

FAC. DE FILOSOFIA Y LETRAS



DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

01086



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**REALIDAD, CONOCIMIENTO Y ALTERIDAD
EN LA NARRATIVA FANTÁSTICA BIOYCASAREANA**

**TESIS QUE PRESENTA
VÍCTOR RODOLFO ESCALANTE JARERO**

**PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN LETRAS**

**DIRECTORA DE TESIS
DRA. ADRIANA SANDOVAL LARA**

**COMITÉ TUTORAL
DR. JOSÉ RICARDO CHAVES PACHECO
DR. RODOLFO MATA SANDOVAL
DRA. ADRIANA SANDOVAL LARA**

CIUDAD DE MÉXICO

SEPTIEMBRE DE 2004



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

REALIDAD, CONOCIMIENTO Y ALTERIDAD EN LA NARRATIVA
FANTÁSTICA BIOYCASAREANA

Tesis que presenta Víctor Rodolfo Escalante Jarero para obtener el grado
de Doctor en Letras

Directora de tesis
Dra. Adriana Sandoval Lara

Comité tutorial
Dr. José Ricardo Chaves Pacheco
Dr. Rodolfo Mata Sandoval
Dra. Adriana Sandoval Lara

Sinodales
Dra. Nair Anaya Ferreira
Dr. Enrique Flores Esquivel
Dr. León Olivé Morett
Dra. Valquiria Wey

Cd. de México

Septiembre de 2004

Agradezco la buena voluntad de quienes manifestaron interés en mi trabajo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
1. LO FANTÁSTICO BIOYCASAREANO	14
1.1 Aproximación pragmática a la distinción literatura fantástica- literatura realista	14
1.2 El género fantástico como juego de lenguaje.....	26
1.3 Género y genericidad de la narrativa fantástica bioycasareana.....	33
2. LA REALIDAD FICCIONAL BIOYCASAREANA	45
2.1 Realidad y literatura	45
2.2 Postulación narrativa de la realidad ficcional bioycasareana.....	52
3. LA INVENCIÓN DE LA REALIDAD	76
3.1 Los bordes de la realidad.....	77
3.2 El tiempo como límite de lo real.....	84
3.3 El espectáculo de lo real	94
3.4 La realidad virtualizada.....	112
3.5 La construcción comunitaria de lo real	117
4. EL PLAN DE LA REALIDAD	127
4.1 Construyendo la realidad	127
4.2 La realidad caótica.....	133
4.3 El símbolo de la realidad	140
4.4 El Plan de la ficción.....	147
CONCLUSIONES	163
FUENTES	172

INTRODUCCIÓN

A manera de justificación de la investigación aquí propuesta, cabe señalar que la notoriedad y el prestigio de los que disfruta la obra de Adolfo Bioy Casares, sin lugar a dudas plenamente merecidos, no concuerdan con el trabajo crítico que hasta ahora se le ha dedicado a la literatura del escritor argentino.

Si bien es cierto que a partir de que le fuera concedido el premio Cervantes de literatura en 1990 a Bioy Casares, ha crecido la atención de los especialistas, estudiosos y lectores hacia su obra, aún se revela insuficiente. Uno de los objetivos de la investigación aquí propuesta es el de contribuir a superar tal "déficit" crítico.

Los temas fundamentales de la narrativa de Bioy Casares representan las preocupaciones básicas que se han planteado en la literatura universal de todos los tiempos. El amor, la inmortalidad, la soledad, la angustia de la incomprensión y la posibilidad de conocer la realidad son los temas que más inquietan a Bioy y que a todos nos tocan. Aunado a esto se encuentra el hecho de que la teoría y la praxis de la literatura fantástica observadas por Bioy se encuentran profundamente imbricadas. Todo esto interviene para dar origen a una narrativa inteligente y profunda de gran valor estético y filosófico.

Para Bioy Casares, la vida es tan fantástica como puede serlo la muerte: "Nos parece, quizá por error, que la vida no pertenece al más allá [...]" (Bioy Casares, citado en Martino 1991: 65). De ahí que para

el escritor argentino la literatura fantástica constituya una auténtica vía de acceso a la realidad fundamental del mundo. Además, los valores de la literatura fantástica son para Bioy de índole ética, estética y cognoscitiva: "Al borde de cosas que no comprendemos del todo, inventamos relatos fantásticos, para aventurar hipótesis o para compartir con otros los vértigos de nuestra perplejidad" (Bioy Casares, citado en Martino 1991:65).

El atractivo de la literatura fantástica para Bioy Casares no reside únicamente en el hecho de que, por su naturaleza, sea esta literatura la indicada para tratar la esencial extrañeza de la vida; su valor se sostiene también en los exigentes requisitos formales y estructurales que exige el cultivo de dicho género literario. El escritor de literatura fantástica "tiene que volver creíbles cosas muy extrañas" (Bioy Casares, citado en Martino 1991:67); de ahí que éste deba poseer una muy fina inteligencia creadora y notables dotes estilísticas para construir sus novelas y relatos.

La sencilla cotidianidad, los artilugios mecánicos, las intervenciones quirúrgicas, la tecnología genética, los elixires mágicos, la presencia del destino o de lo sobrenatural, se constituyen en fuente de lo fantástico, el cual puede transcurrir tanto en ámbitos cerrados y alejados de la civilización como en espacios públicos y cotidianos; pero es en la lograda composición técnica y en el estricto desarrollo argumental, sostenido en los efectos de suspenso y de

misterio, sabiamente planteados, desarrollados y clarificados, de donde emerge la fuerza de lo fantástico bioycasareano.

La literatura fantástica practicada por Adolfo Bioy Casares tiene como base la creación de lo extraño o extraordinario a partir de un déficit cognoscitivo de los personajes y/o lectores, quienes al intentar poner en orden los fenómenos y procesos percibidos (o leídos), dentro de sus usuales y propios marcos interpretativos, no hacen sino abrir las puertas al caos y a la ininteligibilidad. Las pistas y los datos con que los personajes y los lectores cuentan para explicar y ordenar las situaciones extrañas en que se ven envueltos, se revelan incompletas y, al mismo tiempo, atrozmente inconciliables. Los hechos (fenómenos y procesos) percibidos, aunque se trate de acontecimientos sencillos y cotidianos hasta poco antes de ser recubiertos por una capa de incompreensión, no pueden ser explicados dentro de los esquemas y estructuras cognoscitivos usuales, y el intento por incorporarlos a tales esquemas y estructuras, para darles coherencia y sentido, sólo ocasionará el caos y el desconcierto existencial.

En el estudio de la literatura fantástica practicada por Bioy Casares, las nociones de realidad, irrealidad, normalidad y anormalidad se traslapan, imbrican y confunden.

Angustiados y aquejados por los misterios multiplicados, los personajes de Bioy buscan las respuestas que los tranquilicen; los lectores, protegidos del caos que pudiera poner en peligro nuestra existencia, transitamos por el misterio y el suspenso disfrutando de la

aventura del viaje. Pero el disfrute con que cumplimos nuestra actividad lectora no sólo se debe, quizá, a la seguridad con que hacemos nuestro recorrido, rodeados por el suspenso y el misterio, sino, también, al hecho de que al acompañar a los "héroes" bioycasareanos podemos obtener respuestas a nuestras inquietudes, o el gozoso y sabio reconocimiento de que la realidad no es trágica, sino tragicómica, de que es inacabable e infinita y de que nosotros nada sabemos, o que "apenas" sabemos esto.

Aunque ciertamente el trabajo creativo de Adolfo Bioy Casares experimentó cambios en su tratamiento de lo fantástico, sobre todo en lo que respecta a los escenarios donde transcurren las acciones narradas, y en el estilo, que se tornó con el tiempo más inmediato y sencillo por el papel cada vez más destacado de los diálogos, se percibe con claridad una propuesta estética y ética común a toda la obra narrativa de Bioy Casares, de suerte que en toda la obra fantástica bioycasareana se deja ver una postulación relativista, no logocéntrica, de las realidades narrativas.

Si bien es cierto que *La invención de Morel* y *Plan de evasión* participan de las condiciones que caracterizan a la narrativa fantástica bioycasareana, también lo es el hecho que ambas novelas ofrecen propiedades que las convierten, a mi parecer, en obras singulares, no sólo en el corpus de la obra fantástica bioycasareana, sino también en el ámbito total de la literatura fantástica moderna.

Ciertamente el problema de la realidad en *La invención de Morel* y *Plan de evasión*, que es el tema de la presente investigación, no carece de importancia; todo lo contrario, se revela como fundamental en los distintos niveles de las obras literarias de Adolfo Bioy Casares, pues condiciona activa y significativamente la historia, el discurso, la lectura, la interpretación y el sentido de las obras.

Sin embargo, pese a la importancia del tema de investigación propuesto, éste no ha sido aún objeto de estudio profundo y detenido; a lo sumo, se han realizado generalizaciones y anotaciones casuales o circunstanciales, que de ninguna manera pueden dar cuenta de la singular importancia que dicho tema posee.

La investigación consta de cuatro capítulos. La tarea fundamental del primer capítulo es discutir el componente genérico de la literatura bioycasareana, labor que es imposible de realizar sin incursionar en una discusión de los presupuestos filosóficos, difícilmente explicitados en la crítica existente, que sostienen a la división de la literatura en dos grandes paradigmas: literatura realista y literatura fantástica.

En el primer apartado, de los que tres que conforman el capítulo primero, señalo lo que a mi parecer se encuentra detrás de la distinción literatura realista-literatura fantástica, y que es la distinción metafísica occidental entre discurso de la verdad y discurso de la opinión. La noción wittgensteiniana de juego de lenguaje me permite, en el segundo apartado, mostrar que dado que encontrar

definiciones que den cuenta de las características invariantes esenciales de los géneros literarios, y entre éstos el género fantástico, es un proyecto irrealizable, lo que cabe es proponer descripciones más o menos perspicuas y detalladas de las obras concretas y establecer las múltiples redes de semejanzas y diferencias con las que podemos relacionar a las obras entre sí. En el tercer, y último, apartado del capítulo señalo las características más relevantes de la manifestación práctica y teórica de la literatura de Adolfo Bioy Casares, que es a mi juicio, según se puede colegir de las dos primeras partes del trabajo, la mejor forma de definir la naturaleza fantástica de la literatura bioycasareana.

En cuanto al contenido de las discusiones del segundo capítulo, se desarrollará de la siguiente manera. En el primer apartado, de los dos en que está dividido el capítulo, problematizo el concepto de realidad, el cual es una herencia de la metafísica griega. El objetivo primario del apartado es cuestionar la concepción dominante de la realidad, lo que habrá de permitir un modelo alternativo de interpretación, a mi juicio más interesante que el ahora dominante, de la realidad, la literatura y la participación de la segunda en la primera. El segundo apartado se ocupa de la postulación narrativa de las realidades ficcionales bioycasareanas, esto es, de las realidades ficcionales en tanto construcciones derivadas de la red de los artificios narrativos.

En los dos últimos capítulos de la investigación me ocuparé de las realidades ficcionales de *La invención de Morel* y de *Plan de*

evasión, en tanto ellas constituyen el ámbito de existencia de las conciencias ficcionales; es decir, exploraré la naturaleza de la realidad ficcional de las novelas tal como ésta es, o podría ser, percibida por los propios habitantes de las ficciones. Las competencias, posibilidades y características cognoscitivas de los sujetos de los mundos ficcionales, lo mismo que las ontologías de las realidades ficcionales de *La invención de Morel* y de *Plan de evasión* serán atendidas.

1. LO FANTÁSTICO BIOYCASAREANO

1.1 Aproximación pragmática a la distinción literatura fantástica-literatura realista

La crítica especializada coincide en identificar a Adolfo Bioy Casares como un escritor de literatura fantástica¹. Esta determinación se conforma a una tipología; esto es, la narrativa bioycasareana es adscrita, dentro de una clasificación general de la literatura, a un género, el fantástico.

La adscripción de una obra, o de un conjunto de ellas, a un género determinado demanda como operación previa una definición (la del género); la que a su vez reclama un marco teórico y conceptual que la sostenga, pues como se sabe, el definir no es un acto epistemológicamente neutro.

Es usual pensar a las definiciones como simples constataciones empíricas, independientes de toda influencia teórica y que se encuentran en el punto de partida de toda ciencia. Pero la epistemología moderna, por fortuna, ha revelado los equívocos que esta conceptualización tiene:

Para definir, siempre se utiliza un marco teórico admitido. Una definición generalmente es la relectura de cierto número de elementos del mundo a través de una teoría; por lo tanto, es una interpretación. Así [...] [una definición] no es un punto de partida, sino el resultado de un proceso interpretativo teórico [...] lo que en un discurso es objeto de definición será, en otro, objeto de una proposición teórica [...] (G. Fourez, 1994: 31)

¹ Francisca Suárez Coalla, Teresita Mauro, Trinidad Barrera, Graciela Scheines, Luis Alonso Girgado, Walter Mignolo, Suzanne Jill Levine, José Miguel Oviedo, Marcelo Pichón Rivière, Cristina Horsmann, J. P. King, entre muchos otros, aprecian de esta manera a Bioy Casares.

Así pues, ya sea en física cuántica o en teoría literaria, ninguna definición es “desinteresada” o “ingenua”; más bien toda definición tiene detrás de sí a un cuerpo teórico, la mayoría de las veces invisible, que la sostiene.

“Las definiciones y los procesos teóricos producen el efecto de darnos «objetos estandarizados»” (Gérard Fourez, 1994: 3). Así por ejemplo, algunos de los objetos científicos estandarizados de la teoría literaria son las nociones de género y de literatura fantástica. La postulación de un género literario es, desde esta perspectiva y en último término, la generación de un modelo, de un objeto ideal, que describe las características y condiciones invariantes, necesarias y suficientes que cada manifestación concreta (texto particular) debe poseer para pertenecer a tal o cual género.

Todo lo anterior nos orienta a decir que en el “simple” (sólo en apariencia) reconocimiento de las obras literarias como pertenecientes a un género literario, el clasificador debería al menos tener presente su compromiso con una determinada teoría del género². Sin embargo, como lo apunta Bernard E. Rollin, “históricamente la abrumadora mayoría de los clasificadores de géneros no han hecho explícitos sus compromisos filosóficos y metodológicos” (1988: 132). Me parece claro que todos los que, implicados en los estudios formales literarios,

² Coincido con Bernard E. Rollin en su parecer de que “la teoría del género no es la elaboración de clasificaciones, sino la investigación de la lógica de tales clasificaciones; se trata de una actividad metodológica que se ocupa de responder a preguntas tales como por qué hay necesidad de elaborar clasificaciones de las obras literarias, cómo se elaboran dichas clasificaciones, cómo se decide entre sistemas de clasificación alternativos y cómo se pone a prueba un sistema que se propone (1988: 130).

refiramos determinadas obras a “sus” géneros literarios, participamos de la condición de “clasificadores de géneros”.

¿El no hablar de los presupuestos filosóficos y metodológicos implicados en las (implícitas y explícitas) clasificaciones de los géneros es un acto deliberado o una omisión involuntaria? El silencio de los “clasificadores de géneros” se debe a que:

dichos teóricos han dado por supuesto implícitamente el dualismo entre *nomos* y *physis*, entre lo que es natural y convencional, real y arbitrario, de *facto* y de *jure*. Si los clasificadores de los fenómenos literarios no se remiten en absoluto a las preguntas de la teoría del género debe ser a causa de este implícito compromiso metafísico/epistemológico. (Bernard E. Rollin, 1988: 132)

Por más de dos mil años Occidente ha vivido en la tradición filosófica de los dualismos metafísicos (*nomos* y *physis*, real y apariencial, conocimiento y error, discurso de la Verdad –cuyo paradigma es la *episteme*- y discurso de la opinión –cuyo paradigma es la *poiesis*-). Siendo parte de una tradición tan añeja, resulta comprensible que los occidentales modernos típicos (no así Wittgenstein, Heidegger, Foucault, Richard Rorty, los constructivistas y pragmatistas, Gadamer...) percibamos y entendamos a las dualidades metafísicas como intuiciones básicas y correctas, y no como *una* manera entre otras posibles de construir nuestro entendimiento del mundo.

Así pues, amparados en la tradición filosófica occidental dominante se ha distinguido entre ficción y realidad, discurso literario ficcional y discurso acerca del mundo “real”. Pero el derrotero metafísico en relación con lo literario no se detiene aquí y funda

todavía otra distinción metafísica más dentro del propio discurso ficcional: literatura realista y literatura fantástica.

Los presupuestos de la distinción segunda son (¿cabía esperar otra cosa?) las dualidades metafísicas ya mencionadas, y la concepción del conocimiento según la cual “la función del conocimiento es poner al descubierto lo antecedermente real” (Dewey, citado por Rorty, 1997: 18). Muy probablemente tal distinción no habría visto la luz si, en lugar de la concepción del conocimiento señalada, dominara la idea del pragmatismo de que la función del conocimiento es exclusivamente la de “obtener, tal como ocurre en el caso de nuestros juicios prácticos, el tipo de comprensión necesaria para lidiar con los problemas a medida que surgen” (Dewey, citado por Rorty, 1997: 18).

Si se concibe la existencia de “lo antecedermente real”, se concibe que el conocimiento es posible, entendido éste como la aproximación o captación de “lo dado de manera absolutamente objetiva”. Entonces también es posible, y necesario, que exista el error, la opinión, o si se prefiere, lo ficticio.

Participar de esta concepción de lo real y su conocimiento, que hoy es en el Occidente la interpretación dominante, promueve que se distingan dentro del discurso de la ficción manifestaciones más o menos próximas a “lo antecedermente real”.

La consecuencia más importante que la interpretación dominante del conocimiento tiene para los estudios literarios en torno a la teoría del género, es la concepción según la cual el valor mimético de las obras realistas es mayor al que poseen las obras

fantásticas. Dicho de otro modo, concebir la existencia de “lo antecedentemente real” acarrea la aceptación, aunque sea involuntaria e inconsciente, de la idea de que la literatura realista presenta mundos ficcionales más parecidos al mundo “real”, es decir, el de la experiencia cotidiana y común del lector, que lo que resultan los mundos ficcionales de la literatura fantástica.

Me parece en extremo curioso que muchas veces el crítico y teórico de lo fantástico literario conscientemente declare y sostenga que toda la literatura, realista o fantástica, se tiene como referente a sí misma y no al mundo extratextual, de modo que no cabe hacer distinciones entre las manifestaciones literarias fantásticas y las realistas en función de un supuesto mayor o menor parecido de sus mundos ficcionales con el mundo empírico, pero que al mismo tiempo participe, aunque muchas veces pueda ser de manera inconsciente o inconfesada, de la idea de que existe lo “antecedentemente real” y que a los humanos nos resulta posible cuando menos aproximarnos a lo que lo real sea verdaderamente, creencia ésta última que perfectamente sostiene la aceptación teórica de que cabe distinguir a los textos literarios que ofrecen mundos ficcionales “parecidos” al mundo empírico de los textos que no lo hacen. Ambas ideas parecen resultar inconciliables en un sistema interpretativo consistente de lo literario. Para no incurrir en el desliz de suscribir ambas ideas de forma simultánea, el crítico y teórico de lo fantástico literario debería revisar los presupuestos filosóficos que se encuentran en la base de la concepción dominante del conocimiento y de lo real.

Por supuesto, la interpretación que discuto, la de que dado que existe "lo antecedentemente real" es posible establecer grados de cercanía y parecido de las distintas manifestaciones literarias con "la realidad dada", no es de ninguna manera evidente y natural, aunque sí muy común y dominante. Bástenos ahora para su cuestionamiento el acto de imaginar, a la manera de Wittgenstein, a un miembro hipotético de una tribu hipotética para quien las experiencias que le tocan vivir a Emma Bovary resultan más extrañas en su mundo vivido que la experiencia de la transmutación de Gregorio Samsa. Quizá la condición hipotética del individuo y de la tribu no sea tan acentuada ni necesaria, bastaría con que la persona compartiera con los budistas la idea de la transmigración.

Por supuesto que todo esto no significa que no nos resulte posible comparar los mundos ficcionales con nuestro propio mundo empírico y establecer sus semejanzas y diferencias, pero es claro, al menos desde la posición que defiendo, que el mundo empírico es, igualmente que los mundos ficcionales, resultado de una interpretación, esto es, se trata de una construcción. Ninguno de los mundos, ni el ficcional ni el empírico constituyen "lo dado".

Sólo es posible postular abstracta y teóricamente, al margen de los contextos, un sistema de semejanzas y diferencias entre los mundos ficcionales y el mundo empírico (físico-material) de los lectores, si se concibe al conocimiento como representación de lo que es de manera absoluta objetivamente real.

Mi intención aquí no es la de sugerir que debemos abandonar nuestra distinción entre literatura fantástica y literatura realista, sino

la de señalar tan sólo lo que a mi parecer constituyen los presupuestos que sostienen a dicha distinción, lo que es una labor intelectualmente válida y siempre conveniente. Además, los seres humanos no podemos dejar de presuponer en nuestra labor interpretativa y comprensiva (recuérdese el círculo hermenéutico).

Tampoco es mi intención la de atacar la distinción entre literatura fantástica y literatura realista en función de su supuesta incorrección. El pragmatismo filosófico, y de manera muy clara el pragmatismo rortyano, observa que dado que no existe algo como "Lo Real", ni un punto de vista asequible a los seres humanos que nos lo permita contemplar *sub specie aeternatis*, a lo más que podemos y deberíamos aspirar es a juzgar la conveniencia o inconveniencia de nuestras afirmaciones en la medida en que nos permitan comprender y comprendernos mejor, en la medida en que faciliten la realización de nuestros proyectos.

Así pues, distinguir entre literatura fantástica y literatura realista no es, desde nuestra perspectiva pragmática, un error, como no lo es ninguna manera de hablar, sino una oportunidad de satisfacer ciertos proyectos o efectuar ciertas realizaciones. Por supuesto, también constituye el abandono de otros proyectos y la pérdida de la posibilidad de otras realizaciones. Qué proyectos se emprendan dependerá de las sociedades y los individuos concretos en los que surjan.

Mi propuesta no es la de que abandonemos nuestra metafísica distinción occidental entre el discurso ficcional y el discurso acerca de lo "real", pues de ella depende la distinción entre literatura fantástica

y literatura realista, que a su vez permitió, no como algoritmo ni como necesidad, sino como posibilidad realizada, la evolución del género fantástico en la dirección que hizo posible proponer lo fantástico bioycasareano, que es el objeto principal de mi atención profesional. Más bien se trata de promover el reconocimiento de la "igualdad ontológica" de la literatura realista y la fantástica y su idéntica participación, con el resto de los discursos humanos, de lo real.

Pero si bien es cierto que tanto la literatura realista como la fantástica *participan de y contribuyen en* la construcción de lo real, es posible, y hasta deseable, distinguir a la literatura fantástica de la realista en un grado que permita aprovechar su distinción en la procuración de conseguir mejores interpretaciones, más comprensivas y satisfactorias, de las obras reconocidas como fantásticas.

Por supuesto, caracterizar la distinción de la literatura fantástica y la realista es proporcionar "las" definiciones de tales literaturas, si entendemos, junto con Umberto Eco, que dar una definición "significa especificar las operaciones que hay que realizar para concretar las condiciones de perceptibilidad de la clase de objetos a que se refiere el término definido" (1999: 214).

Adelantando un poco la cuestión, porque en el siguiente apartado justamente trataré acerca de la definición del género fantástico, deseo apuntar que no creo que la literatura fantástica sea una entidad definida y acabada, perfectamente distinguible del resto de la producción literaria, sino tan sólo un término identificatorio de un conjunto borroso, nunca cerrado, de obras literarias que participan en mayor o menor medida de múltiples y entreveradas

características compartidas, las cuales justamente les confieren a aquéllas la condición de pertenencia al mismo conjunto. Dicho conjunto se encuentra en permanente recomposición y no queda nunca perfectamente definido porque la combinación de las propiedades nunca es exactamente la misma en todas y cada una de las obras.

Pero, con todo, creo que la distinción, aun cuando no sea nítida, puede efectuarse. Siguiendo a Víctor Antonio Bravo³, de modo de especificar al menos una condición, quizá la más destacada y al mismo tiempo la menos problemática, que nos facilite el reconocimiento de las obras literarias fantásticas como distintas de las realistas, podría decir que las primeras tienen en extremo disminuido el interés por la representación, en el sentido de "réplica", de la realidad del mundo extratextual, y en cambio manifiestan una atracción notable por la autorrepresentación de la ficción. Casi está por demás anotar que la acción de reconocer en una obra como dominante a la representación de la extratextualidad o a la autorrepresentación ficcional depende en gran parte de los códigos socioculturales de quien ejecuta el reconocimiento.

³ Comenta Víctor Bravo: "Podría decirse que el relato es un universo representativo donde tiempo, espacio y causalidad se constituyen en el contexto y en la razón de ser del sujeto [semiótico, es decir, del sujeto de la enunciación y del sujeto del enunciado]. Sin embargo, fundamentalmente a partir de *El Quijote*, la problematización del sujeto de la enunciación en el relato ha sido una de las vías a través de las cuales la productividad se expone y pelea su lugar al imperialismo de la verosimilitud. El relato, cuando se carga de verosimilitud, tiende a la identidad con el referente, se hace "realista"; cuando pone en escena la productividad, revela sus leyes, pone en escena, por ejemplo, los elementos de la enunciación narrativa (produciendo la derivación filosófica del cuestionamiento del sujeto) y, frente a la realidad del mundo, establece el estatuto de "realidad" de la ficción [...] La obra literaria se debatirá así, entre lo verosímil y la productividad, entre representarse a sí misma o representar esa "extraterritorialidad" que es el mundo" (1988: 18-21).

En este entendimiento de la cuestión, se concibe a toda la producción literaria como emparentada. Situada cada obra en un espacio continuo que la vincula con todo el resto de las obras literarias, no cabe establecer diferencias de "esencia" genérica entre las obras, sino tan sólo relaciones de cercanía o distancia, de similitudes, semejanzas y diferencias. De esta manera, cabría anotar que una obra determinada posee ciertas características que comparte o la emparentan con tal o cual conjunto de obras, y al mismo tiempo es posible identificar en ella otras características que la distancian del conjunto y la acercan a otro.

Con este modelo de interpretación es fácil asumir que la condición fantástica o realista de una obra es una manifestación de grados y no de esencias, de modo que es posible concebir que una obra reúna elementos fantásticos junto con otros que no serían considerados como tales.

Pero es necesario recordar que aun cuando la distinción no resulta de ninguna manera espontánea y "natural", es posible efectuarla y nos resulta, a quienes nos ocupamos del estudio de la literatura, cuando menos conveniente.

Richard Rorty nos alerta acerca de los "peligros" que representaría para la cultura literaria occidental el que abandonáramos nuestra tradición metafísica asentada en sus orígenes en Parménides⁴:

⁴ "La raíz común de todos estos problemas [el problema escéptico de si la vida es sueño, o el problema de cómo pueden distinguirse "filosóficamente" las teorías científicas de los poemas] es el miedo a que la pluralidad de posibilidades que ofrece el pensamiento discursivo nos traicione, nos haga « perder contacto » con lo real. Como argumentaba Heidegger, este miedo es un rasgo definitorio de la tradición filosófica de Occidente. Para entender por qué Wittgenstein [el del *Tractatus*] temía que las teorías no-pictóricas, « de juegos », perdiesen contacto con « la forma fija del mundo » e imposibilitasen la « determinación del significado » hemos de remontarnos hasta Parménides. El temor que Parménides sentía ante los aspectos poéticos, lúdicos y arbitrarios del lenguaje era de tamaño magnitud que le

Desde Mallarmé y Joyce, toda una generación de escritores han [sic] desdibujado la función representativa del lenguaje convirtiendo las palabras en objetos a la vez que en representaciones. Toda una tradición de narradores, de entre los que destacan Borges y Nabokov, han [sic] logrado sus propósitos violando el espacio delimitado por el palco proscenio [...] Podríamos ver en Borges, Nabokov, Mallarmé, Valery y Wallace Stevens, Derrida y Foucault, guías que nos alejan de un mundo de sujetos y de objetos, de palabras y significados, y nos adentran en un nuevo mundo intelectual, mejor que el anterior, en el que nadie pudo soñar desde que los griegos establecieron las fatídicas distinciones entre *nomos* y *physis*, *episteme* y *poiesis*, que han obsesionado a Occidente. Mas creo que ello sería un grave error. Mejor sería pensar que todos ellos se valen de la tradición parmenídea como contrapunto dialéctico, en cuya ausencia no tendrían nada que decir. En una cultura que no albergase la noción de «hecho incuestionable» -la idea parmenídea de que la realidad nos compele a la verdad- no tendría sentido ningún género de literatura «modernista»⁵. (Rorty, 1996: 214 y 215)

hacia desconfiar del mismo discurso predicativo. Esta desconfianza estaba inspirada por la convicción de que sólo bajo el dominio, la obligatoriedad y el control de lo real podía alcanzarse el Conocimiento frente a la Opinión. A mi modo de ver, cuando Parménides dice que «no es posible hablar de lo que no es», está diciendo que el discurso que no está sujeto a tal control ni siquiera puede aspirar a expresar conocimiento. Puesto que Parménides creía que el discurso que se sirve de dos expresiones opuestas referentes a lo real se ve abocado a predicados negativos o redundantes, ninguna oración predicativa puede hacer más que expresar Opiniones. A su modo de ver, la infinidad de cosas que se pueden decir sirviéndonos del discurso predicativo muestra a las claras que dicho discurso depende de *convenciones* representativas, por lo que pertenece al ámbito de *nomos* y no de la *physis*. Si Heidegger está en lo cierto cuando sugiere que Platón hereda de Parménides el temor a perder «la unidad esencial entre Ser y Pensar», podemos concebir la historia de la semántica y de la epistemología como un intento de «fundamentar» el discurso predicativo en una relación no convencional con la realidad. Dicha fundamentación dividiría el discurso predicativo en dos partes: la primera corresponde al Camino de la Verdad, gracias al «anclaje» epistemológico o semántico obrado por relaciones no mediatizadas, mientras que la segunda corresponde al Camino de la Opinión, por carecer de tal anclaje" (Rorty, 1996: 207 y 208).

⁵ La calificación de "modernista" no hace referencia al proyecto literario conocido como modernismo, sino tan sólo a la condición moderna, es decir, de pertenencia a la modernidad, de la literatura. Para Rorty, la literatura moderna se caracteriza por su vocación de ironizar y subvertir las nociones metafísicas de verdad, realidad y conocimiento.

El abandono de nuestra tradición metafísica seguramente acarrearía consecuencias "catastróficas" para la literatura fantástica occidental moderna, pues ésta ha sido posible en tanto ha tenido como "contrapunto dialéctico inspirador" al temor de la metafísica occidental de "perder contacto con lo real" por abrir las puertas al "hablar de lo que no es".

La labor irónica de la literatura fantástica moderna no se habría dado, pues no tendría nada qué decir, nada qué hacer, sin la noción de "hecho incuestionable", de realidad única y absoluta.

La literatura fantástica del siglo XX es, en términos rortyanos, un género moderno destacado. Al menos éste parece ser el sentir de quienes se ocupan de su estudio. Bástenos para ilustrar esto, los apuntes de tres importantes estudiosas de la cuestión:

La trayectoria histórica del género [fantástico] va asentando cada vez más su trabajo en la experiencia de los límites y en el relativismo de todo saber. Llegamos así a un punto en la evolución del relato fantástico en el que parece superfluo preguntarse dentro de qué pautas culturales se eligen los hechos que representan los campos de lo anormal y de lo normal. El mundo occidental del siglo XX ofrece una historia en la que [...] se cuestionan radicalmente los códigos anteriores (el realismo y la verosimilitud, o la obra como mimesis en la literatura [...])" (Ana María Barrenechea, 1985: 51).

El monstruo ya no proviene del exterior, ni reside en nuestra mente (relatos de locura) sino que nace del lenguaje" (Ana González Salvador, 1980: 76).

La literatura fantástica interrumpe los órdenes artificiosos que la cultura había establecido [...], en este tipo de literatura, y especialmente en la que corresponde al siglo XX, lo no-dicho se eleva significativamente por encima de lo dicho y se convierte en característica fundamental de unas narraciones donde nada explica por qué todo sucede

de modo se trastrueque el sentimiento común de realidad. Como ya habíamos indicado, la metamorfosis de lo cotidiano descifra una nueva temática que se transforma en el signo de lo fantástico del siglo XX, expresando con un lenguaje que se niega a sostener ninguna realidad, la falta de solidez de ésta. (Francisca Suárez Coalla, 1994: 106 y 107).

Por supuesto, la narrativa bioycasareana posee un carácter profundamente moderno, al que evidencia en su “desnaturalización” de lo real y en el reconocimiento de la condición plural de éste.

1.2 El género fantástico como juego de lenguaje

Nuestra concepción del lenguaje determinará fuertemente la naturaleza de nuestro acercamiento al problema del género fantástico. Dicho de otra manera, como presupuesto de cualquier interpretación acerca de lo que define al género fantástico se encuentra una noción de lo que es el lenguaje. En efecto, pensar al lenguaje como entidad y no como proceso, como un medio que se encuentra entre el yo y la realidad, y que es capaz de representar correctamente a ésta, proporcionándonos *la* imagen de ella, entraña la creencia metafísica en las esencias, y con ello en la esencia de la literatura fantástica. Por el contrario, cuando junto con el Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas*, concebimos al lenguaje como una red inacabable de juegos de lenguaje, dejaremos de percibir la posibilidad, pertinencia o conveniencia de formular y responder la pregunta de qué sea la literatura fantástica si no es desde la perspectiva hermenéutica señalada por Walter Mignolo:

Hay dos maneras de circunscribir el tema: una es la de comenzar por una definición general de « literatura

fantástica » [...] o de « realismo maravilloso » [...] y luego comentar, bajo la guía de esta definición, las obras que se conforman a ella. La otra es la de situar, en la historia literaria, la emergencia de un concepto y los conocimientos que la comunidad hermenéutica asocia a él. Esto es, reconstruir las marcas discursivas de literatura fantástica y realismo maravilloso [...] Éste es el camino que seguiré aquí. La justificación es la siguiente: lo fantástico y lo realista maravilloso en la literatura son nociones que definen tendencias estéticas cuyo valor está determinado por el que le otorga la comunidad interpretativa. (1986: 115)

Así pues, no nos resultará posible, desde la perspectiva lingüística elaborada por Wittgenstein, encontrar la definición de literatura fantástica, pero sí encontraremos un conjunto de nociones más o menos semejantes proporcionadas por, como dirá Walter Mignolo, las comunidades hermenéuticas implicadas en el uso de la noción de literatura fantástica.

Encontrar la esencia del género fantástico o, lo que es igual, “definirlo de una vez por todas”, ha resultado sumamente problemático. El problema nace, creo, de una característica confusión filosófica de Occidente. Dice Wittgenstein que:

Las preguntas « ¿qué es una longitud? », « ¿qué es un significado? », « ¿qué es el número uno? », etc., producen en nosotros un espasmo mental. Sentimos que no podemos señalar nada para contestarlas y, sin embargo, tenemos que señalar algo. (Nos hallamos frente a una de las grandes fuentes de la confusión filosófica: un sustantivo nos hace buscar una cosa que le corresponde). (1984: 27)

La dificultad en nuestro intento por señalar (definir) al género fantástico se disolverá si en lugar de intentar responder a la pregunta de qué es la literatura fantástica, buscamos responder a la pregunta

de en qué consisten las prácticas concretas de escribir y leer obras fantásticas. El cambio parece trivial, pero no lo es; las consecuencias son radicales.

La gran riqueza teórica e interpretativa de los conceptos wittgensteinianos de *forma de vida* y *juego de lenguaje* orientan la sustitución propuesta.

Para el Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas*, el lenguaje puede verse “como una vieja ciudad: una maraña de callejas y plazas, de viejas y nuevas casas, y de casas con anexos de diversos periodos; y esto rodeado por un conjunto de barrios nuevos con calles rectas y regulares y con casas uniformes” (1988: 31). Esta metáfora topológica sugiere, entre otras aportaciones, el carácter continuo del lenguaje⁶. Es decir, no existen prácticas lingüísticas sin conexión con el resto de las prácticas lingüísticas; en otras palabras: el lenguaje carece de huecos o discontinuidades.

Esta concepción del lenguaje como un continuo revela con bastante claridad el carácter construido (artificial) que constituye la parcelación del lenguaje en géneros (discursivos, literarios, de palabras o cualquier otro que se nos pudiera ocurrir); pues como escribe Wittgenstein: “[...] cómo agrupemos las palabras en géneros dependerá de la finalidad de la clasificación –y de nuestra inclinación. Piensa en los diferentes puntos de vista desde los que pueden clasificarse herramientas en géneros de herramientas. O piezas de ajedrez en géneros de piezas” (1988: 31). Así pues, siendo el lenguaje

⁶ En relación con un género específico, el del ensayo, José Luis Gómez (1992) emplea como medios para comparar y establecer coincidencias, cercanías y diferencias del ensayo con otras prácticas lingüísticas a la línea recta y al plano cartesiano, que son, al igual que la metáfora-modelo de la ciudad wittgensteiniana, continuos, es decir, ininterrumpidos.

continuo, cualquier juego de lenguaje (como el de contar una historia fantástica, escribirla o leerla) puede ser vinculado con cualquier otro. En una ciudad, para continuar con la imagen wittgensteiniana, siempre podemos ir de A a Z tomando muy diversos caminos.

Pero en realidad, para Wittgenstein no existe tal cosa como “el lenguaje”, sino una variedad innumerable de juegos de lenguaje relacionados entre sí por semejanzas de familia.

¿Pero qué son los juegos de lenguaje? Escribe Wittgenstein: “Llamaré también « juego de lenguaje » al todo consistente en el lenguaje y las acciones con las que está entrelazado” (1988: 25), y más adelante: “La expresión « juego de lenguaje » debe poner de relieve aquí que hablar el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida” (1988: 39). Como se sabe, la existencia de lenguajes privados⁷ es imposible, de ahí que la noción de forma de vida remita a un modo de vivir en sociedad. Así pues, para Wittgenstein existe una conexión interna, necesaria y natural, entre el lenguaje y las actividades de los humanos; la vida de la gente y su lenguaje (los juegos de lenguaje que juega) están íntimamente relacionados, al grado de que es imposible separarlos⁸.

⁷ En la concepción wittgensteiniana, el lenguaje no es el intermediario entre el yo (sujeto) y la realidad, mediante el cual es posible representar a ésta. No es una entidad, sino un proceso; o si se prefiere, una institución social. Los humanos aprehendemos al lenguaje en la interacción social, por la relación con los otros. El lenguaje no es un conjunto innumerable de palabras-etiquetas que se pegan a las cosas del mundo para referirlas, pues el significado no está dado de antemano sino que emerge de los contextos; el significado está en el uso; y éste es aprendido por los vástagos y enseñado por los progenitores. La corrección o incorrección de lo que se diga en un lenguaje depende de reglas que son independientes al individuo o hablante; pertenecen a la comunidad que usa el lenguaje; de aquí que el lenguaje no pueda ser privativo de un individuo; es la comunidad, y el individuo como parte de ésta, quien lo genera.

⁸ De la misma manera en que Wittgenstein identifica a los juegos de lenguaje como indisolublemente unidos a las formas de vida, Todorov y Garrido señalan la profunda constitución social de los géneros literarios históricos: “A través de la

Como parte de la serie infinita de los juegos de lenguaje, Wittgenstein menciona los siguientes:

Dar órdenes y actuar siguiendo órdenes; describir un objeto por su apariencia o por sus medidas; fabricar un objeto de acuerdo con una descripción (dibujo); relatar un suceso; hacer conjeturas sobre el suceso; formar y comprobar una hipótesis; presentar los resultados de un experimento mediante tablas y diagramas; **inventar una historia, leerla** [el destacado es mío]; actuar en teatro; cantar a coro; adivinar acertijos; hacer un chiste, contarlo; resolver un problema de aritmética aplicada; traducir de un lenguaje a otro; suplicar, agradecer, maldecir, saludar, rezar. (1988: 39-41)

Dado que usar el lenguaje equivale a jugar uno o varios juegos de lenguaje, y que el uso sólo puede ser contextual, es decir, las situaciones humanas son impensables como algo determinado de una vez por todas según un plan universal previamente elaborado, es que debemos concluir que ciertamente los juegos de lenguaje son innumerables. Así que siendo la serie de juegos de lenguaje indefinida, sólo nos será posible establecer géneros según nuestras inclinaciones; dicho de otro modo, seremos capaces de establecer vínculos entre los innumerables juegos de lenguaje según los parecidos y las semejanzas que podamos encontrar entre ellos.

En su examen de lo que la noción de juego pueda referir, Wittgenstein encuentra que no nos será posible encontrar algo

institucionalización, los géneros comunican con la sociedad en la que están vigentes [...] [,] cada época tiene su propio sistema de géneros, que está en relación con la ideología dominante. Como cualquier institución, los géneros evidencian los rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen." (Todorov, 1988: 38). "Por otra parte, el género, al situarse en una zona intermedia entre la obra individual y la literatura como institución, nos permite indagar las relaciones entre estructura y temática, forma (del contenido y de la expresión) e historia. ¿Cuáles son las realidades sociales que en un momento dado invitan a unas formas y prohíben otras? ¿Cuáles son los temas que pueden ser tratados en una determinada estructura o cuáles aquellos que, de hecho, no se han intentado nunca o sus intentos han resultado fallidos?" (Garrido, 1988: 25 y 26).

común (característica invariante) a todos los procesos que los humanos hemos dado en reconocer como juegos, dado que conforme introducimos en nuestras comparaciones diversos juegos, ocurre que “los parecidos surgen y desaparecen” (1988: 87) constantemente. En la búsqueda de la “esencia” de la noción de juego nos hemos topado, dada la constitución del lenguaje como una red inacabable de juegos de lenguaje, con “una complicada red de parecidos que se superponen y entrecruzan. Parecidos a gran escala y en detalle” (1988: 87).

Para Wittgenstein, la mejor forma de caracterizar estos parecidos es con la expresión *parecidos de familia*, “pues es así como se superponen y entrecruzan los diversos parecidos que se dan entre los miembros de una familia: estatura, facciones, color de los ojos, andares, temperamento, etc., etc. –Y diré: los ‘juegos’ componen una familia” (1988: 87-89).

Inventar una historia y escribirla es, con pleno derecho desde la perspectiva wittgensteiniana del lenguaje, un juego de lenguaje. Por supuesto, en la inacabada manifestación de este juego podemos establecer conjuntos en función de los parecidos de familia de sus elementos, y designar a uno de tales conjuntos como literatura fantástica, aunque no por ello debemos ser capaces de encontrar una esencia o definición que corresponda a la noción de literatura fantástica, pues los parecidos aparecen y desaparecen constantemente según sea la serie de obras que consideremos en el conjunto⁹.

⁹ “* Pero si el concepto de ‘juego’ está de tal modo falto de delimitación, entonces no sabes en realidad lo que quieres decir con ‘juego’ *. –Si doy la descripción: * El suelo estaba completamente cubierto de plantas * -¿querrás decir que no sé de qué hablo mientras no pueda dar una definición de planta?” (Wittgenstein, 1988: 91).

No considerar el carácter del lenguaje como una inacabada e inacabable red de juegos de lenguaje puede acarrear el extravío en una "selva lingüística" por la que habrá de transitarse a tropezones:

Quien no tenga a la vista la multiplicidad de juegos de lenguaje, quizá se vea inclinado a preguntas como ésta: « ¿Qué es una pregunta? » -¿Es la constatación de que no sé esto y aquello o la constatación de que quisiera que el otro me dijera...? ¿O es la descripción de mi estado mental de incertidumbre? -¿Y es el grito «¡Auxilio!» una descripción de esta índole? Piensa en cuántas cosas heterogéneas se llaman « descripción »: descripción de una expresión facial; descripción de una sensación táctil; de un estado de ánimo. (Wittgenstein, 1988: 41)

De la misma manera nosotros, si olvidamos la innumerable serie de los juegos de lenguaje, nos podemos sentir tentados a elaborar y responder la pregunta de qué es la literatura fantástica, en lugar de considerar a la pregunta de en qué consisten tales o cuales prácticas de literatura fantástica. Dichas prácticas, lo mismo que ocurre con la noción de descripción, resultarán heterogéneas, pero al mismo tiempo nos será posible establecer parecidos de familia entre ellas.

Quizá la principal recomendación que podamos extraer de la noción wittgensteiniana del lenguaje como red inacabable de juegos de lenguaje sea la de reconocer la inutilidad o imposibilidad de encontrar la definición del género fantástico, pues éste no existe si no es como práctica (producción) concreta siempre cambiante. Dicho de otro modo: la literatura es una vasta red de obras entre las que es posible establecer complejas relaciones de semejanzas y diferencias, y aunque esto nos permite establecer conjuntos a los que podríamos

reconocer como los géneros literarios¹⁰, no nos será posible postular nunca características invariantes esenciales. Cualquier obra reconocida como fantástica por una comunidad interpretativa puede ser más o menos parecida (o diferente) a cualquier otra obra, sea ésta fantástica o no.

Siempre nos será posible establecer relaciones de semejanzas y diferencias entre todas las obras producidas, dado que se encuentran en el inacabable *espacio continuo* de los juegos de lenguaje. Todo esto entraña que no nos será posible encontrar la definición del género fantástico de una vez por todas e identificar a las obras que puedan tipificarse claramente como fantásticas en función de dicha definición, pero lo que sí nos queda como posibilidad metadiscursiva es la de jugar los juegos de lenguaje de la descripción. Esto, justamente, es lo que efectúo, fundamentalmente desde las propias anotaciones de Bioy Casares a su trabajo, en el apartado que sigue.

1.3 Género y genericidad¹¹ de la narrativa fantástica bioycasareana

Por supuesto, la noción de género literario es útil y productiva de varias maneras. Una de las formas en que así resulta, y que es, además, afín con nuestra percepción de los géneros literarios como

¹⁰ Pero sin olvidar, como señala Walter Mignolo, que "una cosa es *reconocer* determinadas estructuras semánticas y modales en los relatos y otra muy distinta es darle una *interpretación* que pretende capturar una esencia genérica. Tal interpretación dependerá de los conocimientos asociados a lo fantástico y del concepto de literatura en el que se inscriba" (1986: 119).

¹¹ Para Jean Marie Schaeffer (1988), la genericidad es una función textual que trata de la paratextualidad, la metatextualidad, la intertextualidad y la hipertextualidad de un texto, y de la participación de tales relaciones en la generación (producción) de dicho texto.

una red inacabada de juegos de lenguaje, es la que ilustran muy bien Miguel A. Garrido y Northop Frye:

El género [...] por una parte, es estructura de la obra misma y por otra, vehículo de comparación con las demás de su época y de toda la historia. La peculiaridad estilística de un producto resaltarán sin duda más, puesto en relación con todos los que comparten esa estructura común que se llama género. (Garrido, 1988: 25)

La finalidad de la crítica por géneros no es tanto clasificar sino más bien clarificar estas tradiciones y afinidades [de la obra literaria], sacando por tanto a relucir gran número de relaciones literarias que no hubieran despertado interés en tanto no se hubiera establecido el contexto que les concierne. (Frye, 1991: 325)

El género literario funciona como horizonte de expectativas para los lectores, es decir, "es una marca para el lector que obtiene así una idea previa de lo que va a encontrar cuando abre lo que se llama una novela o un poema" (Garrido, 1988: 20). Con ello se prepara a leer de cierta manera el texto que se encuentra frente a él: "los lectores leen en función del sistema genérico, que conocen por la crítica, la escuela, el sistema de difusión del libro o simplemente de oídas; aunque no es preciso que sean conscientes de ese sistema"¹² (Todorov, 1988: 38)

En cuanto al papel que los géneros cumplen con los autores es el de funcionar como modelos de escritura, dado que el autor "siempre escribe en los moldes de esta institución literaria [(la del género)] aunque sea para negarla" (Garrido, 1988: 20).

¹² Pero sería estupendo que el « sistema genérico » del que dispongan los lectores sea lo más rico y flexible posible, de manera que pueda adaptarse a la condición de red perpetuamente cambiante que conforman las obras literarias.

Además de servir como modelos de escritura para los autores y horizontes de expectativas para los lectores, los géneros literarios operan como “una señal para la sociedad que caracteriza como literario un texto que tal vez podría ser circulado sin prestar atención a su condición de artístico” (Garrido, 1988: 20).

El género de una obra también constituye un coeficiente de interpretación:

La atribución errónea de una obra determinada a un género afecta inevitablemente el análisis de su sentido y de su estructura. La interpretación no tiene por finalidad probar que el texto representa tal o cual género literario, pero tampoco debe ignorar el hecho de que la pertenencia a un género dado determina diversas propiedades de la obra estudiada. Así pues, el género determina un cierto marco de interpretación así como determina el marco de cualquier lectura. (Michal Glowinski, 1993: 109)

Cabe aclarar que si bien el género, o más bien el reconocimiento de un texto como perteneciente a un género particular, incide sobre la lectura e interpretación del mismo, no es lo único que determina la lectura y la interpretación. La paratextualidad, la intertextualidad, la hipertextualidad y la metatextualidad son los otros aspectos que la determinan¹³.

Aunque la noción de género puede resultar útil y necesaria, es insuficiente. Una noción que parece complementar adecuadamente a la de género literario es la de genericidad, pues nos permite, a mi

¹³ El trabajo de Suzanne Levine (1982) recupera las dimensiones intertextuales e hipertextuales de dos obras básicas de la narrativa bioycasareana, *La invención de Morel* y *Plan de evasión*. Otro texto que también contribuye a esclarecer la red textual en la que se inscribe la literatura de Bioy Casares es el estudio de Mireya Camurati (1990). El trabajo de recuperar los hipertextos, metatextos, intertextos y paratextos de la obra de Bioy Casares se revela como indispensable, si se quiere valorar en su justa medida el carácter creativo de la constitución genérica de la misma.

parecer, satisfacer la recomendación de Todorov de que “hay que aprender a presentar los géneros como principios dinámicos de producción” (1988: 40).

Dice Jean Marie Schaeffer que “la genericidad puede explicarse perfectamente como un juego de repeticiones, imitaciones, préstamos, etc., de un texto con respecto a otro o a otros [...]” (1988: 162). De esta suerte, es fácil reconocer en la genericidad a una noción de la intertextualidad literaria.

No se da el caso que un texto repita íntegramente a su modelo genérico, conformado éste por el conjunto de textos que preceden a aquél; más bien, todo texto, inevitablemente, conserva y modifica, al mismo tiempo, a su género. Para cualquier texto en formación, el modelo genérico es tan sólo uno de los materiales con que trabaja y se construye. Es en esto donde Jean Marie Schaeffer reconoce el carácter dinámico de la genericidad en tanto que función textual. Para esta teórica, la problemática genérica puede contemplarse desde dos ángulos complementarios pero distintos: el del género, en tanto que categoría de clasificación retrospectiva, y el de la genericidad, en tanto que categoría de la productividad textual. Así pues, para Jean Marie Schaeffer, el género debe considerarse como categoría de clasificación y de lectura: “el género pertenece al campo de las categorías de la lectura, estructura un cierto tipo de lectura, mientras que la genericidad es un factor productivo de la constitución de la textualidad” (1988: 174).

Parece que Bioy Casares contempla de manera similar a la de Jean Marie Schaeffer el problema genérico, en tanto que constituido

por dos componentes complementarios y diferenciados (género y genericidad), cuando dice:

Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero [...] no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos. Habrá que indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento. El escritor deberá, pues, considerar su trabajo como un problema que puede resolverse, en parte, por las leyes generales y preestablecidas, y, en parte, por las leyes especiales que él debe descubrir y acatar. (Bioy Casares, citado en Martino, 1991: 66 y 67)

Si bien tanto las leyes generales para cada tipo de cuento fantástico como las particulares de cada cuento fantástico se incorporan en el género y la genericidad, me parece que las primeras (leyes generales) más fácilmente se asocian con la noción de género en tanto éste representa una categoría de lectura, mientras que las leyes particulares, que no están pre-escritas sino que el autor debe generarlas en su propia práctica escritural, según el cuento particular lo requiera, resultan más fácil y naturalmente asociadas con la noción de genericidad.

De lo dicho por Bioy podemos derivar una consecuencia teórica¹⁴: no es posible establecer las características necesarias, imprescindibles, para la constitución del género fantástico, o, cuando menos, no es relevante su determinación, dado el carácter excesivamente general de tales características; como se sabe, en toda

¹⁴ Por cierto coincidente plenamente con la idea, derivada de la aproximación al género fantástico desde la noción de « juego de lenguaje », de que si bien no nos resulta posible definir a lo fantástico, podemos describir los juegos de lenguaje concretos que constituyen el cultivo de la literatura fantástica, tanto desde el lado del autor como del lector.

generalización se debe tener cuidado de no superar cierto límite que la vuelva conceptualmente inoperante e inútil.¹⁵

Pero también es posible, y necesario, extraer una consecuencia práctica de la anotación de Bioy Casares, y que será justamente la de intentar caracterizar al tipo de literatura fantástica cultivada por Bioy mediante el reconocimiento de las leyes generales y particulares que operan en la constitución de la obra bioycasareana en general y de *La invención de Morel* y de *Plan de evasión* en particular.

Siguiendo a Bioy Casares, puede afirmarse que la ley general básica del tipo (¿subgénero?) de literatura fantástica cultivada por él es la de crear lo extraño o extraordinario mediante el caos producido en los personajes y lectores, al intentar éstos dar coherencia, mediante el escaso auxilio que puedan prestarles sus esquemas y estructuras cognoscitivas, a los fenómenos y procesos a los que se ven enfrentados en su encuentro con el mundo ficcional; este "déficit cognoscitivo" es lo que desencadena lo fantástico en la literatura bioycasareana.

¹⁵ Las dificultades que la generalización (finalmente determinación genérica) de la literatura fantástica conlleva se ilustran bastante bien con lo que apunta Michal Glowinski en su trabajo sobre los géneros literarios: "Cuanto más diversificado está un género internamente (es decir, cuantas más variedades abarca), más complejo es en sus realizaciones textuales, ya que supone el surgimiento de estructuras diferentes, y más carácter general tiene esta esfera de necesidades que constituyen todo lo que es propio y esencial a un género; en caso extremo, esta esfera es difícilmente identificable a lo largo de la historia de un género. En casos parecidos, es difícil constatar para un género determinado qué es lo necesario a cada etapa de su evolución histórica y qué es lo que no parece serlo más que en una fase de su desarrollo" (1993: 99). Por supuesto, la generalización excesiva no es el único peligro de una definición genérica, la multiplicación de los detalles también entrañan problemas para la definición: "La complejidad del género literario es precisamente una consecuencia lógica de la pluralidad de ingredientes. Naturalmente, se vislumbra aquí también el peligro de una definición demasiado detallada, tan perjudicial como las definiciones demasiado vagas. O será aplicable a demasiados pocos fenómenos por ser muy restrictiva o ya no dice nada aprovechable sobre la realidad que define dando cabida a demasiados fenómenos" (Kart Spang, 2000: 41).

Lo que afirma Suárez Coalla de la literatura fantástica en general del siglo XX se ajusta muy bien a la condición de la literatura fantástica de Bioy Casares:

El discurso de lo fantástico se forma por la conjunción de una carencia de pistas –los vacíos textuales- y un exceso de éstas que, en un contexto que no se necesitan “a priori”, resultan confusas e inquietantes. Una consecuencia posible es la conformación de un tipo de relato donde se da prioridad al enigma aprovechando la técnica del suspense. (1994: 105 y 106)

El trabajo de reflexión teórica de Bioy Casares acerca del género fantástico se encuentra estrechamente vinculado a su labor de creación literaria. La teoría y la praxis textuales de Bioy Casares coinciden plenamente. Así, la primera se presenta como la postulación de las leyes generales de la segunda, y ésta, a su vez, aparece como ejemplificación, realización concreta, de la primera; esto es, las reflexiones teóricas de Bioy se constituyen en verdaderos metatextos de sus narraciones (textos-objeto).

La teorización sobre la literatura fantástica y la escritura creativa se encuentran en Bioy Casares perfectamente imbricadas. La teoría y la praxis bioycasareanas de la literatura fantástica son coherentes entre sí. Esto da origen a una narrativa inteligente y profunda de gran valor estético y filosófico.

Para Bioy Casares, la vida es tan fantástica como puede serlo la muerte: “Nos parece, quizá por error, que la vida no pertenece al más allá [...]” (Bioy Casares, citado en Martino, 1991: 65). De ahí que para el escritor argentino, la literatura sea mucho más que una simple atracción, preferencia o curiosidad. Más bien, la literatura fantástica es una vía de acceso a la realidad fundamental del mundo.

Para Bioy, el valor de la literatura fantástica es de orden ético, estético y cognoscitivo: "Al borde de cosas que no comprendemos del todo, inventamos relatos fantásticos, para aventurar hipótesis o para compartir con otros los vértigos de nuestra perplejidad" (Bioy Casares, citado en Martino, 1991: 65).

El valor de la literatura fantástica para Bioy Casares no sólo estriba en que, por su naturaleza, sea esta literatura la indicada para tratar la esencial extrañeza de la vida; su valor también reside en los exigentes requisitos formales y estructurales que reclama dicho género literario. El escritor de literatura fantástica "tiene que volver creíbles cosas muy extrañas" (Bioy Casares, citado en Martino, 1991: 67); de ahí que éste deba poseer una muy fina inteligencia y notables dotes estilísticas para construir sus novelas y relatos.

Dice Bioy que es característico del género fantástico promover la ambigüedad¹⁶, misma que bien puede ser producida por el empleo de diversos puntos de vista en el relato¹⁷; otra característica de la literatura fantástica para Bioy Casares es el empleo justo de un argumento impecable, lo mismo que el apego a las unidades de acción, tiempo y espacio¹⁸; el dominio del discurso narrativo, la

¹⁶ "Cuando alguien se pone a escribir pretende maravillar al lector. Por eso suele bordear la mentira, la ambigüedad, síntomas de lo fantástico" (Bioy Casares, citado en Martino, 1991: 65).

¹⁷ "Creo que la relativa credulidad que pueda tener una historia fantástica aumenta con esta técnica: una cadena de personas que toman en serio un rumor o un testimonio, lo corrigen, dan su propia versión de cómo ocurrieron los hechos, sus propias conjeturas sobre lo que han escuchado o leído" (Bioy Casares, citado en Martino, 1991: 67). Esta técnica, Bioy la emplea admirable y extensamente en las novelas tratadas en este estudio.

¹⁸ "Hay que atenerse a un argumento, a una estructura, no conviene que haya diez protagonistas ni que se prolongue demasiado en el tiempo o en el espacio [...] Tengo también una sospecha: que los géneros policial y fantástico observan las reglas de Horacio en las *Epístolas* mejor que otros géneros: se ajustan a las reglas clásicas" (Bioy Casares, citado en Martino 1991: 69). La gran atención que Bioy

dosificación y manipulación de la información, es igualmente relevante para el género fantástico¹⁹.

Se observa en la creación fantástica bioycasareana, lo mismo que en el género en el que se inscribe, una transformación continua. El movimiento general de dicha evolución puede referirse como el deslizamiento de lo fantástico-misterioso (Todorov, 1994) presente en *La invención de Morel* y *Plan de evasión* hacia lo "insólito cotidiano", cuya manifestación más clara es *La aventura de un fotógrafo en La Plata*.

Es necesario apuntar que la transformación fantástica bioycasareana ciertamente ocurrió, pero de ninguna manera ella significó el abandono de las condiciones que sobre lo fantástico Bioy reconoció, y que he indicado en los párrafos anteriores.

Si bien es cierto que *La invención de Morel* y *Plan de evasión* participan de las condiciones que caracterizan a la narrativa fantástica bioycasareana en general, también lo es el hecho que ambas novelas ofrecen propiedades que las convierten, a mi parecer, en obras singulares, no sólo dentro del corpus de la obra fantástica

concede a lo apuntado aquí para construir sus obras narrativas siempre ha sido ampliamente reconocido por la crítica.

¹⁹ "El autor de literatura fantástica tiene que volver creíbles cosas muy extrañas. Para eso, debe poner en orden la exposición y tener una sabiduría capaz de orientar al lector, después desorientarlo y por fin llevarlo a la revelación final. Es la misma inverosimilitud de la literatura fantástica lo que exige ser muy racionales y astutos para usar los argumentos que van a hacer pasar los sofismas por verdaderos" (Bioy Casares, citado en Martino, 1991: 67). Un ejemplo del manejo de la información en la narración es el procedimiento que señala Bioy cuando trata del género policial, al que vincula estrechamente con el fantástico, y que él mismo emplea en muchas de sus narraciones: "Todo [...] [en las ficciones policiales] debe profetizar el desenlace; pero esas múltiples y continuas profecías tienen que ser, como las de los antiguos oráculos, secretas; sólo deben comprenderse a la luz de la revelación final. El escritor se compromete, así, a una doble proeza: la solución del problema planteado en los capítulos iniciales debe ser necesaria, pero también debe ser asombrosa" (Bioy Casares, citado en Martino, 1991: 186).

bioycasareana, sino en el ámbito total de la literatura fantástica moderna.

La invención de Morel y *Plan de evasión* ofrecen en sus páginas una serie de acontecimientos para los que a lo largo de casi toda su narración resulta difícil reconocer la naturaleza de su causalidad; finalmente los acontecimientos son descifrados, como dirá Borges en el prólogo de *La invención de Morel*, "con un solo postulado fantástico pero no sobrenatural" (Bioy Casares, 1997: 14). Las explicaciones de lo acontecido en las islas de Morel y de Castel son sorprendentes, pero perfectamente racionales y por completo ajenas a lo sobrenatural. Es claro que ateniéndonos a estas condiciones de *La invención de Morel* y *Plan de evasión*, fácilmente podemos reconocer a las novelas como manifestaciones de lo fantástico-extraño.

Sin embargo, y esto es muestra de la riqueza artística de las obras, aun cuando *La invención de Morel* y *Plan de evasión* pueden ser acertadamente inventariadas como obras de lo fantástico-extraño, al mismo tiempo pueden ser descritas perfectamente como obras cuya composición fantástica se manifiesta no en la vacilación entre una explicación natural y una sobrenatural de los acontecimientos asombrosos, sino en la vacilación que provoca la coexistencia, no necesariamente pacífica, de dos universos, ambos con idénticos derechos a ser "reales", para decidir acerca de lo real y lo que no lo es, para decidir entre lo normal y lo supuestamente anormal. De esta

suerte, lo fantástico en las obras es de índole epistemológica y ontológica.

Esta doble naturaleza de lo fantástico en las novelas de Bioy resulta muy interesante, pero la dimensión ontológica de lo fantástico de las novelas es por sí misma sumamente atractiva si se considera que la coexistencia de los distintos mundos que aparecen en cada una de las novelas tiene como fuente la invención técnica de dos ingenios humanos, los de Morel y Castel.

Me atrevo a sugerir que *La invención de Morel* es el primer caso de la literatura fantástica, y *Plan de evasión* el segundo, que presenta esta situación, es decir, la de la generación, a través de la aplicación del quehacer científico humano, de *otra realidad* que coexiste con la realidad originaria humana (por supuesto dentro del espacio ficcional), y que posee plenos derechos a ser declarada como auténtica (por supuesto dentro de la propia ficción)²⁰. La situación que se plantea en *La invención de Morel* resulta todavía más sugerente al considerar que la "realidad inventada" (la de los hologramas) es una copia y al mismo tiempo una emanación de la realidad original de Morel y sus invitados.

²⁰ Pero *La invención de Morel* no es la primera obra en problematizar la presencia de las imágenes cinematográficas de los individuos en el espacio natural de éstos, y el desenvolvimiento de las mismas como existencias autónomas, capaces de constituirse en los dobles o sustitutos de las "personas" [originales/ grabadas/ filmadas]. Los cuentos *El vampiro*, *El espectro* y *El puritano*, de Horacio Quiroga; la novela *Xyz*, de Clemente Palma, y *Le Château des Carpathes*, de Verne, constituyen los antecedentes literarios de *La invención de Morel* en cuanto al asunto literario de las imágenes cinematográficas se refiere.

Los mundos de *La invención de Morel* y de *Plan de evasión*, promueven la exploración de las consecuencias estéticas y asombrosas de la ontología, esto es, constituyen auténticos “mundos problemáticos”²¹. Los capítulos tercero y cuarto de la tesis intentan ser la verificación de esta observación.

En el decurso ficcional fantástico de Bioy Casares es posible identificar constantes muy significativas. Las constantes más relevantes de la narrativa de Adolfo Bioy Casares son la presencia de una situación enigmática, cuyo proceso de construcción (planteamiento, complicación y clarificación) constituye el desarrollo de una rigurosa trama argumental, y el tema del amor.

La fuente de lo fantástico en la narrativa de Bioy Casares puede residir tanto en la sencilla cotidianidad como en las máquinas, intervenciones quirúrgicas, elixires mágicos, en la presencia del destino o de fuerzas sobrenaturales; igualmente, el proceso fantástico puede transcurrir tanto en ámbitos aislados o alejados de la civilización, como en espacios públicos o cerrados; pero es la estricta construcción argumental y técnica de sus obras de donde emerge la fuerza de lo fantástico.

Conjuntando ideas y elementos de la ciencia y la filosofía, siempre subordinados a los requerimientos de la ficción narrativa, Bioy ha elaborado una literatura fantástica capaz de dar cuenta del sentido y asombro de la existencia humana.

²¹ En el sentido en que lo es para Brian McHale el mundo del Imperio del Gran Khan de *Las ciudades invisibles* de Calvino. Apunta McHale: “What kind of world is this? A problematical world, that much is certain. It has been designed, as Thomas Pavel has said of certain Renaissance texts, for the purpose of exploring ontological propositions” (2001: 43)

2. LA REALIDAD FICCIONAL BIOYCASAREANA

2.1 Realidad y literatura

Toda reflexión nos instala en un círculo: nos encontramos en un mundo que parece estar antes de que comience la reflexión, pero ocurre que ese mundo no está separado de nosotros porque nos es entregado (por nosotros mismos) en la reflexión. Dicho de otro modo, mundo y sujeto ocurren uno por el otro. Para decirlo desde el pragmatismo rortyano: "El antiesencialista no pone en duda que ha habido árboles y estrellas antes de que hubiera enunciados acerca de los árboles y las estrellas. Pero el hecho de la existencia anterior no sirve para dar sentido a la pregunta '¿qué son los árboles y las estrellas aparte de sus relaciones con otras cosas, aparte de nuestros enunciados acerca de ellos?' " (1997: 60).

Por mucho que nos alejemos y corramos en busca de una "visión desde ningún lugar", una atalaya desde la que podamos contemplar el escenario total de lo existente "tal como éste es en sí", es claro que jamás alcanzaremos semejante estado. No es posible salir del círculo, pues su fuente es el lenguaje. Y no hay por qué ni para qué intentarlo, que la circularidad no es viciosa sino realizadora del mundo humano.

Todo esto es particularmente claro en el ámbito de la interpretación y crítica literarias, pues el texto literario, en tanto tal, distinto de la cosa, sólo cobra existencia si el mundo ficcional que contiene en potencia se realiza al proyectarse éste mediante la lectura en el espacio de la semiosis.

La lectura es lo que sustrae a los textos del cúmulo indiferenciado de las cosas para convertirlos en objetos de un mundo humano, es decir, de lo real. Y es en la interpretación que el lector se trae a sí mismo al presenciar, pues se conforma como *presencia*, el mundo proyectado a través de la lectura.

Sólo abrazando una concepción filosófica, que instalada en el clásico dualismo metafísico occidental, distinga entre lenguaje y hecho, entre signos y no signos, podríamos sustentar una distinción entre realidad y ficción, entre realidad y literatura.

Esta distinción, además de empobrecedora de lo real, y con ello de la experiencia literaria, se antoja innecesaria. ¿Quién, que participe suficientemente de las realidades socialmente construidas, pretendería no distinguir, de suerte que no pudiera actuar de manera competente en su vida cotidiana y con menoscabo de sus interacciones sociales, entre su mundo cotidiano y los universos ficcionales de la literatura? ¿Realmente temen quienes distinguen entre realidad y ficción que las colectividades humanas o los individuos se desbarranquen en una total confusión que les impida satisfacer proyectos humanos, en caso de eliminar o considerar irrelevante la distinción realidad-literatura?

Ciertamente que los proyectos de los que se hubieran ocupado y en los que se hubieran construido a sí mismos las comunidades y los individuos que renunciaran a la distinción realidad-literatura, cambiarían, pero sólo para abrir la oportunidad a nuevos espacios de interacción y construcción humanas, a nuevos proyectos y prácticas que los satisfagan.

Por supuesto, no es mi intención aquí defender una indiferenciación de los mundos cotidianos de los lectores y los mundos ficcionales que los textos literarios habrán de proyectar en los mundos cotidianos de los lectores (sólo si se trata de una práctica literaria profunda y auténtica). Por muy entrañable que Don Quijote nos resulte, quizá mucho más que la inmensa mayoría de nuestros vecinos, ello no significa que pretendamos que la interacción con uno y otros sea la misma; para decirlo de una manera más inmediata: a mi vecino puedo preguntarle por el estado del tiempo o pedirle un poco de azúcar, pero no a Don Quijote.

El interés se orienta a señalar lo arbitrario e injustificado de separar un ámbito de la experiencia humana, en este caso la proyección de los mundos ficcionales, del terreno de lo real. La reducción es evidente, si se trata de experiencia humana no puede ser sino real, pues es existencia. Para decirlo con el filósofo Michel Henry (1989: 516): "La designación de la apariencia como ilusión es la ilusión suprema, ya que toda apariencia se prueba a sí misma por el hecho de que aparece y, en su aparecer, es el fundamento de todo aserto y de toda verdad posibles". Desde nuestra perspectiva no representacionista del lenguaje, los mundos ficcionales constituyen una ampliación de la experiencia posible humana, y por lo tanto de la realidad.

Los mundos ficcionales no se objetivan físicamente pero ello no significa que podamos declararlos irreales, pues su **real**-ización existe y está dada en la lectura. Pero si bien es cierto que la ficción pertenece a lo real, ello no significa que los lectores podamos habitar

los mundos ficcionales como sus personajes, aunque sí podemos muy bien considerarlos como sistemas relativamente autónomos susceptibles de estudiarse como universos completos y cerrados.

Los mundos ficcionales tienen como materia prima constitutiva al mismo lenguaje con el que construimos los diversos ámbitos de la acción humana cotidiana. Esta fuente común garantiza necesariamente que tales mundos nos resulten inteligibles, dado que no pueden ser sino mundos de "acción e interacción humanas" (Pimentel, 1998: 10) y el lenguaje empleado para su construcción es humano. Aquí valdría la pena recordar la observación de Wittgenstein de que si un león pudiera hablar no lo entenderíamos.

La inteligibilidad de los mundos de ficción reporta la inteligibilidad de los diversos mundos en los que participamos cotidianamente como personajes, pues siendo los mundos ficcionales *otros* de los que habitamos, nos brindan la oportunidad, como toda alteridad, de comprender nuestro propio mundo y a nosotros mismos.

Dado que es lenguaje, la literatura pertenece, no podría ser de otro modo, a la realidad, es real. Conviene sustentar la afirmación.

Característico de todo lo vivo, mejor aún, condición, ciertamente no única pero sí fundamental, es la de la acción²². Todo lo vivo actúa. Y es en su actuación que las propiedades del mundo emergen, se hacen presentes a lo vivo, es decir, se tornan realidad.

Algunos bichos actúan colectivamente, para lo cual sus comportamientos deben coordinarse mutuamente. Cuando esto ocurre decimos que existe comunicación, lingüística si es aprendida y no

²² Las consideraciones que siguen en torno al lenguaje se apoyan en los trabajos de Humberto Maturana y Francisco Varela (1996) y de Varela, Evan Thompson y Eleanor Rosch (1997).

innata, o sea coordinación de comportamiento a través del establecimiento de interacciones mutuas recurrentes. Hasta aquí nada que sea todavía lenguaje. Éste cobra existencia en cuanto aparece en la comunicación lingüística la propiedad emergente que permite convertir a la propia comunicación lingüística en objeto de la comunicación lingüística, es decir, cuando aparece la recursividad.

En el ámbito del lenguaje, las palabras, además de que permiten la coordinación lingüística de acciones, dado que son y sostienen distinciones, posibilitan la creación nocional de objetos (distinciones de distinciones) y la aparición de nociones abstractas (conceptos, símbolos, es decir, distinciones de distinciones de distinciones).

Es el lenguaje lo que le permite al humano simbolizar, esto es, ser capaz de distinguir, separando del flujo indiferenciado de todo lo existente y de sus actos reflejos, *algo* para convertirlo en objeto de su lenguaje, de su pensamiento y de su comunicación. Así pues, la función del lenguaje no es, no podría ser, dado que no podemos percibir nada *sub specie aeternatis*, nombrar lo dado, lo preexistente, sino aparecer un mundo humano a los humanos. Toda la realidad del mundo nos viene dada en el lenguaje.

Aquí, tal como ocurre en la concepción wittgensteiniana del lenguaje, es claro que usar el lenguaje se encuentra inextricablemente unido al resto de las prácticas humanas; usar el lenguaje es consustancial al actuar humano. La acción humana sólo puede ocurrir gracias al lenguaje.

Todo: discurso, palabras, objetos, acciones, sensaciones, pensamientos, emociones, deseos... son la vida, conforman su trama.

En el mundo humano no está primero, o por un lado, lo material, y después, o por otro lado, el discurso (ficticio o no). Todo lo material posee en la realidad humana valor simbólico y todo lo simbólico posee valor material.

Considerando de esta manera a la naturaleza lingüística de lo humano, se hace patente que lo ficcional no puede ser distinto, mucho menos contrario, a lo real. Toda ficción, con pleno derecho, forma parte de lo real. Más aún, "La Realidad" es una ficción. "Toda realidad no puede convertirse más que en una ficción porque la Realidad ya es de por sí una ficción, una selección y ordenación de elementos, que ha abandonado necesariamente una posible ordenación primera que sólo se apreció como caótica" (Jorge Urrutia, 1997: 112).

Por supuesto, no abrigo la pretensión de que la postura filosófica por la que aquí abogo se apegue a algo llamado "Realidad" que la haga verdadera y correcta. Sería un descalabro mayúsculo, una incongruencia, una contradicción más que evidente. A mi juicio tal concepción representa, como otra cualquiera, sólo una forma de hablar que permite visualizar y concebir a lo real y a la experiencia humana de la literatura de una cierta manera, la que se ha presentado, y cuya corrección derivará del hecho de en qué medida tal concepción nos permita satisfacer o no determinados proyectos²³.

²³ ¿Cómo promover nuevos proyectos y su cumplimiento? "El método consiste en volver a describir muchas cosas de una manera nueva hasta que se logra crear una pauta de conducta lingüística que la generación en ciernes se siente tentada a adoptar, haciéndoles así buscar nuevas formas de conducta no lingüística: por ejemplo la adopción de nuevo equipamiento científico o de nuevas instituciones sociales. Este tipo de filosofía no trabaja pieza a pieza, analizando concepto tras concepto, o sometiendo a prueba una tesis tras otra. Trabaja holística y pragmáticamente. Dice cosas como: "Intenta pensar de este modo", o, más

Qué proyectos sean éstos no nos es posible determinar por anticipado, predecir, pues se conforman en la actuación humana y las nuevas formas de hablar que los acompañan. Ni una ni otras son programables sino contingentes dada su condición inevitablemente contextual. Pero aún cuando no podemos realizar semejante ejercicio profético, resulta plausible pensar que una cultura donde la distinción literatura-realidad dejara de ser interesante, una cultura donde el discurso metafísico y la ontología perdieran su atractivo para explicar y definir el espacio y naturaleza de lo real, en fin, una cultura que le creyera a Darwin²⁴, de manera que se concibiera que el lenguaje nos proporciona "instrumentos para arreglárnoslas con los objetos, no para representarlos" (Rorty, 1997: 70), promovería el ejercicio libre de la imaginación y el fantaseo; sería una cultura en la que el cultivo de la ficción se tornaría una actividad importante y relevante. Recordaríamos y tendríamos muy presente que desde su origen el humano se ha estado contando historias a sí mismo, como actividad fundamental en la constitución de su humanidad, ya sea al calor del fuego en al noche de la tribu, en salas atestadas con olor a

específicamente, 'Intenta ignorar las cuestiones tradicionales, manifiestamente fútiles, sustituyéndolas por las siguientes cuestiones, nuevas y posiblemente interesantes'. No pretende disponer de un candidato más apto para efectuar las mismas viejas cosas que hacíamos al hablar a la antigua usanza. Sugiere, en cambio, que podríamos proponernos dejar de hacer esas cosas y hacer otras. Pero no argumenta a favor de esa sugerencia sobre la base de los criterios precedentes comunes al viejo y al nuevo juego de lenguaje. Pues en la medida que el nuevo lenguaje sea realmente nuevo, no habrá tales criterios" (Rorty, 1996a: 29).

²⁴ "Si vamos a creer a Darwin debemos pensar que la palabra 'lenguaje' no nombra una cosa con una naturaleza intrínseca propia, sino una manera de abreviar los tipos de complicadas interacciones con el resto del universo, únicas en los antropoides superiores. Estas interacciones están caracterizadas por el uso de sonidos y marcas complejas para facilitar las actividades grupales, como instrumentos que sirven para coordinar la actividad de los individuos" (Rorty, 1997: 69).

palomitas o en medio de la urbe cruenta protegidos en un breve espacio de soledad solidaria.

En esta cultura, la metafísica y la ontología permanecerían como constancia del asombro irreductible, del vértigo fascinado de ser seres vivos y mortales. En esta cultura, el discurso metafísico podría asumir plenamente, con el beneplácito de Borges y Bioy, la condición de literatura fantástica que serviría “para compartir con otros los vértigos de nuestra perplejidad” (Bioy Casares, citado en Martino, 1991: 65).

Sugiero que la distinción realidad-literatura es innecesaria y que podríamos practicar otra forma de hablar, de discurrir, lo que conllevaría formas diferentes de pensar y de vivir, pues el lenguaje, el pensamiento y la actividad de los humanos se relacionan íntima e inextricablemente en su vivir. “No podemos separar su pensar [del hombre] de su actividad. Porque el pensar no es un acompañamiento del trabajo, como no lo es el habla con pensamiento” (Wittgenstein, 1985: 22). La vida no es literatura, pero ésta es parte de aquélla y constituye una forma destacada de ampliarla.

2.2 Postulación narrativa de la realidad ficcional bioycasareana

Conforme realizamos la lectura del texto literario, previamente asumido el pacto narrativo del que habla Pozuelo Yvancos²⁵, el mundo

²⁵ “En el mundo de la ficción –y ése es uno de los datos de definición pragmática más atraídos, permanecen en suspenso las condiciones de «verdad» referidas al mundo real en que se encuentra el lector antes de abrir el libro. Cuando realiza esa acción –abrir el libro- desencadena una mágica y prodigiosa transmutación en su noción de realidad. Esto se ha dicho mucho y se ha comparado ese instante y sus

ficcional se representa²⁶ en nuestra conciencia; y es justamente esta representación de los mundos ficcionales lo que los constituye como realidad para el lector (evidentemente realidad ficcional, distinta de la empírica).

Es claro que las realidades ficcionales sólo se realizarán efectivamente a través de la lectura si los artificios narrativos²⁷ han sido resueltos favorablemente; la realidad ficcional emerge del entramado de los artificios narrativos. Lenguaje y organización son los constituyentes primarios con que los autores construyen y determinan los mundos ficcionales; es decir, sin artificio no resulta posible ninguna realidad ficcional.

Es en la representación que ocurre en la conciencia de los lectores, donde los mundos ficcionales, constituidos antes de la lectura tan sólo como promesa, posibilidad, se transforman en realidades ficcionales, dentro de las cuales se dan (por lo tanto también ocurren en la representación que realizan los lectores en el acto de la lectura) percepción e interpretación por parte de las “conciencias internas” del texto narrativo.

consecuencias con el instante en que Alicia cruza el espejo. De entre las muchas aproximaciones y consecuencias que cabe hacer y deducir de esta suspensión de la realidad (las hay de tipo filosófico, poético, psico-analítico, etc.), nos vamos a interesar ahora por una si se quiere más humilde, pero no menos decisiva: lo que en otro lugar llamé la contracción de un pacto narrativo [...] Este pacto –presente en todo discurso narrativo– es el que define el objeto –la novela, el cuento, etc.– como verdad y en virtud del mismo el lector aprehende y respeta las condiciones de Enunciación-Recepción que se dan en el mismo [...] Entrar en el pacto narrativo es aceptar una retórica por la que la situación Enunciación-Recepción que se ofrece dentro de la novela es distinguible de la situación fuera de la novela” (1989: 233 y 234).

²⁶ Tal como se representa una obra dramática, un partido de fútbol o un espectáculo. De ninguna manera como algo que aparece en calidad de representante de otra cosa.

²⁷ Entiendo al artificio como el resultado de una decisión técnica que se expresa en la obra en un rasgo formal semantizado. La aclaración es conveniente a fin de reconocer que la noción se encuentra inscrita en la perspectiva semiótica de Juri Lotman, más que en la formalista de Shklovski.

La realidad ficcional puede ser experimentada externamente como totalidad por parte de los lectores; es decir, los lectores, en tanto entidades ajenas a la realidad ficcional, son incapaces de alterar a ésta en su objetividad, aunque sí pueden incorporarla a su propia realidad empírica como sentido resultante de una actividad interpretante. Si bien es cierto que los lectores nos encontramos constreñidos, por mucho que se acuda a mecanismos para desdibujar la limitación, a presenciar el espectáculo de los mundos ficcionales sin poder participar en él, nos es dable otear los artificios narrativos, en tanto elementos estructurantes externos, pero no ajenos, de las realidades ficcionales, con los que se ha hecho posible la aparición de los mundos ficcionales.

Por supuesto la realidad ficcional también es experimentada internamente por las conciencias ficcionales (autoriales, narratorias, figurales) como ámbito de ocurrencia de su propia existencia, pero esto no debe conllevar el olvido de un hecho intelectualmente fascinante: tales conciencias ficcionales son una proyección de otra conciencia, la del lector empírico. Para las conciencias ficcionales, los artificios narrativos, en tanto artificios, resultan invisibles; pero no lo son cuando éstos se transmutan a través del discurso narrativo en constituyentes realizados del mundo narrado.

Imposible inquirir acerca de las realidades de los mundos ficcionales sin dar cuenta de los artificios narrativos con que aquéllos han sido constituidos; sin embargo, siendo la novela una estructura orgánica cuyos elementos se encuentran mutuamente determinados, es claro que la retroalimentación autorreforzadora de los artificios

composicionales torna imposible distinguirlos con toda precisión y de una vez por todas. De ahí que la revisión de los artificios narrativos no pueda ser minuciosa ni definitiva. En su ensayo *El arte narrativo y la magia* (1932), Borges habla de “la casi inextricable complejidad de los artificios novelescos, que es laborioso desprender de la trama” (1991a: 71).

En este apartado revisaré los artificios narrativos más destacados de *La invención de Morel* y de *Plan de evasión*, fundamentalmente los constituidos en la figura y actividad de la instancia narradora; por decirlo así: el narrador es el artificio a revisar, pues la selección y restricción (filtros) total del discurso y la trama es competencia definitiva e irrenunciable del narrador. La realidad ficcional existe gracias a que el narrador la declara²⁸.

La concentración en la instancia narradora es inapelable, pues ésta constituye la frontera intermediaria, aunque pertenece totalmente a la realidad ficcional, entre el mundo empírico de los autores y lectores y los mundos ficcionales narrados. Nuestro conocimiento de los mundos ficcionales siempre se hallará mediatizado, condicionado, por la figura narradora. Para que el acto

²⁸ Dice del narrador Ma. del Carmen Bobes: “El narrador, esa persona ficta, situada entre el mundo empírico del autor y de los lectores y el mundo ficcional de la novela, y que a veces se pasa al mundo de la ficción como un personaje observador, es el centro hacia el que convergen todos los sentidos que podemos encontrar en una novela, y del que parten todas las manipulaciones que se pueden señalar en ella, pues es quien dispone de la voz en el discurso y de los conocimientos del mundo narrado; él es quien da cuenta de los hechos, el que elige el orden, el que usa las palabras en el orden que cree más conveniente, y a partir de aquí construye con un discurso verbal un relato novelesco, dotado de sentido propio que procede del conjunto de las unidades textuales y de sus relaciones. Toda la materia, todas las funciones y relaciones que generan sentido en una novela tienen su centro en la figura del narrador, por eso creemos que el estudio semántico de la novela tiene como objeto inmediato identificar las formas de relación del narrador con el discurso y con la materia de la novela, a fin de establecer el sentido que pueden tener en el conjunto” (1998: 197).

de la lectura pueda ocurrir, y con él la proyección de los mundos ficcionales, debe darse simultánea y paralelamente el acto de la narración. Sin narración no hay lectura posible y sin ambas no hay mundo ficcional creado.

La declaración de una realidad siempre será reductiva, inferior en riqueza a la realidad, ficticia o empírica. La declaración de una realidad ficcional comporta una paradoja que es necesario señalar: la realidad ficcional cobra existencia en la declaración (postulación) verbal del narrador, es decir, lo que existe en la ficción sólo lo hace a condición de ser dicho, y al mismo tiempo la realidad ficcional "trasciende" su soporte verbal, pues lo que se dice siempre es una selección y restricción de lo que existe. En la base de esta paradoja se encuentra la naturaleza recursiva del lenguaje; pero reconocer su origen no reporta, o no debiera, la desaparición del asombro fascinado que este hecho despierta.

En su ensayo *La postulación de la realidad*, Borges registra la existencia, a su parecer, de dos arquetipos de escritor, cuyas designaciones de clásico y romántico, aclara, nada tienen que ver con una connotación histórica. Las palabras *clásico* y *romántico* le sirven a Borges para designar los dos modos fundamentales de referir las realidades ficcionales.

Dice Borges que el escritor romántico "quiere incesantemente expresar" (1991: 59). El romántico sufre, dada su desconfianza en la capacidad del lenguaje para entregar naturalmente la realidad (lo que entraña como presupuesto y conclusión que desconfía también de la capacidad de los usuarios del lenguaje para proyectar, deducir e

imaginar), la necesidad de animar profusamente las experiencias registradas en su escritura. "La [realidad] que procuran agotar los románticos es de carácter impositivo más bien: su método continuo es el énfasis, la mentira parcial" (1991: 62).

Por su parte, "el [escritor] clásico no desconfía del lenguaje, cree en la suficiente virtud de cada uno de sus signos" (Borges, 1991: 60), de ahí que "se limita a registrar una realidad, no a representarla" (Borges, 1991: 60). El escritor clásico "no escribe los primeros contactos de la realidad, sino su elaboración final en conceptos" (Borges, 1991: 60). Todo esto significa que la confianza del escritor clásico en el lenguaje se extiende hacia el lector, que es a cargo de quien correrá la animación de lo relatado; es él quien deberá inferir, proyectar, descomponer y recomponer lo registrado en la escritura.

La "imprecisión" del escrito clásico representa la oportunidad del lector de participar activamente en la construcción de la realidad ficcional. Borges apunta como hipótesis que:

la imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura porque a ella propendemos siempre en la realidad. La simplificación conceptual de estados complejos es muchas veces una operación instantánea. El hecho mismo de percibir, de atender, es de orden selectivo: toda atención, toda fijación de nuestra conciencia, comporta una deliberada omisión de lo no interesante. Vemos y oímos a través de recuerdos, de temores, de previsiones. En lo corporal, la inconsciencia es una necesidad de los actos físicos. Nuestro cuerpo sabe articular este difícil párrafo, sabe tratar con escaleras, con nudos, con pasos a nivel, con ciudades, con ríos correntosos, con perros, sabe atravesar una calle sin que nos aniquile el tránsito, sabe engendrar, sabe respirar, sabe tal vez matar: nuestro cuerpo, no nuestra inteligencia. Nuestro vivir es una serie de adaptaciones, vale decir una educación del olvido. (1991: 61)

Para Borges el conocimiento de la realidad no ocurre como recepción neutra de lo que supuestamente se encontraría ya dado, sino que es resultado de la participación activa del sujeto. Lector, narrador o personaje, el sujeto cognoscente necesariamente organiza su percepción (por lo que se trata de una construcción). El cuerpo y la experiencia acumulada, no solo la conciencia o el intelecto, concurren en esta actividad organizadora. Consecuentemente, y ateniéndonos a la discusión que nos ocupa en este apartado, cabe afirmar que la postulación de la realidad ficcional es su construcción.

El escritor clásico, nos dice Borges, acude a "tres modos, muy diversamente accesibles" (1991: 60) de postular la realidad narrativa:

El de trato más fácil consiste en una notificación general de los hechos que importan [...] El segundo consiste en imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos [...] El tercer método, el más difícil y eficiente de todos, ejerce la invención circunstancial [...] [y procede con el] desenvolvimiento o la serie de esos pormenores lacónicos de larga proyección [...] Es método admirable y difícil, pero su aplicabilidad general lo hace menos estrictamente literario que los dos anteriores, y en particular que el segundo. (1991: 62-64)

El segundo y tercer modos son ampliamente frecuentados por Bioy. Por lo pronto, de manera de sostener parcialmente esta afirmación y restar su impulso y énfasis dogmático, indico dos procedimientos que ilustran dichos modos. El misterio, artificio sustancial de *La invención de Morel* y *Plan de evasión*, es un insigne representante del segundo modo. La profecía secreta es un componente revelador de las obras de nuestra atención, y es una

manifestación del tercer modo de postular la realidad narrativa. Más adelante atenderé estas cuestiones.

Los modos clásicos de referir la realidad son reductivos en la medida en que abstraen, recortan, seleccionan y restringen la realidad a una parte de ella; pero al mismo tiempo, y de manera paradójica, construyen una realidad simbólica (en el sentido de inmaterial) que rebasa su propia declaración, en la medida en que la parte abstraída no es una simple colección de objetos, entes, sino una compleja red de relaciones.

Los tres modos clásicos de referir la realidad conciben a ésta como un sistema de relaciones; en efecto, referir "hechos", "derivaciones y efectos" y "pormenores lacónicos de larga proyección" es a todas luces postular relaciones, vínculos. La literatura clásica hace patente su reconocimiento de la complejidad de lo real.

Lenguaje y realidad, una vez más, se revelan como las dos caras de una misma moneda: mi forma de expresar la realidad es la forma que tengo de comprenderla. Expresión y comprensión de la realidad se codeterminan y retroalimentan, de suerte que toda postulación narrativa de la realidad conlleva una ideología, un carácter, una ética.

La expresividad de la forma romántica entraña una condición intensa, desesperada²⁹ y explosiva, en el sentido en que se manifiesta como una declaración lanzada con toda fuerza en todas direcciones, es decir, con vocación universal, con la intención de penetrar en quienes se encuentren al alcance de su manifestación. Como Borges dice, se trata de una imposición.

²⁹ Desesperación que nace de la desconfianza en el lenguaje para expresar naturalmente la realidad sin necesidad de acudir al énfasis.

La postulación clásica de la realidad ofrece un mundo, pero deja al libre arbitrio de quien lo percibe la responsabilidad de su asunción a través de un trabajo comprensivo e interpretativo. La vocación del proyecto clásico queda plenamente resumida en la valoración que del *Quijote* realiza Guillén (1988: 212):

Las preguntas, las dudas, los planteamientos inconclusos abundan y se multiplican en la mente del lector de la obra cervantina, mientras que las respuestas escasean o quedan largo tiempo aplazadas. Bien claro está que el ademán interrogativo del lector refleja el de los personajes de un libro cuya contextura envuelve tanto diálogo, tanto signo enigmático, tanto proceso de conocimiento [...] El autor sitúa en el centro de la acción no tanto unas realidades como el esfuerzo de unos hombres para descifrarlas.

La cita de Guillén bien podría servirnos para caracterizar a la obra bioycasareana. La narrativa del escritor argentino es sin lugar a dudas literatura "clásica".

Es de fundamental importancia el hecho de que en la narrativa bioycasareana no existan narradores omniscientes y sea casi siempre un actor-observador quien narra; es decir, la focalización de las narraciones revela una determinación ideológica y un efecto de sentido de los textos bioycasareanos, a mi parecer muy claros y en estrecha relación con el tema de nuestro estudio: el conocimiento último, definitivo y acabado (¿qué otra cosa es la omnisciencia?) es una ilusión; sólo se encuentra a nuestro alcance una mirada relativa y limitada, circunstancial.

Dice David Lodge que "Leemos narrativa, a fin de cuentas, no sólo por el relato, sino para ampliar nuestro conocimiento y comprensión del mundo, y el método narrativo autorial es

particularmente apto para ofrecernos ese tipo de conocimiento enciclopédico y de sabiduría proverbial" (1999: 27-28). Muy lejos de esta intención se encuentra la narrativa bioycasareana en general, y de manera particular las novelas objeto de nuestra atención en este estudio. Los narradores de *La invención de Morel* y *Plan de evasión* difícilmente podrían exhibir "conocimiento enciclopédico" y "sabiduría proverbial"; se trata de narradores limitados a las posibilidades perceptivas e interpretativas de una conciencia subjetiva, y además, indignos de confianza y poco elocuentes.

Un personaje narrador digno de confianza y no elocuente resultaría un somnífero y un promotor del aburrimiento; en caso de ser digno de confianza y elocuente, se trataría de un "pan", seguramente virtuoso y bondadoso pero poco interesante; la pérdida de interés podría extenderse al mundo narrado, a menos que existiera una fuerte tensión irónica, derivada de la condición antitética entre el carácter del narrador y la naturaleza de los hechos y del mundo narrados. Un personaje narrador indigno de confianza pero elocuente, rápidamente sería identificado y rechazado como manipulador y mentiroso. Un personaje narrador indigno de confianza, pero cuya poca confiabilidad no derivara de un carácter revulsivo y mal intencionado, y poco elocuente, tal como son los narradores de *La invención de Morel* y *Plan de evasión*, es el más adecuado para postular narrativamente una realidad incierta, susceptible de ser interpretada. Apunta David Lodge (1999: 231):

Tiene que haber alguna posibilidad de discriminar entre la verdad y la falsedad en el interior del imaginario mundo de la novela, como lo hay en el mundo real, para que la historia suscite nuestro interés.

Un narrador poco fiable sirve precisamente para revelar de una manera interesante la distancia que media entre la apariencia y la realidad, y para mostrar cómo los seres humanos distorsionan o esconden ésta. No se trata necesariamente de una intención consciente o maliciosa por su parte.

No hay voluntad sin intención. Lo que habrá de decir el narrador, y cómo y cuándo lo dirá, necesariamente estará condicionado por su interés. La motivación del narrador por narrar definirá la realidad presentada de los mundos narrativos, pues aquella es quien finalmente ha de dirigir la estructuración del discurso y de la trama.

Los protagonistas de *La invención de Morel* y *Plan de evasión* se ven impelidos a escribir para procurarse el auxilio o la comprensión de los destinatarios, o posibles destinatarios en el caso de *La invención de Morel*. Abiertamente reconocen su deseo y necesidad de que sus declaraciones sean tenidas por verdaderas. Esto los lleva a intentar presentar, de la manera más objetiva y racional que les es posible, los sucesos profundamente extraños que los angustian enormemente porque no pueden comprenderlos y porque les desordenan sus mundos conocidos.

La angustia provocada por la ignorancia y la incompreensión podría llevar a los protagonistas a optar por una postulación romántica de la realidad ficcional, pero la necesidad que experimentan por ser creídos, y procurarse así ayuda y comprensión, los lleva a intentar presentar una "realidad clásica", es decir, caracterizada por el filtro del intelecto y la búsqueda de la claridad expresiva. Los narradores de *La invención de Morel* y *Plan de evasión*

procuran parecer contenidos, poco expresivos o enfáticos, claros, ordenados y racionales. Sus declaraciones no tienen como objetivo descubrir las sensaciones, las experiencias inmediatas y los contactos primeros con lo real, sino las interpretaciones acerca de lo real.

Con todo, su poca elocuencia (incompetencia escritural), carácter personal y, sobre todo, el hecho de que sus declaraciones sólo pueden ser interpretaciones, dificultan hasta malograr su propósito de presentar una realidad indiscutida e indiscutible.

Así, tanto los narratarios como los lectores empíricos tenemos abiertas de par en par las puertas a la interpretación y la disensión.

La invención de Morel y *Plan de evasión* acuden al expediente del narrador delegado, quien como editor o destinatario específico del informe, diario o epistolario, contribuye a proyectar una imagen fragmentaria e incierta del mundo narrado al poner en tela de juicio las declaraciones del narrador-protagonista mediante el cuestionamiento y la crítica. La realidad declarada por éste no es pues, ni mucho menos, evidente.

El artificio, como dice Bioy, resulta eficaz: "Creo que la relativa credulidad que pueda tener una historia fantástica aumenta con esta técnica: una cadena de personas que toman en serio un rumor o un testimonio, lo corrigen, dan su propia versión de cómo ocurrieron los hechos, sus propias conjeturas sobre lo que han escuchado o leído" (Bioy Casares, citado en Martino, 1991: 65). Quizá la eficacia deriva del hecho de que predicar con el ejemplo es una de las mejores maneras para invitar a alguien a realizar lo propio mediante la emulación: ¿si las conciencias ficcionales pueden interpretar y

cuestionar lo declarado por un personaje, por qué no ha de poder hacer lo mismo el lector empírico? Se trata pues de una invitación a participar en el juego interpretativo. Lo que conlleva finalmente el reconocimiento y aceptación de que la verdad de lo que acontece no es clara ni mucho menos definitiva. La postulación de la realidad ficcional de *La invención de Morel* y *Plan de evasión* no impone la realidad de los mundos declarados, sino que la pone a consideración y debate. Se trata de una postulación clásica.

Vale la pena hacer una aclaración. El artificio del testimonio corregido, muy gustado por Bioy, representa una transformación de la convención narrativa de dar a conocer un manuscrito ajeno, pues la función pragmática que cumple es muy distinta de la que tuvo en sus orígenes. La función que en un principio cumplía el procedimiento del "manuscrito hallado" era la de dotar de verosimilitud a lo escrito, en el sentido de hacer creer a los lectores empíricos que lo que leían poseía un valor testimonial y no ficcional³⁰:

En su origen, la convención narrativa del "manuscrito hallado por azar" tiene el propósito de deslindar el contenido narrativo del narrador que se encarga de "transmitirlo", o incluso, supuestamente, de "transcribirlo" solamente. De manera implícita el narrador primero parece afirmar: "esto que vais a leer no

³⁰ "La escritura, estrictamente hablando, sólo puede imitar fielmente otra escritura. Su representación del discurso hablado y aún más de los acontecimientos no verbales, es altamente artificial. Pero una carta ficticia es indistinguible de una carta real. Una referencia a las circunstancias en las que la novela está siendo escrita, dentro de la misma novela, llamaría normalmente la atención sobre la existencia del autor 'real' detrás del texto, rompiendo de ese modo el espejismo de realidad creado por la ficción, pero en la novela epistolar, al contrario, ese recurso refuerza el espejismo [...] El realismo pseudodocumental del método epistolar dio a los antiguos novelistas un poder sin precedentes sobre su público [...] muchos de los primeros lectores de *Pamela* creyeron que estaban leyendo una correspondencia real, de la que Richardson no era más que el compilador. Los lectores modernos de novelas no se dejarán engañar de esa manera [...]" (David Lodge, 1999: 47 y 48). Lo que apunta Lodge respecto del relato epistolar, es perfectamente aplicable a las relaciones, informes, crónicas y diarios ficcionales.

es obra de mi imaginación, es un manuscrito auténtico que la fortuna puso en mis manos". (Pimentel, 1988: 152)

El artificio del "manuscrito hallado" cumple en el seno de las novelas que aquí nos ocupan una "función ficcionalizadora"; es decir, el procedimiento contribuye a señalar el carácter ficcional de las realidades postuladas en los relatos, en la medida en que con relativa facilidad el artificio es identificado como una convención literaria³¹. El propio Bioy Casares se encarga de destacar en su comentario a "El jardín de senderos que se bifurcan" de Borges, el valor fuertemente convencional del recurso del manuscrito encontrado:

Algunas convenciones se han formado por inercia: es habitual (y, en general reconfortante) que en las novelas no haya aparato crítico; es habitual que todos los personajes sean ficticios (si no se trata de novelas históricas). Otras convenciones –la historia contada por un personaje, o por varios, el diario encontrado en la isla desierta– tal vez fueron un deliberado recurso para aumentar la verosimilitud; hoy sirven para que el lector sepa, inmediatamente, que está leyendo una novela y para que el autor introduzca el punto de vista en el relato. (1942: 62)

Por supuesto, se trata de un movimiento paródico, que como tal tiene que ver con las transformaciones históricas de los sistemas sociales³², las que inciden en los cambios de las convenciones narrativas, pues "en sus mecanismos internos la literatura representa

³¹ Desde sus historias, las dos obras que nos ocupan patentizan su condición profundamente "novelesca". Particularmente respecto de *La invención de Morel*, Bioy celebra su carácter eminentemente ficcional: "además, parece que he sido afortunado en que se me ocurriera una historia donde el héroe tiene que ir en un bote, a través del mar, llegar a una isla deshabitada. Todo eso me parece que tiene que ver con lo novelesco por excelencia" (Guillermo Saavedra, 1993: 17).

³² "No puede hablarse de parodia como el motor del cambio, porque en realidad la parodia es el resultado del cambio. Por otro lado, si el cambio de función depende y está determinado por el cruce entre la literatura y la sociedad, se entiende que, para analizar la parodia, sea necesario reconstruir en primer lugar las condiciones históricas, sociales e ideológicas que hacen posible el cambio que la parodia vendría a expresar" (Piglia, 2001: 67).

las relaciones sociales y esas relaciones determinan la práctica y la definen" (Piglia, 2001: 68); tal como ocurre con cualquier subsistema de la praxis humana, la literatura se encuentra inextricablemente unida al resto de las prácticas humanas, las que en su conjunto integrado constituyen la totalidad de la vida humana.

Dice Oscar Tacca que la historia de la convención narrativa podría delinarse en tres etapas: "*Una primera etapa, en que el lector lee los hechos de la novela como si hubieran sucedido (siglos XVII y XVIII) [...] En una segunda etapa, el lector lee la novela como algo que, sin haber sucedido, hubiera podido verosímilmente suceder [...] Por último, una tercera etapa en que el lector lee la novela, considerando los hechos independientemente de su posibilidad de acaecimiento*" (1980: 45-48).

Los lectores actuales tenemos la oportunidad de participar en la última convención, y digo "oportunidad" por dos razones: de ninguna manera estamos obligados a pertenecer a una determinada convención, aunque es muy probable que participemos de la convención que socialmente sea dominante en el espacio de interacción humana que nos haya tocado habitar; personalmente la última convención señalada me resulta muy atractiva³³ porque ella, más que cualquier otra, nos ofrece la oportunidad de descubrir el carácter contingente de lo que existe y de nuestra manera de percibirlo e interpretarlo (y por lo tanto de vivirlo), la oportunidad de proponernos novedosas maneras de ordenar nuestro mundo y de

³³ Quizá todo agrado en última instancia sólo sea una forma de decir que lo que nos agrada es lo que conocemos y a lo que estamos acostumbrados, o lo que percibimos como elemento conformante de nuestro mundo de experiencia, o reconocemos como fácilmente integrable a éste.

abrirnos así a experiencias filosóficas, éticas y emocionales inéditas. Y todo ello por la "sencilla" razón de que dicha convención no fractura con un "corte ontológico" el espectro continuo de la realidad humana en experiencia de lo real y lo apariencial, de la realidad y la ficción.

Con toda razón, Lodge afirma que el suspenso y el misterio son "los principales resortes del interés narrativo, tan antiguo como el mismo arte de contar historias" (1991: 57). En el caso de *La invención de Morel* y *Plan de evasión*, la afirmación es del todo justa. En efecto, el interés en estas obras durante su lectura se mantiene con la ignorancia generada en torno a lo que seguirá (los desenlaces) y a la causalidad, es decir, a lo que ha ocasionado las situaciones presentes.

El misterio es un artificio fundamental de la novela policíaca clásica, mientras el suspenso lo es de la novela de aventuras y del "híbrido de novelas de detectives y novelas de aventuras que conocemos como *thriller*" (Lodge, 1999: 37).

La invención de Morel y *Plan de evasión* son sin duda alguna híbridos narrativos que conjuntan a la novela de detectives y a la novela de aventuras como ingredientes esenciales de su configuración; pero si bien es cierto que estos elementos resultan fundamentales, también lo es el hecho de que no son los únicos: la utopía, lo fantástico, la ciencia ficción y una considerable dosis de "material filosófico" son constituyentes básicos de las obras bioycasareanas. Se trata pues de "híbridos de híbridos".

A diferencia de los *thrillers*, que "se basan en colocar al héroe repetidamente en situaciones de extremo peligro, suscitando de ese

modo en el lector emociones solidarias de miedo y ansiedad en lo que respecta al desenlace" (Lodge, 1999: 33), *La invención de Morel* y *Plan de evasión* efectúan una vuelta de tuerca más y generan un "suspense contenido", o mejor: "indeciso", pues durante la mayor parte de las novelas, los lectores no sabemos si ciertamente los protagonistas se hallan al borde de "extremos peligros"; la ambigüedad sabiamente creada nos impide saberlo.

La situación no es diferente con el misterio: al principio de las obras los narradores anuncian la existencia de un misterio, pero inmediatamente, con una gran dosis de ironía involuntaria, ellos mismos crean la duda en torno a sus declaraciones, de manera que lo que se establece es una suerte de "metamisterio": ¿es cierto que hay un misterio qué resolver? La propia pregunta parece confirmarlo; pero quizá el único misterio sea el que la pregunta constituye.

Así pues, suspense y misterio devienen motores y guías fundamentales de *La invención de Morel* y *Plan de evasión*.

Los artificios narrativos del suspense y del misterio constituyen recursos clásicos de la postulación de las realidades ficcionales, pues nos dicen que la realidad es más vasta, compleja y profusa de lo que se ha declarado, o de lo que se puede o se quiere declarar.

Dado que en las obras de Bioy no aparecen conciencias omnímodas (narradores omniscientes) y que el tejido de desconfianzas que se ha trazado en el enfrentamiento de las conciencias ficcionales es sumamente denso, al lector le queda finalmente la responsabilidad total de "resolver" el misterio que construyen las tramas bioycasareanas. Dicho de otra manera, Bioy procura en sus obras

cerrar el ángulo de conocimiento que del mundo narrado podamos tener los lectores a fin de procurar la aparición intensificada del misterio y del suspenso.

Dice Ricardo Piglia que si “Uno habla de modelos tiene que decir que en el fondo todos los relatos cuentan una investigación o cuentan un viaje [...] [,] el narrador es un viajero o un investigador o a veces las dos figuras se superponen” (2001: 16). Justamente el último caso es la manera como ocurre en las obras de nuestra atención. En *La invención de Morel* y en *Plan de evasión*, el viaje desencadena la aparición de situaciones intensamente misteriosas que lanzan a los viajeros a exasperados y anodados procesos investigativos.

Las investigaciones que realizan los narradores-protagonistas sabia y sutilmente son envueltas por Bioy en un escenario que sugiere, con una gran dosis de incertidumbre, el esquema del delito. Los protagonistas-investigadores se enfrentan, más que a enigmas, a secretos, aunque éstos parecen ofrecer provocativamente la dimensión trágica del enigma³⁴: el proceso de desciframiento pone en entredicho

³⁴ “Yo defino la tragedia como la llegada de un mensaje enigmático, sobrenatural, que a veces el héroe no alcanza a comprender. La tragedia es un diálogo con una voz que habitualmente aparece ligada a los dioses o a la sombra de los muertos (es la voz del padre de *Hamlet* o la voz del oráculo), es decir, hay una frase hermética, escrita en una lengua a la vez familiar y sobrenatural, y hay un problema de desciframiento; pero el que tiene que descifrar tiene la vida puesta en juego en ese desciframiento. Entender un texto bajo peligro de muerte, una hermenéutica privada y paranoica. Una lectura en estado de gracia pero también una lectura en estado de excepción. Nada es neutro en ese desciframiento. Todo se juega ahí en el acto de entender. Ahí me parece que hay algo muy interesante. Habitualmente el héroe no comprende o comprende mal y por eso termina como termina. La tragedia dramatiza una interpretación y por eso tiene razón Nietzsche cuando dice que Sócrates trae otro sistema de interpretación que mata la forma. Hay un asunto muy interesante ahí me parece a mí, en esos juegos con la verdad, en esos discursos que llegan y que son avisos personales, enigmas, mensajes cifrados, que tienen que ver con el destino, con el futuro, y que alguien situado, porque ese discurso le está dirigido, trata de entender. Esa situación, que me parece que es la situación trágica, pone en juego un uso de lenguaje y de la pasión que por supuesto es totalmente premoderno pero a la vez es muy actual y se renueva

la seguridad e integridad física y psicológica de los protagonistas-investigadores, y al mismo tiempo parece enfrentarlos (al igual que a los lectores) con lo "sobrenatural". ¿pues qué otra cosa representan las inquietudes y asombros acerca de la naturaleza y los límites de lo que constituye, o pudiera constituir, la existencia y la comprensión humanas?

Las realidades ficcionales de *La invención de Morel* y *Plan de evasión* representan terrenos propicios para la proliferación de los secretos y las investigaciones: muchos personajes tienen algo que desean esconder, otros desean descubrir, descifrar.

La dimensión policíaca del misterio tiene que ver con la política y la moral, es decir con las relaciones sociales; el misterio de lo fantástico se manifiesta en la expectación irresoluble de la metafísica: ¿qué está más allá, o más acá, del ser humano y su comprensión?

El enigma, si es un acertijo de implicaciones metafísicas, atrae a lo fantástico; el secreto, a lo policíaco. Por decirlo así, en *La invención de Morel* y *Plan de evasión* sobrevienen "secretos enigmáticos".

Los procesos de investigación en *La invención de Morel* y *Plan de evasión* revelan una filiación de éstas tanto con la novela negra como con la novela clásica policíaca (novela de intriga): la "gratuidad del móvil" y la presencia y actuación "desinteresada" de un aficionado que funge como investigador acercan a las obras biocasareanas a la novela de intriga; pero al mismo tiempo, el hecho de que el

continuamente. Por otro lado, la tragedia pone este problema de lectura en términos de decisión, y, por lo tanto, establece una relación extraña entre el lenguaje y acción, entre descifrar y estar en peligro, descifrar es estar en peligro. Éstas serían, ¿no?, una serie de cuestiones muy atractivas para un escritor, la presencia aterradora de una palabra que cambia la vida, una palabra que tiene el poder de cambiar la vida" (Piglia, 2001: 184 y 185).

investigador se vea arrastrado por el curso de los acontecimientos sin que pueda deducirlos y preverlos, emparenta a las obras con la novela negra³⁵.

Nosotros, los lectores de carne y hueso, nos parecemos a los protagonistas de *La invención de Morel* y *Plan de evasión*, quienes aquejados por las dudas buscan resolver los misterios a los que se enfrentan desde su perspectiva particular y limitada, valiéndose de las menguadas herramientas cognoscitivas con las que cuentan; nosotros no nos hallamos en una situación diferente: sólo atinamos a interpretar las obras (eliminar ambigüedades, llenar huecos, integrar coherentemente hipótesis plausibles) desde los modelos de realidad de los que disponemos y en los que participamos.

El vértigo investigador, entonces, rebasa el ámbito ficcional para situarse en nuestro universo empírico a través de la lectura. Y tal como les ocurre a los investigadores en las novelas policíacas negra y de intriga, nuestra investigación (nuestra lectura) la podemos realizar como aficionados (lectores dirigidos exclusivamente por el gozo y la libre voluntad) o como profesionales de la investigación, detectives a

³⁵ "Las reglas del relato policial clásico se afirman sobre todo en el fetiche de la inteligencia pura. Se valora antes que nada la omnipotencia del pensamiento y la lógica imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa [...] [.] en la novela negra no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza ciegamente al encuentro de los hechos, se deja llevar por lo acontecimientos y su investigación produce fatalmente nuevos crímenes; una cadena de acontecimientos cuyo efecto es el descubrimiento, el desciframiento" (Piglia, 2001: 60). "[A diferencia de la novela negra,] en la novela de intriga el detective es generalmente un aficionado que se ofrece «desinteresadamente» a descifrar el enigma; [en la novela negra] el crimen, el delito, está siempre sostenido por el dinero: asesinatos, robos, estafas, extorsiones, secuestros, la cadena es siempre económica (a diferencia, otra vez, de la novela de enigma, donde en general las relaciones materiales aparecen sublimadas: los crímenes son «gratuitos», justamente porque la gratuidad del móvil fortalece la complejidad del enigma)" (Piglia, 2001: 61 y 62).

sueldo (lectores especializados cuyo ámbito profesional es la crítica literaria³⁶).

La investigación, alucinada, como en el caso de los personajes de *La investigación de Morel y Plan de evasión*, o no, está orientada por la voluntad de conocer y aprender; y en esta medida será siempre consustancial a la novela, cuya voluntad es la de investigar y darnos a conocer una parte importante de la vida, que de otra manera permanecería en el olvido³⁷.

Me parece que sin menoscabo de la propuesta de Borges, el tercer modo clásico de referir la realidad podría subsumirse en el segundo. Necesariamente los “pormenores lacónicos de larga proyección”, es decir, los detalles o mínimos incidentes que tejen una red causal, solidaria y continua, presuponen e implican una realidad más compleja de la que se declara y de la que sólo se especifican algunos de sus aspectos (justamente los pormenores), sean éstos causas o efectos, que por otra parte no son distintos, pues estando la realidad ficcional estructurada en una red continua, toda causa es ya un efecto y todo efecto una causa.

³⁶ Por supuesto el lector, y quizá el crítico de manera muy especial, puede “alucinarse” en su actuar interpretativo. Escribe Piglia: “[...] a menudo veo la crítica como una variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma aunque no haya enigma. El gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que no existe [...] En más de un sentido el crítico es el investigador y el escritor es el criminal. Se podría pensar que la novela policial es la gran forma ficcional de la crítica literaria” (2001: 15).

³⁷ Kundera da cuenta muy bien de la vocación de la novela: “comprendo y comparto la obstinación con que Hermann Broch repetía: “descubrir lo que sólo una novela puede descubrir es la única razón de ser de una novela”. La novela que no descubre una parte hasta entonces desconocida de la existencia es inmoral. El conocimiento es la única moral de la novela” (1988: 13).

La prescripción de Borges en su ensayo *El arte narrativo y la magia* acerca de la novela³⁸ pareciera ser una dictaminación de la “frenética y precisa causalidad” (Borges, 1991: 78) que rige a *La invención de Morel* y *Plan de evasión*.

Todo en estas obras obedece a un férreo código de causalidad; la casualidad es la gran ausente porque todo tiene en los universos ficcionales bioycasareanos de las novelas que nos ocupan una causa inteligible, susceptible de ser descubierta y conocida.

El “destino” (que no es sino la ejecución precisa de un argumento impecable), y no el azar (que sería una mera sucesión desorganizada e injustificable de los acontecimientos), rige las sucesivas peripecias, que constituyen el motor de las tramas bioycasareanas; pero al mismo tiempo que las peripecias son convincentes porque no las sostiene la casualidad, resultan inesperadas, sorprendidas, pues de otra manera el suspenso y el misterio serían cancelados.

Aún cuando algunas veces las actuaciones de los protagonistas de *La invención de Morel* y *Plan de evasión* parecen estar dirigidas por impulsos inconscientes, siempre nos resulta posible interpretarlas, es decir, volverlas inteligibles, en términos de una motivación de carácter y personalidad. La motivación podrá resultar inconsciente y desconocida para el propio actor, pero siempre se revela racional y justificada para los lectores. La motivación en las obras

³⁸ Una novela “debe ser un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades. Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior [...] He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está en el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica” (1991a: 78-79).

bioycasareanas, igual que las peripecias, comporta un código de estricta causalidad.

Las revelaciones finales de los misterios, los descubrimientos a los que nos lleva el curso de las peripecias, obedecen a un proceder clásico en la postulación de la realidad, pues siempre son los efectos de un complejo entramado causal que a lo largo de las obras ha operado y que se ha ido construyendo de manera permanente pero secreta.

Sin saberlo, los narradores de *La invención de Morel* y *Plan de evasión* señalan en su discurso profecías secretas, las claves anticipadas de los misterios, cuya presencia revela una voluntad autorial de procurar una perfecta unidad y acabada concentración narrativa, misma que sólo puede obtenerse si todos los incidentes en las obras resultan significativos.

Para los lectores y los narradores-protagonistas de las obras bioycasareanas, las profecías secretas son percibidas en el momento de su aparición tan sólo como incidentes circunstanciales, quizá curiosos pero sin mayor trascendencia. Sin embargo, dado que ellas representan las claves (escondidas) de solución de los misterios fundamentales de las obras, el curso de los acontecimientos es en realidad ni más ni menos que el desenvolvimiento de las profecías secretas; es decir, éstas son justamente los "pormenores lacónicos de larga proyección" de los que habla Borges. Y son también los efectos de una realidad que en un principio resultaba totalmente desconocida a los lectores y protagonistas.

Las peripecias como motor de la trama, la motivación inteligible y las profecías secretas son todos artificios que rigen en una realidad postulada clásicamente, pues establecen y se ciñen a un estricto código causal, es decir, promulgan una realidad compleja de la que su declaración constituye una simplificación inevitable.

El dominio de la técnica narrativa y su impecable ejecución le permitió a Bioy Casares construir los mundos ficcionales que podemos disfrutar en nuestra lectura:

Si mis novelas y cuentos son creíbles, no lo son por la esencia de la historia, sino por las precauciones que tomo al contarla. Mis adaptadores (para cine y televisión) ingenuamente creen en esa credibilidad y no toman las precauciones adecuadas para el cambio de género. Lo que es creíble para el lector (que no ve, que sólo imagina) puede no serlo para el espectador. (Bioy Casares, 2001: 17)

La creencia no es gratuita. Creerle a un texto narrativo significa que hemos firmado el pacto que propone porque su arte nos ha seducido a ingresar con la lectura en los mundos ficcionales que nos ofrece.

3. LA INVENCIÓN DE LA REALIDAD

En el apartado que antecede, las realidades ficcionales de *La invención de Morel* y *Plan de evasión* fueron asumidas como construcciones derivadas de la red de los artificios narrativos. Ahora en este capítulo y en el siguiente atenderé a esas realidades ficcionales bioycasareanas en tanto constituyen el ámbito de existencia de las conciencias ficcionales; es decir, exploraré la naturaleza de la realidad ficcional de las novelas tal como ésta es, o podría ser, percibida por los propios habitantes de las ficciones.

En la meditación filosófica occidental en torno de lo real pueden distinguirse dos jurisdicciones reflexivas: la del monismo y la del pluralismo, o si se prefiere, la de lo Uno y la de lo Múltiple. Sin reducir la cuestión demasiado, puede caracterizarse al monismo como la doctrina según la cual existe sólo una realidad o sólo un tipo de realidad, y al pluralismo como la doctrina que concibe la existencia de más de una realidad o de más de un tipo de realidad. Sobra decir que tales posiciones son irreductibles e incommensurables, y que por supuesto éste no es el espacio adecuado para dirimir su corrección o conveniencia. Pero su definición es necesaria aquí, en tanto ambas se hallan presentes en la obra de Bioy Casares, no como filosofía, sino como caracterización de la existencia de los mundos ficcionales bioycasareanos.

La invención de Morel y *Plan de evasión* son las manifestaciones pluralistas más inquietantes de la producción narrativa bioycasareana, y de las que no es posible derivar una interpretación

monista de lo real. Pero aunque ambas obras manifiestan universos ficcionales de corte pluralista, difieren entre sí por las peculiaridades de sus respectivos pluralismos. *La invención de Morel* presenta un universo ficcional de corte pluralista metafísico, esto es, las múltiples realidades ficcionales presentes en la obra no tienen su origen en la variedad de interpretaciones y acercamientos efectuados por los sistemas cognitivos, sino en la independencia ontológica de tales realidades; *Plan de evasión* ilustra, por supuesto ficcionalmente, al pluralismo gnoseológico, es decir al pluralismo que aun cuando reconoce que el conocimiento de lo real es dependiente de alguna perspectiva, considera que “lo real es en sí mismo una sustancia o una estructura organizada según sus propios designios y con total prescindencia de nuestro trabajo cognoscitivo, teórico y práctico [...]” (Cabanchik, 2000: 100).

Las discusiones de la cuestión de lo real en *La invención de Morel* y de *Plan de evasión* pueden resultar un tanto “filosóficas”, por lo que no está de más recordar ahora que se trata de revisar las ontologías de los mundos ficcionales propuestos en las novelas, no para hacer filosofía, sino con la intención de procurarnos una comprensión de las obras, por aquello de que “la mejor crítica consiste en comprender”.

3.1 Los bordes de la realidad

Aunque en consideraciones anteriores se acotó la cuestión acerca de lo que sea la realidad o lo real, no se realizó, por haber estado la labor encausada hacia otros objetivos, en la dirección que

ahora conviene, y que es justamente la cuestión acerca de la existencia de los límites o fronteras de lo real.

La realidad, entendida como la totalidad de lo que es, no puede de ninguna manera ser lo dado, lo preexistente, la famosa "cosa en sí", pues carecería de sentido; no podríamos darle significado alguno, en tanto los humanos somos seres finitos, concretados en una estructura relacionante limitada, y por lo tanto no forma parte de nuestra constitución el atributo de percibir a lo real desde "ningún lugar", esto es, desde la eternidad.

Nuestra percepción obedece necesariamente a una perspectiva. "Todo lo que nosotros vemos podría ser de otro modo. Todo lo que nosotros podemos describir podría también ser de otro modo. No hay ningún *a priori* de las cosas." (Wittgenstein, 1973: 165). Es justamente de la experiencia de la vida y desde la vida misma de donde puede emerger lo real humano. Postular lo contrario equivaldría a pretender que podríamos, quizá como Dios, percibir los límites del mundo³⁹.

Y en cuanto existen límites aparecen las distinciones. Cabe preguntar ¿qué está del otro lado de los límites de lo real, acaso lo irreal? Pero lo que se halla más allá de lo real es impensable, carece de sentido, es la "Nada"⁴⁰. Lo irreal es imposible humanamente pues es inimaginable e inexpresable. La realidad, como el lenguaje, es continua y sin límites. Esta última afirmación trae consecuencias

³⁹ "La visión del mundo *sub specie aeterni* es su contemplación como un todo - limitado-. Sentir el mundo como un todo limitado es lo místico" (Wittgenstein, 1973:201).

⁴⁰ Y no sé qué sea, o no sea, la Nada; quizá es sólo una palabra que designa lo inefable. "Lo que no podemos pensar no podemos pensarlo. Tampoco, pues, podemos decir lo que no podemos pensar" (Wittgenstein, 1973: 163).

importantes para la comprensión de la constitución de la realidad de la ficción: ésta no se halla más allá, separada, de la realidad empírica, sino que se encuentra entretrejida a través del lenguaje en la misma cotidianidad del mundo.

Es claro entonces, la realidad no pre-existe, sino que existe en, desde, por y para la experiencia del mundo⁴¹. Sobra decir que esta experiencia del mundo constituye una actuación y no sólo una contemplación distanciada⁴².

La realidad empírica de los lectores, pese a su extenso e intenso componente material, es "metafísica"⁴³ en relación con las realidades ficcionales, pues para éstas, aquélla representa "en lo que se sostiene *todo lo que hay*". Por decirlo de otro modo: si los seres ficcionales emprendieran la más osada e inverosímil⁴⁴ investigación metafísica⁴⁵ acerca de lo que fundamenta, el "Primer Principio", a su mundo

⁴¹ Igual sentido encuentra el constructivismo epistemológico: "[...] hay que tener en cuenta el rasgo básico de la epistemología constructivista, a saber, que el mundo que está construido es un mundo de experiencia que está constituido por las experiencias y que no tiene ninguna pretensión de «verdad» en el sentido de corresponder con una realidad ontológica" (Glaserfeld, 1988: 29).

⁴² En este sentido, las dos primeras conclusiones de la discusión de Luis Cencillo respecto de la realidad son "1. La *realidad en sentido fuerte* -para la especie humana y cuasi etológicamente considerada- no es el conjunto de todas las <<cosas>> ni la interacción de todos los <<fenómenos naturales>> o la actividad de las <<partículas subatómicas>> (etc.), sino la praxis, sus episodios y los productos materiales y culturales que resultan de ella. 2. Tales *productos* de la praxis humana significan (nada puede llegar a ser "producto real" de la praxis sino significa algo, pues ni siquiera sería cognoscible); y sectores y seres de la "naturaleza" sólo llegan a ser conocidos en cuanto concernidos por la praxis" (Cencillo, 1998:709).

⁴³ En el sentido más inmediato de que se encuentra "más allá", de que es la "sustancia primera más fundamental" en la que se sostiene la existencia de todo lo que hay.

⁴⁴ Ciertamente es imposible; obviamente se trata de un juego imaginativo que intenta relativizar, consecuentemente con los sentidos relativizadores que poseen, como espero mostrar en el estudio, las ficciones bioycasareanas en torno a la noción de realidad.

⁴⁵ Como disciplina, es decir, como el "estudio lógico de los principios más abstractos que constituyen los criterios a partir de los cuales "las cosas" cobran existencia y realidad" (Cabanchik, 2000: 95).

ficcional, y además tuvieran éxito, habrían de encontrar al sistema de artificios narrativos con cuya ejecución emergió su propio mundo ficcional.

Por supuesto, la indagación metafísica de los seres ficcionales no habría alcanzado la meta última posible, la razón primera que los hace existentes, una vez que hubieran descubierto la red de los artificios narrativos, pues atrás de éstos, como bien sabemos, se encuentran causas sólo parcialmente aprensibles, incluso para nosotros mismos (las personas, los seres de carne y hueso).

Sin embargo, todo esto no significaría nuestra "superioridad ontológica" con respecto de los seres ficcionales, "pues desde el punto de vista metafísico, todos ["desde el más ínfimo hasta el más excelso de los seres"] tienen igual dignidad." (Samuel Cabanchik, 2000: 95)

Ciertamente las investigaciones metafísicas de los seres ficcionales no habrán de salir nunca por sí mismas de su propio ámbito de realidad. Las exploraciones que las conciencias ficcionales hacen acerca de la naturaleza de la realidad que habitan tan sólo pueden "rastrear" a los autores y lectores implícitos, que pertenecen igualmente a la realidad ficcional, nunca a los autores y lectores empíricos. Es necesario agregar, los seres ficcionales no consiguen alcanzar de manera directa a los seres empíricos, pero sí de forma indirecta, pues como comenta David Lodge, "un narratario, sea cual sea, es siempre un recurso retórico, un modo de controlar y de complicar las reacciones del lector real que permanece fuera del texto" (1998: 127). Así pues, el narratario puede llegar a través del lector implícito representado o del lector implícito no representado hasta el

lector empírico. Los límites, las fronteras entre la realidad ficcional y la realidad empírica no parecen ser absolutamente impermeables: algo, si no una presencia o entidad del mundo ficcional, al menos sí el efecto de su acción, alcanza a traspasar la frontera que distinguía a los mundos ficcional y "real"⁴⁶.

Nuestra comprensión de las realidades ficcionales, ya sea vicariamente a través del artificio narrativo de las propias conciencias ficcionales empeñadas en explorar su ámbito de realidad, o del estudio no mediado por otras conciencias distintas de las nuestras, es siempre, en último y en primer término, la comprensión de nuestra realidad, dado que todo de lo que tomamos constancia forma parte de ella, pues en la medida en que cualquier ámbito de realidad entre en el campo de nuestra experiencia, se constituirá por ello mismo y de manera inmediata en parte de nuestra realidad.

Es indudable que "el sujeto que quiera conocerse debe, en cierto modo, distanciarse de sí mismo para convertirse en su propio objeto

⁴⁶ Es oportuno hacer notar que la concepción según la cual existen fronteras nítidas y absolutamente impermeables que separan a los mundos ficcionales del mundo "real", no es de ninguna manera un hecho sino una posición que se compromete con una particular teoría de la ontología ficcional. Por supuesto, es posible sostener, igualmente de forma teórica, la posición contraria, esto es, que dichas fronteras no excluyen el tránsito entre el mundo ficcional y el mundo real de algunas entidades de dichos mundos. Para Brian McHale, la teoría de los mundos posibles ofrece una teoría de la ontología ficcional en la que las fronteras entre el mundo ficcional y el "real" admite el libre tránsito: "The possible-worlds approach not only complicates fiction's internal ontological structure, it also weakens its external boundary or frame. Classical mimetic theories, as we have seen, had a vested interest in maintaining this conceptual boundary, since without a sharp initial distinction between fiction and reality there could be no relation of similarity or mirroring between the two, no re-presentation of reality in fiction. Logicians and philosophers of language, such as Bertrand Russell, Saul Kripke, and John Searle, have tended to reinforce and even more sharply define that boundary, throwing a sort of logical and ontological *cordón sanitario* around fiction. But possible-worlds theorists in poetics have, by contrast blurred fiction's external boundaries. By doing so, they make it possible for us to understand the passage or circulation that occurs across that boundary. Fiction's epidermis, it appears, is not an impermeable but a semipermeable membrane" (2001: 34).

de conocimiento" (Morin, 1999: 223). De manera destacada, las realidades ficcionales, en tanto constituyen la representación de mundos de interacción y acción humanas, comportan la oportunidad de obtener el distanciamiento indispensable para procurar el autoconocimiento humano.

Dice Edgar Morin que "eventualmente es posible remediar la insuficiencia autocognitiva de un sistema constituyendo un metasistema que pueda abarcarlo y considerarlo como sistema-objeto" (1999: 25). Creo que el ejercicio ficcional es un ejemplo de la realización autocognitiva anotada por Morin. Las realidades ficcionales funcionan como metarrealidades de la realidad empírica, en tanto "se encuentran más allá" de ella, pero al mismo tiempo constituyen una suerte de "realidades-objeto" susceptibles de ser abarcadas (estudiadas) desde la meta-realidad empírica. Esta doble condición posibilita que a partir de la realidad ficcional sea dable tomar distancia de la realidad empírica y conformar a ésta en objeto de estudio e interpretación. Es de este hecho del que deriva la profunda e importante trascendencia del juego ficcional⁴⁷.

Las consideraciones sobre la viabilidad ontológica del mundo ficcional de *La invención de Morel* no constituyen de ninguna manera un ejercicio reflexivo gratuito o inútil, pues éste nos permite revisar y ampliar la comprensión de nuestro esquema conceptual ordinario, restándole su posible contenido dogmático y prejuicioso, con lo que

⁴⁷ La luminiscencia del juego ficcional es clara en su contribución indiscutible de descubrimiento de lo real: "En el fondo de la vida humana se encuentra la muerte, el abismo, la oscuridad, la noche. Sobre este fondo se destaca poco a poco el mundo descubierto en el juego iluminador" (Bally, 1980: 92 y93).

nos permite también reconocer el carácter construido y convencional que posee dicho esquema.

Confrontarnos con un mundo como el de las imágenes holográficas⁴⁸, pese a que probablemente se trate todavía de un mundo no construible materialmente en nuestro propio universo, nos ofrece la oportunidad de revisar algunas de nuestras distinciones conceptuales más sólidas y arraigadas, como son las de lo real y lo irreal, lo verdadero y lo falso.

Resulta imposible dar cuenta del carácter fantástico de la novela sin prestar atención a la ontología del universo ficcional que postula. *La invención de Morel*, otro tanto ocurre con *Plan de evasión*, es literatura fantástica, pero ello no es óbice para que también constituya o proponga un ejercicio filosofante; todo lo contrario, su particular naturaleza fantástica se dibuja en grandísima medida en la oportunidad que la obra nos brinda de revisar nuestro esquema conceptual básico, lo que es, a todas luces, un quehacer filosófico.

Lo fantástico y lo filosófico, o si se prefiere, la literatura y la filosofía, no son instancias separadas en *La invención de Morel* (ni en *Plan de evasión*), ni resultan separables sin dañar seriamente a la obra, sino que transcurren simultánea e imbricadamente. En otras palabras, *La invención de Morel*, lo mismo vale para *Plan de evasión*, constituye un quehacer filosófico desde la literatura, y, lo que es más importante aún, en tanto es literatura.

⁴⁸ De aquí en adelante me referiré a las imágenes proyectadas por la máquina de Morel como hologramas. Como se sabe, los hologramas son imágenes tridimensionales que el observador puede ver en relieve integral y no en seudorrelieve, como ocurre en la estereoscopia. Debe notarse que las imágenes de Bioy se adelantan cuando menos treinta años al desarrollo tecnológico, pues los primeros pasos en la holografía se dieron al iniciar la década de los años setentas.

La condición filosófica y literaria, o si se prefiere, de literatura filosófica, de *La invención de Morel* y de *Plan de evasión* nos presta un servicio importante: llama nuestra atención sobre la naturaleza holística y continua de lo real, que no acepta, salvo como reducción epistémica, y si acaso sólo necesaria metodológicamente, su fragmentación en compartimentos estancos, a los que habrían de atender de uno en uno los distintos saberes disciplinares.

3.2 El tiempo como límite de lo real

El tiempo y el espacio nos resultan categorías tan inmediatas y necesarias para comprender lo real, pero al mismo tiempo se nos dan tan misteriosa y elusivamente que parecen poner en entredicho lo que tan francamente han afirmado:

La primera reacción de los padres de la física cuántica ante las aberraciones que salían de sus ecuaciones (hundimiento del universo de referencia: tiempo, espacio, principio de identidad, del tercero excluido, inseparabilidad, ilocalización de las partículas) fue la de considerar el mundo microscópico como radicalmente extraño y misterioso. Semejante interpretación no es, sin embargo, la más lógica, ya que el mundo microscópico debe ser tomado tal cual es. Si no podemos deducir de él una concepción del mundo macroscópico, el misterio reside en tal caso en el mundo macroscópico. A partir de ahí, tenemos que pensar que lo más extraño no es la extrañeza del mundo microscópico, sino la no extrañeza del mundo macroscópico. ¿Por qué los conceptos de identidad, de tercero excluido, de tiempo y de espacio son operativos en el mundo macroscópico? Eso es lo que hay que explicar” (Bruno Jarosson, citado por Jean Braudillard, 2000: 25 y 26).

Bruno Jarosson se equivoca al considerar que el mundo microscópico debería ser “tomado tal cual es”. ¿Con qué entidad

inimaginable podríamos contrastar nuestras observaciones de lo microscópico para saber que ellas nos entregan dicho mundo tal cual éste es? ¿Acaso lo microscópico no se nos aparece también mediado por nuestra constitución macroscópica? Pero Jarosson acierta cuando reconoce que no es de ninguna manera "natural", como "sin chiste", la existencia, el espacio, el tiempo...

Ciertamente el universo microscópico no es más extraño que el macroscópico, pero igualmente cierto resulta que no lo es menos. Que el tiempo y el espacio *sean* (¿o *sea*, en singular?) o no, resulta de la misma manera misterioso y extraño⁴⁹.

No ocurre de otra manera en *La invención de Morel*. Dos universos coexisten en la obra: el de los humanos y el de los hologramas (como en nuestro universo lo hacen el microcosmos y el macrocosmos); y uno de ellos, el holográfico, constituye un desprendimiento del otro, es su derivado (como en nuestro universo el macrocosmos es una emergencia del microcosmos). Y de la misma manera que les ocurrió a los padres de la física cuántica, que consideraron más simple, como más "natural" y sin misterio, al universo macroscópico derivado del microcosmos, los lectores de *La invención de Morel* corremos el riesgo de tomar como más simple al universo holográfico derivado. La falta de "extrañeza" del universo holográfico, lo mismo que la falta de "extrañeza" del macrocosmos para los padres de la física, es resultado de una lectura deficiente del

⁴⁹ Declaraciones del asombro irreductible: "Existir es un estado tan inconcebible como su contrario. ¿qué digo?, más inconcebible aún" (Cioran, 1987: 98). "De igual manera lo real, convertido en ininteligible, plantea a la razón, que forma parte de ello, una pregunta irresoluble: ¿cómo es posible que puedan funcionar los conceptos de realidad, de objetividad, de verdad, de causalidad, de identidad? ¿Por qué parece existir algo en lugar de nada?" (Baudrillard, 2000: 28).

objeto de atención. El tiempo, el espacio y la existencia son también misterios del universo holográfico.

Para no empobrecer la realidad habría que naturalizar lo fantástico y desnaturalizar lo real; habría que concluir que la realidad es fantástica y lo fantástico es real. Esto justamente es lo que consigue Bioy en la exploración ficcional del tiempo y de lo real que podemos encontrar en *La invención de Morel*.

Christine Brooke-Rose señala como una clase de historia palimpsesto a “la historia completamente imaginada, enmarcada en un periodo histórico, sin lo mágico pero con tantas alusiones e implicaciones filosóficas, teológicas y literarias dislocadoras del tiempo que su efecto es mágico [...]” (Brooke-Rose: 1997: 146). La observación de Brooke-Rose resulta muy adecuada para caracterizar a *La invención de Morel*. Se trata de una novela con tantas implicaciones filosóficas dislocadoras del tiempo que su efecto es mágico⁵⁰.

El narrador no puede ser un ente de la experiencia posible de Faustine. La realidad del narrador es estrictamente incognoscible para los hologramas, pues se halla “más allá” del espacio-tiempo holográfico, más allá de los bordes inconcebibles de la realidad holográfica. El protagonista y su realidad exceden lo experimentable por los hologramas, más aún, exceden lo pensable, lo concebible, pues los hologramas ya han pensado lo que piensan en cada proyección y por lo mismo sólo pueden pensar lo que piensan. La

⁵⁰ Bioy, tal como solía referir de la literatura fantástica, nos entrega con *La invención de Morel* una aventura de la imaginación filosófica. No sobra reiterar que las múltiples implicaciones filosóficas presentes en la narrativa bioycasareana no hacen de ésta filosofía, pues como apunta Kundera: “La filosofía desarrolla su pensamiento en un espacio abstracto, sin personajes, sin situaciones” (1988: 35).

circularidad del tiempo de los hologramas, su eterno retorno, ha trazado los límites ontológicos de la realidad holográfica.

Decir "límites ontológicos" es tan sólo señalar que la realidad holográfica no es infinita sino finita, y que no toda realidad es la realidad holográfica.

Los límites de *la* realidad, o de *una* realidad, no son los límites de las cosas, esto es, las fronteras que conforman la definición y distinción de los entes. Los límites de una mesa, lo mismo vale para cualquier otro objeto, indican dónde la mesa termina y dónde después de ella comienza lo que no es la mesa. Resulta claro que la expresión "límites de la realidad" es fuertemente metafórica y no puede tener el mismo uso que la expresión, para continuar con el ejemplo, "límites de la mesa". Más allá de los límites de la realidad sólo podría "estar" lo irreal, que es humanamente inconcebible.

El narrador no puede ser un ente de la experiencia posible de los hologramas, y sin embargo es una presencia que se encuentra "allí" y observa a la realidad holográfica ocurrir, transcurrir segundo a segundo como en paralelo, o sobrepuesta, con su propia realidad.

La proyección holográfica debería ser para el protagonista de *La invención* sólo un objeto más de su propia realidad, por decirlo así, una película tridimensional. Sin embargo no resulta de esta manera. La extrema fidelidad de la grabación incluye al tiempo original de Faustine y sus compañeros; el tiempo también ha sido tomado, guardado en la filmación junto con las conciencias, y entonces a cada instante de tiempo transcurrido en la realidad del narrador le corresponde puntual y continuamente un instante de duración

idéntica de la realidad de Faustine. El efecto que todo esto produce en el narrador es el de tomar por una realidad lo que en principio son dos realidades. El narrador estaría viviendo lo que Jean Baudrillard ha dado en llamar el “exceso de realidad”⁵¹.

Pero entonces la distancia esencial que separa al narrador de Faustine es el tiempo. Cuando el narrador descubre la naturaleza holográfica de su amada, comprende que Faustine pertenece al pasado y se halla presa en un eterno retorno insuperable: el bucle temporal holográfico. Por el contrario, Faustine experimenta la realidad de un tiempo secuencial, con el futuro abierto. Ambos, Faustine y el narrador, tienen razón⁵².

La realidad holográfica ha recibido su impulso, su “hágase la luz”, desde el mismo ámbito espacio-temporal en el que reside el narrador; pero una vez constituida la realidad holográfica, ésta se realiza de manera autónoma y autosuficiente, de forma no determinada, aunque sí se halla “condicionada energéticamente”, pues la fuerza de las mareas, que pertenece al mundo real del

⁵¹ “Nuestra cultura del sentido se hunde bajo el exceso de sentido, la cultura de la realidad se hunde bajo el exceso de realidad, la cultura de la información se hunde bajo el exceso de información” (Jean Baudrillard, 2000: 32). “Vivimos en la ilusión de que lo real es lo que más falta, cuando ocurre lo contrario; la realidad ha llegado a su colmo. A fuerza de proezas técnicas, hemos alcanzado tal grado de realidad y de objetividad que podemos hablar incluso de un exceso de realidad que nos deja mucho más ansiosos y desconcertados que el defecto de realidad, que por lo menos podíamos recompensar con la utopía y lo imaginario, mientras que para el exceso de realidad no existe compensación ni alternativa” (Baudrillard, 2000: 91).

⁵² Declara Morel: “Aquí estaremos eternamente –aunque mañana nos vayamos– repitiendo consecutivamente los momentos de la semana y sin poder salir nunca de la conciencia que tuvimos en cada uno de ellos, porque así nos tomaron los aparatos; esto nos permitirá sentirnos en una vida siempre nueva, porque no habrá otros recuerdos en cada momento de la proyección que los habidos en el correspondiente de la grabación, y porque el futuro, muchas veces dejado atrás, mantendrá siempre sus atributos” (*La invención de Morel*, 73). Para todas las citas de las novelas objeto de nuestra atención en este estudio seguiré el procedimiento indicado de la cita que antecede, es decir, el paréntesis referirá el título de la obra y la(s) página(s) de donde se ha extraído la cita.

narrador, desencadena una y otra vez los perpetuos orígenes y suspensiones de la realidad holográfica.

En el círculo inacabable de los orígenes y las suspensiones repetidos, la historia no tiene cabida; por decirlo así, el acto productor de la realidad holográfica (la grabación realizada por Morel) es violentado metafísicamente al punto de “tornarse irreal”, de no formar parte de dicha realidad al ser expulsado al territorio de lo inexistente. Es claro: el mismo acto de la grabación no fue grabado, no forma parte de la grabación⁵³. “Finalmente preferimos el *ex nihilo*, aquello que consigne su magia de lo arbitrario, de la ausencia de causas y de historia. Nada tan agradable como lo que surge o desaparece de repente” (Jean Baudrillard, 2000: 86). Esto justamente es lo que ocurre en *La invención de Morel*, los hologramas ignoran perfectamente el origen repetido de su mundo, y no es posible que sea de otro modo, pues las máquinas y las mareas se encuentran más allá de su realidad posible. Visto desde el ámbito de realidad del narrador, la circularidad del mundo de los hologramas invalida la evolución y la historia holográficas.

No la realidad del universo holográfico, pero sí el acto original que la pone en marcha, que la origina, proviene del universo del protagonista. Sin embargo, no podríamos hablar de la “fragilidad” de la realidad holográfica; ésta más bien posee una condición ambivalente: es capaz de “actuar inmisericordemente” en contra del narrador y, lo que lo hace más terrible, con una perfecta, completa

⁵³ El eterno retorno holográfico es endeble y frágil. La inmortalidad no fue salvaguardada ni por Morel ni por el náufrago innominado: “el prófugo creyó perpetuarse en su doble idéntico e incorruptible sin haber perpetuado las mareas, el proyector, el disco y –en un espejo– la grabadora misma, que de no ser así el tiempo lo destruirá todo” (José Javier Coz, 1994: 36).

indiferencia, pero al mismo tiempo se encuentra en permanente riesgo de desaparecer por la descompostura de las máquinas de Morel o por una "invasión" impulsada por la explosión demográfica en el mundo del narrador⁵⁴.

Los mundos del narrador y de Faustine son algo más y algo menos que dos universos paralelos. Hablar de las relaciones, o ausencia de relaciones entre ellos sólo puede hacerse de manera paradójica: al mismo tiempo el mundo de Faustine está en el mundo del narrador (como objeto) y fuera de éste, más allá de su influencia posible; sus transcurros temporales autónomos ocurren simultáneamente (mientras la máquina de proyección funciona) pero el tiempo de uno de los mundos (el de los hologramas) constituye el pasado del otro (el mundo del narrador), es decir, a la vez los mundos son contemporáneos y no lo son. Por supuesto la paradoja aparece en el mundo del narrador o en el nuestro, no en el de los hologramas, para quienes el espacio-tiempo del narrador es perfectamente inexistente.

Las paradojas muestran los límites del pensamiento humano. Las historias de la filosofía, de la lógica y de las matemáticas ilustran el fracaso del pensamiento en su intento por resolver lo paradójico. Y es que quizá la paradoja no se resuelve, sino que hay que disolverla saltando fuera de los límites del planteamiento de la cuestión que ha desencadenado la condición paradójica.

⁵⁴ "La conservación indefinida de las almas en funcionamiento está asegurada. O mejor dicho: estará completamente asegurada el día que los hombres entiendan que para defender su lugar en la tierra les conviene predicar y practicar el malthusianismo" (*La invención de Morel*, 75). "Pero la condición de mi dicha, como todo lo humano, es inestable. La contemplación de Faustine podría -aunque no pueda tolerarlo, ni aun como pensamiento- interrumpirse: por una descompostura de las máquinas (no sé arreglarlas) [...]" (*La invención de Morel*, 93).

Por supuesto, *La invención de Morel* no plantea ninguna solución; pero, lo que es mejor, acierta a plantearnos la cuestión, esto es, a “compartir con otros los vértigos de nuestra perplejidad”, que es lo que, según Bioy, puede hacer la literatura fantástica (Bioy Casares, citado en Martino, 1991: 65).

En la obra, los viajes en el tiempo son impracticables, y parece ser que el narrador los considera inviables, cuando menos la solución que imagina para su sufrimiento toma un curso distinto de la tentación del viaje temporal: “Al hombre que, basándose en este informe, invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas, haré una súplica. Búsquenos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso.” (*La invención de Morel*, 96)⁵⁵. La solución imaginada por el narrador constituiría una manera de escapar de la inexistencia, de la muerte, retornando del “más allá” de la vida, y representaría una solución de inmortalidad distinta a la que procura la máquina de Morel, que consiste en impedir alcanzar el límite de la vida. Conseguir la inmortalidad, ya sea de una u otra manera, es finalmente conseguir sustraernos del tiempo.

⁵⁵ La máquina imaginada por el narrador es tan fantástica como el invento de Morel, y sería otra forma de conseguir la inmortalidad, pero con la ventaja de que dicha inmortalidad no estaría sujeta a un eterno retorno, cuando menos en principio, porque ningún sistema cognitivo tiene manera alguna de saber si se encuentra dentro de un bucle temporal, pues ello implicaría que sería posible salir de la totalidad en la que está implicado, y esto es, como se sabe, imposible, pues aunque pudiera superarse un límite anterior, ello acarrearía el ingreso del sistema cognitivo a una nueva totalidad, una “totalidad mayor” que incluiría a la primera. Si pudiéramos dar con la máquina imaginada por el narrador, podríamos quizá reunir la presencia disgregada de Bioy para que ejecutara un cuento fantástico en el que justamente se diera la reunión de las presencias disgregadas.

Todas las citas que haga de las obras de Bioy Casares estarán dadas con el título de la novela o cuento separado con una coma del número de página.

La creación de Morel impide alcanzar los límites de la vida de la mejor manera posible, que es diluyendo la existencia de tales límites a partir de ellos mismos. En el ciclo interminable de las apariciones y desapariciones de la realidad holográfica, los orígenes son siempre la continuidad de las suspensiones, que a su vez son continuidad de aquéllos. En un bucle temporal donde los efectos se retrotraen a las causas, o, lo que es lo mismo, las suspensiones a los orígenes, resulta del todo injustificable determinar un límite posible. Entre los inicios y finales repetidos y sucesivos no existe, desde la propia realidad holográfica, ningún paso del tiempo, por lo que estrictamente no puede hablarse, desde ella misma, de inicios o finales de la realidad holográfica. La realidad, para los hologramas, nunca se ha suspendido:

Aquí estaremos eternamente [...] repitiendo consecutivamente los momentos de la semana y sin poder salir nunca de la conciencia que tuvimos en cada uno de ellos [...]; esto nos permitirá sentirnos en una vida siempre nueva, porque no habrá otros recuerdos en cada momento de la proyección que los habidos en el correspondiente de la grabación, y porque el futuro, muchas veces dejado atrás, mantendrá siempre sus atributos. (p. 162)

Todo esto revela una situación paradójica: los límites de la realidad holográfica existen y no. Desde dentro del mundo holográfico, los límites son inexistentes; pero desde fuera, los límites y fracturas existen: el protagonista percibe el paso del tiempo entre una aparición y otra de los hologramas. Es claro pues, que desde la realidad del protagonista sí puede hablarse de inicios y suspensiones de la realidad holográfica. Se revela un dato importante: la existencia de los límites parece ser una función de la presencia de un observador

externo a la realidad limitada. Dicho de otra manera, la mirada funda la presencia de los límites, pues constituye una selección y delimitación de los entes que se dan en el mundo; y como esta selección y delimitación también puede aplicarse al mundo como un todo, cabe hablar entonces de los límites de la realidad.

La realidad holográfica, constituida como un todo inmodificable, es un objeto, un elemento constituyente de la realidad del narrador, dado que ha entrado en el campo experiencial de él. La realidad holográfica es un objeto de la realidad del narrador, pero para las presencias holográficas es su ámbito de existencia.

Vista por el narrador de la obra, la sucesión irrefrenable (si no se detienen las mareas o se destruyen las máquinas de Morel) de reinicios y suspensiones de la realidad holográfica, equivale a dotar a ésta de una suerte de creación divina *ex nihilo* que puede ofrecer a sus habitantes la continuidad ininterrumpida de la vida en el bucle inacabable del eterno retorno⁵⁶: “La eternidad puede parecer atroz al espectador, es satisfactoria para sus individuos. Libres de malas noticias y enfermedades, viven siempre como si fuera la primera vez, sin recordar las anteriores” (*La invención de Morel*, 80).

El narrador, en tanto representa una mirada exógena de lo real (en este caso la realidad holográfica) participa de un atributo divino:

⁵⁶ Reflexiona Jean Baudrillard acerca de las “ventajas” de la creación *ex nihilo*: “Dios, al escamotear el proceso de la evolución, había protegido al hombre de un final ineluctable, pues, paradójicamente, la única protección contra la muerte es haber sido creado *ex nihilo*, lo que preserva las posibilidades de una resurrección no menos milagrosa, mientras que si somos el fruto de una evolución tenemos que desaparecer al final del recorrido. El abuso de autoridad del génesis es la garantía de una inmortalidad futura, mientras que la genealogía de la especie condena a ésta a desaparecer con el tiempo. Y todo nuestro problema, en nuestro esfuerzo por engendrar un mundo real, es, en el fondo, idéntico al de Dios: no desesperar a la especie humana con la constatación de su realidad y su finitud” (Baudrillard, 2000: 40).

la contemplación, desde la eternidad, fuera del tiempo, de lo real como totalidad⁵⁷. Y ciertamente el narrador se encuentra fuera del tiempo holográfico. Por decirlo así: la realidad no se ve, se vive, salvo cuando eres Dios. La realidad como espectáculo.

3.3 El espectáculo de lo real

La realidad en *La invención de Morel* fácilmente puede ser entendida como espectáculo, es decir, que se realiza en tanto representación⁵⁸.

Es ampliamente reconocido el hecho de que en los actos cotidianos y normales de la vida nos apropiamos de ciertos modelos de comportamiento, mediante los que nos relacionamos tanto intrapersonal como intersubjetivamente. Dichos modelos, gestados socialmente, pueden ser entendidos como papeles teatrales. Llena la vida de rituales de actuación e intercambio, parece constituirse ésta por una permanente representación.

En ciertos casos, este carácter representacional de la vida se ve reforzado por la presencia de un observador, extraño a nuestros actos en el sentido de que no se relaciona con nosotros salvo como receptor

⁵⁷ No está de más recordar que semejante punto de vista exógeno no representa de ninguna manera la fundamentación de la realidad holográfica; ésta se fundamenta a sí misma y se autoconstituye, pues la realidad, toda realidad, sólo se tiene como referente, origen y resultado a sí misma. De no ser así habría que considerar que lo irreal (que nos resulta imposible de concebir) habría de ser el fundamento externo de lo real. ¿Cómo pensar con sentido el adentro y el afuera de lo real? Conviene la aclaración porque estamos acostumbrados a pensar metafísicamente en fundamentos últimos externos. Por supuesto es posible dejar de pensar en estos términos la constitución de lo real, a partir del reconocimiento de una constitución autopoiesica, recursiva, circular, de los sistemas. Para la cuestión véase Varela 2000.

⁵⁸ Representación justamente en tanto espectáculo, es decir, como realización, elaboración, de ninguna manera como "copia fiel" o como algo que aparece en calidad de representante de otra cosa.

de nuestro actuar. El observador puede ser una persona distinta del "actor", o éste mismo en un proceso de desdoblamiento. La vida tiene un carácter representacional, pero es la presencia de un observador la que, positivamente, hace de la vida una representación.

Mediante una estupenda clave secreta, casi alegórica, Bioy Casares anuncia la condición espectacular de la realidad holográfica en *La invención de Morel*:

El comedor es de unos dieciséis metros por doce. Arriba de triples columnas de caoba, en cada pared, hay terrazas que son como palcos para cuatro divinidades sentadas -una en cada palco-, semi-indias, semi-egipcias, ocres, de terracota; son tres veces más grandes que un hombre; las rodean hojas oscuras y prominentes de plantas de yeso. Debajo de las terrazas hay grandes paneles con dibujos de Fuyita, que desentonan (por humildes). (*La invención de Morel*, 22)⁵⁹

La presencia de las divinidades de terracota *sentadas* en las terrazas como *palcos* sugiere y profetiza que el espacio de la isla fungirá como escenario de un futuro espectáculo. ¿Pero cuál es el espectáculo a presentar para el que el público previsto son divinidades, aunque sean éstas de terracota? Nada menos que la vida.

Wittgenstein escribió, lúcido y lúdico como era característico en él:

⁵⁹ Parece que a Bioy le resultaba interesante la idea de la realidad humana como espectáculo para los dioses. Esta condición es justamente el tema de su minirrelato *Otro punto de vista*: "Sueño que entro en la sala de un cinematógrafo. En las primeras filas hay espectadores de cabeza muy grande; entiendo que son dioses y que el *film* que ven es la vida. Sentado en el fondo de la sala, de repente me veo en un rincón de la pantalla; soy espectador de mi propia vida. Entonces tengo una revelación; sé por qué un dios bueno permite que nos pasen cosas horribles. Comprendo que no importa lo que nos pase, porque no somos reales, sino un entretenimiento para los dioses, de la misma manera que los personajes de los *films* lo son para nosotros" (Bioy, 1998: 121).

nada podría ser más notable que ver a un hombre entregado a cualquier actividad sencilla y cotidiana, mientras considera que nadie lo observa. Pensemos en un teatro, el telón se alza y vemos a un hombre solo que va y viene por su habitación, enciende un cigarro, etcétera, de tal modo que de pronto vemos a un hombre como nunca podemos verlo; casi como si viéramos un capítulo de una biografía con los propios ojos -esto debería ser a la vez inquietante y maravilloso. Más maravillosa que cualquier cosa que un escritor hiciera representar o leer en la escena: veríamos la vida misma. (1989: 18)

La experiencia imaginada por Wittgenstein es justamente la que se le ofrece al narrador innominado de *La invención de Morel*.

El protagonista es espectador de "la vida misma" de los habitantes de la isla, quienes, sin la conciencia de haber sido grabados ("Mi abuso consiste en haberlos fotografiado sin autorización" (*La invención de Morel*, 64)), vivieron con total naturalidad en la isla.

Pero el narrador-protagonista no sólo es testigo de la vida de Faustine y los compañeros de ella, también funge como público de una representación involuntaria: "Nosotros viviremos en esa fotografía, siempre. Imagínense un escenario en que *se representa completamente nuestra vida* en estos siete días. Nosotros representamos. Todos nuestros actos han quedado grabados" (*La invención de Morel*, 64; el destacado es mío).

Lo curioso de la situación es que la representación de sus vidas la realizan justamente con sus propias vidas, éstas son lo representado y la representación; es como si ocurriera con la vida de Faustine y sus compañeros lo que destaca Gadamer respecto de la

obra de arte, que sólo puede verdaderamente acontecer en su representación:

es en la representación y sólo en ella –esto es particularmente evidente en la música- donde se encuentra la obra misma, igual que en el culto se encuentra lo divino [...] la obra de arte no puede aislarse sin más de la «contingencia» de las condiciones de acceso bajo las que se muestra, y cuando a pesar de todo se produce este aislamiento, el resultado es una abstracción que reduce el auténtico ser de la obra. Esta pertenece realmente al mundo en el que se representa. Sólo hay verdadero drama cuando se lo representa, y desde luego la música tiene que sonar. (Gadamer, 1997: 161)

Por supuesto, la misma situación se aplica al universo ficcional postulado por *La invención de Morel*, el cual sólo se realiza cuando se “representa” mediante la lectura. Entonces, dentro del universo ficcional de la obra, la realidad holográfica constituye una metarepresentación, dado que todo el universo ficcional de *La invención de Morel* constituye también una representación para el lector empírico de la obra.

Cuando Morel les comunica a sus compañeros que han sido grabados y que han representado, puede estar sugiriéndoles que se observen a sí mismos como actores de sus propias vidas; de esta manera las convierten en representación. Pero, también, se encuentra implícito otro sentido, que no excluye o niega al primero: el observador que convierte a sus vidas en representación es la lente de la cámara; es el hecho de haber sido grabados el que confiere el carácter de representación a sus vidas en la isla. Si esto es así, las cámaras de grabación adquieren las funciones que normalmente desempeñaría un espectador con conciencia; las máquinas se animizan.

Pero sin lugar a dudas lo que le confiere de manera más plena el carácter de representación a la vida holográfica de los habitantes de la isla es la presencia imprevista del narrador de la novela. Morel ha procurado evitar la presencia en su paraíso de extraños: "He tomado algunas precauciones -físicas, morales- para su defensa: creo que lo protegerán" (*La invención de Morel*, 73). Sin embargo, las precauciones de Morel resultan insuficientes y el protagonista arriba a la isla para convertirse en espectador imprevisto del transcurso de las vidas de los habitantes holográficos, con lo que hace de ellas un "espectáculo de la vida" con Faustine como "figura estelar".

La vida de Faustine y sus compañeros cuenta con espectadores muy diversos que hacen de ella un espectáculo plural: las divinidades de terracota, la autoconciencia de Faustine y sus compañeros (si aceptan el juego que les propone Morel de reflexivamente asumirse como actores que han representado siete días de sus vidas), la lente de la máquina de Morel, el naufrago imprevisto y los lectores, implícitos o empíricos.

Ha dicho Morel que todos sus actos, los de él y sus compañeros, han quedado grabados. Resulta de ello que sus vidas y la representación en que se han convertido, dada la presencia del protagonista, se corresponden por completo; puntualmente se repiten entre sí y, con ello, se vuelven intercambiables, equivalentes. Lo inquietante apuntado por Wittgenstein deriva, en nuestro caso, del hecho de que el narrador-protagonista no observa a la vida, como ocurre en la experiencia imaginada por Wittgenstein, cuando menos a

la vida de "carne y hueso", sino que observa al sustituto de la misma, a su doble, a una representación que la ha desplazado materialmente.

El proceso de grabación ocasiona la muerte de las personas originales; en cambio: "Las copias sobreviven incorruptibles" (*La invención de Morel*, 87). El proceso de grabación no sólo desencadena la muerte de quienes son reproducidos y la permanencia de sus dobles; éstos se apropian, además, del alma de aquéllos: "la hipótesis de que las imágenes tienen alma parece necesitar como fundamento, que los emisores la pierdan al ser tomados por los aparatos" (*La invención de Morel*, 88). El mismo Morel lo declara: "*La hipótesis de que las imágenes tengan alma parece confirmada por los efectos de mi máquina sobre las personas, los animales y los vegetales emisores*" (*La invención de Morel*, 88). Así, hombres y mujeres son sustituidos por sus dobles idénticos, quienes reproducen tanto las condiciones físicas externas de las personas como sus estados mentales y emotivos.

Los hologramas son mucho más que simples copias de las personas (ficcional, claro está); se trata de imágenes que en tanto representación constituyen una realidad autónoma, tal como ocurre con la imagen estética de la que habla Gadamer⁶⁰. Pero a diferencia de lo que ocurre con la imagen estética, que significa para el original

⁶⁰ "[La imagen del espejo] no es más que una pura apariencia; no tiene verdadero ser y se comprende en su efímera existencia como dependiente del hecho del reflejo. Sin embargo la imagen en el sentido estético de la palabra sí que tiene un ser propio. Este su ser como representación, es decir, precisamente aquello que hace que no sea lo mismo que lo representado, es lo que le confiere frente a la mera copia su caracterización positiva de ser una imagen [...] En consecuencia la representación permanece referida en un sentido esencial a la imagen originaria que se presenta en ella. Pero es más que una copia. El que la representación sea una imagen -y no la imagen originaria misma- no significa nada negativo, no es que tenga menos ser, sino que constituye por el contrario una realidad autónoma. La referencia de la imagen a su original se representa así de una manera completamente distinta a como ocurre con la copia. *No es ya una relación unilateral*" (Gadamer, 1997: 188-189).

representado un "incremento de ser"⁶¹, los hologramas representan para las personas un "decremento de su existencia". El contenido propio de los hologramas, como ocurre con el de la imagen estética, "se determina ontológicamente como emanación de la imagen original" (Gadamer, 1997: 189), pero ocurre que en el caso de los hologramas la emanación también es una transferencia, y hasta una usurpación, si se considera que Morel grabó a sus amigos, pese a que conocía los efectos mortales de la grabación, sin el consentimiento de ellos.

Dice Umberto Eco que "si existiera un signo *completamente* icónico de mí mismo, coincidiría conmigo mismo. En otras palabras, el iconismo completo coincide con la indiscernibilidad o identidad, y una posible definición de identidad es iconismo completo" (1992: 199).

Los hologramas representan un icono completo de las personas originales. Dice Morel: "Pero si abren todo el juego de receptores, aparece Madeleine, completa, reproducida, idéntica [...] Ningún testigo admitirá que son imágenes" (*La invención de Morel*, 67). De esta manera, las imágenes tridimensionales son capaces de apropiarse de la identidad de las personas originales de quienes son obtenidas, al constituir su icono completo.

⁶¹ "Que la imagen posea una realidad propia significa a la inversa para el original que sólo accede a la representación en la representación. En ella se representa a sí mismo. Esto no tiene por qué significar que el original quede remitido expresamente a esa representación para poder aparecer. También podría representarse, tal como es, de otro modo. Pero cuando se representa así, esto deja de ser un proceso accidental para pasar a pertenecer a su propio ser. Cada representación viene a ser un proceso óptico que contribuye a constituir el rango óptico de lo representado. La representación supone para ello un *incremento de ser*. El contenido propio de la imagen se determina ontológicamente como emanación de la imagen original" (Gadamer, 1997: 188-189).

La representación se constituye como un motivo básico de *La invención de Morel*. El protagonista, ya lo hemos apuntado, piensa que la explicación de los hechos desconcertantes que ha presenciado en la isla podría encontrarse al considerar que lo visto por él forma parte de una representación de los veraneantes; repetidamente insiste en la idea: "soy el público previsto desde el comienzo" (*La invención de Morel*, 29); en el mismo sentido: "Después, con urgente enojo, sospeché que todo fuera una representación burlesca, una broma dirigida contra mí" (*La invención de Morel*, 43); o también: "Tal vez todo fuera una estratagema desmesurada" (*La invención de Morel*, 45); por último: "¿No sería una locura esta laboriosa representación?" (*La invención de Morel*, 63). Evidentemente el sentido que adquiere en este contexto la noción de representación es el de la simulación y el engaño.

El hecho de que existan repeticiones constantes en las acciones de los veraneantes, acentúa el carácter de representación teatral que tienen sus vidas. Escribe el protagonista: "Como en el teatro, las escenas se repiten" (*La invención de Morel*, 43). Cuando hace esta observación desconoce la naturaleza holográfica de los veraneantes. El hecho de que el protagonista sea capaz de ver a Faustine y a sus compañeros, pero que éstos, a su vez, no puedan verlo, retuerza el sentido de representación que tiene el actuar cotidiano de los habitantes de la isla.⁶² Así suele ocurrir en el teatro tradicional,

⁶² Max Milner (1990:190) ya ha comentado este punto: "La actriz que se dirige al espectador sin verlo, la escena que se desarrolla en otra parte sin comunicación con la sala: he ahí otros tantos indicios de locura que neutralizan, sin hacerla desaparecer por completo, la convención teatral y la integración de esta convención en un rito social. Si el rito llega a faltar, la discordancia entre el espacio del espectáculo y el de la vida liberará las virtualidades de locura que contienen la

donde, pese a que el espectáculo está dirigido fundamentalmente a la recepción del público, no existe un intercambio dialógico directo entre éste y los actores, más bien el diálogo se concreta a los personajes entre sí. Pero por supuesto la "representación" de Faustine y sus compañeros dista enormemente de ser "tradicional": asombrosamente su transcurrir en la isla "representa" a la vida misma, tal cual, desnuda.

El narrador de *La invención de Morel* constantemente se encuentra comprometido en ejercicios representacionales, su actuación parece confirmar la observación de Rafael Argullol: "Se podría afirmar que la vida mental es una representación y una actuación interior permanente. Cada instante de nuestra vida constituye también una representación para nosotros mismos" (2000: 171).

El narrador protagonista se convierte en actor, aunque, a diferencia de Faustine y los amigos de ésta, es consciente de su actuación y ésta ha sido libremente decidida.

El narrador es al mismo tiempo actor y espectador de su representación. Muchas de sus representaciones las realiza imaginariamente, cuando piensa en los encuentros que tendrá con Faustine. Dos de sus actuaciones las realiza inmerso en escenarios naturales. La primera de estas actuaciones se desarrolla en el cuarto de los motores, cuando queda atrapado por el muro doble de materia

mezcla de realidad y representación. Esto es lo que ocurre en *La invención de Morel*, de manera tanto más infalible cuanto que los actores, que no saben que los están viendo, desempeñan su papel 'al natural' y sin tener en cuenta el marco al cual, a los ojos del espectador, han sido transportados". Pero es que "en realidad" no representan, o mejor dicho, representan y no; lo hacen si hay un espectador que asuma como representación el desarrollo de la vida de los hologramas, sino, se trata de "la realidad".

y proyección holográfica. Al recordar su comportamiento escribe que realizó "Un desdoblamiento de actor y espectador. Estuve ocupado en sentirme en un asfixiante submarino, en el fondo del mar, en un escenario. Sereno ante mi actitud sublime, confuso como un héroe" (*La invención de Morel*, 86). La segunda representación será mortal; en un vano intento por acercarse a Faustine, grabó su imagen en la película en que fue filmada Faustine, de manera que en las subsecuentes proyecciones aparecieran juntas sus imágenes.

El protagonista es absorbido por la dialéctica de la representación. Es de entender que el protagonista busque olvidar que representa, de manera de lograr así experimentar eternamente el placer de estar cerca de Faustine: "Una molesta conciencia de estar representando me quitó naturalidad en los primeros días; la he vencido; y si la imagen tiene -como creo- los pensamientos y los estados de ánimo de los días de exposición, el goce de contemplar a Faustine será el medio en que **viviré** la eternidad" (*La invención de Morel*, 94; el destacado es mío). De esta manera, el acto de la representación construye un espacio donde la vida puede ocurrir; la representación es una forma de dar cumplimiento a lo representado en ella. El proceder del narrador de *La invención de Morel* ejemplifica muy bien lo que señala Rafael Argullol: "Lo que a través de la historia hemos llamado teatro, ópera o guiñol, lo que hemos llamado «representación», incluyendo el arte, resulta absolutamente imprescindible para nuestra existencia" (2000: 171-172).

Resulta entonces muy comprensible que el narrador de *La invención de Morel* se encuentre muy interesado en conseguir una

representación competente: "Representé bien: un espectador desprevenido puede imaginar que no soy un intruso. Esto es el resultado natural de una laboriosa preparación: quince días de continuos ensayos y estudios" (*La invención de Morel*, 93), o también: "Aún veo mi imagen en compañía de Faustine. Olvido que es una intrusa; un espectador no prevenido podría creerlas igualmente enamoradas y pendientes una de otra" (*La invención de Morel*, 95).

Las alusiones al hipotético espectador no constituyen únicamente una posible medida de su éxito obtenido, de lo logrado de su autoengaño; sino la constatación de que lo representado se ha configurado, a través de la representación, en realidad.

Debe entenderse que el interés del narrador por conseguir que su actuación haga creer a un hipotético espectador que Faustine y él comparten la realidad no nace de una voluntad que persigue engañar, sino del reconocimiento de que la conciencia es un medio de realización de la existencia humana, al darle cumplimiento a los deseos, al menos en la conciencia. Residir en la conciencia de otras personas parece ser importante dado que ello otorga un grado de realidad al procurar un espacio de actuación y existencia:

Al hombre, que basándose en este informe, invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas, haré una súplica. Búsquenos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso. (*La invención de Morel*, 96)

La Defensa ante sobrevivientes no dejará dudas: como en la realidad, en la memoria de los hombres –donde a lo mejor está el cielo- Ombrillieri habrá sido caritativo con un prójimo injustamente perseguido y, hasta el último recuerdo en que aparezca, lo tratarán con benevolencia. (*La invención de Morel*, 20)

La vida mental de los humanos (aunque éstos sean de ficción) aporta multitud de escenarios para la representación, y con ello para la realización, de las creencias y los deseos. Las representaciones mentales sólo difieren de las sociales por la definición del espacio de actuación y del público, por lo que la representación ocurra en un "espacio mental" y no en uno "físico" (sean o no espacios ficcionales) no disminuye de ninguna manera la capacidad de realización de lo representado que posee la representación.

El náufrago de *La invención de Morel*, consciente o inconscientemente, sabe que el juego de la representación es un vehículo muy conveniente de realizar lo representado, de ahí que juegue con la misma intensidad y seriedad que el niño al que alude Gadamer:

El que imita algo, hace que aparezca lo que él conoce y tal y como lo conoce. El niño pequeño empieza a jugar imitando, y lo hace poniendo en acción a sí mismo. La misma ilusión con que los niños se disfrazan, a la que apela ya Aristóteles, no pretende ser un ocultarse, un aparentar algo para ser adivinado y reconocido por detrás de ello, sino al contrario, se trata de representar de manera que sólo haya lo representado. El niño no quiere ser reconocido a ningún precio por detrás de su disfraz. No debe haber más que lo que él representa, y si se trata de adivinar algo, es qué «es» esa representación. (Gadamer, 1997: 157 y 158)

El interés del protagonista es claramente el de aparentar bien: "Espero que, en general, demos la impresión de ser amigos inseparables, de entendernos sin necesidad de hablar" (*La invención de Morel*, 93). El protagonista tiene la firme intención de producir, a través de su representación, la apariencia de que existe una amistad

entre él y Faustine. Pero debe recordarse que la apariencia no es lo falso, lo contrario de lo real, sino una *aparición*⁶³.

Resulta relativamente fácil comprender al narrador protagonista de la obra en su decisión por someterse a la grabación de las máquinas de Morel, pese a que ello acarreará su muerte, o quizá sólo la transformación radical de su existencia, si atendemos a la reflexión de Wittgenstein acerca de la magia. Dice Wittgenstein que la magia no procura ninguna explicación, no se trata de una opinión, la cual sí puede ser acertada o equivocada, verdadera o falsa, sino que "pone de manifiesto un deseo; expresa un deseo" (Wittgenstein, 1997: 15). Y tal como dice Wittgenstein, "la representación de un deseo es, *eo ipso*, la *representación de su satisfacción* (Wittgenstein, 1997: 15; el destacado es mío).

De la misma manera, el ritual de representación que sostiene el narrador protagonista de *La invención de Morel* constituye la representación de su deseo de ser parte de la vida de Faustine, lo que no es otra cosa que la representación de su cumplimiento; es la mejor forma que tiene a su alcance el narrador para cumplir, para realizar, su deseo. No debe extrañarnos la seriedad del juego representacional del protagonista de la novela.

Cabe una interrogante, ¿si la realidad holográfica es un espectáculo posible para el narrador, y la realidad del narrador es, junto con la realidad holográfica, un espectáculo para los lectores implícitos de la obra, y si todas estas realidades son un espectáculo

⁶³ Vale aquí recordar nuevamente lo que apunta Michel Henry (1989: 516): "La designación de la apariencia como ilusión es la ilusión suprema, ya que toda apariencia se prueba a sí misma por el hecho de que aparece y, en su aparecer, es el fundamento de todo aserto y de toda verdad posibles".

para el editor ficcional y los lectores empíricos, qué podría impedir que nuestra realidad también pudiera constituirse en un espectáculo para inverosímiles observadores que se encontraran fuera de ella y que por lo tanto pudieran tratarla como un entidad delimitada? La única respuesta posible es nuestra creencia de que no es así; no podemos tener ninguna garantía total de que no nos pudiera ocurrir lo mismo que a las conciencias ficcionales.

La única manera que tendríamos de conocer la condición de nuestra realidad sería fugándonos de ella, es decir, saliéndonos de la "totalidad" que constituya nuestro universo para "mirar desde fuera" a nuestra realidad; pero por supuesto, este "simple" acto acarrearía con él la fundación de una nueva totalidad que incluiría a la anterior supuesta totalidad. La operación, evidentemente podría repetirse hasta el infinito. Igualmente evidente es que la solución de la cuestión no lo es. Por supuesto, la cuestión es irresoluble, se trata de una auténtica aporía humana que en la mayor parte de las veces será tomada como una simple curiosidad lógica. Pero, aunque tal situación, la de que nuestra realidad pudiera estar limitada y ser un objeto de atención de una conciencia fuera de ella, es algo que consideramos del todo inverosímil o imposible, debemos reconocer que tal inverosimilitud o imposibilidad es tan sólo una creencia que nos gusta tener⁶⁴.

⁶⁴ La cuestión ya la planteó Ernesto Sábato: "hay una dimensión irreversible, semipermeable, el evadido puede sentir ese universo de fantasmas; pero éstos lo ignoran para siempre, repetidamente. Si los fantasmas no tienen la menor reminiscencia de sus ciclos anteriores y si ignoran la existencia de un mundo exterior a ellos, ¿tiene algún sentido decir que son seres ficcionales, que son seres fantasmales? Viven, comen, se enamoran, juegan al tenis, mueren, ¿no es una vida como cualquier otra? Nosotros, que vemos el espectáculo, afirmamos que es un mundo fantasmal, un eternorretornograma y creemos que el nuestro es el

Como quiera que sea, la historia de la literatura, desde el *Quijote* o *Tristram Shandy* hasta las películas relativamente recientes y de géneros tan diferentes entre sí como *Nirvana*, *Waking Life* y *The Others*, hace patente la fascinación perpetua que tales cuestiones despiertan en nuestras conciencias⁶⁵.

Queda por tratar un aspecto de la representación en *La invención de Morel*, y que la vincula de manera fundamental a *Plan de evasión*, el de la escritura que la inaugura. Pero no hablo de la escritura realizada por Bioy Casares, el hombre de carne y hueso, sino del proceso escritural interno a la ficción: el del naufragio innominado, el de Morel y el del editor en *La invención de Morel*; el de Nevers, Antoine y el escurridizo editor en *Plan de evasión*.

A fin de cuentas, dentro del propio universo ficcional que las novelas plantean a los lectores empíricos, los mundos en que transcurren las existencias de Nevers y del narrador-protagonista de *La invención de Morel* son solamente una hipótesis. No hay constancia segura de ellos, o si se prefiere, lo único que los constata son los escritos que los editores entregan.

verdadero. Por el contrario, la verificación de un espectáculo de esa naturaleza creo que debería hacernos dudar de la realidad de nuestro propio universo. Si Morel ha encontrado el procedimiento para encontrar un mundo que se repite sin cesar, ¿no es posible que el propio Morel, sus fantasmas, el prófugo, Bioy Casares y todos nosotros estemos repitiendo algún eternorretornograma de algún Gran Morel?" (1981).

⁶⁵ No sólo la literatura aborda la cuestión de lo real y sus límites y deriva asombros de sus abordajes. La física igualmente ofrece respuestas sorprendentes, algunas de las cuales se asemejan a las que he derivado aquí de *La invención de Morel*. El renombrado físico Stephen Hawking y su colega Jim Hartle proponen un modelo de universo caracterizado por ser una superficie cerrada que carece de contornos, tal como la Tierra es finita y sin bordes. En dicho modelo, "El universo estaría completamente autocontenido; no necesitaría nada fuera de sí para darle cuerda y poner en marcha sus mecanismos [...] [y] el universo no tendría una sola historia, sino múltiples [...]" (Hawking, 2002: 85). La conclusión derivada de tal modelo es, en palabras de Hawking, "Hamlet tenía razón: podríamos estar encerrados en una cáscara de nuez y sentirnos, aún así, reyes de un espacio infinito" (2002: 98).

El único hecho cierto, indudable, de las realidades ficcionales de *La invención de Morel* y de *Plan de evasión* es el de la escritura. En este sentido, la realidad, en el ámbito interno de las construcciones ficcionales entregadas a los lectores empíricos por las novelas, es una función de la escritura; la realidad es entregada por e interpretada como escritura.

La escritura se extiende más allá de la ficción, o si se quiere, a esa otra ficción que los seres empíricos hemos dado en llamar nuestra propia realidad cotidiana. Lector y crítico disculpan su tiempo escribiendo, o mejor, reescribiendo en forma de interpretación el acto originario de la escritura autorial.

Pero en verdad el acto originario de la escritura autorial se ha perdido, o más probablemente nunca existió. Las propias novelas *Plan de evasión* y *La invención de Morel* son prueba suficiente de ello: las obras particulares existen sólo como abstracción, en realidad todas forman parte de un tejido continuo reconocido como intertextualidad.

Entonces la escritura autorial es mítica, carece de origen; o, si se prefiere, su origen está en el Origen. Y por lo tanto ya no importa qué obra ocurrió primero. *La invención de Morel* o *Plan de evasión*, cada una es una respuesta y un acompañante para la otra; lo mismo ocurrirá con la crítica y la crítica de la crítica, que se acompañarán entre sí y acompañarán como metatextos a las novelas.

En *La invención de Morel* se profetiza a *Plan de evasión* y ésta le agradece a aquélla parodiándola. El crítico, en tanto tal, sólo confirma la existencia de *La invención de Morel* y de *Plan de evasión*,

escribiendo de ellas, construyéndoles más metatextos de los que se les han hecho.

El trabajo crítico también se torna recursivo. Como ahora, en este trabajo, el primer capítulo sirve de marco teórico a los capítulos tercero y cuarto, los sostiene y avala teóricamente. Pero éstos, a su vez, constituyen un aval "empírico" de aquél. Los cuatro capítulos no hacen más que confirmarse circularmente.

Cualquier lectura, que no es sino reescritura, especializada o no, actualiza la representación de las obras, que transcurren en los sueños y ensoñaciones que la lectura "despierta".

La máquina de Morel no se detendrá mientras se reescriba la obra, ya sea en una lectura libre y gozosa o especializada y técnica, ya sea mediante la realización de otras historias para las que *La invención de Morel* sea su hipotexto.

El acto piadoso solicitado por el naufrago innominado de *La invención de Morel* es susceptible de realizarse. Tal como el narrador modificó (reescribió) el filme original de Morel, otro texto, una secuela de *La invención de Morel*, puede reescribir la historia para procurarle al naufrago la máquina capaz de reunir las presencias disgregadas. Pero quizá, después de todo, tal "máquina" ya haya sido inventada: el narrador ya se encuentra en el cielo de la conciencia de Faustine, porque las conciencias de Faustine y del narrador están reunidas en la conciencia del lector.

La lectura constituye una inmersión en las celdas de Castel; en la lectura ocurren transformaciones de los sentidos similares a las practicadas por Castel en la isla del Diablo: los ojos miran las letras

para no verlas y con los oídos se escucha lo que los ojos repasan en la página; nos desplazamos pero no nos movemos. El libro es el espejo que nos protege de los "calores del exterior".

Si como se refiere en *Plan de evasión*, "cualquier cosa es símbolo de cualquier otra", quizá no valga hablar de ninguna realidad más allá del texto y todo no sea sino reescritura de una escritura original mítica, es decir, re-presentación de la presencia originaria por siempre escurridiza e inapresable; también es posible diferir otra conclusión: no hay tal origen, la escritura, en tanto ejercicio de ficcionalización, es un juego que se autorepresenta. Pero quizá ambas conclusiones no sean sino una y la misma idea; cabe colegir que la "presencia originaria por siempre escurridiza e inapresable" es justamente la propia reescritura, que en su búsqueda de una escritura primaria olvida su propia condición dual de inauguración (presentación) y representación, que no es sino decir *autorepresentación*.

Debemos procurar no confundir "autorrepresentación" con "solipsismo escritural". La autorepresentación de *La invención de Morel* y de *Plan de evasión*, conseguida por cada una de ellas por separado, y también por la rica retroalimentación que podemos establecer entre las obras a partir del reconocimiento de la profunda intertextualidad que las liga, conlleva que el lector de las novelas sea atraído por el juego representacional de ellas para interpretarlas, y con ello para interpretarse a sí mismo. Acudo a Gadamer para dimensionar esta condición autorrepresentacional de *La invención de Morel* y de *Plan de evasión*. Dice Gadamer:

Si el arte no es la variedad de las vivencias cambiantes, cuyo objeto se llena subjetivamente de significado en cada caso como si fuera un molde vacío, la «representación» tiene que volver a reconocerse como el modo de ser de la obra de arte misma. Esta conclusión estaba ya preparada desde el momento en que el concepto de la representación se había derivado del del juego, en el sentido de que la verdadera esencia de éste – y por lo tanto también de la obra de arte – es la autorepresentación. El juego representado es el que habla al espectador en virtud de su representación, de manera que el espectador forma parte de él pese a toda la distancia de su estar enfrente. (Gadamer, 1997: 160)

3.4 La realidad virtualizada

Por supuesto, la relación entre el observador y el espectáculo, éste de toda suerte involuntario, dista con mucho de ser sencilla.

El narrador bien podría tomar a la realidad holográfica como un objeto de su propia realidad, una película de proyección tridimensional; sin embargo, por su ignorancia de la situación, el narrador se toma a sí mismo como un “objeto” (habitante) del mundo holográfico.

La máquina de Morel no proyecta únicamente hologramas, también genera lo que podríamos llamar, empleando la terminología al uso, una realidad virtual⁶⁶. Esto es, la máquina de Morel no produce

⁶⁶ De la misma manera que ocurre con los hologramas morelianos, que poseen dentro de la obra consistencia física, “materialidad”, lo que los distingue de los hologramas de nuestro mundo, que sólo son una proyección luminica sin soporte material, la realidad virtual construida por la máquina de Morel provee de un espacio no ilusorio, a diferencia de la condición ilusoria de las realidades virtuales que son producidas en nuestra realidad empírica. Román Gubern aclara bien las propiedades distintivas de las proyecciones holográficas y la realidad virtual: “El holograma, inventado con anterioridad a la RV, es [...] una escultura fotónica, mientras que la forma del ciberespacio es, más bien, el interior de una escultura virtual. Su espacio tridimensional no constituye una forma material, sino un paisaje óptico que transforma al sujeto en el centro perceptivo móvil de un entorno ilusorio, de una iconosfera sin soporte empírico. De este modo la RV suprime la distinción tradicional dentro/ fuera y hace realidad la paradoja de un *inner environment* (entorno interno) de producción informática” (1999: 167).

únicamente “objetos”, sino también el entorno espacio-temporal en el que tales objetos se hallan.

Y tal como ocurre con la realidad virtual conocida en nuestro mundo, que borra su encuadre-marco⁶⁷, la realidad virtual producida por la máquina de Morel esconde las distinciones espacio-temporales que la separan de la realidad del narrador. Esto lleva al protagonista de la obra a querer obtener en la realidad virtual, en la que se ha sumergido sin saberlo, los mismos efectos que su actuación en su propia realidad obtiene naturalmente. Por supuesto, no ocurre así y el protagonista se ve sumergido en un extremado desconcierto cognoscitivo que amenaza su equilibrio y salud mental.

Ante lo incomprensible de las situaciones que vive en la isla, el protagonista procura variadas hipótesis explicativas, en un intento desesperado por hacer inteligibles las respuestas que sus acciones reciben del mundo.

Infortunadamente para el protagonista de la obra, se enfrenta a una realidad virtual *sui generis*, más “plena” que las realidades virtuales a las que estamos acostumbrados nosotros en nuestro mundo empírico, que se aproxima de manera notable al ideal de la virtualidad:

⁶⁷ “La convención señalizadora y delimitadora del marco de los cuadros –y de los espejos– sirve para señalar el territorio del espacio escópico, indicando dónde empieza y dónde acaba la ilusión. Por ello ha llamado Rosolato al encuadre “significante de demarcación”, porque establece una frontera entre dos realidades: entre el espacio físico que rodea al observador y el espacio del espectáculo que se le propone a su vista [...] Al eliminar la RV el efecto de encuadre-marco produce inevitablemente un efecto perceptivo de inmersión en la realidad visual propuesta y anula la tradicional diferenciación y distinción psicológica entre el sujeto y el objeto, el espectador y el espectáculo, el observador y lo observado. Efecto, recordémoslo, que se potencia cinestésicamente por la coordinación de los movimientos y desplazamientos corporales y sus correspondientes cambios perceptivos” (Román Gubern, 1999: 168-169).

La meta ideal de la RV, de la que estamos muy lejos, es pasear por una ciudad virtual y entrar en sus edificios, examinar los programas de televisión que ven sus habitantes y escuchar sus programas de radio, visitar sus colecciones contenidas en sus museos y leer los libros de sus bibliotecas. Por ello puede afirmarse que el ciberespacio es una escena que esconde un laberinto. (Román Gubern, 1999: 168)

Pareciera que Gubern se hubiera basado en la experiencia del narrador en la isla de Morel para dibujar la aspiración de los creadores de realidades virtuales. Justamente el narrador de *La invención de Morel* pasea por la "ciudad" de Faustine y los compañeros de ésta, visita sus edificios y museos, escucha su música y lee, si no sus libros, cuando menos sí los títulos de éstos. Y de forma particularmente intensa, el narrador deambula por la realidad virtual de los hologramas como por un laberinto, pues como señala Gubern, "la peregrinación por lo desconocido constituye, como es sabido, la esencia y la razón de ser de los laberintos" (1999: 172 y 173).

Pero es justo reconocer que la condición laberíntica de la realidad virtual en la que se "inmiscuye" el narrador es un producto azaroso, casual. Los laberintos nacen con una intención de ocultamiento de la que la realidad virtual de la isla en sí misma carece. Pero la intención de ocultamiento sí existe en relación con dicha realidad virtual; ésta no fue creada por Morel como laberinto, pero él sí se ocupó de protegerla con un "laberinto de circunstancias"⁶⁸.

⁶⁸ Declara Morel: "Ha llegado el momento de anunciar: Esta isla, con sus edificios, es nuestro paraíso privado. He tomado algunas precauciones -físicas, morales- para su defensa: creo que la protegerán" (*La invención de Morel*, 73)

El laberinto con el que Morel pretendió proteger a su creación permitió que ésta “ganara” la propia condición laberíntica que el narrador sufrió hasta el momento en que éste reconoció la naturaleza de la realidad en la que no podía participar si no era como espectador.

Curiosamente la realidad holográfica cumple una función de imagen-laberinto para el narrador porque éste confunde el carácter más propio de imagen-escena⁶⁹ de la realidad holográfica con el de un signo completamente icónico de su propia realidad.

La “plenitud” de la realidad virtual en la que se ve inmerso el narrador se asienta, curiosamente, en tanto lo virtual connota lo aparente, en la “materialidad” de las proyecciones de la máquina de Morel, que parecen ser algo más que pura proyección lumínica⁷⁰; ese plus sugiere una índole material en tanto las proyecciones exhiben propiedades tan contundentemente asociadas con la materia como la solidez y la resistencia mecánica.

Cuan lejos se encuentra la realidad virtual isleña de las características reconocidas de la realidad virtual actual: “en la RV no se respetan muchas leyes físicas elementales. Así, no rige en ella la ley de la impenetrabilidad de los sólidos y por ello se pueden

⁶⁹ Cito a Gubern a fin de clarificar las nociones de imagen-escena y de imagen-laberinto. “Pero en contraste con una función de la imagen como doble ostensivo, como simulacro y como imitación realista, nos encontramos también con otra tradición no extinguida de la imagen críptica, como símbolo intelectual y como laberinto [...] de manera que frente a la transparencia ostensiva e isomórfica de la imagen-escena en la cultura de masas, se abriría un inmenso territorio ocupado por la imagen-laberinto, por aquella que no dice lo que muestra o lo que aparenta, pues ha nacido con la voluntad de ocultación, de conceptualidad o de criptosimbolismo” (Gubern, 1999: 8 y 9).

⁷⁰ Sólo a título de curiosidad interesante, señalo que en la mecánica cuántica (que tiene como una de sus nociones clave a la dualidad onda-partícula, según la cual no existen diferencias fundamentales entre las ondas y las partículas; las partículas pueden comportarse como ondas y viceversa, y esto se aplica para los fotones) no existiría propiamente una diferencia entre hablar de luz o de materia.

atravesar paredes o moverse a una gran velocidad, y dos objetos no pueden "ocupar" el mismo lugar en el espacio tridimensional [...] Todo esto pone de relieve que la RV es un fenómeno ilusorio inducido artificialmente" (Gubern, 1999: 158). La conclusión revela que justamente en tanto es ilusoria, la realidad virtual no viola ninguna ley física elemental. En contraste, la realidad virtual isleña no es ningún "fenómeno ilusorio" (aunque sí es artificialmente inducida, en tanto es generada por la máquina de Morel), pues en ella sí operan las leyes referidas por Gubern: los sólidos son inatravesables, quizá de manera mucho más contundente que en nuestro mundo (recuérdense los muros holográficos proyectados en el cuarto de los motores mientras el protagonista se encuentra allí y que lo encierran sin que él pueda ocasionarles la más mínima perturbación en su constitución), y dos objetos diferentes no pueden ocupar el mismo espacio tridimensional simultáneamente: no se da el caso que el narrador perciba sobreposiciones; por decirlo así, el narrador no percibe "monstruos visuales" formados en parte por los objetos proyectados y en parte por los objetos de su propio mundo, tal como ocurre con las proyecciones virtuales en nuestro universo, a condición de que la realidad virtual se proyecte en un espacio no vacío.

Entonces la desesperación y el descalabro cognoscitivo del protagonista nace de una confusión, la de haber tomado como ámbito propio de su existencia a una realidad ajena, autónoma y autosuficiente. La confusión es comprensible, pues el protagonista no tuvo la oportunidad de percibir, al carecer la realidad holográfica de

un marco-encuadre, los límites diferenciadores de su realidad "material" y la realidad holográfica.

Una vez más, las fronteras diferenciadoras de las distintas realidades parecen ser inexistentes, o cuando menos sumamente borrosas y ambiguas.

3.5 La construcción comunitaria de lo real

Se da en *La invención de Morel* la concurrencia de dos expresiones de lo real, de dos formas de realidad y existencia, ciertamente tan semejantes que cada una de ellas parece la otra. Pero sus influencias mutuas no ocurren de manera equilibrada.

Los hologramas de *La invención de Morel* forman parte de la realidad del narrador en tanto que aparecen en el mundo de experiencia de éste. Lo profundamente fantástico no estriba en los errores cognoscitivos del protagonista, poco a poco corregidos por él mismo, sino en la condición de inexistente que posee en la realidad de las presencias holográficas.

La realidad tiene sentido sólo porque hay otro que me acompaña y sostiene en ella. Como dice el filósofo Edgar Morin:

El Ser-sujeto ha nacido en un universo físico, el cual ignora la subjetividad a la que ha dado lugar, a la que ampara y amenaza a la vez. El individuo viviente vive y muere en este universo donde sólo le reconocen como sujeto algunos congéneres vecinos y simpáticos. Así pues, en la comunicación cariñosa es donde podemos encontrar sentido a nuestras vidas subjetivas. (1984: 272)

La realidad de Faustine y sus compañeros tiene sentido porque cada uno de ellos existe para otros con quienes comparte el (su)

mundo; se sostienen mutuamente en la existencia. Los hologramas son significativos para el protagonista, es decir son reales para él. Pero éste sólo es sostenido en la existencia ficcional por unas conciencias un tanto vagas, imperceptibles para las figuras holográficas y para el narrador mismo: la de los lectores empíricos. Es como si el protagonista fuera el único ser humano del mundo.

Nosotros, como el narrador, percibimos a "los otros" (los habitantes de la ficción), pero somos invisibles e inaudibles para ellos. Nuestra existencia en relación con las conciencias ficcionales, como ocurre con la del narrador, se antoja un tanto afantasmada.

Nosotros (los lectores de carne y hueso) y el narrador, no los hologramas, resultamos ser las verdaderas "presencias" espectrales, en el sentido en que Derrida y Stiegler las definen:

El espectro no es simplemente ese visible invisible que puedo ver, es alguien que me mira sin reciprocidad posible y que por lo tanto hace la ley allí donde yo estoy ciego, ciego por situación. El espectro dispone del derecho de mirada absoluta, es el mismo derecho de mirada. (1996: 151-152)

En el espacio ficcional de *La invención de Morel*, la existencia de las imágenes holográficas resulta más real que la del protagonista, pues en el escenario de sus existencias (la isla), los hologramas son presencias unos para otros y para el mismo narrador-protagonista, pero éste no lo es para nadie. Ello acarrea que incluso para sí mismo el narrador pierde presencia, su realidad se diluye. Ante lo incomprensible de su desencuentro con los hologramas, el protagonista elabora variadas hipótesis explicativas en un intento por dar coherencia a su experiencia en la isla. En el fragmento 22 del

diario aparecen como posibles explicaciones el delirio⁷¹, la invisibilidad⁷², la naturaleza distinta de los aparentes turistas⁷³, la locura⁷⁴ y la muerte⁷⁵.

El aislamiento extremado del protagonista empobrece su realidad, dado que la constitución de la existencia y realidad de un individuo depende poderosamente de la existencia del otro y de los vínculos que mantiene con él. En este sentido apunta Laing: "El más leve signo de que otro nos reconoce confirma por lo menos nuestra presencia en su mundo. No podría idearse castigo más diabólico - escribió alguna vez William James-, en caso de que tal cosa fuera materialmente posible, que formar parte de una sociedad y que ninguno de sus miembros se percatara en absoluto de uno" (1992: 94 y 95). La experiencia imaginada por James es, precisamente, la situación que vive el protagonista en la isla.

El motivo de la mirada se repite constantemente en la obra, constituyéndose en un *leit motiv* de la misma. En múltiples ocasiones el protagonista hace referencia a su acto de contemplar a Faustine, y a la negativa, o incapacidad de ésta, para verlo. Pese a los muchos esfuerzos que realiza para entablar una relación con la mujer, ésta parece no querer relacionarse con él; más aún, parece insistir reiteradamente en negar su existencia: "La miré, escondido. Temí que

⁷¹ "Que yo tenga la famosa peste, sus efectos en la imaginación: la gente, la música, Faustine[...]" (*La invención de Morel*, 52).

⁷² "Que el aire pervertido de los bajos y una deficiente alimentación me hayan vuelto invisible" (*La invención de Morel*, 52).

⁷³ "Se me ocurrió (precariamente) que pudiera tratarse de seres de otra naturaleza, de otro planeta, con ojos, pero no para ver, con orejas, pero no para oír" (*La invención de Morel*, 53).

⁷⁴ "Yo estaba en un manicomio" (*La invención de Morel*, 53).

⁷⁵ "Los intrusos serían un grupo de muertos amigos; yo, un viajero como Dante o Swedenborg, o si no otro muerto, de otra casta, en un momento diferente de su metamorfosis [...]" (*La invención de Morel*, 53).

me sorprendiera espíandole; aparecí, tal vez demasiado bruscamente, a su mirada; sin embargo la paz de su pecho no se interrumpió; la mirada prescindía de mí, como si yo fuera invisible" (*La invención de Morel*, 32).

Dice Laing que "si un hombre no es bidimensional, si no posee una identidad bidimensional establecida por la conjunción de la identidad-para-los-demás y la identidad-para-sí-mismo, si no existe tanto objetiva como subjetivamente, sino que posee sólo una identidad subjetiva, una identidad-para-sí-mismo, no puede ser real" (1992: 90 y 91). Según la terminología de Laing, el protagonista de *La invención de Morel* es un hombre unidimensional. Dadas las sistemáticas negaciones de su existencia que parecen realizar los habitantes de la isla, carece de una "identidad-para-los-demás"; esto es, no existe intersubjetivamente en el marco espacial de la isla. De ahí que el protagonista escriba en relación con Faustine: "En su prescindencia de mí había algo espantoso" (*La invención de Morel*, 33). Tal espanto deriva del hecho de que la reiterada prescindencia de su persona realizada por Faustine le repite que él no es real.

La discriminación del narrador-protagonista por parte de Faustine no sólo se da en su aparente negativa a mirarlo, también se encuentra en una supuesta resistencia a hablarle; Faustine parece perseverar en el silencio. Dice Merleau-Ponty: "si en el silencio soy un 'monstruo sin parangón', la palabra en cambio me pone en presencia de 'otro yo mismo' que recrea cada instante de mi lenguaje y que me sostiene también en el ser" (1971: 46).

El protagonista, en términos de Merleau-Ponty, es un "monstruo sin parangón" a quien nadie en la isla "sostiene en el ser". El silencio es la confirmación de su irrealidad; de ahí la desesperación que le produce el insistente silencio de Faustine: "Pasaron otros minutos de silencio. Insistí, imploré, de un modo repulsivo. Al final estuve excepcionalmente ridículo: trémulo, casi a gritos, le pedí que me insultara, que me delatara, pero que no siguiera en silencio" (*La invención de Morel*, 32).

De los muchos signos y señales que emite el otro, mismos por los que lo descubrimos y conocemos, las palabras resultan fundamentales. Si como quiere Wittgenstein, lengua y vida son lo mismo, resulta perfectamente comprensible el que en las palabras del otro reconozcamos su existencia. Es el lenguaje vehículo de construcción de las individualidades; la comunicación no sólo es un intercambio de informaciones sino la conformación de los sujetos, que no existen en el silencio. De ahí que el silencio sea un error (y horror) para el protagonista. Dice Merleau-Ponty que "El lenguaje se convierte en la pulsación de mis relaciones conmigo mismo y con el otro [...] [:] si yo quiero con otro, es preciso ante todo que yo disponga de una lengua que nombre cosas visibles para él y para mí" (1971: 47).

Si, como he defendido en el apartado 2.1, el lenguaje no es un medio que se halla entre nosotros y la realidad, y mediante el cual podemos conocer a ésta, dado que puede representarla, sino un conjunto indeterminado de juegos o herramientas de interacción humana con el que nos las arreglamos para vivir, entonces la realidad sólo puede emerger junto con la vida, o mejor aún, como el tejido de

la vida. La realidad no posee "una naturaleza intrínseca, una naturaleza que está ahí afuera a la espera de que se la conozca" (Rorty, 1996: 31). Si el lenguaje es comunitario, y en el lenguaje está la realidad, ésta sólo puede ser una obra colectiva de vida.

Sin la mirada o la palabra del *otro*, es inevitable que aparezca el sentimiento de irrealidad, que constituye el estrechamiento, hasta el estrangulamiento, de lo real. Y "Cuando discernimos la irrealidad en todo, nosotros mismos nos tornamos irreales, comenzamos a sobrevivirnos, por muy fuerte que sea nuestra vitalidad o imperiosos nuestros instintos. Pero ya no son más que falsos instintos y falsa vitalidad" (Cioran, 1987: 90). Entonces es de comprender el afán (de antemano condenado al fracaso) del protagonista, que experimenta intensamente la irrealidad de su vida, por alcanzar y traspasar los límites de su realidad, a fin de "acercarse" a la realidad de Faustine.

Por supuesto, el protagonista no penetra en la realidad de Faustine, lo contrario sería tanto como si pudiera viajar al pasado y transformar lo que ha ocurrido, evitar que sucediera lo que ya ha sucedido, más aún, lo que ha sucedido y de lo que ha quedado fiel constancia de haber acontecido. La propia película, su existencia, revela la imposibilidad de alterar el pasado. Al sobreponer a la grabación original de Faustine la suya propia, el protagonista construye para sí una nueva realidad, virtual ahora pero igualmente ajena a la realidad virtual de Faustine, tal como lo era su realidad "material" antes de someterse a la grabación. Son dos ahora las realidades virtuales presentes. Cajas chinas de la virtualidad.

De la misma manera que existe un abismamiento de las realidades ficcionales en la obra, pues una realidad contiene como objeto a otra realidad, ocurre con la actividad escritural dentro de la obra. La escritura siempre lo es de otra escritura. El narrador "reescrive" el informe de Morel, y el informe del narrador es a su vez reescrito por el editor. Pero esta práctica reescritural no ha hecho más que comenzar. A la escritura de Bioy, que contiene las escrituras de Morel, del narrador y del editor, le ha de seguir la escritura crítica, y a ésta la crítica de la crítica.

El valor de la construcción en abismo de la novela reside en que pone de relieve la fragilidad de la creencia en una frontera nítida que distinga entre ficción y realidad. Borges ya ha declarado lúcidamente el poder de la construcción en abismo:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben. (1994: 47)

La puesta en abismo de las realidades ficcionales de *La invención de Morel* también pone en entredicho la creencia en la existencia de una realidad ontológicamente superior. La construcción en abismo es consecuente con el principio de relatividad, según el cual "una hipótesis debe ser rechazada si es aplicable a dos casos por separado, pero no simultáneamente (los habitantes de Venus y de la

Tierra pueden afirmar coincidentemente que viven en el centro del universo, pero sus pretensiones serían insostenibles en cuanto se encontraran)” (Heinz von Foerster, 1988: 45). Si en *La invención de Morel* tanto el narrador como los hologramas son individuos con conciencia, ¿con qué derecho alguno de ellos podría pretender encontrarse en la realidad fundamental? ¿Con qué inconcebible instancia habrían de compararse las “realidades en conflicto” para dirimir acerca de su pretendida superioridad ontológica? No queda más que reconocer la multiplicidad de realidades que ocurren en la obra con idéntica calidad ontológica.

Es justo reconocer que la pluralidad de lo real se hace posible en *La invención de Morel* en tanto se acepta la hipótesis de la existencia de conciencia en los hologramas, pues si hay conciencia, surge la existencia verificable.

La hipótesis de la existencia de conciencia en los hologramas, aunque no es verificable resulta plausible. Consideraciones a favor de la hipótesis son expuestas por Morel y el narrador⁷⁶. La siguiente declaración de Morel es un argumento contundente, por su irrefutabilidad, a favor de la posesión de conciencia de los hologramas:

Tuve una sorpresa: después de mucho trabajo, al congregar esos datos armónicamente, me encontré con

⁷⁶ “Además, la hipótesis de que las almas tienen alma, parece necesitar, como fundamento, que los emisores la pierdan al ser tomados por los aparatos. El mismo Morel lo declara: *La hipótesis de que las imágenes tengan alma parece confirmada por los efectos de mi máquina sobre las personas, los animales y los vegetales emisores*” (*La invención de Morel*, 88).

“Una molesta conciencia de estar representando me quitó naturalidad en los primeros días; la he vencido; y si la imagen tiene –como creo– los pensamientos y los estados de ánimo de los días de la exposición, el goce de contemplar a Faustine será el medio en que vivirá la eternidad” (*La invención de Morel*, 94).

personas reconstituidas, que desaparecían si yo desconectaba el aparato proyector, sólo vivían los momentos pasados cuando se tomó la escena y al acabarlos volvían a repetirlos, como si fueran partes de un disco o de una película que al terminarse volviera a empezar, pero que, para nadie, podían distinguirse de las personas vivas (se ven como circulando en otro mundo, fortuitamente abordado por el nuestro). Si acordamos la conciencia y todo lo que nos distingue de los objetos, a las personas que nos rodean, no podremos negárselos a las creadas por mis aparatos, con ningún argumento válido y exclusivo. (*La invención de Morel*, 68)

Ciertamente, es posible que las imágenes posean conciencia; no existe en realidad ningún argumento válido para negárselas. Cada yo individual atribuye un estado de conciencia al otro, por la observación de su comportamiento y por el trato que entabla con él. Se hace al otro depositario de una conciencia en la medida en que lo reconocemos como un otro-yo. En *La invención de Morel*, cada holograma es fácilmente reconocido como un otro-yo, tanto por un ser no holográfico (es el caso del protagonista), como, al parecer, por el resto de sus compañeros. En esta situación, resulta difícil negar con plena seguridad un estado de conciencia a los hologramas.

Pero aún cuando parecen no existir argumentos para negarles la conciencia a los hologramas, bien pudiera ocurrir que la hipótesis sólo obedezca a una confusión y al deseo de inmortalidad de Morel y del narrador, y que los hologramas no posean conciencia. Un argumento puede estar correctamente formulado, pero ello no quiere decir que necesariamente corresponda con los hechos. ¿Las imágenes son, o simplemente parecen conscientes? La muerte de las personas sometidas a la grabación no probaría que sus almas han pasado a las imágenes. Si éste fuera el caso, el universo ficcional de *La invención*

de Morel no sería un ejemplo de pluralismo metafísico, aunque sí de pluralismo gnoseológico.

La obra, por supuesto, no nos obliga a optar por la pluralidad metafísica o la gnoseológica, no decide por el lector, lo que constituiría un empobrecimiento injustificado de la obra al cerrar tan violenta y autoritariamente la cuestión, pero parece inclinar la balanza a favor del pluralismo metafísico, lo que es de entender, dado que esa opción es la que nos procura las mayores perplejidades estéticas y filosóficas de la obra.

Nunca la realidad humana podría quedar definida de una vez por todas, pues todo ámbito de realidad humana es generado en la experiencia concreta del vivir; por decirlo así, los límites de la realidad de alguien sólo podrían ser establecidos una vez que ha concluido la existencia de la persona, pero los límites encontrados no pertenecerían a esa realidad, que ya habría dejado de serlo al mismo tiempo que la existencia de quien le daba soporte. *La invención de Morel* puede ayudarnos a comprender la imposible constitución metafísica de lo real, y su necesaria determinación vital, de experiencia vivida.

4. EL PLAN DE LA REALIDAD

4.1 Construyendo la realidad

El modelo de realidad postulado en *Plan de evasión* es de naturaleza pluralista, pero en esta novela el pluralismo no es metafísico como en *La invención de Morel*, sino epistemológico. Más precisamente, en *Plan de evasión* existe un monismo ontológico junto a un pluralismo epistemológico.

La manifestación de lo real en el universo ficcional de *Plan de evasión* tiene origen en las diferenciadas estructuras cognoscitivas de los seres vivos (ficcional, claro está), por lo que en la obra no debe hablarse de una realidad sino de múltiples realidades; las diversas realidades obtenidas no son impermeables entre sí, como ocurría en *La invención de Morel*, sino que se hallan en interacción, pueden entrar en contacto e influirse mutuamente, convirtiéndose cada una en parte de la otras⁷⁷. Pero con todo, son ontológicamente autónomas, no dependen para existir unas de otras.

En *Plan de evasión* cada realidad del universo ficcional de la novela es una construcción condicionada por la confluencia de tres

⁷⁷ Los "habitantes" de las celdas y quienes no están sensorialmente dispuestos para percibirlos como islas pueden, y lo hacen, interactuar entre sí y realizar incluso una traducción verbal de las percepciones obtenidas en una realidad a las experimentadas en la otra: "La medalla es el lápiz y la lanza es el papel, los monstruos somos hombres y el agua quieta es el cemento, a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n, ñ, o, p, q."

El gobernador pronunciaba las letras con lentitud, como tratando de fijarlas, como si emprendiera, mentalmente, dibujos difíciles. En el papel dibujaba 'a', 'b', 'c', con exultación progresiva; pasaba a hacer palotes y tachaduras. Se olvidaba del lápiz y del papel que tenía en la mano; lloraba; entonaba nuevamente 'Los monstruos somos hombres...' y repetía el alfabeto, con incipiente esperanza, con la exultación de la victoria" (*Plan de evasión*, 187-188).

órdenes diversos e interrelacionados: la estructura biológica del organismo vivo⁷⁸, la experiencia de vida⁷⁹ y la educación⁸⁰.

Pero hablar aquí de construcción no quiere decir que se afirme en la obra que existe un vacío en el que los seres vivos crean materia. Es claro que el mundo es causalmente independiente de las voluntades y ejercicios de los seres que lo conocen, que lo interpretan e interpelan. El mundo no se construye, pero sí las realidades, que son las interpretaciones que de él hacen los seres cognoscentes.

Los seres vivos, según se establece en la obra, se encuentran en un mundo material que les antecede, pero este mundo carece de propiedades predeterminadas. El frío o el calor, la acidez o la alcalinidad, la dureza o la flexibilidad, el color, la luz o la oscuridad, cualquier propiedad identificada en el mundo, proviene del acoplamiento del organismo vivo con aquél, es el resultado del encuentro del ser vivo y el mundo. La realidad es una completa indeterminación hasta el momento en que se halla presente un organismo vivo, esto es, cuando ocurre la actuación de un organismo cognoscente en el mundo. Por decirlo así, no hay realidad que valga

⁷⁸ "Admitimos el mundo como lo revelan nuestros sentidos [...] Nuestro mundo es una síntesis que dan los sentidos, el microscopio da otra. Si cambiaran los sentidos cambiaría nuestra imagen. Podemos describir el mundo como un conjunto de símbolos capaces de expresar cualquier cosa; con sólo alterar la graduación de nuestros sentidos, leeremos otra palabra en ese alfabeto natural" (*Plan de evasión*, 198).

⁷⁹ "[...] para evitar desagradables sorpresas en las interpretaciones, me convenía elegir hombres cuyas vidas no fueran muy disímiles. Pero son tantas las circunstancias y las combinaciones, que buscar vidas no muy disímiles posiblemente es una indagación vana; sin embargo, el hecho de que todos los pacientes hubieran pasado más de diez años, los últimos, en la cárcel común, me pareció promisorio" (*Plan de evasión*, 200).

⁸⁰ "Ellos nacían, de nuevo, al mundo. Debían aprender a interpretarlo. Los guíé para que vieran aquí una colina, aquí un mar, aquí un brazo de agua, aquí una playa, aquí unas rocas, aquí un bosque..." (*Plan de evasión*, 202).

sin organismo vivo y mundo en interacción y determinación recíprocas.

El mundo, antes del encuentro con los seres vivos, no puede definirse por atributos o propiedades, sino por potencialidades; la realidad sería todo el complejo de innumerables aspectos, propiedades y condiciones del mundo que emergen, que se realizan, con la interacción del ser vivo.

La potencialidad creadora del mundo resulta literalmente ilimitada⁸¹; las realidades que pueden cobrar actualidad en ese inaprehensible continuo⁸² que antecede a los seres cognoscentes son todas igualmente verdaderas, basta para ello que sean resultado de la interacción de un sistema perceptor con el mundo:

Si miramos a través del microscopio la realidad varía: desaparece el mundo conocido y este fragmento de materia, que para nuestro ojo es uno y está quieto, es plural, se mueve. **No puede afirmarse que sea más verdadera una imagen que la otra; ambas son interpretaciones** de máquinas parecidas, diversamente graduadas. Nuestro mundo es una síntesis que dan los sentidos, el microscopio da otra. (*Plan de evasión*, 198; el destacado es mío)

Entonces la aprehensión de la realidad es una cuestión de interpretación y no de representación de lo ya dado. Más aún, la interpretación es inevitable, pues la percepción es ya interpretación. Según Castel, es consustancial al proceso perceptivo de los seres humanos realizar un ordenamiento del universo; dicho de otra

⁸¹ "Si cambiaran los sentidos, cambiaría la imagen. Podemos describir el mundo como un conjunto de símbolos **capaces de expresar cualquier cosa**; con sólo alterar la graduación de nuestros sentidos, leeremos otra palabra en ese alfabeto natural" (*Plan de evasión*, 198; el destacado es mío).

⁸² "La esencia de la actividad mental consiste en cortar y separar **aquello que es un todo continuo**, y agruparlo utilitariamente, en objetos, personas, animales, vegetales..." (*Plan de evasión*, 199; el destacado es mío).

manera, percepción e interpretación ocurren en los seres humanos de manera simultánea y resultan indistinguibles⁸³.

En la novela no sólo existen múltiples realidades verdaderas; éstas pueden ser, incluso, contradictorias entre sí⁸⁴.

En este universo epistémico no hay lugar para el autoritarismo gnoseológico; no existe espacio para la verdad entendida como correspondencia con lo precedentemente real, lo dado de manera absolutamente objetiva.

Pero esta situación no conlleva un relativismo extremo, donde todo vale y no hay verdad ni mentira. De ninguna manera en la obra se defiende semejante posición; por decirlo de esta manera: los misterios de la obra son auténticos y finalmente alguien, y no la nada, debe ser el responsable de la muerte de Enrique Nevers. La alternativa no es relativista sino pragmática.

Se hace necesario aclarar la última distinción. Desde el relativismo es posible abrazar la posición epistemológica que niega la posibilidad de optar por una postulación de la realidad, dada la ausencia de "Lo Real", a partir de su comparación con otra. Desde esta posición, una postura nazi sería tan válida como una que fuera respetuosa de la alteridad humana. El criterio de diferenciación y selección sería meramente la preferencia personal o colectiva.

El pragmatismo rechaza este entendimiento, y si bien reconoce que no tiene sentido hablar de "Lo Real", con ello no quiere decir que

⁸³ "Si los pacientes, después de transformados, enfrentaran libremente el mundo, la interpretación que darían a cada objeto escaparía a mi previsión. Hay tal vez, un orden en el universo; hay, ciertamente, un orden en mis operaciones... Pero ignoro si me alcanza la vida para investigar el criterio de interpretación" (*Plan de evasión*, 199).

⁸⁴ "Para protegerlos de los ruidos, que podían comunicar una realidad contradictoria (la nuestra), combiné el oído con el tacto" (*Plan de evasión*, 201).

todas las construcciones de la realidad valgan lo mismo, sean equivalentes. Por supuesto, la "correspondencia con lo objetivamente real" no es el criterio para decidir acerca de la corrección de las versiones de lo real. El criterio es, sólo puede ser, pragmático, es decir, la decisión habrá de tomarse de acuerdo a los resultados prácticos que la acción en el mundo pueda derivar, a la facultad de cumplir los proyectos contemplados por el "bicho cognoscente". Por supuesto, en este modelo de interpretación, la esfera moral es inexcusable y no queda subsumida en la dimensión ontológica de "lo realmente dado", pues los proyectos lo son siempre de alguien y por ello entrañan, en el caso de los humanos, una posición moral; decidir por unos proyectos determinados y no por otros es una apuesta ética. En la formulación pragmática que dibujo aquí, la teoría moral no puede estar separada de la teoría epistemológica⁸⁵.

Los hallazgos de Castel niegan la existencia de "La Realidad", no la posibilidad de enunciar oraciones verdaderas, que lo serán, una vez más, no porque consigan estar en correspondencia con la "auténtica realidad", que es "algo" completamente inespecificado e inespecificable, sino tan sólo porque refieren "creencias que

⁸⁵ Rorty explica la cuestión de manera nítida y cabal: "Nadie, ni siquiera el posmodernista más radical, cree que no haya diferencia entre las afirmaciones que consideramos verdaderas y las que consideramos falsas. Igual que todo el mundo, los posmodernistas reconocen que algunas creencias son herramientas más fiables que otras, y que el acuerdo acerca de qué herramientas se han de usar es esencial para la cooperación social. La verdadera diferencia entre ambos bandos [entre quienes aceptan la teoría de la verdad como correspondencia y quienes no lo hacen] no es la diferencia entre creer en la verdad y no creer en ella, sino en considerar la palabra "verdad" como nombre de algo que merece ser amado y considerarla un objetivo desgraciadamente hipostasiado, una reificación desencaminada. Para los pragmatistas, el adjetivo "verdadero" es una herramienta perfectamente útil, pero el uso del sustantivo "verdad" como nombre de un objeto de deseo es una reliquia de otra época: la época en la que creíamos que existía un orden natural que [sic] entender" (2002, 113).

consideramos tan bien justificadas que, por el momento, no es necesaria una justificación ulterior” (Rorty, 1996: 43). Lo difícil, lo extremadamente difícil, será encontrar las explicaciones plenamente satisfactorias de los múltiples misterios.

En la teoría, como en la praxis, Castel revela un cariz filosófico pragmatista. El gobernador de la isla es un combativo científico con intenciones redentoras; es un revolucionario interesado en la realización práctica de sus ideas, más que en la elaboración teórica de su pensamiento⁸⁶.

En el espacio epistémico diseñado en *Plan de evasión*, al ser el cuerpo y la experiencia de vida los vehículos cognitivos y constructivos de lo real, resulta claro que los humanos no son los únicos seres susceptibles de conocer lo real; la constitución humana sólo es una más de las variadas estructuras vivas que habitan el mundo y que en interacción con él construyen su realidad⁸⁷.

Plan de evasión, como *La invención de Morel*, expone la imposibilidad de la constitución metafísica de lo real. Los experimentos de Castel invalidan, niegan, las imaginaciones metafísicas de Enrique Nevers. La realidad no es una construcción voluntariosa, esto es, que dependa de la voluntad o el deseo, no es

⁸⁶ Declara Castel a Nevers: “Vuelvo a lo que hemos tomado como base de nuestro acuerdo. Para la mayor parte de los hombres –para los pobres, para los enfermos, para los presidiarios- la vida es pavorosa. Hay otro punto en que podemos convenir: el deber de todos nosotros de tratar de mejorar esas vidas” (*Plan de evasión*, 119). “La juventud es revolucionaria. Yo mismo, que soy un viejo, creo en la acción” (*Plan de evasión*, 130).

⁸⁷ Escribe Nevers: “El desarrollo sensorial de los animales es diferente del nuestro. No podemos imaginar sus experiencias. Amo y perro nunca vivieron en el mismo mundo” (*Plan de evasión*, 116). En el mismo sentido se expresa Castel: “Todas las especies animales que aloja el mundo viven en mundos distintos” (*Plan de evasión*, 198).

una proyección de nuestros deseos⁸⁸. La realidad no es lo que se quiere, sino lo que se puede construir valiéndose de las determinaciones biológicas y la experiencia de vida del organismo cognoscente.

Enrique Nevers, como “pálido conversador de café” (*Plan de evasión*, 123) podía situarse reflexivamente en el “borde ilusorio de la metafísica” (*Plan de evasión*, 102), pero más allá de este contacto intelectual con la esfera metafísica no podría Nevers (y no podríamos nosotros) avanzar un ápice. En el universo ficcional de *Plan de evasión*, las investigaciones de Castel demuestran que dicho borde es efectivamente ilusorio, pues la realidad es un resultado de nuestro encarnamiento en el mundo.

4.2 La realidad caótica

*May God us keep
From single vision and Newton's sleep
William Blake*

Pero aunque construida, la realidad es inconmensurable, no es susceptible de abarcarse racionalmente, y mucho menos de poder ser controlada.

La razón no es el único instrumento cognoscitivo, bichos no humanos, con otros sistemas perceptivos, con otras determinaciones sensoriales, construyen en el mundo una realidad asequible a ellos

⁸⁸ “Nevers pasa a no sé qué fantasía metafísica, evoca a Schopenhauer y, pomposamente, narra un sueño: le han tomado un examen y él espera el veredicto de los examinadores. Lo espera con avidez y con terror, porque de ese veredicto depende su vida. Nevers observa con perspicacia: *sin embargo, yo mismo daré el veredicto, ya que los examinadores, como todo el sueño, dependen de mi voluntad. Concluye ilícitamente: Tal vez todo el destino (las enfermedades, la dicha, nuestra apariencia física, el infortunio) dependa de nuestra voluntad*” (*Plan de evasión*, 177).

pero que muy seguramente resulta inaprensible para los humanos, aunque éstos sean sujetos de la ficción: "Todas las especies animales que aloja el mundo viven en mundos distintos" (*Plan de evasión*, 198).

Pero además de no ser el único medio de conocimiento, la razón no disfruta de ningún estatuto cognitivo especial; su valor cognoscitivo no es mayor al de otros instrumentos. La razón es una herramienta valiosa en tanto resulte útil; su criterio de evaluación es pragmático: "La esencia de la actividad mental consiste en cortar y separar aquello que es un todo continuo, y agruparlo **utilitariamente**, en objetos, personas, animales, vegetales..." (*Plan de evasión*, 199; el destacado es mío).

La razón entonces es un instrumento analítico y disyuntor, es esencialmente reductiva. Siendo la razón solamente un elemento, una parte de lo real, ¿cómo habría de ser capaz de dar cuenta, de abarcar perfectamente la totalidad de lo real sin operar una reducción extrema en ésta? Sólo una razón absoluta podría conseguirlo; pero la razón humana no lo es, es relativa, dependiente de la estructura biológica, de las motivaciones, de la experiencia, de las razones de los otros...

Esto no significa que la razón proceda por principio de manera errónea; la reducción en sí misma no es una equivocación. Si las creaciones racionales, operadas a través de cortes y separaciones, resultan útiles, tal como lo señala Castel, entonces la razón posee un innegable valor cognitivo. El error estribaría en pretender que la razón podría dar cuenta de lo real absoluto, de la "verdadera realidad", ontológicamente independiente de cualquier acto perceptivo.

La razón es falible, se extravía con facilidad⁸⁹ y dista de ser un instrumento completamente objetivo; ¿cómo podría la razón ser plenamente objetiva, si ella siempre lo es de un sujeto, que como tal, es decir, en tanto *sujeto*, necesariamente es *subjetivo*?⁹⁰

Así pues, la razón en *Plan de evasión* es una herramienta de conocimiento, pero múltiplemente condicionada, limitada y relativa, incapaz de procurar el control y dominio de la diversificada y sumamente compleja realidad. Cuán lejos se encuentra aquí la razón de satisfacer los sueños del autocomplaciente y seguro Occidente de apresar a lo real en una fórmula racional.

Las palabras de William Blake que Castel coloca como epígrafe en su escrito pueden leerse como un hermoso y fiero cuestionamiento a las pretensiones racionalistas de agotar el conocimiento de lo real⁹¹.

Lo vasto de la empresa, los límites de las facultades humanas y las circunstancias imponderables imposibilitaron la realización de la empresa humanitaria de Castel.

La complejidad de lo real hizo fracasar el bien intencionado proyecto del gobernador. La omnipotencia y la omnisapiencia habrían sido necesarias para llevar a buen término el plan paradójico de Castel de dar a los presos la ilimitada libertad en sus propias

⁸⁹ "Sus temores eran ridículos. Le molestaba ser, a ratos, un maniático, un loco. Pero también sentía alivio: tenía que esperar hasta la llegada de Xavier, pero tenía que esperar en un mundo normal, con una mente normal" (*Plan de evasión*, 150). "Todo esto era una absurda manera de razonar" (*Plan de evasión*, 160).

⁹⁰ "Yo, el peor de tus sobrinos, pidiendo que en nuestros actos concernientes al relevo de Enrique, veas una intención recta. Ignoro si puedes verla. Ignoro si hay derecho a pedir a un hombre que no vea las cosas a través de su pasión" (*Plan de evasión*, 139).

⁹¹ Dice el epígrafe: "¿Cómo sabes que el pájaro que cruza el aire no es un/ inmenso mundo de voluptuosidad, vedado a tus cinco sentidos?" (*Plan de evasión*, 197).

celdas⁹². La ejecución del plan requería construir para los habitantes de las celdas un mundo del que pudieran derivar su realidad. Es claro que la empresa requería la potencia divina de la creación.

Conocimiento es acción efectiva, independientemente de qué herramientas se encuentren implicadas en la ejecución de la acción. El valor del conocimiento reside en su capacidad de promover la efectividad de las acciones y favorecer la aparición y enriquecimiento de los ámbitos de actuación. Castel lo sabía y por ello intentó reducir la incertidumbre y las demandas de acción a las que necesariamente se habrían de ver expuestos sus transformados en el espacio de las celdas-islas, cuanto más en tanto se trataba de un mundo nuevo e inexplorado.

Castel y sus liberados son arrojados a un mundo ignoto en el que habrán de construir, apoyándose para ello en su estructura físico-fisiológica, su historia de vida y la educación desarrollada ex profeso por el mismo Castel para facilitar el encuentro de los presidiarios con el mundo de las celdas, su nueva realidad⁹³.

El mundo conocido es de por sí esencialmente impredecible, cuanto más un mundo del que no se tiene experiencia vivida. Las previsiones de Castel son definitivamente insuficientes para que él y sus transformados sean capaces de sortear las demandas del

⁹² “[...] sería un sarcasmo devolverles la libertad en sus propias celdas. Muy pronto me convencí de que había dado con la solución de mis dificultades. Las celdas son cámaras desnudas y para los transformados pueden ser los jardines de la más ilimitada libertad” (*Plan de evasión*, 199).

⁹³ “Como literales sujetos de James, mis pacientes se enfrentarán con esa renovada mole, y en ella tendrán que remodelar el mundo. Volverán a dar significado al conjunto de símbolos. La vida, las preferencias, mi dirección, presidirán esa busca de objetos perdidos, de los objetos que ellos mismos inventarán en el caos” (*Plan de evasión*, 52).

innumerable mundo de las celdas-islas, para superar los obstáculos que el vivir allí les impone.

La complejidad de lo real es irreductible; se puede modificar pero no eliminar; por mucho que Castel se esfuerce por reducir el número de objetos materiales que sus transformados habrán de enfrentar⁹⁴, el mundo en el que residirán los habitantes de las celdas persiste en su profusa complejidad⁹⁵. La vida es un sistema abierto y como tal es imposible sostenerla sin que interactúe con el entorno, de aquí que la vida y la realidad que ella genera para sí sean esencialmente impredecibles e incontrolables⁹⁶.

El proyecto de Castel nació fallido porque ignoró que el caos es indomesticable: "La vida, las preferencias, mi dirección, presidirán esa busca de objetos perdidos, de los objetos que ellos mismos inventarán en el caos" (*Plan de evasión*, 199). En el caos, tal nos dicen las modernas ciencias de la complejidad, un pequeño cambio, una leve variación en las condiciones o circunstancias del sistema puede desencadenar futuros asombrosamente diferenciados, dramáticamente imprevisibles. Éste es el caso, por ejemplo, del retraso con el que Xavier Brissac arribó a las islas; muy

⁹⁴ "Un punto capital era, pues, enfrentar a los pacientes con una realidad que no abundara en elementos. Enumérese una habitación corriente: sillas, mesas, camas, cortinas, alfombras, lámparas... Ya la interpretación de una silla me pareció un problema agotador" (*Plan de evasión*, 199).

⁹⁵ "Luego, mis problemas fueron: preparar las celdas de modo que los pacientes las percibieran y las vivieran como islas; preparar a los pacientes de modo que exhumarán una isla del **tumultuoso conjunto** de colores, de formas y de perspectivas, que serían, para ellos, las celdas" (*Plan de evasión*, 200; el destacado es mío).

⁹⁶ "En estas interpretaciones podía influir la vida de cada sujeto. Como yo haría cambios iguales, y como les presentaría realidades iguales, para evitar desagradables sorpresas en las interpretaciones, me convenía elegir hombres cuyas vidas no fueran muy disímiles. Pero son tantas las circunstancias y las combinaciones, que buscar vidas no muy disímiles posiblemente es una indagación vana [...]" (*Plan de evasión*, 200).

probablemente la suerte corrida por Nevers hubiera sido muy diferente de lo que fue si su primo Xavier hubiera llegado a las islas en la fecha prevista.

No sólo el proyecto de Castel se halla a merced de las circunstancias incontrolables. Enrique Nevers es un ser pusilánime e indeciso, cuya condición de carácter resulta favorable a la indeterminación de lo real presente en la novela.

El permanente "déficit cognoscitivo" en que el lector y los personajes se encuentran a lo largo del desarrollo de la trama, y en el que se ve obligado el lector a permanecer cuando la obra termina, le debe mucho a la circunstancia de que Enrique Nevers no posea una personalidad decidida, un carácter fuerte. Nevers adolece de una marcada indecisión y es incapaz de emprender una investigación mínimamente metódica y confiable, de aquí que se vea expuesto a los vaivenes de las circunstancias, a las que enfrenta sin ninguna guía más allá de su temor y desconfianza. La incontenible realidad lo arrastra consigo.

Por supuesto, Nevers no es el único personaje en la obra que sufre los embates de la incontenible realidad, el carácter esencialmente impredecible de ésta. Los demás personajes en la obra, de una u otra manera, están expuestos a las imponderables e incuantificables circunstancias de lo real, pero Nevers es el personaje en el que la condición caótica de lo real se hace más fácilmente evidente, dada su personalidad indolente que lo torna frágil a las evoluciones del mundo.

Vale la pena detenerse, aunque sea de manera breve, en el caso de Xavier Brissac. Su ingenuidad en relación con el amor de Irene por él es cómica y al mismo tiempo enternecedora. No comprende que su conocimiento es tan crédulo como el de Nevers⁹⁷. ¿De qué garantía definitiva podría valerse para que su deseo de contar con el amor de Irene resultara una verdad incontrovertible, indudable? De nada le ha valido el caso de Nevers, no ha sido capaz de aprender de éste. El conocimiento sólo es creencia más o menos justificada, nunca certeza. Al no ser consciente de esto último, Xavier Brissac se halla en una posición en la que la realidad puede cobrarle la factura.

La "ingenuidad cognitiva" de Xavier Brissac es evidente. Durante su travesía a las Guayanas, niega que su viaje pueda originarse en un velado y nada honorable interés de Pierre Brissac⁹⁸. Más tarde, ya en las islas, reconoce su error⁹⁹.

Aún cuando Xavier parece hallarse en mejor situación que en la que se encontró Nevers, sobre todo por su carácter más decidido y la claridad de sus motivaciones, pero también porque posee copias de la correspondencia de Nevers que puede emplear en su defensa, de ninguna manera controla la situación en la que se ve inmerso; sus

⁹⁷ "Lo que fue una tortura para el que se creía amado, ¿qué horrores no deparará al que es amado? Tengo un consuelo: a mí todo me espera; a él nada" (*Plan de evasión*, 139).

⁹⁸ "*Respetuosamente, pero firmemente, declaro que mi viaje no prueba 'esa perversa manía de Pierre: mandar sobrinos a la isla del Diablo'*" (*Plan de evasión*, 56 y 57).

⁹⁹ "*Pierre engañó a Irene, me acusa del robo de los documentos, me calumnia... Creo recordar que la misma acusación motivó el exilio de Enrique. Sin embargo, Pierre ordenará mi regreso. No ignora que las copias de la correspondencia de Enrique cayeron en mis manos*" (*Plan de evasión*, 157).

últimas palabras parecen revelar inseguridad con respecto del amor de Irene hacia él¹⁰⁰.

El todo continuo del que, y en el que, los seres cognoscentes derivan su realidad (orden inteligible, útil, manejable) es incomprensible, inaprensible como experiencia sensorial, caos (quizá desorden intratable, quizá orden inextricablemente complejo).

La condición de ordenado o desordenado del universo parece ser humanamente irresoluble; ¿cómo dar cuenta del estatuto del universo, cómo podríamos saber qué es, qué podría ser esto antecedentemente dado si inevitablemente lo leemos desde un cuerpo y una historia particulares?

Pero al final de cuentas todo esto es metafísica y quizá no sea tan importante dar con la respuesta.

Lo verdaderamente fundamental es que la vida encuentra orden, pone orden, en la realidad mediante su discurrir interpretativo, y ello nos posibilita encontrar sentido¹⁰¹.

4.3 El símbolo de la realidad

En el universo ficcional de la obra, la bifurcación del discurso humano en discurso poético y discurso filosófico-científico (acontecimiento tremebundo y decisivo para la conformación de la

¹⁰⁰ *"Pienso con misericordia que esa absurda mentira [la de que él, Xavier Brissac, asesinó a Nevers] pueda llegar a Saint-Martin, y ser empleada por Pierre para torturar a mi idolatrada Irene, para reprocharle su pasión hacia mí"* (*Plan de evasión*, 158).

¹⁰¹ "Si cambiamos esta graduación, esto será un caos en donde todo, según ciertas reglas, podrá imaginarse, o crearse [...] la vida, las preferencias, mi dirección, presidirán esa busca de objetos perdidos, de los objetos que ellos mismos inventarán en el caos [...] Hay tal vez, un orden en el universo; hay, ciertamente, un orden en mis operaciones... Pero ignoro si me alcanza la vida para investigar el criterio de interpretación" (*Plan de evasión*, 199).

experiencia humana, de sus alcances, posibilidades y manifestaciones) es susceptible de ser trascendida a partir de los descubrimientos de Castel.

Las investigaciones de Castel arrojan una conclusión a favor de la reunificación discursiva y de la comprensión de la inteligencia humana como facultad de creación: el universo es esencialmente simbólico, es decir, constituye una vasta red de símbolos, porque nuestra naturaleza es esencialmente simbolizante, y la simbolización es la única forma que tenemos de existir y de encontrar (y encontrarnos en) la realidad.

En la obra se da un amplísimo consenso en lo que respecta al carácter simbólico del universo y a nuestra vocación y necesidad natural de simbolización. Desde las primeras páginas se anuncia esta postura. Así, el comandante de las islas, Lambert, de quien prácticamente no sabemos nada, declara a Nevers en la quizá única comunicación entre ellos, su parecer sobre el carácter simbólico del mundo. Nevers, complacido, enuncia para sí mismo a los pocos instantes la idea del comandante de las islas: "Repitió la frase del desconocido, repitió la frase de Lambert, se dijo 'cualquier cosa es símbolo de cualquier cosa' y quedó vanamente satisfecho" (*Plan de evasión*, 104). Enrique Nevers¹⁰², Castel¹⁰³, Antoine Brissac¹⁰⁴ y el

¹⁰² "Nevers dijo [...] no se qué vaguedades sobre la analogía entre las cosas (que sólo existía en quien las miraba) y sobre los símbolos (que eran el único modo que tenían los hombres para tratar la realidad)" (*Plan de evasión*, 185).

¹⁰³ "Si cambiaran los sentidos, cambiaría la imagen. Podemos describir el mundo como un conjunto de símbolos capaces de expresar cualquier cosa; con sólo alterar la graduación de nuestros sentidos, leeremos otra palabra en ese alfabeto natural" (*Plan de evasión*, 198).

¹⁰⁴ "[...] el lenguaje es, por naturaleza, impreciso, simbólico" (*Plan reevasión*, 135).

autor del epígrafe del informe del gobernador ¹⁰⁵, comparten la lectura de Lambert.

Pero el discurso de estos personajes se revela en el universo ficcional de la obra como algo más que mera filosofía, clima cultural o movimiento poético, sus observaciones representan modelos interpretativos susceptibles de verificarse en la práctica. Y justamente los resultados de las intervenciones quirúrgicas que realiza Castel en Favre, el Cura, Deloge y en él mismo son la confirmación de lo acertado de la interpretación¹⁰⁶ acerca de la condición simbólica del universo: "La unidad esencial de los sentidos y de las imágenes, representaciones o datos, existe, y es una alquimia capaz de convertir el dolor en goce y los muros de la cárcel en planicies de libertad" (*Plan de evasión*, 198).

La vocación de la realidad ficcional de *Plan de evasión* es simbólica y no conceptual. Como se sabe, el concepto posee vocación teórica y se halla afiliado a una teoría, se encuentre ésta o no expresada como teoría científica; es decir, el concepto posee una carga teórica que se encuentra comprometida en un sistema de discriminación, identificación y lectura de lo real. El concepto sólo opera en un entorno objetualizado, es decir, en un contexto en el que,

¹⁰⁵ "A menos que una cosa pueda simbolizar otra, la ciencia y la vida cotidiana serán imposibles" (*Plan de evasión*, 197).

¹⁰⁶ Cuando digo "interpretación acertada" no quiero significar con esta expresión que la interpretación sea acertada porque ha dado con lo que es "realmente real", y que por lo tanto las interpretaciones equivocadas no lo son porque no "encuentren lo real", porque fallen en "hacerse corresponder con lo real", con lo que supuestamente es de forma independiente de los sujetos perceptores. Tiene sentido hablar de interpretaciones equivocadas en el marco de mi lectura crítica, si ello no significa "falta de acuerdo con lo antecedentemente real". Una interpretación equivocada es la que no favorece la actuación efectiva, esto es, la que no es capaz de dar cumplimiento a un proyecto determinado. Entonces, la confirmación, en el espacio ficcional, de la interpretación simbólica del universo es de naturaleza pragmática, no ontológica.

supuestamente, se han identificado las junturas del mundo, es decir, se ha "sabido" reconocer los bordes y "límites naturales" de los objetos del mundo.

El modo conceptual de percepción se encuentra asociado al sentido de la vista, se orienta sólo hacia presencias objetivas, sea su objetividad material o ideal. Por ello, percibir la realidad a través de los conceptos equivale a verla. El concepto se instala en la visión, en el "ojo racionante", no en el cuerpo.

Castel descubre que la percepción de la realidad es esencialmente sinestésica y cinestésica, que es decir que la realidad depende de la totalidad corporal de los bichos cognoscentes y de su discurrir por el mundo. De aquí que en la obra, el concepto, dada su estricta competencia teórica y de abstracción, se antoje limitado para dar cuenta y sentido cabal a las posibilidades de lo real.

Mientras que el concepto es representacional, apunta desde una teoría a algo externo a él, el símbolo es interpretativo, esto es, reclama la participación personal del sujeto interpretante en la configuración de lo real:

En estas interpretaciones podía influir la vida de cada sujeto. Como yo haría cambios iguales, y como les presentaría realidades iguales, para evitar desagradables sorpresas en las interpretaciones, me convenía elegir hombres cuyas vidas no fueran muy disímiles. Pero son tantas las circunstancias y las combinaciones, que buscar vidas no muy disímiles posiblemente es una indagación vana [...] (*Plan de evasión*, 200).

De aquí que el símbolo aparezca en la obra como fundamental para tratar con la realidad, siendo que ésta sólo cobra actualidad mediante la interacción del organismo cognoscente y el mundo.

Paradójicamente, Castel reconoce el carácter del mundo estrictamente abierto a la interpretación, tan abierto que incluso puede sostener interpretaciones contradictorias, y al mismo tiempo abraza la esperanza de confinar en el territorio de lo previsible a las interpretaciones que del mundo de las celdas pudieran realizar los transformados. Pero para conseguir esto último, Castel habría de poder controlar las menudas e incuantificables circunstancias regidas por el azar que caracterizan a la vida de los individuos, lo que ciertamente se antoja irrealizable¹⁰⁷.

Castel pretende “garantizar” el éxito de su proyecto delimitando las posibilidades interpretativas de los transformados; reiteradamente apunta en este sentido¹⁰⁸. Nevers reconoce, acertadamente, la intención de Castel en el diseño de las celdas: “Castel rodeó las islas por este mar aparente, para que los transformados no emprendieran viajes a regiones de imprevisible interpretación. Los espejos de las celdas periféricas proponen imágenes conocidas, que alejan los inconjeturables fondos del patio” (*Plan de evasión*, 203).

Pretender otorgar a los transformados un mundo para vivir acaso sea estar bajo el dominio de la *hibris*, cuanto más si se pretende, además, definir y delimitar lo real posible a través del control de las interpretaciones que los sujetos cognoscentes habrán de realizar en su encuentro con el mundo. Crear un mundo y definir

¹⁰⁷ Pero son tantas las circunstancias y las combinaciones, que buscar vidas no muy disímiles posiblemente es una indagación vana [...] (*Plan de evasión*, 200).

¹⁰⁸ “Si los pacientes, después de transformados, enfrentaran libremente el mundo, la interpretación que darían a cada objeto escaparía a mi previsión” (*Plan de evasión*, 199). “Consideré, también, que si los dos o tres meses anteriores a la operación, los dedicaba a preparar, a educar a los pacientes, el riesgo de interpretaciones inesperadas disminuiría” (*Plan de evasión*, 200). “Ellos nacían, de nuevo, al mundo. Debían aprender a interpretarlo. Los guíé para que vieran aquí [...]” (*Plan de evasión*, 2002).

por anticipado las posibilidades de lo real son acciones que se identifican más fácilmente como propias de los dioses que de los humanos. Y aún para los dioses se antoja un exceso pretender determinar los límites de la interpretación posible, de lo real.

Pero en el fondo, Castel sabe de la inutilidad de su intento. Él mismo interpreta al mundo como “un conjunto de símbolos capaces de expresar cualquier cosa” (*Plan de evasión*, 198), lo que equivale a decir que el mundo puede ser objeto de interpretaciones ilimitadas.

Decir que el mundo es un conjunto de símbolos es finalmente reconocer que lo real humano es fundamentalmente una construcción imaginativa, una interpretación a cargo del imaginario. La vida, con todos sus acontecimientos, imaginaciones, divagaciones, deseos, esperanzas y miedos proyecta una realidad. “El símbolo – insoportablemente denso, casi inagotable- resume y expone la complejidad del imaginario. Es cierto que desborda lo funcional y lo teórico. No por ello pertenece al ámbito de la ignorancia o al más problemático de la patología” (Lanceros, 1998: 115).

El símbolo posee una vocación reunificante y memoriosa, “el símbolo es capaz de dialogar en y con la ausencia” (Lanceros, 1998: 111). El símbolo, por ello y para ello, es creativo, inventivo. Es propio de la imaginación simbólica construir fantasías paradisíacas o infernales, amparada en el anhelo y la esperanza o en el temor, en el recuerdo y en la anticipación. Tal como señala Lanceros:

el imaginario no admite que nada pueda ser *superado*, no admite que nada pueda ser definitivamente vencido y olvidado. Lo que se ha dicho o hecho, lo que se ha imaginado, todo lo que para el tiempo histórico es mero acontecimiento queda inscrito en la escena imaginaria y es susceptible de reactivación. (1998: 114)

Por este carácter memorioso del símbolo que implica la totalidad de la experiencia y vida humana conservada en el imaginario, el proyecto de Castel resulta fallido. El Cura asesina a sus compañeros de Celda porque no ha olvidado; la fantasía utópica de Castel deviene en la mente del Cura en un pavoroso infierno¹⁰⁹.

La realidad no es un objeto, no es una cosa, sino el entramado de interacciones que el sujeto cognoscente logra establecer con el mundo; la realidad aparece conforme se vive, en la medida en que se actúa. Por ello, interpretar la realidad es al final de cuentas realizar una autointerpretación. No se trata de explicar al mundo sino a nosotros en el mundo. Tal como dice Antonio Marina: "Lo que vemos nos revela lo que somos, porque sólo captamos lo que sabemos captar, y, por lo tanto, el mundo que experimentamos es un retrato nuestro en negativo" (Marina, 1994: 140).

Si el mundo es un conjunto de símbolos, tal como se establece en *Plan de evasión*, y el símbolo no significa unívocamente, sino que está abierto a la interpretación reunificante del imaginario de los sujetos cognoscentes, es fácil concluir que interpretar al mundo es finalmente ofrecer una imagen del sujeto interpretante y que la interpretación no tiene término en tanto el sujeto se encuentre abierto al cambio y a la transformación de su identidad.

Los descubrimientos de Castel constituyen para la *episteme* dominante en el mundo de la novela, y en el nuestro también, una revolución. En el universo ficcional de la obra, la realidad no tiene

¹⁰⁹ "El Cura no vio hombres; vio monstruos. Se encontró en una isla, y él, en una isla, en el Pacífico, había tenido su más vivida experiencia, el sueño horrendo que era la clave de su alma: en la locura del sol, del hambre y de la sed, había visto a las gaviotas que lo acosaban y a sus compañeros de agonía, como un solo monstruo, ramificado y fragmentario" (*Plan de evasión*, 205).

que ver con la verdad como correspondencia absolutamente objetiva con lo dado, y el conocimiento no está únicamente vinculado a una experiencia racional, sino, ante todo, con una transformación de la energía¹¹⁰.

Los descubrimientos de Castel conllevan una ruptura con el pensamiento referencial que pretende la captación fiel de lo dado, con el terrorismo del signo como un mero indicador de objetos y portador del significado dado. Ahora es el símbolo y la construcción de la experiencia en el propio proceso del vivir los que definen el comercio con lo real.

4.4 El Plan de la ficción

Plan de evasión ofrece una meditación de su propio estatuto ficcional y declara una poética de la ficción a través del modelo de realidad que postula.

Castel asume la plausibilidad del monismo metafísico cuando afirma que desconoce si el universo posee un orden intrínseco, pero el pluralismo epistemológico es para él una evidencia verificada en sus desarrollos experimentales; a Castel no le cabe la menor duda que

¹¹⁰ Es la actuación de una estructura sensible la que transforma el mundo informe en una realidad concreta. Tal como señala Castel: "Visión de la física: Una opaca, una interminable extensión de protones y de electrones, irradiando en el vacío; o, tal vez (fantasma de universo), el conjunto de irradiaciones de una materia que no existe.

Como en un criptografía, en las diferencias de los movimiento atómicos el hombre interpreta: ahí el sabor de una gota de agua de mar, ahí el viento en las oscuras casuarinas [...]" (*Plan de evasión*, 197).

Deloge, Favre y el Cura derivan orden en su percepción del mundo de las "celdas-islas"¹¹¹.

Dicho de otra manera, para Castel la realidad podría ser ontológicamente singular, pero las interpretaciones válidas que de ella pueden hacerse son múltiples.

Plan de evasión es una paradoja que se aviene bien a la posibilidad a la vez monista y pluralista que reconoce Castel en la naturaleza de lo real. La novela posee una estructura ordenada más que evidente, esto es, constituye una totalidad organizada constatable, pero al mismo tiempo postula una imagen de la realidad como totalidad indeterminada e impredecible susceptible de obtener ordenamientos diversos y válidos.

Pero quizá esta paradoja no deba sorprendernos, considerando que cualquier novela estéticamente lograda sostiene una paradoja similar: constituye una estructura perfectamente ordenada, pero al mismo tiempo exhibe la facultad de sostener múltiples interpretaciones válidas, esto es, de recibir ordenamientos diferentes.

A los lectores empíricos nos ocurre con cualquier novela lo que a Castel con el universo; podemos partir del entendimiento de que la novela posee un orden intrínseco, o mejor todavía, previo, pero semejante orden es para nosotros los lectores perfectamente inverificable; sólo percibiremos el orden de la novela que seamos capaces de construir con nuestra lectura. El orden nunca está dado de antemano, puesto que es el resultado de una operación de ordenamiento que realiza un bicho cognoscente.

¹¹¹ "Hay tal vez, un orden en el universo; hay, ciertamente, uno orden en mis operaciones... Pero ignoro si me alcanza la vida para investigar el criterio de interpretación" (*Plan de evasión*, 199).

En consonancia con los descubrimientos de Castel, es claro que los seres ficcionales de *Plan de evasión*, tal como nos ocurre a nosotros, son incapaces de dar cuenta del incierto y perpetuamente inverificable orden previo del universo, dado que su percepción debe ocurrir necesariamente desde una perspectiva determinada que no puede disfrutar de los privilegios divinos de ser una "mirada desde ningún lugar". Recordemos que percibir es ya interpretar.

Ciertamente el mundo ficcional (y el nuestro también) puede ser un todo continuo del que se desconoce su naturaleza intrínseca, en caso de tenerla, ordenada o desordenada, pero la novela de Bioy es la prueba de que es posible construir un orden a partir de ese todo continuo, tanto en el interior del universo ficcional de *Plan de evasión* como en su exterior, esto es, en el universo empírico de los lectores de carne y hueso.

Los narratarios y el lector empírico necesariamente encuentran orden, respectivamente, en las cartas-informes y en la novela como un todo, pues, en tanto son discurso, se trata de estructuras ordenadas. Los narratarios y el lector empírico pueden, además, construir interpretaciones, las que constituyen ordenamientos de los textos con el fin de encontrar sentido en ellos.

Las interpelaciones de Antoine Brissac al lector explícito, en el sentido de que interpretaciones cuidadosas y racionales de los escritos de Nevers se hacen necesarias para dar debida cuenta de los hechos, representan el reconocimiento por parte del autor implícito de

que el orden es posible de construir en los niveles intratextual y extratextual¹¹².

Las afirmaciones de Antoine Brissac parecerían en primera instancia constituir una afirmación en la novela a la posibilidad de encontrar lo real, la verdad prístina e incontaminada de interpretación acerca de lo ocurrido; sin embargo, si las interpelaciones de Brissac al lector explícito se leen a la luz de su reconocimiento de la naturaleza metafórica del lenguaje, es indispensable reconocer que para la "conciencia ideológica" de la novela sólo es dable alcanzar una interpretación plausible de lo ocurrido, esto es, generar un ordenamiento verosímil de los hechos, pero ello no significa que se pueda llegar a la "verdad absoluta" de los ocurrido, a la "realidad tal cual". Lo único que podemos tener son interpretaciones, no "los hechos"¹¹³.

En el universo ficcional de la obra, donde ha quedado demostrado por los experimentos de Castel lo correcto de la lectura simbólica del universo, lo declarado por Antoine Brissac en sus interpelaciones al lector explícito cumple una función irónica, y en realidad alerta en contra de la manifestación literal de las

¹¹² "Estamos, pues, dispuestos a compartir su opinión de que nada capaz de impresionar imperiosamente los sentidos ocurrió antes de que él acabara de leer la disposición de bienes de Castel; lo que pasó después entra en la categoría de hechos que tuvieron un testigo; que el testigo mienta, se engañe o diga la verdad, es cuestión que sólo podrá resolverse por un estudio lógico del conjunto de sus declaraciones" (*Plan de evasión*, 193). Quizá Antoine peque de excesiva confianza en la capacidad del análisis lógico para dirimir la cuestión. Otro ejemplo: "[...] es un enigma que no he resuelto; lo confío a la escrutadora liberalidad del lector" (*Plan de evasión*, 192).

¹¹³ De manera un tanto curiosa, la etimología de la palabra "hecho" remite al carácter construido del *hecho*. Ciertamente en nuestra cultura relista y científicista no apelamos a la condición de constructos de lo que calificamos como "hechos". Si nos atenemos al sentido etimológico de la palabra "hecho", podemos afirmar que para la "conciencia ideológica de la novela", los únicos hechos posibles son las interpretaciones que hacemos de las cosas.

interpelaciones. En cuanto a Antoine Brissac, cabe suponer que lo que afirma en sus interpelaciones al lector explícito constituyen declaraciones puramente retóricas que en el nivel de la lectura empírica se revelan irónicas; ¿el tío de Nevers realmente cree que es posible derivar la verdad de lo ocurrido a partir de un estudio lógico de lo declarado por Nevers si, como ha dicho, el lenguaje es esencialmente metafórico?

La idea del universo como libro presente en *Plan de evasión*, de notoria prosapia en la historia de la literatura, motiva a señalar la similitud que puede establecerse entre la situación de Castel en relación con la idea de la existencia posible de un orden intrínseco del universo y la situación de los lectores en relación con la idea de que la novela posee un orden intrínseco que la interpretación correcta deberá develar. La cuestión no es menor, pues invita a la discusión acerca del problema de la interpretación y la sobreinterpretación.

La idea, según la cual los textos pueden ser adecuada o incorrectamente interpretados, conforme ocurra que la interpretación respete o no lo que los textos significan, su "orden intrínseco", se encuentra afiliada a los monismos filosóficos metafísico y epistemológico. El teórico de la literatura profundamente preocupado por evitar que los textos literarios sean sobreinterpretados, se encuentra a gusto con la postura filosófica monista, según la cual la realidad es de una única manera y el conocimiento consiste en encontrar la representación que coincida puntualmente con la verdadera realidad.

Por el contrario, los críticos literarios que no creen en las esencias y que consideran que no existe nada humano que no sea perspectivístico e históricamente condicionado, es decir, contingente, como por ejemplo los críticos literarios que con agrado suscribirían el pragmatismo rortyano, conciben a las interpretaciones tan sólo como relatos con los que se intenta recomponer a los textos a través de la búsqueda de nuevos motivos interesantes; para dichos críticos resulta claro que el límite de la interpretación correcta no puede ser estipulado de antemano. Por supuesto, los críticos pragmatistas son pluralistas.

Sobra decir que la discusión entre las dos posturas críticas señaladas no puede resolverse de una vez por todas en este espacio, pero puede reconocerse, cuando menos desde la lectura que intento construir de la novela de Bioy, que *Plan de evasión* proporciona meditaciones sustanciales a favor de la postura crítica pluralista.

Si toda percepción del mundo realizada por un organismo vivo depende de la estructura biológica del organismo y de su historia de vida, esto es, de la experiencia que ha acumulado en el curso de su existencia, resulta claro que la percepción es en realidad una construcción, o si se prefiere, interpretación. Entonces existirán tantas interpretaciones distintas como organismos vivos haya, aunque parecidas y coincidentes muchas de ellas en la medida en que las estructuras biológicas y las historias de los organismos interpretantes lo sean. Por otra parte, no existen criterios absolutamente objetivos que avalen la corrección de las interpretaciones, algo así como "el acuerdo con lo real"; el criterio de corrección sólo puede ser

pragmático, esto es, en qué medida las interpretaciones resultan útiles para la continuidad de los proyectos de los seres cognoscentes.

En la perspectiva pragmática en la que parece moverse Castel, ocurre que en tanto los límites de la interpretación no están dados de antemano, tampoco lo están los del sentido: "Si cambiaran los sentidos, cambiaría la imagen. Podemos describir el mundo como un conjunto de símbolos capaces de expresar cualquier cosa; con sólo alterar la graduación de nuestros sentidos, leeremos otra palabra en ese alfabeto natural" (*Plan de evasión*, 198). El universo no es caos, sino cosmos. Es el gran libro.

Una vez más podemos llamar la atención respecto de la similitud de la situación en la que se encuentra Castel ante su universo ficcional con la que nos encontramos los lectores empíricos frente a la novela *Plan de evasión*. La novela en última instancia es también un mundo-libro o un libro que contiene un universo íntegro y ordenado, susceptible de ser leído e interpretado. La novela para los lectores empíricos, lo mismo que el universo para los habitantes ficcionales de *Plan de evasión*, es un conjunto innumerable de símbolos.

De la misma manera en que el número de posibles interpretaciones de la realidad es indeterminado, dado que la realidad no tiene límites objetivos y absolutos, al carecer ella de una existencia previa y definida anterior al encuentro del mundo y la actividad vital e interpretante de un organismo vivo, ocurre que el juego de interpretación crítica de *Plan de evasión*, y de cualquier novela, se encuentra plenamente abierto a posibilidades indeterminables que han de surgir igualmente del encuentro del lector con la obra.

La declaración de Castel en el sentido de que el universo es a fin de cuentas un gran libro en el que se puede leer cualquier cosa, lo que implica que éste no posee un mensaje unívoco predeterminado y cifrado, puede ser vista como una sátira hacia los científicos, filósofos, críticos y eruditos que se ven a sí mismos como develadores de la realidad, descifradores del código secreto de lo real.

Ciertamente el mundo aparece en *Plan de evasión*, a partir de los resultados de las investigaciones de Castel, como un gran libro, pero no se trata del libro de los cabalistas ni el de los poetas simbolistas, ni del gran libro del cientificismo en el que "pueden leerse las leyes universales del cosmos", no se trata del libro que encierra oscuros secretos, "profundas significaciones ocultas al vulgo", "irrecuperables sin el auxilio de procedimientos especializados". Todos los seres vivos en *Plan de evasión*, animales y humanos, son capaces de leer y escribir (¿acaso no es lo mismo?) en el gran libro del cosmos.

Si el mundo es para los humanos a fin de cuentas un conjunto de símbolos, y si el discurso de ficción y el de no-ficción sólo pueden ser resultado de un trabajo de simbolización e interpretación, ¿qué diferencia sustancial puede existir entre estos discursos? Si nuestro discurso es el resultado de nuestra lectura del conjunto inacabable de símbolos que constituyen el universo, ¿cómo operar la fractura del universo, su separación en dos ámbitos ajenos, el de la ficción y el de la no-ficción? ¿Si el universo, tal como lo ha declarado Castel, es un todo continuo, acaso el discurso no lo es?

Insistir en la idea de que existe un discurso que refiere lo que en verdad es la realidad y uno que sólo finge hablar de la realidad es perseverar en la metafísica dualista occidental, la cual no tiene mayor justificación que la creencia en una tradición de más de dos mil años, tradición tan añeja que el pensamiento metafísico ha llegado a parecer a los individuos típicos occidentales como verdaderas intuiciones naturales que dan cuenta de "cómo son las cosas realmente".

Pero si nos separamos de las intuiciones metafísicas y en su lugar colocamos la idea de que las diferencias entre los discursos no estriban en supuestas naturalezas intrínsecas, sino en claros usos contextuales y necesidades prácticas a satisfacer, la diferencia entre ficción y no ficción, que desde la metafísica se estimaba evidente, deja de ser relevante al perder su utilidad posible.

¿Cómo, a dónde, con quién acudiríamos para poder contrastar los discursos con un trozo de "La Realidad", o con ésta como un todo, a fin de verificar si se trata de discursos ficcionales o no?¹¹⁴

¹¹⁴ En este sentido apunta Rorty: "Los pragmatistas afirman que la noción tradicional de que 'la verdad es correspondencia con la realidad' es una metáfora que no se puede hacer efectiva y está gastada. Algunos enunciados verdaderos – como 'El gato juega con el zapato'– pueden emparejarse con otros trozos de realidad para asociar partes del enunciado con partes del trozo elegido. La mayoría de los enunciados verdaderos –como 'El gato *no* juega con el zapato' y 'hay números transfinitos' y 'El placer es mejor que el dolor'– no pueden emparejarse. Además, no estaremos en mejor situación si construimos incluso un esquema metafísico que empareje algo del mundo con cada parte de *cada* enunciado verdadero, y alguna relación de primer orden con toda relación metalingüística correspondiente. Pues aún deberíamos enfrentarnos a la cuestión de si el lenguaje de primer orden que utilizamos 'corresponde con la realidad' *él mismo*. Es decir, deberíamos preguntarnos si el hablar de gatos, números o de la bondad es la forma correcta de fragmentar el universo en trozos, si nuestro lenguaje corta la realidad por las articulaciones. Los pragmatistas llegan a la conclusión de que la intuición de que la verdad es correspondencia debería extirparse en vez de explicarse. De acuerdo con esta concepción, la noción de que la realidad tiene una 'naturaleza' a la que tenemos la obligación de corresponder es tan sólo una variante más de la noción de que puede aplacarse a los dioses canturreando las palabras adecuadas.

De modos diversos se problematiza en *Plan de evasión* la distinción metafísica entre ficción y no-ficción. “Tal vez Castel fuese una especie de doctor Moreau. Le costaba creer, sin embargo, que la realidad se pareciera a una novela fantástica” (*Plan de evasión*, 142). En esta declaración del pensamiento de Nevers que Antoine Brissac ofrece, el autor implícito le guiña el ojo al lector competente promedio, quien seguramente no ignorará la filiación literaria de *Plan de evasión* con *The Island of Dr. Moreau*, y al mismo tiempo entrega una clave, aunque velada, fundamental para la solución de los enigmas que agobian a Nevers. Pero sobre todo, la declaración es particularmente interesante por el juego ricamente irónico que posee. En ella se reconoce la distinción entre lo fantástico y lo real, entre la ficción y la no-ficción, solamente para poder negarla.

Existen lo real y lo fantástico en el espacio cultural de Nevers; si no fuera así, a éste no le sería posible siquiera pensar que ellos pudieran o no parecerse. Pero para los lectores de la novela, la declaración es hecha en el interior de un discurso que culturalmente es identificado como ficción, es decir, que el lector percibe a la ficción aparentemente jugando a no ser ficción, de modo de ser discurso de la verdad y no tan sólo de lo verosímil. Pero es justamente esta intención del discurso ficcional por “distinguirse” de la ficción, la que llama la atención del lector competente promedio moderno, que sabe que lee una novela pero que seguramente ha dejado su conocimiento momentáneamente de lado de modo de suspender su incredulidad, y

La noción de que algunos de entre los lenguajes que la humanidad ha utilizada para relacionarse con el universo es aquel que prefiere el universo –el que corta las cosas en las articulaciones- fue un bonito engaño. Pero ahora ha resultado demasiado manido para tener alguna utilidad” (1996b: 115-116).

le recuerda que *Plan de evasión* es precisamente una novela. Con esto, al final tenemos que *Plan de evasión* es una novela que declara, igual que el discurso no ficcional temeroso de ser confundido como ficción, la "distinción fundamental" entre la ficción y la no-ficción, entre lo fantástico y lo real.

¿Qué podría distinguir de manera sustancial a los discursos no ficcionales que explícitamente se distinguen a sí mismos de los discursos ficcionales, y a los discursos supuestamente ficcionales, es decir que son identificados como tales desde un sistema de clasificación metafísico que distingue entre conocimiento y opinión, que también declaran de sí mismos ser ajenos a la ficción? Conviene una vez más recordar la observación de Borges acerca de la zozobra que nos causa a los lectores de carne y hueso descubrir que los propios seres ficcionales pueden ser lectores y espectadores de sus ficciones:

¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. (1994: 47)

Entonces, el discurso no ficcional bien puede ser ficción, y el discurso ficcional, una no-ficción. Si tomamos cumplida experiencia de Don Quijote y de Hamlet, nos resultará fácil concebir que el discurso supuestamente no-ficcional sea ficcional. ¿Acaso no es esto lo que ocurre precisamente? ¿No son La Verdad y La Realidad dos de las más extrañas invenciones fantásticas del pensamiento humano?

Por otra parte, en la declaración del pensamiento de Nevers que Antoine Brissac ofrece, se reconoce que lo real y lo fantástico pueden

encontrase reunidos. A Nevers le resulta difícil creer que la realidad pueda parecerse a una novela fantástica, pero no declara que sea imposible, ni siquiera que sea objetivamente improbable, sino tan sólo que le cuesta trabajo pensar en un parecido entre ellas; pero ciertamente la dificultad de Nevers no es tan grande: en los hechos, Nevers ha pensado en la posibilidad de que Castel sea un “pariente” de Moreau, aunque su educación o carácter le señalen que su idea pueda resultar un tanto estrafalaria. Ésta no es la única ocasión en que Nevers expresa, quizá un tanto inconscientemente, el reconocimiento de que la realidad y lo fantástico puedan estar entretejidos. Lo fantástico forma parte de la realidad, o si se prefiere, la realidad es de por sí fantástica: “Pero no debía distraerse en imaginaciones fantásticas; tal vez tendría que enfrentarlas” (*Plan de evasión*, 169).

Nevers manifiesta un claro interés por la percepción que de la realidad de su mundo puedan tener los habitantes de las islas-celdas: “Al tocar a través de una pared, ¿la sienten dolorosamente, o como nosotros sentimos un gas o un líquido, o no la sienten?” (*Plan de evasión*, 202). El interés de Nevers con gran facilidad podría convertirse en preocupación. Su pregunta encierra la potencial conciencia de que su propia realidad resultara no ser tan claramente evidente como pudiera creerse; la “materialidad” de su realidad no es tan sólida y contundente como hasta el momento habría supuesto Nevers; su realidad podría resultar un tanto volátil, líquida o gaseosa pero no sólida. A Nevers, como al prófugo de *La invención de Morel*, le

ocurre que su realidad se afantasma para otros seres que parecen poseer los mismos derechos epistémicos y ontológicos que él.

Plan de evasión, lo mismo que *La invención de Morel*, puede facultarnos, a nosotros, los occidentales típicos, para ser capaces de intuir la condición contingente y cuestionable de las usuales distinciones metafísicas de apariencia y realidad, fantástico y realidad, ficción y no-ficción, opinión y conocimiento, irreal y real.

De la misma manera que no resulta pertinente establecer una jerarquía epistémica de los discursos, que nos permita distinguir entre discurso de la ficción (que trataría con la fantasía, la irrealidad, lo verosímil) y discurso de no-ficción (que trataría con la realidad, lo verdadero, el conocimiento), igualmente resulta arbitrario y carece plenamente de importancia alguna establecer una "jerarquía ontológica" de las diversas realidades de los distintos seres con quienes nos encontramos y nos pudiéramos relacionar. Los hologramas en *La invención de Morel* y los animales y transformados en *Plan de evasión*, representan otredades que nos ayudan a no dar cabida a la idea de que existe una condición ontológica o epistémica especial de los seres humanos que nos faculta para alcanzar el conocimiento de "la realidad tal como ésta es". Las novelas bioycasareanas objeto de nuestro estudio nos muestran que los humanos sólo somos una especie más en el mundo, o si se prefiere, una estructura cognoscente entre muchas posibles, y que, dado que los seres humanos siempre podemos cambiar de formas imprevisibles y dramáticas, y junto con nosotros nuestras realidades, el proyecto de

encontrar a la definitiva "naturaleza humana" y su correspondiente "verdadera realidad" es irrealizable.

El qué y el cómo del discurso narrativo de *Plan de evasión*, inextricablemente reunidos, declaran una fórmula de lo real de naturaleza constructivista: la realidad no es ontológicamente independiente de los actos cognitivos de los sujetos cognoscentes. La realidad es el resultado de la interacción de dos entidades mutuamente dependientes: el objeto (el mundo, carente de propiedades definidas antes del encuentro con el sujeto) y el sujeto cognoscente (entidad condicionada por su estructura biológica y su historia de vida). No nos es posible encontrar lo antecedermente real, porque la realidad no es una presencia metafísica sino el proceso del vivir de los seres, sean éstos de carne y hueso o de ficción.

Plan de evasión es una obra compleja en la que encontramos registros discursivos que podríamos caracterizar como científicos y filosóficos. De la obra también es posible derivar una poética de la ficción. Por supuesto, *Plan de evasión* es una novela y no ciencia, filosofía o teoría literaria.

Creo que es importante no dejar pasar por alto la "anticipación" de las reflexiones narrativas bioycasareanas a las formulaciones científicas de la primera mitad del siglo XX en el campo de la cognición, y su estricta contemporaneidad con la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty, con la que comparte el entendimiento de que "el conocimiento se relaciona con el hecho de estar en un mundo que resulta inseparable de nuestro cuerpo, nuestro lenguaje y nuestra historia social" (Varela, 1990: 95).

Por supuesto, no son la “anticipación” y la “estricta contemporaneidad” señaladas de *Plan de evasión* las que le confieren a la novela su valor. Pensar lo contrario significaría suscribir la creencia de la natural superioridad epistémica de la ciencia y la filosofía en relación con la literatura. La literatura no debe ser juzgada como más o menos valiosa porque haya expuesto una tesis antes o después que otras prácticas simbólicas, como la ciencia o la filosofía.

Al señalar la “anticipación” de *Plan de evasión* con respecto de la ciencia cognitiva de su tiempo no estoy sugiriendo que la novela deba o pueda ser avalada por las teorías científicas o los programas filosóficos, como si la ciencia o la filosofía dieran cuenta de “lo que en realidad es”. Mi intento se orienta en una dirección muy diferente: persigue señalar que la literatura, y en este caso en particular la narrativa bioycasreana, es capaz de proponer, tal como lo hacen la ciencia y la filosofía, tesis con valor cognitivo. *Plan de evasión*, lo mismo que *La invención de Morel*, nos muestra que la literatura es capaz de proponer modelos descriptivos de la experiencia epistémica humana válidos, con lo que queda claro que dicha experiencia no es un asunto privativo de la ciencia y la filosofía, o que a veces la literatura puede emprender una tarea filosófica sin por ello dejar de ser literatura, de la misma manera en que en algunas ocasiones la filosofía ha hecho literatura sin dejar de ser filosofía.

Pero si atendemos al hecho de que la literatura y la filosofía comparten ámbitos de interés e intervención que podríamos calificar a grosso modo como los de la autocomprensión humana de su

experiencia del mundo y de la vida, no deberá sorprendernos que ambos ámbitos de comprensión lleguen ocasionalmente a “superar” sus fronteras disciplinares, y la filosofía se ponga a “literaturizar” y la literatura a filosofar.

La literatura es una vasta empresa humana a la que no sería justo reducir a una “mera función ficcionalizadora”¹¹⁵.

Mi entender, en contra de la tradición platónica, es que no existe una separación natural entre *poiesis* y *episteme*, opinión y verdad, error y conocimiento, y que por lo tanto, cualquier práctica humana promueve el conocimiento del mundo, aun cuando sea mediante la labor de ficcionalización.

Plan de evasión puede enseñarnos a concebir que ningún mundo es más real que otro, ninguno es ontológicamente privilegiado como el único mundo real; ninguna realidad es previa a otra, más fundamental, con primicia ontológica alguna.

¹¹⁵ Al respecto anota Richard Rorty: “No digo que el único logro de la literatura sea la sensibilización ante las necesidades de otras personas. Sus logros son muy diversos y sería imposible hacer una lista completa de sus funciones. A veces, las obras literarias cumplen la misma finalidad de los proyectos de sistemas filosóficos: por ejemplo, Wordsworth y Coleridge desarrollan algo así como una “visión del mundo”, aunque nadie los calificaría como filósofos. Otra función consiste simplemente en deleitar o divertir, o en brindar a mentes grandes y originales la posibilidad de comunicar sus sentimientos individuales de alegría, como por ejemplo, Blake y Whitman” (2000: 159).

CONCLUSIONES

Al amparo de la tradición filosófica occidental de los dualismos metafísicos, se ha distinguido, en un primer momento, entre ficción y realidad, entre discurso literario ficcional y discurso acerca del mundo "real", y, en un segundo momento, ya dentro del propio discurso ficcional, se ha distinguido a la literatura realista de la literatura fantástica en función de una supuesta mayor proximidad de la primera a "lo anteriormente real".

Ciertamente la realidad de los mundos ficcionales no es física; los mundos ficcionales no se objetivan físicamente, pero de este hecho no podemos concluir que los mundos ficcionales sean irreales, pues su **real**-ización existe y está dada positiva y fehacientemente en la lectura e interpretación, esto es, en la participación del lector en la construcción de sentido; sentido que únicamente puede residir en el campo de lo real.

Los mundos ficcionales tienen como materia prima constitutiva al mismo lenguaje con el que construimos los diversos ámbitos de la acción humana cotidiana, y al igual que ocurre con estos ámbitos, los universos ficcionales constituyen mundos de acción e interacción humanas.

Desde nuestra perspectiva no representacionista del lenguaje, los mundos ficcionales constituyen una ampliación de la experiencia posible humana, y por lo tanto de la realidad, dado que si se trata de experiencia humana no puede ser sino real, pues es existencia. En tanto construcciones del lenguaje, los mundos ficcionales son reales; por

supuesto, esto no significa que las realidades ficcionales y las empíricas sean las mismas o resulten intercambiables, sino que ambas realidades forman parte de la experiencia humana.

Resulta plausible pensar que en una cultura donde la distinción literatura-realidad dejara de ser interesante, el discurso metafísico y la ontología perderían su atractivo para explicar y definir el espacio y naturaleza de lo real, y en cambio el cultivo libre de la imaginación y la ficción se tornaría una actividad importante y relevante, justamente porque nos daría la oportunidad de ampliar nuestra comprensión de lo humano y de formular innumerables posibles proyectos existenciales al "romper con lo familiar y darnos algo sorprendente y nuevo" (Rorty, 2002: 161).

Concebir la existencia de "lo antecedentemente real" y al conocimiento como la aproximación o captación de "lo dado de manera absolutamente objetiva", acarrea la aceptación, aunque sea involuntaria e inconscientemente, de la idea de que la literatura realista presenta mundos ficcionales más parecidos al mundo "real", es decir, el de la experiencia cotidiana y común del lector, que lo que resultan los mundos ficcionales de la literatura fantástica. Esto pone de manifiesto que la distinción entre literatura realista y literatura fantástica es una interpretación que depende de la aceptación de ciertos presupuestos filosóficos metafísicos y epistemológicos, y no una descripción neutral de los fenómenos literarios.

Por el contrario, si concebimos, junto con los pragmatistas, que no existe algo así como una "descripción que se ajuste a la manera en que X realmente es, más allá de su relación con las necesidades

humanas o la conciencia o el lenguaje" (Rorty, 1997: 48), seremos capaces de promover el reconocimiento de la "igualdad ontológica" de la literatura realista y la fantástica y su idéntica participación, con el resto de los discursos humanos, de lo real; en este entendimiento, tanto la literatura realista como la fantástica *participan de y contribuyen en* la construcción de lo real.

Concebir, junto con el Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas*, al lenguaje como una vasta red inacabable de juegos de lenguaje (y no como el medio que se encuentra entre nosotros y la realidad, y que es capaz de representar correctamente a ésta) acarrea nuestra comprensión sobre la inutilidad del proyecto de encontrar la definición acabada del género fantástico, y la comprensión de que lo más a que podemos aspirar es a encontrar distintas definiciones parciales y temporales, más o menos semejantes, proporcionadas por las comunidades hermenéuticas implicadas en el uso de la noción de literatura fantástica.

Siempre nos será posible establecer relaciones de semejanzas y diferencias entre todas las obras literarias, dado que se encuentran en el inacabable espacio continuo de los juegos de lenguaje, pero, por la misma razón, nos resultará imposible dibujar con nitidez las fronteras distintivas del conjunto genérico fantástico, dado que, como todo género (juego de lenguaje), se encuentra en permanente recomposición.

No cabe establecer diferencias de "esencia" genérica entre las obras, sino tan sólo relaciones de cercanía o distancia, es decir, semejanzas y

diferencias, o como diría Wittgenstein, sólo cabe señalar los "parecidos de familia" entre las obras.

Las consideraciones de Bioy Casares en torno a la determinación genérica de lo fantástico resultan ampliamente coincidentes con la caracterización del género fantástico como juego de lenguaje:

Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero [...] no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos. Habrá que indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento. El escritor deberá, pues, considerar su trabajo como un problema que puede resolverse, en parte, por las leyes generales y preestablecidas, y, en parte, por las leyes especiales que él debe descubrir y acatar. (Bioy Casares, citado en Martino, 1991: 66 y 67)

El reconocimiento de las reglas generales nos entrega las similitudes y cercanías que las obras mantienen unas con otras, mientras que las leyes particulares de cada obra nos señalan sus rasgos únicos o distintivos. La conclusión parece obvia: la caracterización genérica de la literatura bioycasareana sólo es posible a través de la descripción más o menos detallada de la misma. Y esta descripción debe asumirse caso por caso, si es que su valor ha de rebasar la mera generalización: "La literatura es bastante casuística. Tiene pocas reglas generales. Cada narrativa exige un tratamiento propio" (Bioy Casares, citado en Martino, 1991: 73).

En lo que toca a *La invención de Morel* y *Plan de evasión*, cabe anotar que las obras pertenecen a la corriente del género fantástico que, según Bioy Casares, "se manifiesta en construcciones lógicas, prodigiosas o imposibles, que suelen ser aventuras de la imaginación filosófica" (citado en Martino, 1991: 66).

Los lectores nos asombramos y los personajes se atormentan ante la aparente imposibilidad de incorporar lo extraño o extraordinario de los acontecimientos de *La invención de Morel* y *Plan de evasión* dentro de la experiencia del mundo y los esquemas mentales y conceptuales usuales. Las estructuras cognitivas aprendidas parecieran ser incapaces de ordenar en un esquema comprensivo e inteligible lo sucedido en las islas de las novelas; este "déficit cognoscitivo" es lo que desencadena lo fantástico en las obras.

El enigma y el suspenso constituyen en *La invención de Morel* y *Plan de evasión* los motores del desarrollo de una rigurosa trama argumental.

Aun cuando *La invención de Morel* y *Plan de evasión* pueden ser acertadamente inventariadas como obras de lo fantástico-extraño, al mismo tiempo pueden ser descritas perfectamente como obras cuya composición fantástica se manifiesta no en la vacilación entre una explicación natural o sobrenatural de los acontecimientos asombrosos, sino en la vacilación que provoca la coexistencia, no necesariamente pacífica, de dos universos, ambos con idénticos derechos a ser "reales", para decidir acerca de lo real y lo que no lo es, para decidir entre lo normal y lo supuestamente anormal.

Todo esto pone en evidencia que la estructura profunda de lo fantástico en *La invención de Morel* y *Plan de evasión* es al mismo tiempo de carácter epistemológico y ontológico.

La invención de Morel es el primer caso de la literatura fantástica, y *Plan de evasión* el segundo, que presenta la situación de la generación, a través de la aplicación de las ciencias humanas, de otra realidad que coexiste con la realidad originaria humana (por supuesto todo esto dentro del espacio ficcional), y que posee plenos derechos a ser declarada como auténtica (por supuesto igualmente dentro de la propia ficción). Los mundos ficcionales de *La invención de Morel* y *Plan de evasión* promueven la exploración de las consecuencias estéticas y ontológicas de su formulación.

Las redes de los artificios narrativos con los que se postulan las realidades ficcionales de *La invención de Morel* y *Plan de evasión* señalan que dichas realidades son más vastas, complejas y profundas de lo que se declara, o de lo que se puede o se quiere declarar.

La postulación narrativa de las realidades ficcionales de *La invención de Morel* y *Plan de evasión* no impone la realidad de los mundos declarados, sino que pone ésta a consideración y debate. Se trata de una postulación clásica. La postulación clásica de la realidad ficcional ofrece un mundo, pero deja al libre arbitrio de quien lo percibe la responsabilidad de su asunción a través de un trabajo comprensivo e interpretativo.

A partir de la realidad ficcional es posible tomar distancia de la realidad empírica y conformar a ésta en objeto de estudio e interpretación. De aquí deriva la profunda e importante trascendencia del juego ficcional y el hecho de que carezca de sentido postular una

supuesta "superioridad ontológica" de la realidad empírica con respecto de la realidad ficcional.

La invención de Morel y *Plan de evasión* llaman nuestra atención sobre la naturaleza holística y continua de lo real, que no acepta, salvo como reducción epistémica, y si acaso sólo necesaria metodológicamente, su fragmentación en compartimentos estancos, a los que habrían de atender de uno en uno los distintos saberes disciplinares.

La constitución plural de lo real manifestada en *La invención de Morel* y *Plan de evasión* da cuenta de la ausencia de bordes metafísicos en la realidad y de la imposibilidad de trazarlos, dado que todo ámbito de realidad humana, se trate de realidad ficcional o empírica, surge en la experiencia concreta del vivir, conforme la vida se desarrolla en un universo compartido; la realidad es el entramado de interacciones que el sujeto cognoscente logra establecer con el mundo; la realidad aparece conforme se vive, en la medida en que se actúa.

Lo irreal es imposible humanamente pues es inimaginable e inexpresable. De aquí que el entendimiento del discurso ficcional como el discurso que trataría con la fantasía, la irrealidad, lo verosímil, a diferencia del discurso de no-ficción, que trataría con la realidad, lo verdadero, el conocimiento, se revele como arbitrario y equívoco.

Los hologramas en *La invención de Morel* y los animales y transformados en *Plan de evasión*, representan otredades que nos ayudan a no dar cabida a la idea de que existe una condición

ontológica o epistémica especial de los seres humanos, misma que nos faculta para alcanzar el conocimiento de “la realidad tal como ésta es”. De la misma manera, también nos alertan contra la tentación de establecer “jerarquías epistémicas entre los discursos ficcional y no ficcional y “jerarquías ontológicas” entre las realidades ficcionales y las empíricas.

Se hace preciso reconocer, en contra de la tradición platónica, que no existe una distinción natural entre *poiesis* y *episteme*, opinión y verdad, error y conocimiento, apariencia y realidad. *Plan de evasión* y *La invención de Morel* nos muestran que la literatura es capaz de proponer modelos de descripción válidos de la experiencia epistémica humana. En el panorama de la literatura fantástica del siglo XX, la propuesta bioycasareana representa un “estudio ficcional” de la naturaleza, alcances y posibilidades del conocimiento humano y de lo real.

El componente filosófico de las novelas es muy destacado; los problemas filosóficos claves, tales como los de la percepción de lo real, la corrección y posibilidad del conocimiento y el de la naturaleza o nivel de existencia de un ente, se revelan como profundamente constitutivos de ellas. Pero *La invención de Morel* y *Plan de evasión* distan mucho de ser tan sólo filosofía; antes que todo constituyen manifestaciones estéticas donde se expresan las vicisitudes humanas y se comparten el vértigo y el asombro que la vida despierta en los seres humanos.

La invención de Morel y *Plan de evasión*, dado su gran valor estético y conceptual, son dos muestras de la narrativa más original e imaginativa escrita en español, donde lo fantástico sirve como vehículo para referirnos sobre el sentido del mundo y la vida humana.

La narrativa bioycasareana es una manifestación prominente de la literatura fantástica del siglo XX, y esto no únicamente por su inconfundible estilo e incuestionable valor estético, sino también por su carácter profundamente moderno, al que evidencia en su "desnaturalización" de lo real y en el reconocimiento de la condición plural de éste.

Bioy Casares ha creado una literatura fantástica que se adentra de mucha mejor manera que otras prácticas cognoscitivas en la realidad más profundamente humana, ésa que no se deja decir sino tan sólo mostrar y sugerir simbólicamente.

FUENTES

- Argullol, Rafael
2000 *Aventura. Una filosofía nómada*, Barcelona, Plaza y Janés (Círculo cuadrado).
- Bally, Gustav
1980 *El juego como expresión de la libertad*, trad. Jasmin Reuter, México, FCE (Biblioteca de psicología y psicoanálisis).
- Barrenechea, Ana María
1985 "La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género", en *El espacio crítico en el discurso literario*, Buenos Aires, Kapelusz, pp. 45-54.
- Barrera, Trinidad
1990 "La narrativa fantástica de Adolfo Bioy Casares o el terror razonado", en *La semana de autor sobre Adolfo Bioy Casares*, ed. Trinidad Barrera, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp. 17-29.
- Baudrillard, Jean
2000 *El crimen perfecto* (1995), trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama (Colección Argumentos, 181).
- Bioy Casares, Adolfo
1942 "El jardín de senderos que se bifurcan", en *Sur*, núm. 92, mayo, pp. 60-65.
- Bioy Casares, Adolfo
1998 *Una magia modesta*, Buenos Aires, Temas.
- Bioy Casares, Adolfo
2001 *Descanso de caminantes*, ed. Daniel Martino, Buenos Aires, Sudamericana.
- Borges, Jorge Luis
1991 "La postulación de la realidad" (1931), en *Discusión*, Madrid, Alianza editorial (El libro de bolsillo, 614).
- Borges, Jorge Luis
1991a "El arte narrativo y la magia" (1932), en *Discusión*, Madrid, Alianza editorial (El libro de bolsillo, 614).
- Borges, Jorge Luis
1994 "Magias parciales del Quijote" (Otras inquisiciones, 1952c), en *Obras completas II*, Sao Paulo (Brasil), Emecé, pp. 45-47.

- Boves, Ma. del Carmen
1998 *La novela*, Madrid, Síntesis (Teoría de la literatura y literatura comparada, 16).
- Bravo, Víctor
1988 *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*, México, UNAM (Biblioteca de letras).
- Brooke-Rose, Chistine
1997 "Historia-palimpsesto", en Umberto Eco y otros: *Interpretación y sobreinterpretación*, trad. Juan Gabriel López Guix, Madrid, Cambridge University Press.
- Cabanchik, Samuel
2000 *Introducciones a la filosofía*, Barcelona, Universidad de Buenos Aires (Facultad de Filosofía y Letras)/ Gedisa.
- Camurati, Mireya
1990 *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*, Buenos Aires, Ediciones Corregidora.
- Cencillo, Luis
1998 "Realidad y significado", en Diccionario de Hermenéutica, ed. Andrés Ortiz-Osés y Patxi Lanceros, Bilbao, Universidad de Deusto (Serie filosofía, 26), pp. 699-710.
- Cioran, E. M.
1987 *Del inconveniente de haber nacido* (1973), trad. Esther Seligson, Buenos Aires, Taurus (Ensayistas, 174).
- Coz, José Javier
1994 "Bioy casares y los efectos de la lectura", en *La Jornada Semanal*, núm. 290, pp. 34-36.
- Derrida, Jacques y Bernard Stiegler
1996 *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas*, Buenos Aires, Eudeba.
- Erdal Jordan, Mery
1998 *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Frankfurt am Main, Vervuert/ Iberoamericana.
- Eco, Umberto
1992 *Los límites de la interpretación*, trad. Helena Lozano, Lumen, México (Palabra en el tiempo, 214).
- Eco, Umberto
1999 *Lector in fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (1979), trad. Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen (Palabra en el tiempo, 142).

- Foerster, Heinz von 1988 "Construyendo la realidad", en *La realidad inventada. Cómo sabemos lo que creemos saber* (1981), comp. Paul Watzlawick, trads. Nèlida M. de Machain, Ingeborg S. de Luque y Alfredo Báez, Barcelona, Gedisa (El mamífero parlante), pp. 38-56.
- Fourez, Gérard 1994 *La construcción del conocimiento científico. Filosofía y ética de la ciencia*, trad. T. Aguilar, A. Caballero y otros, Madrid, Narcea.
- Frye, Northrop 1991 *Anatomía de la crítica* (1977), trad. Edison Simons, Caracas, Monte Ávila Editores.
- Gadamer, Hans Georg 1997 *Verdad y método, I* (1975), trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Ediciones Sígueme (Hermeneia, 7).
- Garrido Gallardo, Miguel 1988 "Una vasta paráfrasis de Aristóteles", en *Teoría de los géneros literarios*, comp. Miguel A. Garrido Gallardo, Madrid, Arco/ Libros (Bibliotheca philologica/ Serie lecturas), pp. 9-27.
- Girgado, Luis 1991 "Fantasía y realidad en la obra de Adolfo Bioy Casares", en *Anthropos: huellas del conocimiento*, núm. 127, pp. 34-41.
- Glaserfeld, Ernst von 1988 "Introducción al constructivismo radical", en *La realidad inventada. Cómo sabemos lo que creemos saber* (1981), comp. Paul Watzlawick, trad. Nèlida M. de Machain, Ingeborg S. de Luque y Alfredo Báez, Barcelona, Gedisa (El mamífero parlante).
- Glowinski, Michal 1993 "Los géneros literarios", trad. Isabel Vericat, en *Teoría literaria*, eds. Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema y Eva Kushner, México, Siglo XXI, pp. 93-109.
- Gómez Martínez, José L. 1992 *Teoría del ensayo*, México, UNAM (Cuadernos de cuadernos, 2).
- González Salvador, Ana 1980 *Continuidad de lo fantástico. Por una continuidad de la literatura insólita*, Barcelona, El punto de vista (Biblioteca de ensayo).

- Gubern, Román
1999 *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto* (1996), Barcelona, Anagrama (Argumentos, 184).
- Guillén, C.
1988 *El pimer siglo de Oro: estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica.
- Hawking, Stephen
2002 *El universo en una cáscara de nuez* (2001), trad. David Jou, Barcelona, Crítica/Planeta.
- Henry, Michel
1989 "Lo que la ciencia no sabe", en *Mundo científico*, vol. 9, núm. 91, pp. 512-516.
- Horsmann, Cristina
1993 *Enigmas y máquinas; la narrativa de Adolfo Bioy Casares*, Tesis (Ph. D.), Yale University Ann Arbor.
- King, J. P.
1974 *The Novel and Short Stories of Adolfo Bioy Casares*, Tesis (Bachelor of Philosophy), [s. l.].
- Laing, R. O.
1985 *El yo y los otros*, trad. Daniel Jiménez, México, FCE (Biblioteca de psicología y psicoanálisis).
- Lanceros, Patxi
1998 "Conocimiento", en *Diccionario de hermenéutica*, tr. Patxi Lanceros y A. Ortiz-Osés, Bilbao, Universidad de Deusto (Serie filosofía, 26).
- Levine, Suzanne
1982 *Guía de Bioy Casares*, Madrid, Fundamentos (Espiral/ensayo, 61).
- Levine, Suzanne Hill
"Parody Island: Two Novel's Bioy Casares", en *Hispanic Journal*, vol. 4, núm. 2, 1983, pp. 43-49.
- Levine, Suzanne Hill
"Science versus the Library in the Island of Dr. Moreau, La invención de Morel and Plan de evasion", en *Latin American Review*, vol. IX, núm. 18, 1981, pp. 17-26.
- Levine, Suzanne Hill
"Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges: La utopía como texto", en *Revista Iberoamericana*, núms. 100-101, 1977, pp. 415-432.
- Lodge, David
1998 *El arte de la ficción* (1992), trad. Laura Freixas, Barcelona, Península (Ficciones, 20).

- McHale, Brian
2001 *Postmodernist Fiction* (1987), London, Routledge
- Marina, Antonio
1994 *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona, Anagrama (Argumentos, 145).
- Martino, Daniel de
1991 *ABC de Adolfo Bioy Casares*, Alcalá de Henares, Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares.
- Mauro, Teresita
1991 "De la vida y los libros de Bioy Casares", en *Anthropos*, núm. 127, pp. 15-20.
- Mauro, Teresita
1991 "Adolfo Bioy Casares. Los laberintos de la imaginación", en *Adolfo Bioy Casares Premio "Miguel de Cervantes" 1990*, Barcelona, *Anthropos* (Ámbitos literarios/Premios Cervantes, 16), pp. 97-115.
- Merleau-Ponty,
Maurice
1971 *La prosa del mundo*, trad. Francisco Pérez, Taurus, Madrid.
- Mignolo, Walter
1986 *Teoría del texto e interpretación de textos*, México, UNAM (Cuadernos del seminario de poética, 8).
- Morin, Edgar
1984 *Ciencia con consciencia*, trad. Ana Sánchez, Barcelona, Anthropos (Pensamiento crítico/ Pensamiento utópico, 8).
- Morin, Edgar
1999 *El método III. El conocimiento del conocimiento* (1986), trad. Ana Sánchez, Madrid, Cátedra (Teorema/ Serie mayor).
- Oviedo, Miguel
1987 "Ángeles abominables: las mujeres en las historias fantásticas de Bioy Casares", en *Escrito al margen*, México, Premiá, pp. 209-221.
- Pichón Rivière,
Marcelo
1990 "La narrativa fantástica de Adolfo Bioy Casares o el terror razonado", en *La semana de autor sobre Adolfo Bioy Casares*, edición coordinada por Trinidad Barrera, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp. 17-29.
- Piglia, Ricardo
2001 *Crítica y ficción* (1986), Barcelona, Anagrama (Argumentos, 267).

- Pimentel, Luz
Aurora
1998 *El relato en perspectiva*, México, UNAM/ Siglo XXI.
- Pozuelo Yvancos,
José M.
1989 *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra (crítica y estudios literarios).
- Rolling, Bernard E.
1988 "Naturaleza, convención y teoría del género", en *Teoría de los géneros literarios*, comp. Miguel A. Garrido Gallardo, Madrid, Arco/Libros (Biblioteca philologica/ Serie lecturas), pp. 129-153.
- Rorty, Richard
1996 *Consecuencias del pragmatismo* (1982), trad. José Miguel Esteban Cloquell, Madrid, Tecnos.
- Rorty, Richard
1996a *Contingencia, ironía y solidaridad* (1989), trad. Eduardo Sinnot, Barcelona, Paidós (Paidós básica, 54)
- Rorty, Richard
1996b *Objetividad, reactivismo y verdad* (1991), trad. Jorge Vigil, Barcelona, Paidós (Paidós básica, 63).
- Rorty, Richard
1997 *¿Esperanza o conocimiento? Una introducción al pragmatismo* (1994), trad. Eduardo Rabossi, Buenos Aires, FCE (Sección de obras de filosofía).
- Rorty, Richard
2002 *Filosofía y futuro* (2000), trad. Javier Calvo y Ángela Ackermann, Barcelona, Gedisa (Filosofía).
- Saavedra, Guillermo
1993 "La felicidad de escribir", en *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*, Rosario (Argentina), B. Viterbo, pp. 11-30.
- Sábato, Ernesto
1981 *Uno y el universo*, Barcelona, Seix Barral.
- Schaeffer, Jean-Marie
1988 "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica", en *Teoría de los géneros literarios*, comp. Miguel A. Garrido Gallardo, Madrid, Arco/ Libros (Bibliotheca philologica/ Serie lecturas), pp. 155-179.
- Scheines, Graciela
1991 "Claves para leer a Adolfo Bioy Casares", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 487, pp. 13-22.
- Spang, Kart
2000 *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis (Teoría de la literatura y literatura comparada).

- Suárez Coalla, Francisca
1994 *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*, México, Universidad Autónoma del Estado de México (Lecturas críticas, 18).
- Tacca, Oscar
1980 *Instancias de la novela*, Buenos Aires, Marymar (Biblioteca literaria)
- Todorov, Tzvetan
1988 "El origen de los géneros", en *Teoría de los géneros literarios*, comp. Miguel A. Garrido Gallardo, Madrid, Arco/ Libros (Biblioteca philologica/ Serie lecturas), pp. 31-48.
- Todorov, Tzvetan
1994 *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, México, Ediciones Coyoacán (Diálogo abierto/ Literatura, 16).
- Urrutia, Jorge
1997 *La verdad convenida. Literatura y creación*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Varela, Francisco
1990 *Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Cartografía de las ideas actuales* (1988), Barcelona, Gedisa (El mamífero parlante)
- Varela, Francisco y Humberto Maturana
1996 *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano* (1987), Madrid, Debate (Pensamiento).
- Varela, Francisco; Evan Thompson y E. Rosca
1997 *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*, trad. Carlos Gardini, Barcelona, Gedisa (Ciencias cognitivas).
- Varela, Francisco y Jean Pierre Dupuy
2000 "Circularidades creativas: para la comprensión de los orígenes", en *El ojo del observador* (1991), ed. Paul Watzlawick y Meter Krieg, trad. Cristóbal Piechocki, Barcelona, Gedisa (Ciencias cognitivas), pp. 232-257.
- Wittgenstein, Ludwig
1973 *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922), trad. Enrique Tierno Galván, Madrid, Alianza Editorial (Alianza universidad, 50).
- Wittgenstein, Ludwig
1984 *Los cuadernos azul y marrón* (1957), trad. Francisco García Guillén, Madrid, Tecnos.

- Wittgenstein,
Ludwig
1985 *Zettel (1929-1948)*, trads. Octavio Castro y Ulises Moulines, México, UNAM (Filosofía contemporánea).
- Wittgenstein,
Ludwig
1988 *Investigaciones filosóficas (1953)*, trad. Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, México/ Barcelona, Instituto de Investigaciones Filosóficas (UNAM)/ Crítica.
- Wittgenstein,
Ludwig
1997 *Comentarios sobre **La rama dorada***, trad. Javier Esquivel, México, UNAM-IIF (Cuadernos, 43).