



Literatura y evasión en la obra *Dormir al sol* de Adolfo
Bioy Casares

Miguel Ibáñez Aristondo

Paris IV - Sorbonne
mibarizt@gmail.com

Resumen: Lucho Bordenave lleva una existencia insignificante y monótona en un barrio de Buenos Aires hasta que termina siendo internado en un Instituto frenopático. Dentro de sus muros consigue descubrir una verdad que amenaza su existencia y controla la apacible vida del barrio. La carta que Lucho escribe a un antiguo conocido es su última posibilidad de escapar, su narración supone una relación específica entre el sujeto y la verdad. Las posibilidades de análisis de este texto son múltiples, nuestra reflexión propone un camino que nos lleva a considerar el sujeto de la narración desde tres perspectivas: en primer lugar abordaremos la importancia del lugar de la narración como contexto que propicia un discurso performativo que busca alterar el destino; en segundo lugar examinaremos la relación del sujeto de la narración desde dos espacios diferenciados, el ámbito doméstico y el espacio científico; por último expondremos las diferentes facetas subjetivas del narrador más allá de su perfil de ciudadano prototipo domesticado por las diferentes presiones y condicionamientos que sugiere la novela.

Palabras clave: Bioy Casares, dualismo, biopoder, verdad, parresia, destino.

Un enunciado performativo lleva siempre implícito un “yo” que enuncia y un “ahora”. La historia que Lucho Bordenave cuenta se abre paso a partir de ese “yo” y de ese “ahora” que enuncia desde ese lugar, el frenopático, y desde un cuerpo que es la referencia física de ese yo que va a desaparecer al final del relato. La huella que deja el sujeto físico desaparece en multitud de referentes una vez el mensaje llega a su destinatario.

La primera contingencia que va a determinar la enunciación se nos presenta en la obra desde la primera línea: “Con ésta van tres veces que le escribo. Por si no me dejan concluir, puse la primera esquelita en un sitio que yo sé”. Esta irrupción del relato desplaza al lector y sitúa la escena en una culminación previa a la cual el lector no ha tenido acceso. El referente del primer deíctico es la carta que escribe esa primera persona que inicia el relato. Con él, el “yo” se inserta en el relato y, una vez escrito su final, desaparece la materialidad que posibilitó la escritura, para permitir que el mensaje llegue a su destino. El sujeto se diluye en su propio acto de escritura una vez que la obra no requiere de su presencia, posibilitando una autonomía de lo escrito que cobra vida con su desaparición.

Desde este principio, el relato arranca condicionado por la situación desesperada del narrador, el cual trata de justificarse y dotar de una difícil credibilidad a su carta: “Voy a contarle mi historia desde el principio y trataré de ser claro, porque necesito que usted me entienda y me crea”, escribe Lucho en el primer párrafo, para a continuación explicarle a Félix Ramos por qué le pide ayuda a él y no a alguien más cercano o a un abogado: “Si alega que no somos amigos le doy la razón, pero también le ruego que se ponga en mi lugar, por favor, y que me diga a quien podría mandarlo”.

Este inicio sitúa al narrador desde un principio en una continua justificación de su relato. La selección de una situación de emergencia en la enunciación, así como la de un destinatario que está al margen de la trama ofrece dos lecturas respecto a la manera de analizar los principios de autoridad que van a regir ese “yo” que suscribe la carta: la primera de índole puramente narrativo, a partir del cual la sumisión del narrador a esta circunstancia determinará la forma del relato, la segunda ofrece una estrategia adecuada para analizar dicho relato como una elaboración enunciativa de la exclusión, es decir, el relato de un porteño que escribe desde un Instituto frenopático para tratar de cambiar su destino. Para ello, el narrador trata de definir ese “yo” en un continuo proceso de justificación de normalidad. Eludiendo los elementos cruciales que definen ese sujeto que ya conoce la transformación final, el elemento fantástico. La dificultad de ser comprendido por su destinatario queda relegada en la narración a un después. Su primera intención es la de presentarse, la de definir ese “yo” desde unos parámetros asumibles por cualquier destinatario.

Esta primera contingencia limita las posibilidades de éxito de su mensaje al mismo tiempo que es la causa primera de la emergencia de ese “yo” en la narración. Un “yo” que trata de parecer convincente a ojos de un destinatario ajeno a la trama. La analepsis aparece como la única manera de empezar la historia, Lucho Bordenave comienza desde el momento en que era una persona normal y vivía con su mujer en su casa, dentro de un pasaje, en un barrio de Buenos Aires.

2. Sumisión al espacio doméstico

La relación del narrador con los diferentes personajes que aparecen dentro del ambiente familiar se estructura a partir de diferentes grados de sumisión por parte del personaje. El narrador se nos presenta como un ser dominado por su reducido entorno, en el que la mujer es la principal tirana de su voluntad:

EL carácter de mi señora es más bien difícil. Diana no perdona ningún olvido, ni siquiera lo entiende, y si caigo a casa con un regalo extraordinario me pregunta: “¿Para hacer perdonar qué?”. Es enteramente cavilosa y desconfiada. Cualquiera buena noticia la entristece, porque da en suponer que para compensarla vendrá una mala.

Dentro del espacio doméstico, Lucho aparece como un ser desplazado que asume resignado las reglas impuestas por su mujer. Las visitas se reducen al entorno familiar de Diana. “En casa, la familia es la de mi señora”, afirma en un momento del relato. Las visitas familiares son retratadas como pequeñas invasiones domésticas en las que Lucho cede sus pantuflas a la autoridad paterna de su mujer, su suegro Martín:

No bien llegó reclamó mis pantuflas de lana. No se las puedo negar, créame, porque se le volvieron una segunda naturaleza; pero cuando le veo con las pantuflas le tomo una rabia”

Durante toda esta parte del relato las dudas existenciales del narrador giran en torno al amor que siente por su mujer. Lucho trata de definir que es lo que ama realmente en su mujer. Diana aparece a ojos del narrador como un doble problema a resolver. Por un lado, Lucho busca un equilibrio entre la imagen autoritaria que ha interiorizado y la imagen material de Diana, su voluntad y su acción quedan supeditadas a ese equilibrio; por otro lado, aparece obsesionado con identificar de manera racional el objeto de su pasión, entre la idea y su materia, Lucho busca el punto intermedio con la misma meticulosidad con la que arregla sus relojes en el taller de casa. En un momento del relato Lucho expresa uno de los motivos más frecuentes que le llevan a una tristeza incomprensible:

(...) La veo a mi señora deprimida o alunada y, naturalmente, me entristezco. Al rato pregunta:

—¿Por qué estás triste ?

—Porque me pareció que no estabas contenta.

— Ya se me pasó.

—Ganas no me faltan de contestarle que a mí no, que no soy tan ágil, que yo no me mudo tan rápidamente de la tristeza a la alegría. A lo mejor creyendo ser cariñoso agrego: Si no querés entristecerme, no estés nunca triste. Viera como se enoja..

En el limitado mundo de Lucho, la experiencia con el otro se reduce al espacio que comparte con su mujer. Es a partir de ella que se constituye una ley doméstica en la que el narrador participa como sujeto sometido. Lucho interioriza las reglas domésticas y las aplica, no siempre con acierto como vemos, ya que la imagen interiorizada y su referente externo no siempre coinciden. La queja de Lucho incide sobre esa diferencia, exige una correspondencia entre ambas actitudes para poder ver realizada su imagen autoritaria en el cuerpo de su mujer. Esta paradoja refleja una dialéctica limitada al espacio doméstico en el cual ambas imágenes conviven y procuran una estabilidad defectuosa que le permite evadir una responsabilidad mayor.

Para Lucho el espacio doméstico es la última unidad de lugar a partir de la cual todo se concibe desde una lógica de subordinación del sujeto. A partir de este espacio los lugares se estructuran como una superposición de capas interpuestas entre sí. Esta clave de lectura en cuanto a la representación del lugar en el relato lo da en un momento del relato Ceferina, la ama de casa de Lucho, “Los que vivimos en un pasaje tenemos la casa en una casa más grande”.

Esta estructuración del espacio, sugerida varias veces a lo largo del relato, es un mecanismo de acotación característico en las obras de Casares. En *Dormir al sol* supone una estratificación de diferentes unidades coercitivas que tienen su final en los extremos asociados a la soledad del personaje. Uno de los extremos es el lugar en el que la escritura tiene lugar, el frenopático, culmen definitivo de esa estratificación del poder en el que el personaje escribe con la certeza de estar en posesión de una verdad ajena a la vida del barrio. En el otro extremo, la última unidad doméstica en la que Lucho adquiere una autonomía personal y se abstrae de las presiones domésticas es el taller de relojes. Ambos espacios se solapan en los extremos de esas dos delimitaciones espaciales en las que el sujeto vive sometido, fuera de los espacios científico y doméstico, el narrador accede a un terreno de introspección y creación.

3. Espacio científico y prácticas coercitivas

Los dos lugares centrales en torno a los que se articula el poder la ciencia son el frenopático y la escuela de perros. EL frenopático es el lugar fundamental desde el cual el narrador escribe su mensaje de auxilio. La

escuela de perros ejerce una función catalizadora que hace de vínculo entre ese lugar oscuro y hostil que es el frenopático y la vida del barrio. El personaje que hace de vínculo entre la escuela de perros y el espacio doméstico es el profesor Standler, en la descripción inicial del narrador es presentado como un ser misterioso con un pasado oscuro:

En el pasaje corren sobre ese individuo los más variados rumores: que llegó como domador del Sarrasani, que fue un héroe en la última guerra, fabricante de jabones de grasa de no sé que osamenta, e indiscutido as del espionaje que transmitió por radio, desde una quinta, en Ramos, instrucciones de una flota de submarinos que preparaba la invasión del país.

En este cita se contraponen la naturaleza domesticadora de Standler, profesor en una escuela de perros, con un pasado que remite a leyendas de espionaje turbias de la segunda guerra mundial. Su descendencia alemana, así como “la fabricación de jabones de grasa de no sé que osamenta”, insinúan su pasado nazi, lo que acentúa su función de domesticación, control, así como de prácticas violentas al servicio del poder científico, el frenopático. Standler es el encargado de señalar quién debe ser internado en el frenopático, sugiere a Lucho que su mujer no está en sus cabales y gestiona el tránsito de cuerpos y almas desde su perrera. Su status de profesor legítima un saber intermedio entre los poderes científicos del frenopático y el ciudadano medio que sugiere la idea de adoctrinamiento. En la primera visita que Standler hace a la casa de Lucho su conversación acerca de la domesticación de perros embelesa a todos los asistentes, salvo a Lucho que observa resignado la fascinación que despierta el profesor.

El lugar en el que se llevan a cabo las prácticas científicas es el frenopático, presentado a lo largo del relato como un lugar inaccesible y misterioso. Esta idea de lugar cerrado la refiere el narrador repetidamente, en sus visitas rutinarias o en los paseos que da alrededor del Instituto tratando de observar lo que ocurre en el interior. Como sabemos, al final el narrador accede al interior y conoce la verdad. En el frenopático se recogen individuos que no están en sus cabales, no son aptos para la vida en sociedad, para darles un reposo. Para ello extraen sus almas y la alojan en el cuerpo de los perros. Esta práctica constituye la idea central del relato. El doctor Samaniego confiesa que la idea le vino en un sueño, trataba de concebir un estado de reposo ideal para el hombre, en su sueño imagina “un perro, durmiendo al sol, en una balsa que navega aguas abajo, por un río ancho y tranquilo”.

Esta idea, momento en el que aparece el título de la novela, sugiere una función benévola de la ciencia, un reposo conciliador para poder seguir luego la vida con tranquilidad. Curiosamente, esta imagen de reposo animal que remite a la pasividad del sujeto y su domesticación, asociada a las prácticas científicas, reproduce el esquema de institucionalización de la ciencia y poder coercitivo tal y como la entienden algunos filósofos de la ciencia como Paul Feyerabend [1]:

Estos juegos consisten en demostraciones científicas que ya forman parte fundamental de lo que nosotros, mirando hacia atrás, denominamos la “revolución científica”. Estos juegos están llenos de ideas profundas y se llevan a cabo con una elegancia y agilidad tales que las convierten en auténticas obras de arte. Y, sin embargo, parece que lo que las estimula es el deseo de dominar a los demás, no mediante la superioridad física o el temor, sino mediante el poder mucho más sutil de la verdad y sus funciones, a saber: la de satisfacer la curiosidad intelectual de los seguidores y así atarlos más estrechamente a uno mismo... Esta es la verdad: la investigación ha dejado de ser un proceso puramente contemplativo y se ha convertido en parte del mundo de las necesidades materiales, en algo que ejerce un poder nuevo sobre los hombres y crea relaciones totalmente nuevas entre ellos; pero en lugar de convertirse en un instrumento de liberación genera necesidades que son insaciables como las necesidades sexuales de un perverso.

La ciencia al servicio del hombre o la ciencia como poder coercitivo es desde esta óptica uno de los núcleos centrales del relato. La inversión del sueño de superación del hombre en la que el sujeto moderno es dueño de su destino termina abocada a una forma animal, pasiva y domesticada por los poderes científicos. Dentro de ese espacio normativo, el narrador ocupa una plaza central a diferentes niveles que analizaremos en el siguiente punto.

4. El sueño cartesiano

El elemento fantástico es explicado en un momento del relato por el doctor Samaniego. Para ello el doctor alude al concepto de dualidad cartesiana, los cuerpos son materialidades transplantables e independientes del alma. Todo ello tiene su explicación en una conversación entre el Doctor Samaniego y Lucho Bordenave. El doctor le pregunta a Lucho que es lo que más quiere de su mujer, un momento antes el doctor le había dicho que su decisión final dependía de la respuesta que Lucho diera:

—La contestación no es fácil doctor. A veces me pregunto si yo no quería sobre todo su físico... pero eso era cuando no la habíamos internado. Ahora que usted me la devolvió tan cambiada, para qué le voy a negar, extraño el alma de antes.

Lucho, en tanto que protagonista pasivo y espectador resignado de su destino, declara extrañar el alma de antes, aquella que dirigía sus pasiones de manera caprichosa, en ese momento todavía ignora que es lo que ocurre en el hospital del Doctor Samaniego. La respuesta de Lucho parece dar pie al doctor a sincerarse con Lucho:

—¿Recuerda lo que decía Descartes? ¿No? Cómo se va a acordar si nunca lo ha leído. Descartes pensaba que el alma estaba en una glándula del cerebro.

—Dijo un nombre que sonó como píneral o mineral. Pregunté: - ¿El alma de mi señora?

Puso tanto fastidio en su respuesta, que me desorientó.

— El alma de cualquiera, mi buen señor. La suya, la mía...

Si bien la alusión del doctor a Descartes aparece más como una manera sarcástica de introducir el hecho fantástico que una cita erudita, no podemos olvidar que lo fantástico-absurdo es el elemento central que articula toda la historia y obliga a Lucho Bordenave a iniciar su carta de auxilio. Si dejamos por un momento de lado la dimensión absurda y poco creíble del hecho fantástico, la referencia a Descartes va más allá de un mero argumento de autoridad con visos paródicos. Una mirada retroactiva sobre el personaje desde el momento en el que el Doctor Samaniego se sincera nos invita a comprender el texto más allá del puro sarcasmo.

El texto de Descartes en el que aborda el tema de la glándula pineal es *Le passions de l'âme*. En su análisis de las pasiones Descartes responde a una preocupación de instituir una nueva ética alejada de los errores de los autores clásicos. Una ética que sea capaz de liberar al hombre de su servilismo a los sentidos, una herramienta útil para almas débiles para poder controlar las pasiones. Para ello procede a un análisis completo del cuerpo, esa res extensa en la cual se alojan algunas pasiones que son la causa de muchos de nuestros actos.

Para Descartes la acción y la pasión no dejan de ser siempre una misma cosa que tiene esos dos nombres. Estos nombres definen una dialéctica del cuerpo en el cual la voluntad queda supeditada a otra doble causalidad: actuando sobre el alma como la resolución mental, o actuando sobre el cuerpo, como la voluntad de llevar a cabo un acto. La voluntad es vista siempre por Descartes como el elemento independiente exclusivo al alma, el cual ordena a partir del entendimiento.

La primera elaboración del relato que hemos analizado hacía referencia al lugar de la enunciación. En ella hemos visto como el contexto de enunciación definía y limitaba las posibilidades del relato. La primera dificultad a la que tenía que enfrentarse el narrador era la de dar veracidad a su historia. El personaje comenzaba con una carta en primera persona en la que elude abordar la situación crítica para empezar a narrar la carta que será su última posibilidad de escapar.

En su historia, Lucho procede de manera deductiva para demostrar el hecho científico-fantástico. Nada le permite pensar que esté en posesión de una verdad asumible, su ejercicio narrativo es consciente de la dificultad que supone superar su experiencia personal y llevarla fuera de los muros del frenopático con éxito. Para ello, desde un principio opta por eludir todos los elementos dudosos de la historia, con el fin de encontrar aquello que no lo es. La consecuencia de ello es que todo lo que encuentra a su alrededor en el frenopático, en el momento de la enunciación, no le sirve para su demostración, con una sola excepción, el "yo" como sujeto pensante, o narrante.

Esa primera contingencia posibilita la voluntad del acto de escritura tal y como lo concibe su creador. En ella se inscribe ese "yo" primero que se diluye con la historia en varios referentes posibles. El narrador reconstruye ese espacio domestico en el cual ha interiorizado una serie de reglas incómodas impuestas por una voluntad ajena a él. Fuera de ese espacio de control domestico, tan sólo le queda el taller de relojes, ese lugar simbólico en el que el narrador es capaz de detener el tiempo de esos seres extraños para abstraerse de las voluntades ajenas. Espacio también para la creación personal, para someter el mundo a su voluntad. Al igual que el Dios relojero de Descartes, que pone en marcha los engranajes, las ruedas dentadas, la materia apropiada para que el universo se ponga en marcha de manera autónoma, con la sola transmisión del movimiento entre las piezas del mecanismo, el narrador posibilita ese relato con esa voluntad previa e inaccesible para su narratario, utilizando el lenguaje cartesiano, la sustancia del cuento sería divina.

En la carta XVI, en una especie de guiño al lector, Casares invita al lector a contraponer las dos naturalezas que conviven en el relato. La carta tiene lugar durante el internamiento de Diana. En su ausencia, Lucho

Bordenave se confunde, o se deja llevar por las apariencias, pensando que Adriana María, la hermana de Diana, es realmente Diana:

(...) Ni uno mismo se entiende. Sabía que esa mujer no era mi señora, pero mientras no le viera la cara, me dejaba engañar por las apariencias. Probablemente usted pueda sacar de todo esto consecuencias bastante amargas acerca de lo que Diana es para mí. ¿No es más que su cabello, o menos todavía, la onda de su cabello sobre los hombros, y la forma del cuerpo y la manera de sentarse? Quisiera asegurarle que no es así, pero da trabajo poner en palabras un pensamiento confuso.

Usted dirá que Diana tiene razón, que la relojería es mi segunda naturaleza, que propendo a mirar de cerca los pormenores. Creo, sin embargo que la escena anterior, insignificante si la recuerdo por separado, junto al resto de sucesos que le refiero, adquiere sentido y sirve para entenderlos.

La imagen del relojero remite al creador y el reloj a la mecánica del texto, en este último pasaje la mujer de Lucho hace referencia a esa segunda naturaleza. El texto ofrece aquí otra representación del narrador.. A la dualidad personaje-narrador cabe añadir una tercera voz que aparece en el pasaje señalado, una última voz que evoca la figura del autor implícito aportando las claves que estructuran todo el relato: “la escena anterior, insignificante si la recuerdo por separado, junto al resto de sucesos que le refiero, adquiere sentido y sirve para entenderlos”.

Desde esa óptica, la percepción de Lucho se presenta como resultado de una microdistorsión narrativa que ofrece varios niveles de lectura. Nuestro narrador-personaje “propende a mirar de cerca los pormenores”. Obsérvese que dice mirar para luego introducir un “la escena anterior”. Aquí el narrador hace referencia más a los elementos de la composición que a los personajes que se insertan en el relato. Los personajes serían en esta perspectiva como el efecto de un borrado discontinuo, una masa “confusa” difícil de “poner en palabras”, de racionalizar. Esa materia narrada reflejan los sentidos que operan dentro de ese universo creado por una *voluntad perfecta*, la del relojero. La “escena” referida invita a detenerse en un contenido difícil de referir de manera objetiva por el narrador en la que los personajes carecen de profundidad, son seres expuestos por una percepción errónea que se deja “engañar por las apariencias”. Esta percepción defectuosa del narrador se contrapone a una meticulosidad obsesiva a la hora de disponer los elementos del mecanismo que inventa.

Ambas percepciones pertenecen a la duda que articula la aparición del sujeto moderno, asociada tradicionalmente a Descartes. Este sujeto es el resultado de un cuestionamiento total del entorno, primera meditación, que desemboca en la conclusión final, la de su propia existencia, en la meditación segunda. Racionalizando el entorno a partir de ella, o de su dualidad (esa doble naturaleza), el personaje de la historia y el creador, el cuerpo y el alma en las meditaciones metafísicas: De manera que la “escena anterior, junto al resto de sucesos que le refiero, adquiere sentido y sirve para entenderlos”:

Et certes cette consideration me sert beaucoup, non seulement pour reconnoitre toutes les erreurs auxquelles ma nature est sujette, mais aussi pour les éviter, ou pour les corriger plus facilement: car sachant que tous mes sens me signifient plus ordinairement le vray que le faux, touchant les choses qui regardent les commoditez ou incommoditez du corps, et pourtant presque toujours me servir de plusieurs d’entre eux pour examiner une même chose, et outre cela, pouvant user de ma memoire pour lier et joindre les connoissances presentes aux passés.

El esquema que sigue el narrador de la novela reproduce el mismo recorrido que las meditaciones metafísicas. El narrador, como en las meditaciones, invita a su destinatario a seguir el proceso deductivo, también en primera persona en las meditaciones, para poder entender bien su desenlace. En primer lugar el narrador presenta la dificultad de definir racionalmente el objeto de su pasión amorosa, de encontrar esa imagen unitaria entre la idea y su materialidad. Esta duda lo obsesiona, en una conversación con su amigo Aldini Lucho pregunta a su amigo:

— En Elvira ¿qué es lo que más querés?

— Tal vez uno quiera la idea que uno se hace.

— No te sigo. Confesé.

— Yo tengo la suerte de que Elvira no desmiente nunca esa idea.

Pensé un ratito y dije como si hablara solo: - Bueno. Si yo quiero al físico de Diana, quizá no sea menos Diana su físico, que Elvira la idea que te formas de ella. No hay que hurgar tan adentro.

Aldini respondió con naturalidad.

—Sos demasiado inteligente para mí.

Yo no creo que sea más inteligente que los demás, pero he pensado mucho sobre algunos temas.

Aldini se rinde al silogismo lógico de Lucho, que en su declaración final “he pensado mucho sobre algunos temas”, vuelve a incidir en esa doble naturaleza cartesiana sugerida por el autor implícito. En segundo lugar, para resolver la pregunta que propone Lucho, la historia ofrece la posibilidad fantástica de una dualidad cuyo nudo sería la famosa glándula pineal. En ese punto, la resolución cartesiana para superar la dificultad, el obstáculo epistemológico, entronca perfectamente con la concepción del relato fantástico que se inserta en un universo cotidiano y realista. En ese universo realista, el narrador trata de descubrir por sus propios medios la verdad, sin la injerencia de la tradición, simbolizada en la persona del Doctor Samaniego y en los poderes fácticos del Instituto frenopático. Lucho quiere conocer en todo momento la verdad, saber por qué Diana ya no es la misma después de la internación, las explicaciones del doctor no lo convencen:

— Para que salga de dudas, le voy a sugerir un expediente muy simple. Tómele todas las impresiones digitales que quiera. Después me dirá si es o no es la misma.

— Usted no me entiende. ¿Cómo se imagina que voy a ponerle los dedos a la miseria a la pobrecita?

— Entonces ¿Está convencido?

— Le digo la verdad: estoy convencido que es inútil hablar con usted. No tengo más remedio que hablar con ella. Voy a encontrar el modo de arrancarle la verdad.

La duda a la que hacer referencia el doctor y el problema que suscita recorre toda la novela y define la transversalidad del sujeto enunciador en todos sus planos: por un lado, la duda del personaje, Lucho Bordenave, que establece uno de los temas recurrentes en la obra de Casares, la imposibilidad del amor. Por otro lado, la duda del narrador, que ya conoce el desenlace y reconstruye el universo paso a paso, mecánicamente, para poder superar el estadio del relato realista e invitar a su destinatario a rehacer el camino de los “sucesos que le refiere” para entender mejor. Por último, el autor implícito, que remite a la figura del filósofo y traslada la duda a un lector que reconoce la metafísica implícita al sujeto polifónico que enuncia. Antes que su conceptualización, lo que el texto ofrece es una experimentación filosófica en clave literaria, la recreación de un sujeto literario cartesiano a través de la duda que persigue a un porteño medio arrastra consigo dos nociones claves para interpretar el texto: la primera es la posibilidad de la creación por parte de ese sujeto moderno de una visión que posibilita la expresión de una experiencia que difiere de la experiencia del resto de personajes del relato, la segunda, la relación de dicha experiencia con los mecanismos que desarrolla a lo largo el relato para posibilitar que dicha experiencia sea accesible más allá del contexto de enunciación, del lugar en el que Lucho escribe.

5. *Dramatique de la vérité*

El frenopático en tanto que lugar cerrado y hostil es al final el elemento que propicia la escritura. Lucho tiene acceso a esa verdad oculta que determina el tránsito de cuerpos y almas y ejerce un dominio sobre la vida del barrio. Para acceder a la verdad, dice Descartes, basta con que un sujeto sea capaz de ver lo evidente. Para Lucho, su acto de escritura está determinado por una experiencia personal que difícilmente puede ser compartida por el resto de individuos. Esta manera de concebir la escritura vendría a asociarse al concepto de *parresia* tal y como lo concibe Foucault en su hermenéutica del sujeto. Esta manera de entender la escritura se vincula al modelo cartesiano de la experiencia de lo evidente desarrollada en el punto anterior. En la *parresia* la relación con la verdad trasciende las consecuencias funestas que estas puedan entrañar para el sujeto que narra una experiencia vivida como cierta, como evidencia última que determina su existencia.

Desde el frenopático, el narrador se enfrenta a una tradición científica que engendra nuevos mitos y formas de biopoder sustentadas en la ciencia como lenguaje de dominación. La noción de biopoder desarrollada por Agamben a partir de los textos de Foucault es más que pertinente para la relación entre vida y poder que presenta la obra de Casares, que pone en escena la difícil cuestión de la liberación del sujeto atrapado en las relaciones de poder que lo constituyen. Más allá de estas relaciones, el narrador y el destinatario se sitúan fuera del espacio normativo recreado en la ficción. Fuera de este espacio el narrador se arriesga a decir su verdad, poniendo a prueba su relación con el otro, aceptando ligar su destino a la verdad que enuncia. La *parresia* aparece en este punto como una realización enunciativa única, el sujeto se define en ella y a partir de

ella. El acto de enunciación se identifica por lo tanto al enunciado y al sujeto de la enunciación. El discurso posibilita la emergencia de una subjetividad cuya referencia no es ni un concepto ni un individuo. No hay un concepto detrás de todos los “yo” que se enuncian en el relato, sino en todo caso un sujeto asociado a esa verdad que posibilita su aparición.

El desenlace de la obra ofrece varias lecturas asociadas a ese sujeto moderno sometido por el nuevo saber científico. El destino es la única cosa que el narrador no puede ni dominar ni comprender, su final va unido a la carta que escribe. Es el destinatario en su respuesta el que invita a adivinarlo una vez recibida la carta:

Muchas veces a lo largo de la vida he soñado con la idea de recibir una noticia que altere mi destino. Esta imaginación procede quizá de la historia, sin duda falsa, que leí en algún almanaque popular, de aquel joven inglés, famélico y desesperado, que al llegar a la playa para suicidarse encontró una botella con el testamento del norteamericano Singer, que legaba sus millones a quien lo recogiera. Un día, en la misma puerta de casa, increíblemente el sueño se volvió realidad; pero en la versión que me deparó la suerte, desaparecen los elementos románticos: no hay botella, ni mar, ni testamento, sino un montón de papeles en la boca de un perro. Nuestros deseos por fin se cumplen de manera de persuadirnos de que más vale no desear nada.

El destino de Lucho entronca aquí con una visión más amplia de su propia realidad. El destinatario, ansioso en su descubrimiento, se apropia del lugar del narrador y su comentario literario anula la escritura del narrador, su respuesta a ninguna parte dentro de las referencias que propone la ficción hace que la carta de Lucho pierda su razón de ser dentro de su universo literario.

En su comentario Felix confiesa haber soñado querer cambiar de vida, sin embargo los elementos románticos desaparecen en esa carta que recibe en boca de un perro. A la constitución de un sujeto moderno, encarnado por un porteño que no asume su destino, viene a liarse la idea del sueño romántico que remite a una dimensión antigua del destino. En ese punto, la obra sumerge el destino del hombre moderno en sus orígenes. Una vez entregado el mensaje, Lucho termina siendo reducido a una condición de animal domesticado por los poderes científicos.

La importancia de Lucio en la historia reside más en su destino que en su condición de ciudadano prototipo que asume una realidad defectuosa junto a su mujer. EL destino que Lucio quiere evitar le ofrece una prueba de su dimensión trágica, dimensión que es imposible entender desde su visión racional. En este punto cabe recordar un pasaje del prólogo a *Los orilleros* donde Borges y Bioy comentan:

Quizá no huelgue señalar que en los libros antiguos, las buscas eran siempre afortunadas; los argonautas conquistaban el vellocino y Galahad, el Santo Grial. Ahora, en cambio, agrada misteriosamente el concepto de una busca de una cosa que, hallada, tiene consecuencias funestas. K..., el agrimensur, no entrará en el castillo y la ballena blanca es la pérdida de quien la encuentra al fin.

La búsqueda filosófica de Lucio bordenave tiene también sus consecuencias funestas. Su relato es un proceso a través del cual el sujeto moderno recupera la conciencia de su derrota al enfrentarlo a una conciencia primaria, a la posibilidad de animalizarlo, de domesticarlo por los nuevos poderes coercitivos engendrados por la ciencia. La literatura aparece desde esta perspectiva como la única solución para rescatar al individuo de esa incomoda realidad. En *Dormir al sol* los personajes viven ignorantes de esa verdad que gestiona sus vidas más allá de su cotidianidad de barrio, los personajes descansan apaciblemente al sol que ofrece la ciencia convencidos del bienestar que esta proporciona. Lucio es la luz que desde las tinieblas de la ciencia trata de rescatar una verdad peligrosa que posibilite su salvación. Una salvación que libere al personaje de su condición de sujeto domesticado a través de la escritura, una escritura que entraña el compromiso con un destino trágico.

Notas:

[1] Feyerabend Paul, *¿Por qué no Platón?*, « De como la filosofía echa a perder el pensamiento y el cine lo estimula », Editorial Tecnos, 2009.

[2] Descartes René, *Les méditations métaphysiques*, « Méditation sixième », Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1982.

[3] Foucault Michel, *L'herméneutique du sujet, Cours au Collège de France 1981-1982*, Hautes études, Gallimard, Seuil, 2001, pp. 355.

- [4] Agamben Giorgio, *Homo sacer, Le pouvoir souverain et la vie nue*, L'ordre philosophique, Seuil, 1997.
- [5] Cf. Emile Benveniste, *Problème de linguistique générale*, L'homme dans la langue, Gallimard, 2006, p 274.
- [6] Bioy Casares, Adolfo y Borges, Jorge Luis *Los orilleros prólogo de A.B.C. y J.L.B.* 2a. edición, Buenos Aires, Editorial Losada, 1975. p. 8

Textos citados:

Giorgio Agamben, *Homo sacer, Le pouvoir souverain et la vie nue*, L'ordre philosophique, Seuil, 1997.

Emile Benveniste, *Problème de linguistique générale*, L'homme dans la langue, Gallimard, 2006.

Adolfo Bioy Casares, *La invención y la trama*, « Obras escogidas », Edición de Marcelo Pichon Rivière, *Tusquets Editores*, 2005.

A. Bioy Casares y Jorge Luis Borges *Los orilleros prólogo de A.B.C. y J.L.B.* 2a Editorial Losada, 1975. p. 8.

René Descartes, *Les méditations métaphysiques*, « Méditation sixième », Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1982.

René Descartes, *Les passions de l'Âme*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1985.

Paul Feyerabend, *¿Por qué no Platón ?*, « De como la filosofía echa a perder el pensamiento y el cine lo estimula », Editorial Tecnos, 2009.

Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet, Cours au Collège de France 1981-1982*, Hautes études, Seuil, 2001.

© *Miguel Ibáñez Aristondo 2010*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

