

LA "PERFECCION" DE *LA INVENCION* *DE MOREL* DE BIOY CASARES*

por Emilio Bejil y María L. Getz

Fairfield University

"No era sino la primera noche, pero una serie de siglos la había ya precedido". (Rafael Cansinos-Assens).

En el prólogo a *La invención de Morel*, Borges califica esta obra de "perfecta". Tal calificativo merece una atención cuidadosa, pues nos interesa acercarnos lo más posible a la naturaleza de esta "perfección", de la que tan sugestivamente nos habla Borges. En el mismo prólogo hay ciertas claves que pueden servirnos de puntos de partida para el desciframiento del enigma: Borges nos enfrenta a la contraposición entre novela "psicológico-realista" y novela "de aventuras". Borges formula una crítica de la novela psicológico-realista porque ésta "prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil". La novela de aventuras, por el contrario, "no se propone —continúa Borges— como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada". Encontramos aquí básicamente dos conceptos: el de la obra como artificio y el de la obra sin "ninguna parte injustificada"¹. Estos dos conceptos nos servirán de guía para determinar en qué consiste la "perfección" de la obra que nos ocupa.

La invención de Morel, a diferencia de la novela "psicológico-realista", se propone a sí misma como objeto artificial, sin ninguna pretensión de transcribir otra realidad. Esta condición de artificio

*Quisiéramos expresar nuestro agradecimiento al profesor Pedro Lastra por su generosa ayuda en la redacción de este trabajo.

¹Jorge Luis Borges, prólogo a Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel* (Buenos Aires: Emecé, 1968), 9-12. También Octavio Paz ha calificado de obra perfecta a *La invención de Morel*. Ver Octavio Paz, prólogo a Carlos Fuentes, *Cuerpos y ofrendas* (Madrid: Alianza, 1972), nota de la página 11.

se puede estudiar en varios aspectos de la obra: en la temporalidad, en las voces narrativas, en el autoenfoco del relatar mismo y en la trama. Ya se sabe que la temporalidad de cualquier obra se determina por la relación entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia. Mientras que el tiempo de la escritura es siempre presente, los acontecimientos de la historia narrada pueden desarrollarse en tiempos diversos². Esta novela de Bioy Casares comienza implicando dos tiempos al nivel de la historia: el presente del personaje-narrador (el fugitivo) —que coincide a veces con el presente de su enunciación— y el pasado del mismo. Luego, este personaje-narrador alterna constantemente su narración entre su presente, su pasado cercano (en la isla) y su pasado lejano (antes de llegar a la isla). Al principio de la obra, ni el primer narrador (el fugitivo) ni el lector virtual saben la causa del misterio de la máquina. Por medio de la explicación de Morel y de los comentarios de Stoeber se logra indagar en los orígenes, en los motivos de la invención. Las aclaraciones del fugitivo y los papeles amarillos de Morel van proporcionando la información sobre lo que en el “pasado” fue causa de la situación presente, de los acontecimientos que suceden a la par del discurso del fugitivo. Al final de la obra, el fugitivo sugiere la posibilidad de un futuro: él tratará de entrar en el pasado de Faustine. Sin embargo, desde el punto de vista literario resulta interesante que en esta obra se presente la cronología como algo realmente ilusorio. El tiempo más que lineal es cíclico (o, tal vez, circular). Lo que logra la invención de Morel es precisamente detener (eternizar) el tiempo: sólo una semana de sus vidas ha sido grabada y repetida hasta el infinito. En esta invención, a pesar de que las mismas proyecciones vuelven una y otra vez a aparecer sobre la isla, hay una carencia absoluta de conciencia de repetición por parte de sus personajes (de sus imágenes); ellos nunca recuerdan que han escenificado lo mismo anteriormente. Pero aún hay algo más interesante: el fugitivo, por una parte, es narrador de las imágenes grabadas, personaje partícipe del mundo novelado y lector de los documentos de Morel —que explican

²La invención de Morel no es un relato que alterne varias historias a la vez, ni tampoco procede por inversión de los acontecimientos. Más bien es un relato en el que existe cierto grado de *digresión* —ruptura entre el tiempo del enunciado y el tiempo de la enunciación—. Este recurso ya se usaba sistemáticamente en la literatura inglesa del siglo XVIII. Bioy Casares presenta aquí el discurso del fugitivo que constantemente lleva a cabo una digresión entre lo que le está sucediendo en el momento de escribir y algo que le ocurrió en el pasado. Parece ser que esta digresión va disminuyendo a medida que la novela se acerca a su final. El presente y el pasado van coincidiendo en un presente eterno. Para un estudio del tiempo del relato, ver Tzvetan Todorov, “Poética”, en *¿Qué es el estructuralismo?* (Buenos Aires: Losada, 1971), 132.

no sólo el invento, sino también la razón misma de la situación del fugitivo—³; y, por otra parte, termina por penetrar (ser grabado) en el mundo de las imágenes, participando de esta manera en la temporalidad mítica, en el presente eterno de la invención⁴. Así el fugitivo llega a ser lector, narrador y actor de un mundo totalizante, un mundo en el que se confunden la causa y el efecto, el que mira y el que es mirado, el sujeto y el objeto⁵. Tal fusión conduce siempre al tiempo del mito. Esta temporalidad mítica acentúa el carácter de artificio de la obra.

El discurso del fugitivo no es la única voz narrativa. Morel con sus papeles amarillos también forma parte de las narraciones o visiones de esta novela. Además, el discurso del fugitivo es leído y, en cierta forma, modificado por el Editor, que constituye otra de las voces narrativas de *La invención de Morel*. Los discursos de estas tres voces (el fugitivo, Morel y el Editor) se muestran también como lecturas: el fugitivo lee los papeles de Morel e incluye los comentarios de su lectura en su narración; Morel no sólo escribe sus experimentos, sino que además lee parte de sus propias notas; y, finalmente, el Editor incluye comentarios que prueban que ha leído el manuscrito del fugitivo. Todo este intercambio complejo de escrituras / lecturas, conduce a una actividad que no oculta su condición ficticia. Además, esta cadena de narradores-lectores implica una teoría del conocimiento: la del

³La interdependencia entre los discursos y los diversos aspectos de la novela es, tal vez, el éxito mayor de *La invención de Morel*.

⁴Este penetrar en el presente eterno de la invención hace coincidir los tiempos del relato, como indicamos en la nota 2. La ruptura de la linealidad cronológica subvierte el prejuicio causalista, que acostumbra a ver un hecho anterior como causa de otro ocurrido después. Cuando la temporalidad *no* se confunde con la causalidad se produce un juego estético que tiende a descubrir el proceso mismo de la producción de la obra literaria como objeto de artificio, llevando la acción de la obra hacia un espacio mítico. Dice Barthes: “El motor de la actividad narrativa es la confusión misma de la consecución con la consecuencia: lo que viene *después* es leído en el relato como *causado por*; en tal caso, el relato sería la aplicación sistemática del error lógico denunciado por la escolástica mediante la fórmula *post hoc, ergo propter hoc*”. Citado por Todorov, en “Poética”, 132.

⁵Fundir la causa y el efecto es un tipo de liberación espacio-temporal que aparece en otras obras literarias, como queriéndonos señalar su importancia para el Arte. Borges, en *Otras inquisiciones*, recuerda que Coleridge, Wells y Henry James utilizaron con frecuencia este tipo de recurso, creando así un *regressus in infinitum*, ya que la causa es posterior al efecto, lo cual implica una repetición regresiva sin fin, pues si el efecto precede a su causa, no puede hacerse más que volver una y otra vez al punto de partida (punto nunca definido, cuya circunferencia no estaría en ninguna parte). Ver Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, en *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé, 1974), especialmente en “La esfera de Pascal”, “La flor de Coleridge”, “El sueño de Coleridge” y “El tiempo y J.W. Dunne”.

sujeto infinito. Desde el séptimo sistema filosófico de la India hasta Schopenhauer, ha habido exponentes de la imposibilidad de que el yo pueda ser objeto inmediato de conocimiento, porque si fuera conocido se requeriría un segundo yo para conocer el primero y un tercero para conocer al segundo. Schopenhauer comenta que “El sujeto conocedor no es conocido como tal, porque sería objeto de conocimiento de otro sujeto conocedor”. Borges recuerda que en el volumen xxii de *An Experiment with Time*, J.W. Dunne insiste en la teoría de los “innumerables sujetos íntimos”⁶.

Toda novela es un juego de información. Este juego puede construirse, por ejemplo, sobre la “diversidad” de información de los personajes, o sobre la “carencia” de información de los mismos, o sobre la “interrupción” de las diversas informaciones. En *La invención de Morel*, aunque hay “diversidad” e “interrupción”, es particularmente sugestiva la “carencia” de conocimiento que se mantiene en la primera parte de la novela. Esta “carencia” suscita un ambiente de misterio, como en una novela policial, y sirve de *hamarcia* que funda la *praxis* de la obra, la búsqueda de la verdad⁷. En esta búsqueda, el narrador juega un papel importante. La función del narrador es contar informando. Pero el narrador para contar debe saber, y de cuánto sabe nace su tipo de visión, su punto de vista. En *La invención de Morel*, el fugitivo es narrador y partícipe de los acontecimientos que está narrando, de aquí su condición de personaje-narrador. El asume la responsabilidad de su discurso, hablando de sí mismo en primera persona⁸. En este caso el conocimiento es obligada-

⁶ *Ibíd.*

⁷ Como se sabe, en la estructura aristotélica del drama a esta *carencia básica* se le llama *hamarcia*, fundamento de la *praxis*. En el plano lingüístico, esa carencia o vacío se sitúa entre el sujeto y el verbo. Según Lacan, “le drame du sujet dans le verbe, c’est qu’il fait l’épreuve de son manque-à-être”. Ver Jacques Lacan, *Écrits* (París: Seuil, 1966), 655.

⁸ Sobre algunas de las implicaciones lingüísticas del hablante en primera persona, dice Todorov: “Hablar de sí mismo significa no ser ya el mismo ‘sí mismo’. El narrador es innombrable: si se le quiere dar un nombre, nos abandona el nombre pero no se vuelve a encontrar detrás de éste; se refugia eternamente en el anonimato. El narrador del libro es tan fugitivo como cualquier otro sujeto de la enunciación, el cual —por definición— no puede ser representado. En ‘él corre’ hay, por un lado, ‘él’ —sujeto del enunciado— y, por otro, ‘yo’ (*moi*) —sujeto de la enunciación—. En ‘yo corro’, un *sujeto de la enunciación enunciado* se intercala entre ambos, tomando de cada uno una parte de su contenido anterior, pero sin hacerlos desaparecer por completo: se limita a sumergirlos. Porque el ‘él’ y el ‘yo’ (*moi*) existen siempre: ese ‘yo’ que corre no es el mismo que el que enuncia. ‘Yo’ no reduce dos a uno, sino que convierte a dos en tres”. Todorov, “Poética”, 125-126. Acerca de este mismo tópico dice

mente parcial, restringido a la subjetividad del personaje, y, por eso, a un ángulo de visión limitada. En el discurso de un personaje-narrador normalmente se elimina (o disminuye hasta la imperceptibilidad) la distancia entre narrador y personaje, entre el que escribe y el que actúa. El uno sabe cuanto sabe el otro. La "imagen del narrador" va acompañada de la "imagen del lector"⁹. No obstante, Bioy Casares logra en esta obra un juego sutil que mantiene una cierta distancia interna en el personaje-narrador del fugitivo, como un desdoblamiento interno¹⁰. Esto ocurre porque el fugitivo dice más de lo que realmente sabe, produciendo de esta manera un efecto de extrañeza, como resultado de su desajuste de conocimiento. Cuando Morel revela en sus manuscritos el secreto de la invención, los conocimientos de los personajes-narradores-lectores se acercan. Pero una lectura atenta muestra que si el fugitivo decía más de lo que sabía, Morel sabía más de lo que decía antes de dar a conocer sus documentos. Este desajuste entre personajes-narradores-lectores tiene su importancia no sólo desde el punto de vista de la "información" y las visiones, sino también si se enfoca desde el carácter connotativo del discurso. El desajuste de información produce un efecto de discurso polivalente y connotativo: apunta a la vez al aspecto referencial y a una relación que vincula su aspecto literal con otro discurso¹¹. En *La invención de Mo-*

Barthes: "Qui parle (dans le récit) n'est pas qui écrit (dans la vie) et (surtout!) qui écrit n'est pas qui est". Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", en *Communication 8* (París: Seuil, 1966), 20. Tacca escribe: "En los relatos en primera persona el verdadero narrador es tan anónimo como los relatos en tercera". Oscar Tacca, *Las voces de la novela* (Madrid: Gredos, 1973), 94.

⁹Sobre la "imagen del narrador" y la "imagen del lector", ver Tzvetan Todorov, "Las categorías del relato literario", en *Comunicaciones 8*, 2ª ed. (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972), 183-186.

¹⁰El desdoblamiento del personaje-narrador torna *opaco* el discurso, al subvertir el signo aceptado. El concepto de *opacidad* del discurso lo desarrolla Todorov diciendo que es el resultado de una desviación lingüística (o semiótica) de la manera acostumbrada del signo. La opacidad se opone a la *transparencia*, que consiste exactamente en lo contrario: el resultado de una organización lingüística (o semiótica) aceptada que, por habitual, se nos presenta como transparente y referencial. Ver Todorov, "Poética"; y del mismo autor, "Las categorías del relato literario".

¹¹El discurso connotativo presenta una modalidad curiosa del lenguaje: pone el acento sobre la literariedad del signo (como el discurso figurado, que lo logra por su *intransitividad*, evitando el carácter referencial del signo), pero lo hace conservando su aspecto referencial. Barthes, siguiendo a Hjelmslev, le ha prestado especial atención a este asunto, y dice que en el discurso connotativo hay "dos sistemas de significación imbriados el uno en el otro, pero al mismo tiempo 'desencajado' el uno respecto del otro". Roland Barthes, "Presentación", en *Comunicaciones 4* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972), 62-65.

rel el discurso de cada narrador tiene, por un lado, un referente: la historia que narra; y, por otro, se imbrica en otro texto: el discurso de Morel se imbrica en el del fugitivo y éste en el del Editor que, a su vez, sugiere con sus preguntas una imbricación en el discurso del lector virtual. Y es que todo discurso adquiere su sentido por su integración a otro(s) discurso(s). Superficie abierta sin principio ni final. Esta infinitud del espacio textual desvirtúa el concepto tradicional de logocentrismo. Dice Borges que el espacio infinito hace que los hombres se sientan perdidos en el tiempo y en el espacio. "En el tiempo, porque si el futuro y el pasado son infinitos, no habrá realmente un cuándo; en el espacio, porque si todo ser equidista de lo infinito y de lo infinitesimal, tampoco habrá un dónde. Nadie está en algún día, en algún lugar; nadie sabe el tamaño de su cara"¹².

Cada narrador de *La invención de Morel* tiene, como ya hemos dicho, su lector. Se debe añadir también que al final de la novela, el destinatario del discurso del fugitivo es un lector único, al que el fugitivo le ruega que participe activamente en el universo ficticio de la novela, le pide que le permita entrar en la conciencia de Faustine, que integre esos dos universos:

Al hombre que, basándose en este informe, invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas, haré una súplica: búsquenlos a Faustine y a mí, háganlos entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso (126).

Los lectores son imprescindibles para los narradores, pues sólo de esta manera se hace posible el discurso. Todo narrador es también lector y viceversa. Esta ambivalencia sucesiva, encadenada y necesaria erradica todo centro de la escritura y despliega un discurso que es todo superficie¹³

Además del autoenfoco¹⁴ en la temporalidad y en las voces narrativas, en *La invención de Morel* se puede señalar otro tipo de autoenfoco: el del narrador que habla de su mismo relato, de su propio proceso de enunciación: "Cuento circunstancialmente lo que me ha

¹²Borges, *Otras inquisiciones*, en *Obras completas*, 637.

¹³Derrida ha insistido en la falta de centro en todo sistema de significación, y sitúa su concepto de *trazo* (falta, vacío) entre la regla y el azar, abriendo así un sistema de derivaciones infinitas que es todo superficie. Ver Jacques Derrida, *De la grammatologie* (París: Minuit, 1967), 68; *Positions* (París: Minuit, 1972), 37-39; *Marges de la philosophie* (París: Minuit, 1972), 418-423; *Glas* (París: Galilee, 1974), 232-233.

¹⁴Para el concepto de *autoenfoco*, ver Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* (París: Minuit, 1963); y Umberto Eco, *La estructura ausente* (Barcelona: Lumen, 1975).

ocurrido...” (106), “Con puntualidad aumento las páginas de este diario...” (26). Este narrador no sólo asume la palabra y habla de su proceso de enunciación, sino que nos explica el propósito y circunstancia del mismo: “Escribo esto para dejar testimonio... Hasta ahora no he podido escribir esta hoja que ayer no prevenía” (14). Pone también de manifiesto la relación entre el acto de la escritura y de su propio recuerdo de los hechos: “He querido transcribir esta conversación fielmente... Si ahora no es natural, tiene culpa el arte o la memoria” (77). Este narrador insiste en referirse al tiempo de la escritura y recalca una verosimilitud que, por insistente y contradictoria, nos revela su carácter artificioso y acentúa el autoenfoque a la enunciación¹⁵:

Contaré fielmente los hechos que he presenciado entre ayer a la tarde y la mañana... (71).

A continuación corrijo errores y aclaro todo aquello que no tuvo aclaración explícita: abreviaré así la distancia entre el ideal de exactitud que me guió desde el principio de la narración (117).

Así vemos que en *La invención de Morel* se manifiesta un descubrimiento de los mecanismos de producción textual desde varios ángulos: hasta ahora lo hemos señalado en la temporalidad, en las voces narrativas y en el autoenfoque del propio proceso de escribir. Este proceso también se lleva a cabo en la trama, que muestra una tendencia a la novela policial. La trama policial, como la novela de aventuras, crea tantos artificios para su desarrollo que facilita el carácter ficticio de este tipo de obra. Para descubrir un crimen, el policía o investigador debe desarrollar una serie de estrategias artificiosas e inversas a los eventos que efectuó el criminal. Este proceso artificioso de descubrimiento del crimen, favorece el tipo de literatura que, como *La invención de Morel*, no sólo autoenfoca su proceso, sino que además prefiere unos recursos argumentales estrictos que no rompan radicalmente con toda la tradición de la novela policial y de aventuras¹⁶. Estos recursos hacen de la novela policial una obra con una trama “sin ninguna parte injustificada”. *La invención de Morel* logra esta perfección. Pero tal perfec-

¹⁵ El lector puede descubrir la falsedad de la pretensión realista, que en cambio pone en evidencia “los signos del código narrativo” y, como dice Tacca, “el poder mítico de la novela”. Tacca, *Las voces de la novela*, 58. La “verosimilitud” en literatura es siempre convencional. Según Todorov, el criterio de la verosimilitud no proviene de “una relación entre el discurso y su referente (relación de verdad), sino entre el discurso y lo que los lectores creen verdadero”. Ver Todorov, “Poética”, en *¿Qué es el estructuralismo?*, 155.

¹⁶ Borges repite en varios de sus ensayos las virtudes estructurales de la novela policial y de aventuras.

ción puede enfocarse desde otros puntos de vista, pues hay otra razón que hace de esta novela una obra estructuralmente perfecta y totalizante, en la que todas sus partes se justifican entre sí: la enunciación y el enunciado se justifican mutuamente. Esta característica, creemos, es la que más eleva una obra a la categoría de “perfecta”, dentro del concepto borgiano que hemos venido utilizando en este trabajo¹⁷. A Borges lo atraen particularmente los casos literarios de la obra dentro de la obra. La razón parece ser no sólo estética sino también ideológica. En la visión panteísta-clásica de Borges, sobresale su fascinación con el concepto de sujeto infinito (que ya tratamos en páginas anteriores) y con la idea de que todo está en cada cosa y viceversa¹⁸. Estos conceptos llevan a postular que “la repetición de cualquier estado comportaría la repetición de todos los otros y haría de la historia universal una serie cíclica”¹⁹. Es ya famosa la frase que Borges repite en sus ensayos: “Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas pocas metáforas”²⁰. Esto significa que realmente la novedad es una ilusión; de aquí que Borges cite con tanta frecuencia autores e ideologías del pasado, como queriendo señalar que no son, ni pueden ser, totalmente originales de él. Por eso es que en cuanto a que todo está en cada cosa, Borges trae a colación, entre otros, a John Stuart Mill, quien “razona que el estado del universo en cualquier instante es una consecuencia de su estado en el instante previo y que a una inteligencia infinita le bastaría el conocimiento perfecto de un solo *instante* para saber la historia del universo, pasado y venidera”²¹. Toda esta digresión sobre la ideología de Borges se incluye aquí para fundar las bases de lo que nos parece esencial para el concepto de “perfección” de *La invención de Morel*. La ecuación parte/todo (“todo está en cada cosa”) de Borges se cumple en varios aspectos de la novela de Bioy Casares. Ya hemos hablado de cómo cada narrador requiere un lector y viceversa. En *La invención de Morel*, el discurso de cada uno de los narradores se define y adquiere su “realidad” en el discurso de los demás narradores, y lo que es aún más radical,

¹⁷ Borges insiste en que un hombre es todos los hombres, que un poema es todos los poemas. Para Borges la ecuación parte/todo es la última verdad de la significación humana. Negar tal ecuación implicaría una represión que elude el viaje circular de la significación. Esta idea borgiana podría traducirse al concepto de la cinta de Möebius. El recorrido completo de la cinta de Möebius llevaría siempre a una ecuación parte/todo.

¹⁸ Borges, *Otras inquisiciones*, en *Obras completas*, 651.

¹⁹ *Ibíd.*, 638.

²⁰ *Ibíd.*

²¹ *Ibíd.*, 669.

de cierta manera existe una ecuación entre narrador-personaje y discurso y entre enunciado y enunciación. La dicotomía o dualismo entre enunciado y enunciación, forma y contenido, se subvierte totalmente en *La invención de Morel*. ¿Qué es el fugitivo sino su discurso? ¿Qué es la enunciación de Morel sino su propio enunciado, su actividad dentro del discurso del fugitivo? ¿Qué es el Editor sino su actividad editorial con destino a un lector virtual que lo abarca y forma parte de él a la vez? Tal repliegue circular e infinito constituye la mayor perfección de esta novela. Esto se relaciona estrechamente con el concepto de la obra dentro de la obra, pues en ambos casos se implica una ecuación escritura/lectura, participación/lectura, parte/todo. Borges basa gran parte de sus ensayos en este concepto, y dice haber encontrado el por qué esta ecuación “inquieta” a los seres humanos:

¿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 escriben²².

Esta “inquietud” de la que habla Borges, y de la cual quizás participe el lector de *La invención de Morel*, puede también explicarse desde otra perspectiva. La ecuación parte/todo produce una impresión de fantasía o irrealidad debido a que se subvierte el signo aceptado y se descubre la parte reprimida del proceso de significación²³. *La invención de Morel* nos conduce a una serie encadenada de discursos que se sostienen mutuamente, se autoenfocan y provocan una trama “fantástica” que apunta hacia la sección sumergida, elidida, de la metáfora de la significación y, por eso, realiza un viaje cíclico (o elíptico) a través de la cinta de Möebius. Por esta razón es que *La invención de Morel* es la “invención” de la literatura totalizante y “perfecta”: que incluye una acción narrada por alguien que es a la vez lector de una narración que sostiene la suya propia, realizando una ecuación parte/todo y un giro completo en la circularidad de la significación.

²² *Ibid.*

²³ Esto recalca lo dicho en la nota 17.