

La felicidad de «dormir al sol»

Bioy Casares refiere en sus *Memorias* algunos datos de la gestación de su quinta novela en estos términos:

*En el verano del 71, en Mar del Plata, ensayé mi mano para el teatro. El género me gusta; para el género fantástico lo creo más adecuado que el cine; me creía bastante seguro para la expresión por diálogos. El resultado no fue bueno. Una comedia política insulsa y, como resultado de tantas horas frente a la máquina de escribir, un lumbago definitivo. (...) En el 71 (también) traté de escribir una novela con un tema que meditaba desde años atrás. En la casa de Santa Fe y Ecuador donde vivimos entre el 43 y el 51, se lo referí a Borges, que me dijo: «Es el mejor cuento del mundo». Yo iba a llamarlo *Irse y, después, El fondo del campo*. Mientras me atareaba con las dificultades e incertidumbres que encontraba para *El fondo del campo*, se me ocurrió la historia de *Dormir al sol*: completa, con lugar, situaciones y personajes. La nítida realidad en que se me presentaba esa fantasía me atrajo; por el héroe sentía un vínculo simpático, y me parecía conocer a los demás personajes. Pensé que no tenía más que redactar la historia como un agradecido amanuense. El lumbago que llevaba a cuestas dificultó el trabajo. Dicté la primera parte del borrador a Julia Bulló Perea, una amiga de mi hija, y el resto a Rosie Airas, que me propuso que pusiera al final el primer capítulo, una solución salvadora. En menos de un año, un plazo breve para mis costumbres, entregué el libro a mi editor ¹.*

Nace pues *Dormir al sol* sin grandes dificultades para su creador, casi en la primera puja, y sin mas dolores que los del acrecentado lumbago.

¹ Tusquets, 1994, págs. 188-189.

Como estos dolores se inician durante el tiempo que Bioy dedicó a su fallida obra de teatro, sospecho que ambos procesos creativos están unidos no sólo por los fatales padecimientos que le acompañaron. De inmediato se revelan en *Dormir al sol* los indicios del lenguaje teatral ensayado previamente, y desde luego todo lo que nos remite al particular mundo narrativo que Bioy Casares ha ido gestando en su precedente obra narrativa. De ahí tal vez la “suavidad” o “facilidad” de un nacimiento para el que todo estaba ensayado previamente. Y de ahí tal vez el tono lúdico o festivo de la envoltura de este nuevo *artificio* imaginativo de Bioy que es, ante todo, un juego.

Un juego brillantemente construido con una (aparente) sencillez formal y una anécdota (aparentemente) frívola o intrascendente que llega a desconcertar en una primera o superficial lectura, pero que encubre la gravedad de un tema (la imposibilidad de una convivencia en armonía) bajo un sutil entramado de espejos, de máscaras y paradojas².

A partir de la cartesiana idea según la cual el hombre está constituido por una adición de partes (pensamiento, alma, cuerpo, pasiones, etc.) Bioy Casares ha construido una ficción en la que imagina la fantástica y utópica posibilidad de solucionar los problemas de la convivencia social a base de una acertada combinación de esas partes mediante la cirugía. Una broma risueña que sin embargo deja al descubierto el absurdo del comportamiento humano, la trágica paradoja de unas vidas que anhelando la felicidad, no la reconocen o no la aprecian cuando consiguen algo que pueda parecerse a ella.

La terquedad de un hombre aparentemente pusilánime e irresoluto llamado Lucio Bordenave, empeñado en descubrir lo ocurrido con «su señora» mientras estuvo internada en un supuesto y fantástico Instituto Frenopático de Buenos Aires (lugar en el que se encuentra encerrado en el presente de la narración, que cuenta en primera persona), da lugar a un Informe en el que narra por escrito la pesadillesca experiencia que viene

² Si a las obras de las primeras etapas pueden aplicarse cabalmente las palabras que les dedicara Anderson Imbert («narraciones tan intelectuales que las ideas no toman la precaución de disimularse»), sin dejar de ser una narración tan intelectual como las primeras, en *Dormir al sol* parece que Bioy ha querido tomar la «precaución» de disimularlas. No quiero con ello afirmar que esto último sea sinónimo de un mayor dominio de la narración (sin duda tampoco estaba en el ánimo de A. Imbert afirmar lo contrario) sino constatar un hecho que acentúa en esta novela su condición de juego, de amable divertimento (aunque tras su nítida apariencia encubre un entramado de mayor complejidad y sutileza).

Tal vez esta apariencia intrascendente explique la escasa incidencia que este texto ha tenido ante la crítica. Fuera de las obligadas referencias en estudios de conjunto, o de alguna reseña, no existe hasta la fecha ningún trabajo centrado en él. Citaré en adelante por la edición de Alianza Tres / Emecé, Madrid, 1990.

sufriendo por esta causa a un vecino de su barrio llamado Félix Ramos, a quién, desesperado, le pide ayuda para poder escapar del Frenopático. El informe de Lucio Bordenave es la primera y principal sección de la novela, cuya segunda parte, a modo de conclusión, muy breve, viene contada por Félix Ramos, es decir, por el destinatario de la primera.

Aparentemente, la historia que nos cuenta Lucio Bordenave es una historia trágica. La señora de este hombre, antiguo empleado de banca y relojero vocacional en el presente, ha sido sometida en el citado centro a un secreto y revolucionario tratamiento consistente en la vivisección de su alma enferma. Pero por un desgraciado accidente ocurrido en medio del proceso que habría de convertirla en una mujer tranquila y afable, el alma se pierde antes de poder devolverla a su cuerpo, en el que los doctores se ven obligados a instalar el alma de otra mujer, que es sensiblemente mejor que la extraviada. Cuando advertido del cambio operado en su señora Bordenave exige una explicación a los doctores del Frenopático, estos no tienen más remedio que explicarle lo sucedido: efectivamente el cuerpo de su señora encierra el alma de otra mujer, una muchacha que agonizaba en otro hospital de la ciudad y que se prestó voluntariamente al experimento. El alma de Diana, la señora de Lucio Bordenave, una vez encontrada fue injertada en otro cuerpo, el de una muchacha (la joven papamoscas) a quién Bordenave tuvo oportunidad de conocer desde la ventana de su habitación del Frenopático antes de que le fuera trasplantada el alma de Diana.

Este extraño, preocupante y accidentado trasiego de almas obliga al doctor Samaniego a explicar a Bordenave el descubrimiento de su método para la curación de las almas enfermas. Un descubrimiento al que había llegado relacionando las dos actividades que más le preocupaban: de día, en el Frenopático, la salud de las almas; de noche, en su casa, la conciliación del sueño. «(B)uscaba una cura de reposo y de algún modo *intuí* (el subrayado es mío) que para el hombre no había mejor cura de reposo que una inmersión en la animalidad» (pág. 149). Es decir, Samaniego había asociado la sosegada imagen de «un perro durmiendo al sol en una balsa que navega lentamente aguas abajo, por un río ancho y tranquilo» (pág. 148) que le ayudaba a dormirse, con la posibilidad de una práctica quirúrgica consistente en injertar durante un tiempo el alma enferma de una persona en el cerebro de un perro, con lo cual, al vivir *realmente* la experiencia relajadora pensaba que se curarían. Es decir, el extraordinario sosiego que se desprende de la imagen del perro dormido bajo el sol, mecido y refrescado por la corriente, le había conducido a pensar en la posibilidad de aplicar esa terapia a las enfermas almas humanas, circunstancia que hacía posible la previa cirugía y el consiguiente trasplante sugerido por las ideas cartesianas antes referidas. Con lo cual, la tranquilidad de un perro en la mente de un hombre habría

de convertirse en la tranquilidad de un alma en la mente de un perro. Proceso que visto de esta forma resulta ser el fruto (más o menos espúreo) de una especie de idealismo (la realidad como una proyección de la mente) tan del gusto de Borges y Bioy Casares, pero al que el «investigador» y cirujano bonaerense da un alcance de dimensiones grotescas, sobre el que sin embargo se construye la historia que se cuenta en la novela.

Más tarde, ante la insistencia de Bordenave por recuperar a su verdadera y completa señora, como esta operación debía pasar por la muerte definitiva (en cuerpo y alma) de la muchacha cuya alma habitaba en el cuerpo de Diana, Samaniego le dice al marido: «no me pida que haga mal a nadie. Mi obra pierde todo el sentido si aumento la desdicha de una sola persona» (pág. 154). Con lo cual la salida no podrá ser otra que la de operar al propio Bordenave: es la manera de evitar que se sienta desdichado viendo en su señora a una forastera, a pesar y contra toda lógica de las ventajas y satisfacciones que la actual situación le aporta, teniendo en cuenta lo que ha ganado en armonía y concordia familiar (en felicidad al fin y al cabo) con el cambio del alma de Diana por el de la otra mujer.

Hasta aquí la historia que cuenta el desventurado Lucio Bordenave. Pero Félix Ramos, el destinatario del informe, no resultó ser merecedor de su confianza. Temeroso e irresoluto como el mismo Bordenave, pero menos terco, tras leer y confirmar los hechos que le refiere su vecino decide sin embargo «olvidarlo(s) por un tiempo» (pág. 162) con lo cual, ese final abierto nos hace suponer que muy a su pesar se lleva a cabo la operación de Bordenave, aunque teniendo en cuenta que los desencuentros familiares continúan es de suponer que no resultase el experimento.

Como es obvio, Bioy ha construido una fantasía que juega a invertir las jerarquías entre el mundo racional y el irracional, a intuir, como el doctor Samaniego, la posibilidad de un verdadero «mundo feliz», dónde los males de la convivencia puedan extirparse quirúrgicamente. Un lúdico ejercicio que sin embargo por lo absurdo y acientífico del procedimiento (además de la universal y cotidiana constatación de los hechos) en última instancia nos remite a la más amarga verdad: los conflictos interpersonales son irresolubles³. Como ha visto Esther P. Mocega - González, el primer indicio que nos hace sospechar de la broma que pueden encajar estos sucesos es el fuerte contraste que aparece entre la gravedad de los acontecimientos y el humor que se desprende de su narración⁴.

³ Tal vez como festivo homenaje a una perra llamada Diana que entra a formar parte de la familia Bioy Ocampo precisamente en 1971, año en el que según vimos en la cita del comienzo se escribe esta novela, a cuya protagonista, la bella señora de Lucio Bordenave, le presta su nombre.

⁴ V. Reseña de *Dormir al sol*, en *Hispanérica*, 9, 1975

Pero una lectura que se centrara en las especulaciones fantásticas de la ciencia - ficción y en el desenvolvimiento de la intriga del Frenopático (avaladas sin duda una vez más por la calidad de una trama perfectamente construida) no sólo remitiría al manido tema de lo aberrante o aterrador de una ciencia puesta al servicio de las manipulaciones genéticas o de cualquier otra semejante finalidad inadecuada (por muy satisfactoria que pueda parecer) sino que daría lugar a pensar que Bioy desaprovechó las verdaderas posibilidades narrativas que sin duda podría ofrecer un posible desarrollo de este fantástico asunto de las almas trasmigradas y sosegadas. Sin embargo, aunque este último tema queda planteado (o más exactamente sugerido su desarrollo en el abierto final), la historia del frenopático tiene en el texto un largo prolegómeno precisamente por el lado contrario: los antecedentes que justificarían en una pareja la necesidad de cualquier drástico procedimiento, incluido el quirúrgico, sobre todo para aquellas que por las razones que fueran no quieren optar por el menos traumático de una simple separación. Lo que evidentemente debe hacernos sospechar de la existencia de otro asunto no manifiesto sobre el que Bioy ha querido gravitar el absurdo aparente de esta historia. Otro argumento a favor de esta tesis son los falsos términos en los que se plantea la comparación entre los temibles científicos del siglo XIX –según la telenovela *Borrasca al amanecer* que la TV bonaerense programaba en el presente de la narración– y los investigadores del Instituto Frenopático de un indeterminado momento del siglo XX. Ambos son presentados dentro del juego de paralelismos e ironías en el que se plantea todo el asunto, como incomprendidos y altruistas benefactores de la humanidad, cuyas investigaciones clandestinas tuvieron como objetivo para los unos poder sanar los cuerpos y para los otros poder sanar a las almas. Fácil e inexacto paralelismo que junto a las razones anteriores obliga a buscar otra lectura más convincente de este texto.

Efectivamente, una lectura más atenta nos alerta de la existencia de otros velados intereses. Lucio Bordenave se toma demasiado interés en contarnos con todo detalle el funcionamiento de su pequeño mundo familiar antes de narrar el suceso que lo ha de conmocionar, para que apenas cuente en nuestra lectura. El desvelamiento del enigma del Frenopático y la trampa en la que cae el personaje narrador para «solucionar» sin mayores agravios y sin publicidad el accidente sufrido por su esposa, no necesitaba un desarrollo tan pormenorizado de los prolegómenos. Como he dicho, el primer indicio nos lo ofrece el tratamiento humorístico de la historia, que evidentemente no nace de una intención de su personaje narrador. Por el contrario, a medida que va tomando conciencia de los hechos, Bordenave se va mostrando más angustiado y desesperado, en lógica respuesta a las impunes, incontroladas y dolorosas circunstancias que le van

afectando. El humor nace precisamente del contraste entre la perspectiva del personaje narrador y la de los lectores, entre la vivencia objetiva y real del personaje y la evidencia de lo absurdo, ficticio e irreal de esa vivencia en la conciencia de los lectores. Por otra parte, la extrañeza de ciertos hechos no deriva tanto de su condición, la mayor parte sucesos comunes y cotidianos, los propios del colectivo social de clase media baja al que pertenecen los personajes, sino de la *interpretación* que de ellos hace el narrador o de la manera que éste tiene de encararlos. Por ejemplo, sus curiosas razones a la hora de escoger al destinatario de su importante escrito en solicitud de ayuda, la tolerancia con la que acepta los defectos de «su señora», la sinrazón de entregar a Diana a un desconocido (de quien, además, tenía celos) son acontecimientos que provocan unas reflexiones del narrador que chocan y hacen sonreír al lector por el absurdo bodevilescos que encierran. Pero también radica el humor en la extraña condición de ciertos acontecimientos, como el encierro de Diana en el Frenopático —que debilmente quiere hacerse verosímil en virtud de los otros internamientos a que tuvo que someterse siendo soltera— por el sólo hecho de no decidirse a escoger un determinado perro que quiere comprar, con la prontitud deseada por el expeditivo dueño de la perrera. Estas y otras situaciones remiten al lector a una especie de farsa o pantomima, a una narración caricaturizada en la que una singular lógica preside de todo el relato.

El humor deriva por lo tanto de la parodia o caricaturización a la que son sometidos unos acontecimientos que enfatiza, sobre todo, el contraste entre la ingenuidad y tolerancia de un humilde narrador y la realidad implacable y deshumanizada del mundo científico. Pero también de la paradoja que se desprende entre la sinrazón del mundo ordenado del primero y el azaroso del segundo, del lenguaje del narrador, de las comparaciones burlescas que prodiga entre los individuos y los animales, o simplemente de ciertas expresiones «de clase» como la de «mi señora» con el que el narrador siempre se refiere a Diana. O finalmente el absurdo (como la vida misma, según el dicho popular) de su resolución: prefiere los conflictos de su vida cotidiana a la armónica relación que le ha ofrecido la ciencia. Además, ésta no ha errado en el desarrollo de la investigación, que se da como buena a pesar de lo absurdo de su planteamiento, sino en la puesta en práctica del «hallazgo» científico, es decir, en la parte más técnica o mecánica y en consecuencia menos fortuita o sujeta al azar. La vida real, la de todos los días, tanto a nivel individual como social es presentada como un entramado absurdo de relaciones al servicio al parecer de otro mayor y definitivo absurdo: la infelicidad. Querida por el individuo y admitida como ingrediente indispensable de la sociedad, sólo es posible substraerse a ella «durmiendo al sol».

Todos los aspectos que hemos relacionado con el humor están al servicio de una función más esencial que la de hacer sonreír al lector. Cumplen sobre todo el cometido de desrealizar la realidad, de ofrecer la visión de una vida cotidiana en la que sus difuminados perfiles «reales» no contrasten demasiado con la actividad del Frenopático o espacio de la ciencia-ficción. A ello contribuyen también algunos elementos formales que refuerzan desde otros ángulos esa imagen caricaturizada de la sociedad que este relato nos ofrece.

Como sabe el lector, la acción se desarrolla básicamente en dos espacios: el pasaje en el que dentro del barrio de la ciudad de Buenos Aires está situada la casa del narrador y personaje central, Lucio Bordenave. Y el Instituto Frenopático también situado en el mismo barrio. El barrio se configura por tanto como un microespacio suficiente, susceptible de ser considerado imagen de un referente más universal, es decir, de una ciudad cualquiera de nuestro presente.

Los personajes son más limitados todavía, se reducen a unos pocos representativos de esos dos espacios fundamentales: algunos habitantes del pasaje, Ceferina y la familia de los Bordenave («en mi casa la familia es la de mi señora» aclara el narrador con ironía); y en el Frenopático dos doctores, una enfermera (Paula) y un enfermero. El colectivo social del pasaje es, como ya he dicho, de clase media y el narrador, que se encuentra entre los más acomodados económicamente, es envidiado por los demás por esa causa, especialmente por Félix Ramos, es decir, precisamente el vecino al que decide dirigir su escrito. La elección del destinatario, según refiere Bordenave en la primera de las 66 secuencias en que divide su informe, la hizo sin embargo razonadamente, aunque sus argumentos le llevaran a esta absurda conclusión: «después de repasar mentalmente a los amigos (...) elegí al que nunca lo fue» (pág. 11). Sin duda el narrador a la hora de escoger al destinatario de su petición de socorro no pensó en el alcance premonitorio que podían tener las palabras con las que él mismo refiere la sinrazón del distanciamiento que siempre había existido entre ellos: «quizá (usted) pensó que lo más razonable para nosotros fuera resignarnos a una desavenencia tantas veces renovada que ya se confundía con el destino» (pág. 12). Efectivamente, ése fue el destino que les ligó, un destino desde siempre marcado por la sinrazón, que incluso ante una situación límite como la que se describe habría de seguir cumpliéndose entre los dos, a juzgar por la respuesta negativa que Ramos da a la petición de Bordenave. Sin embargo, el hecho de que no fuera un amigo ni un pariente la persona elegida como destinatario de su petición de socorro, otorga a Félix Ramos una condición más universal, le convierte en una persona más de los habitantes del microcosmos representado en el pasaje, lo cual es pertinente para que Félix Ramos (como el abogado, el alemán,

los médicos o los amigos, el payaso Aldini o el Fantoche Picardo) sea un *tipo* más que un personaje individualizado. La singularidad de todos ellos proviene sobre todo de las características físicas, del oficio, o de la relación que pasan a tener con el narrador. Éste, su familia y su casa dentro del pasaje son en realidad lo único que adquiere contornos definidos en la historia. Pero este núcleo familiar no es sino la imagen seleccionada del retrato que Bioy ha configurado del colectivo social al que pertenecen, la última y minúscula célula que nos encontramos con todos sus atributos tras despojarlo de las otras capas: el mundo, el país, la ciudad, el barrio, el pasaje. Este carácter representativo o paradigmático de la casa y familia de Bordenave es en realidad lo que Ceferina quiso destacar en una de sus significativas sentencias: «Los que vivimos en un pasaje tenemos la casa en una casa más grande» (págs. 11-12).

De este modo la casa del pasaje y el Frenopático como espacios acotados en los que se desarrolla la acción (incluso desde los que se narran los acontecimientos) adquieren la condición de *escenarios*. Y los habitantes de la casa, sus visitas, vecinos y allegados, así como los doctores y enfermeros del frenopático, la condición de *actores*⁵ De hecho, la narración de Bordenave es puntual y externa, como si estuviera contando no una experiencia que ha vivido sino la *representación* objetiva de esa experiencia. Diana dice de él que la relojería es «su segunda naturaleza (...) porque propende a mirar de cerca los pormenores», y esa condición del narrador (obsérvese que dice mirar y no pensar) condiciona sin duda la perspectiva de su narración, de forma que cada una de las secuencias en que divide su relación, podrían considerarse diferentes *escenas* de una informe, pormenorizada y divertida farsa. La farsa de la vida real.

Precisamente, una maquinaria de reloj es la imagen a que remite la estructura de este texto por el perfecto engranaje de los elementos del discurso. Como dice Bordenave, las diferentes escenas, «insignificantes si las recuerdo por separado...junto al resto de los sucesos ... adquieren sentido y sirve para entenderlos» (pág. 41)⁶

Pero lo que ahora quiero destacar es que la mencionada perspectiva del narrador justifica la falta de hondura o densidad de los personajes, es decir, la carencia de lo que podríamos llamar *humanidad*, dato pertinente con su condición de tipos, pero también con la de los habitantes de un

⁵ La escuela de perros, los bares El Bichito y La Curva, las calles por la que en ocasiones se desplazan los personajes no son espacios en los que ocurren hechos significativos o que pertenecen al pasaje.

⁶ Una vez más el rigor exigido en lo que Borges llamó «novela de aventuras» (frente a la de *caracteres* en la que todo parece posible) alcanza un nuevo paradigma en este texto de Bioy, como antes lo había hecho en los mejores entre los que le precedieron. Un análisis minucioso revelaría que todos sus elementos son significantes.

supuesto «jardín zoológico», imagen definitiva según otro apelativo del narrador referido al pasaje. De ahí las reiteradas comparaciones de cada uno de los personajes con animales. Y de ahí la condición *irracional* que se quiere enfatizar en definitiva. El colectivo del pasaje se va mostrando hasta llegar a esta conclusión bajo un cariz progresivamente degradado. Como si de un carnaval se tratara (y Bordenave tiene un sueño premonitorio en el que un día de carnaval Diana acaba siendo arrastrada entre un tumulto de máscaras con fisonomía de animales), el mundo de los humanos acaba identificado con el mundo animal, para así anular las jerarquías entre los dos.

Por otra parte, ni los acontecimientos de la desrealizada y deshumanizada sociedad, ni los fantásticos del Frenopático podrían ser verosímiles en el contexto de una poética realista –también llamada lógica o científica– que, como es sabido, pretende imitar la causalidad del mundo real, pero cuyo tipo de causalidad es propiamente científica.

Efectivamente, ese supuesto mundo científico está presidido por asociaciones más cercanas a las surrealistas que a las científicas, por todo lo relativo a un proceso científico al revés y por la anulación de todo vestigio razonable, que sin embargo resulta verosímil dentro del general contexto desrealizado de la trama. En resumidas cuentas, ambos espacios, por igual el científico como el social, funcionan bajo otro tipo de causalidad llamada por Borges «mágica» o «fantástica»⁷, es decir, la propia de una verosimilitud que se configura entre los elementos del discurso, pero que nunca se cifra fuera de él: la de unos sucesos que conforman una realidad textual que funciona como metáfora de lo real⁸. En este sentido es preciso subrayar que, como en otros textos del autor, ni el desrealizador tratamiento paródico o farsesco a que se han sometido los personajes y acontecimientos, ni la causalidad mágica con que se ha construido el discurso, impiden una lectura en la que la realidad se imponga como definitivo referente, como reconoce expresamente el propio Bioy Casares: «Generalmente se me ocurren ideas fantásticas, pero el mundo que describo aspira a ser como aquel en que vivimos. Si es arbitrario y loco, es porque corresponde a la locura y la arbitrariedad de los hombres»⁹.

Sin embargo, su objetivo no consiste solamente en describir la realidad, sino en trascenderla, de ahí su poética *irrealista*. Aunque parezcan

⁷ V. J. L. Borges, «El arte narrativo y la magia» en *Discusión*, 1932.

⁸ Es precisamente el contraste entre este tipo de causalidad mágica y unos contextos tan ajenos a ella como la cotidianidad de un suburbio urbano y el científico de un hospital, de donde se deriva en definitiva el humor que impregna el «informe» de Bordenave.

⁹ Ornella Arena y Osvaldo Baigorria. Entrevista con A. Bioy Casares en *El Independiente*, Madrid, 10 de mayo de 1990.

funcionar bajo una causalidad lógica, los «racionales» seres humanos responden también a otros imperativos (instintos, pasiones, etc.) que no se ajustan a esquemas lógicos o racionales. De ahí que seamos profundamente ambiguos y contradictorios y que casi todo lo que a los individuos verdaderamente nos concierne se convierta en un enigma. Estos atributos del ser y sus consecuencias son los que suelen plantear este tipo de novela a la que pertenece *Dormir al sol*. La novela fantástica así entendida ahonda en busca de realidades más profundas, mas ambiguas, pero no por ello menos auténticas o reales. Y en definitiva, de ahí la razón de estas palabras de Bioy que definen de manera cabal los intereses de este género de novelas: «al borde de las cosas que no comprendemos del todo, inventamos relatos fantásticos, para aventurar hipótesis o para compartir con otros los vértigos de nuestra perplejidad»¹⁰. Compartir con otros los vértigos de la perplejidad que nos producen algunos hechos de la realidad humana como la infelicidad, la sinrazón o la muerte parece ser una convincente justificación de este texto, cuyo tema central es la absurda condición del ser humano, que al tiempo que está condenado irremisiblemente a morir, parece empeñado en no querer disfrutar de la precaria y escasa felicidad cuando aparece en los limitados días de su vida. Tanto a nivel individual como en el familiar o en cualquier otro orden de convivencia, el hombre parece incapacitado, a juzgar por su comportamiento, para vivir en armonía o concordia con los demás, de ahí que la sabia Ceferina (recuérdese que había leído todos los libros del quiosco y los de la escuelita pública del barrio), que es el único personaje que ve más allá de lo superficial, le diga a Bordenave: «Los sueños de uno son las pesadillas de los otros» (pág. 64). Tema éste mucho mas serio que el de la accidentada tragedia de las almas trasplantadas, pero que Bioy ha preferido tratar con ironía e incluso con franco humor, como se desprende del remedio que ofrece para el caso.

Precisamente entre sueños y pesadillas encontrados anda el juego que ha construido Bioy. Mientras Bordenave vive en un mundo de pesadilla, Samaniego construye sus sueños. Y el sueño del científico, como en tantas ocasiones, no hace sino acrecentar la pesadilla del hombre común. En la vida real del pasaje (no olvidemos que es un espacio representativo de un referente más amplio, incluso universal), las relaciones de familia y vecindad son, para cada uno de sus habitantes, un pesadilla. Fundamentalmente vienen referidas en términos de egoísmo, rencillas, desavenencias, rencores, envidias, insolidaridad, injusticia, o cualquier otro estado perturbador de los unos para con los otros. Un mundo de «conventillo de

¹⁰ Daniel Martino, *ABC de Adolfo Bioy Casares* Alcalá de Henares, Madrid, ed. Universidad/Quinto Centenario, 1991.

sainete», según reconoce amablemente el narrador, que aunque tenga entre sus más grandes anhelos la armonía o la felicidad, éstas se le revelan como metas inalcanzables por culpa de su comportamiento irracional. Como si de verdad sus almas estuvieran enfermas como creen los doctores del frenopático («para estos médicos todo el mundo está loco» según la conclusión a la que llega Lucio Bordenave, pág. 131). El pasaje es la imagen de un mundo social e individualmente fracturado, un mundo en el que los hombres se parecen a los animales por la irracionalidad o el absurdo que les caracteriza. Un mundo desvirtuado en el que nada es lo que aparenta (todos parecen lo que no son y los que se parecen —como Diana y su hermana— no son iguales), en el que todo, hasta en los más pequeños detalles, se ha convertido en su opuesto (como la Navidad, la noche de paz por excelencia, convertida en aras de la costumbre en la noche más ruidosa del año). Un mundo, en fin, cuya imagen o paradigma, más que el perfecto engranaje del reloj que tanto admira Bordenave, es la anárquica y engañosa del carnaval.

En este contexto aparece un extraño, el alemán («cualquier extraño puede conmocionar nuestra frágil convivencia» se lee en la pág. 32) que vive en un mundo paralelo y supuestamente opuesto: es el dueño de una escuela para «pichichos de lujo» (pág. 21) en la que educa a los perros hasta hacerlos parecer humanos. Pero la escuela, según se dice en un primer indicio, «va más lejos» (pág. 22). Efectivamente, pronto sabremos que la escuela contribuye a la labor del Frenopático, es decir, a *domar hombres*. A conseguir que sus conductas sean más conciliadoras y en resumidas cuentas *más razonables*. Lo paradójico es que lo consigan a través de una «inmersión en la animalidad». Pero es que, contrariamente al humano, el comportamiento de los perros es ejemplar: son más dóciles, más fieles, más cariñosos que los hombres. Sólo tienen la desventaja de no poder hablar (los animales son equivalentes a gente castigada, sin voz, se dice en la pág. 25). De ahí la conclusión a la que llega el narrador: «Me dejé llevar por la pura fantasía y en mi fuero interno me pregunté si asistía la razón a quienes niegan el alma a los perros. Como dice el profesor, entre la inteligencia nuestra y la de ellos, no hay más que una diferencia de grado; pero yo no estoy seguro de que siempre esa diferencia exista» (pág. 20).

Pero en nada se evidencia más la irracionalidad del ser humano que en las relaciones amorosas. El amor, o el enamoramiento, suele ser el mayor factor distorsionador de las relaciones intersubjetivas. De hecho, es el gran motivo de perplejidad para Bordenave, que no entiende a quienes dicen quererle: ni a Diana, ni a su hermana Adriana María, ni a Ceferina, la vieja pariente que le había criado como si fuese su madre. A propósito de una de las reacciones de esta última, reflexiona el narrador en estos términos: «...pensé con extrañeza en el hecho de que una persona que nos quiere

pueda aumentar nuestro desconsuelo» (pág. 33). Aunque la buena fe de Bordenave no quiera estimarlo así, solamente en los cuentos infantiles (o «para mujeres», según el narrador) el amor redime. Habitualmente, en ellos aparece «un príncipe convertido en animal. Si consigue que la chica lo quiera, vuelve a ser príncipe» (pág. 59). Bordenave dice que vive «locamente» enamorado de «su señora» («como yo, (su padre) la quiere con locura», confiesa en la pág. 20) y más de una vez jura que «no podría vivir sin ella». Pero la traiciona al no cumplir la promesa que le hiciera de no permitir que volviera a ser internada en el psiquiátrico, y es consciente que su amor encierra egoísmo: «Es claro que al temer por Diana temía por mí, porque no puedo vivir sin ella», comenta de forma explícita y reiterada. Por su parte, Diana es evidente que le hacía sufrir con su carácter difícil, frívolo y caprichoso. Así las cosas, cuando podía haber sido feliz aceptando a la nueva Diana, una muchacha «inteligente, despierta, y muy buena» (pág. 153), mucho más acorde con su temperamento y mucho más digna de ser amada que la auténtica, la rechaza. Lo cual es a todas luces una reacción absurda e irracional. Tanto más absurda e irracional en cuanto que Bordenave, al preguntarse a sí mismo qué era lo que amaba en su señora («¿Que es Diana para mí? ¿su alma? ¿su cuerpo?») siempre se daba la misma respuesta: «yo quiero sus ojos, su cara, sus manos, el olor de sus manos y de su pelo», es decir, su cuerpo, porque su búsqueda en ella de otra alma (mejor de la que aparenta) es una entelequia: «me hago la *ilusión* de que voy a descubrir en la profundidad (de sus ojos) la *verdadera* alma de Diana. Un alma maravillosa, como los ojos.» (pág. 24). Esa es la realidad de sus anhelos, pero cuando ve cumplidos sus deseos, cuando el bello cuerpo de Diana es habitado por un alma igualmente bella, los rechaza.

En el espacio científico del frenopático las cosas son de índole semejante. También aquí las cosas funcionan invertidas, hasta el punto de que una «inmersión en la animalidad» equivale a «inmersión en la racionalidad».

Aunque el mundo es una mascarada, un carnaval que en lugar de divertir hace a los hombres infelices —tal y como alegoriza la ficción—, esta situación es difícilmente superable, porque los humanos nunca aceptarán que se cambien unas máscaras por otras, aunque el cambio introduzca entre ellas la armonía y la felicidad que andan buscando, o incluso la promesa de una vida más larga o eterna (circunstancia que queda sugerida ante la posibilidad de cambiar el cuerpo enfermo por uno sano). Cuando alguien en nombre de la coherencia, pretende introducir algo más de racionalidad, de inmediato es rechazado como si él fuera el verdadero y auténtico loco. «¡Usted es el enfermo! ¡Usted es el enfermo!» (pág. 156) le grita desafortadamente Bordenave a Samaniego, cuando éste le obliga a elegir entre el cuerpo o el alma de Diana, aunque como en el caso que se nos cuenta en ambas opciones salga ganando.

Además de lo irrazonable de su condición, el temor a lo desconocido también paraliza al hombre ante las opciones que puedan dar un cambio positivo a su destino. Esta segunda y más generosa explicación del absurdo de la existencia es lo que parece deducirse finalmente de la actitud adoptada por Félix Ramos, el narratorio del Informe, en quien Bordenave depositó toda su esperanza. Este hombre, por temor a lo desconocido dejó pasar su oportunidad, a pesar de que siempre había soñado con poder cambiar su destino. El miedo a lo extraño nos hace preferir lo que tenemos, aunque manifiestamente sea imperfecto. Félix Ramos prefiere seguir viviendo en la insolidaridad, con la envidia como único vínculo con los demás. De nuevo aparece el juego de espejos y sus imágenes invertidas: mientras el narrador cuenta su experiencia como si hubiera vivido una pesadilla («un sueño se olvida una pesadilla no» –según escribe–) de ahí lo pormenorizado del recuerdo y la calificación progresivamente negativa de su estado anímico [atribulado (pág. 34), apesadumbrado (pág. 35), perturbado (pág. 37) desesperado (pág. 37), etc.] y termina inmerso en el sueño en el que cabe la esperanza de una vida feliz; Ramos seguirá viviendo la pesadilla de su vida, aunque paradójicamente haya sido el escogido para acceder al conocimiento de esa posibilidad soñada por Samaniego/Bioy Casares: de cumplirse (y así parece sugerirse al final, en el que los habitantes del pasaje rechazan todo intento de perturbación), él será el único y amargado testigo de un mundo renovado y en paz.

Tanto el idealismo del Doctor Samaniego como el del propio Bioy Casares han conseguido proyectar por un instante la imagen ideal de lo que podría ser un verdadero «mundo feliz». Sin duda, ésta es la razón de las palabras del autor: «Si mis libros fueran casas, la casa en la que me gustaría vivir sería *Dormir al sol* ¹¹.

Primero Bordenave (que vive la experiencia y ofrece la primera relación de los hechos) más tarde Félix Ramos (como primer destinatario del manuscrito), y luego los lectores de la novela, hemos tenido el privilegio de acceder a esa fugaz visión. En adelante, al menos podremos soñar con la posible felicidad que ofrece *Dormir al sol*, un espejismo que la lectura ha puesto momentáneamente ante nuestros ojos.

MARINA GÁLVEZ ACERO
Universidad Complutense de Madrid

¹¹ Cross, E. y Paolera, F. *Bioy Casares a la hora de escribir*, Tusquets, 1988, pág. 97.