

El viaje en el universo narrativo de Bioy Casares

Roberta Previtera (Université Paris-Sorbonne, France)

Abstract The trip is a fundamental theme of Bioy Casares's prose. In his fantastic short stories, journey is like a bridge that connects characters to a 'different' reality. Through the analysis of four short stories, *La trama celeste*, *El lado de la sombra*, *De la forma del mundo* and *De los reyes futuros* we firstly define different typologies of fantastic trips. Secondly, we focus on the narrative and discursive strategies used by the author for preparing the apparition of the fantastic situation.

El viaje es un elemento que aparece con mucha frecuencia en la narrativa de Bioy Casares, quien reconoce en una entrevista: «Yo tengo la obsesión del viaje. Siempre creo que voy a solucionar todo yéndome» (citado en Scheines 1988, p. 31). Sus textos están poblados de personajes que, por voluntad propia o por fuerzas ajenas, salen de su espacio para alcanzar otras latitudes. Como declara el narrador del cuento *Un viaje o el mago inmortal*: «¡En el viaje sucede todo!» (Bioy Casares 1991b, p. 114). La mayoría de las veces se produce una transgresión del orden 'conocido' y los personajes penetran en otra dimensión, donde sus categorías cognoscitivas y sus claves de interpretación del mundo pierden su validez. Este territorio 'otro', que se parece a la realidad, pero dominado por leyes diferentes, desconocidas e inexplicables, es el espacio de lo fantástico. En este trabajo se hará referencia a un corpus limitado de relatos: *La trama celeste*, *El lado de la sombra*, *De la forma del mundo* y *De los reyes futuros*. En todos estos textos – y otros podrían ser añadidos a esta lista – aparece un denominador común: el pasaje a lo fantástico es el resultado de un viaje, o sea de un «traslado [...] de una parte a otra por aire, mar o tierra» (DRAE s.d.).

En *La trama celeste* el capitán Ireneo Morris, probador de aviones experimentado, sufre un malestar durante una de las pruebas, pierde el control de su avión y se desmaya. Al despertar, se encuentra en un hospital militar donde la gente no lo reconoce, duda de su nacionalidad y lo acusa de ser un espía extranjero. Morris es condenado a muerte pero se salva gracias a la ayuda de Idibal, una enfermera, de quien se enamora y que intercede para que se le conceda la posibilidad de hacer otro vuelo para demostrar su inocencia. Pero durante la prueba Morris se desmaya de nuevo. Despierta en otro hospital, en apariencia idéntico al primero, donde, sin embargo, no hay ninguna enfermera llamada Idibal y sus cole-

gas han vuelto a reconocerlo. Obsesionado por el misterio emprende otro viaje con la esperanza de volver a encontrar a la mujer.

En *El lado de la sombra* el acceso a lo fantástico llega esta vez tras un viaje por mar. El protagonista baja de un barco y se adentra en una ciudad misteriosa del norte de África. Allí, después de un recorrido de pesadilla por calles que parecen formar un laberinto, se encuentra con Veblen, un amigo de juventud, quien le cuenta el fracaso de su relación con una mujer casada, Leda. Al descubrir que ella lo engaña con otros hombres, Veblen, decepcionado y sin dinero se va a África. Al poco tiempo recibe la noticia de que Leda ha muerto en un accidente. Definitivamente abatido por el dolor, empieza a trabajar como mozo en un bar de 'mala muerte' donde se abandona al alcohol. Es allí donde una mañana reaparece misteriosamente Lavinia, la gata de su amante que había muerto en un incendio, y es allí donde él cree que algún día reaparecerá Leda. Esperando este día se consuela con Leto - cuyo nombre se podría leer como una variación de Leteo o Lete, el río del olvido en la mitología griego-romana - una mujer parecida a Leda con quien se acuesta en las noches de borrachera para olvidar sus penas.

El tercer texto *De la forma del mundo* cuenta las aventuras del estudiante Correa, quien viaja hacia una isla del Tigre para preparar allí sus exámenes. Durante el trayecto conoce a un contrabandista quien lo convence para que lo acompañe a una isla donde podrá llevar a cabo una expedición que lo enriquecerá. El chico acepta y lo sigue a través de un largo túnel que los llevará a un lugar desconocido, que más tarde se descubrirá extrañamente que es el Uruguay. Allí, al quedarse solo conoce a Cecilia, una mujer con quien vive una intensa historia de amor. Pero la pasión dura poco porque Correa tiene que volver a su isla para preparar los exámenes que le faltan para graduarse y nunca más podrá volver.

En *De los reyes futuros*, finalmente, el objetivo del viaje es llevar a cabo una misión de contraespionaje: el protagonista es un escritor de novelas de espionaje a quien se le confía la misión de averiguar lo que pasa en una quinta de la provincia de Buenos Aires donde se sospecha que alguien esté dirigiendo unos ataques aéreos en contra de la región. Tratándose de la quinta donde desde hace muchos años viven encerrados su amigo Marcos y su amor de juventud Helena, el protagonista decide aceptar. El viaje hacia la quinta se convierte en un recorrido hacia el pasado en que el protagonista encuentra también a Luisa, otro amor de adolescencia nunca olvidado. El viaje termina con el descubrimiento inquietante de una realidad 'otra' en que las focas, dirigen, gracias a la transmisión del pensamiento, el destino de sus amigos y de todos los seres humanos que se acercan a la quinta.

Aunque algunas veces el viaje permite el acceso a la felicidad - como en el cuento *De la forma del mundo* donde Correa vive una apasionada historia de amor del otro lado del túnel - en la mayoría de los casos el recorrido de los personajes se tiñe de colores oscuros y se convierte en pesadilla.

Cuando desembarca de la nave, el protagonista de *El lado de la sombra* se encuentra en una ciudad desconocida hecha de «clamorosas calles, cambiantes y alucinatorias como un calidoscopio [que], bajo aquel sol febril, podían deparar desde luego, cualquier visión» (Bioy Casares 1991a, pp. 13-14). La angustia que le genera el lugar crece a medida de que sigue su paseo hasta alcanzar el clímax durante el encuentro con Veblen cuando el viajero, profundamente turbado por las revelaciones de su amigo, huye antes de que este pueda mostrarle las pruebas de su correspondencia con su amada Leda:

No esperé a mi pobre amigo. Lo abandoné para siempre. [...] volví al barco. Al oler ese ambiente particular de a bordo me hallé en casa y me invadió una gran debilidad, hecha de alivio y de júbilo. Yo creo que no se equivocó Veblen. Tuve miedo, no sé por qué (Bioy Casares 1991a, p. 48).

Aunque él afirme no saber por qué escapa, los motivos de su huída repentina resultan claros para el lector. De hecho, el narrador intuye que el relato de su amigo es verdadero y decide irse antes de tener en sus manos la prueba de que el hecho fantástico se ha producido. Tal como afirma Alfonso De Toro, al retomar las posiciones de Tzvetan Todorov:

lo fantástico solamente se puede definir en el contexto de la oposición ‘realidad vs. sobrenatural/maravilloso/extraño’, y [...] el mejor subtipo textual de lo fantástico sería aquel que deje ambos términos de la oposición vigentes y no se decide por lo extraño o por lo maravilloso. La razón se basa en que la ambigüedad conserva, por una parte, el principio de la realidad a través de una mimesis que construye una serie de relaciones referenciales, y por otra, permite que esta mimesis realista sea transgredida por acontecimientos sobrenaturales o al menos que sea cuestionada (De Toro 2002, pp. 138-139).

En el *El lado de la sombra* para que se conserve la ambigüedad y lo real y lo fantástico sigan coexistiendo, el narrador tiene que irse antes de que la presencia de la carta, representando una prueba irrefutable de lo fantástico, aniquile definitivamente lo real. Por eso, para Todorov (1970) – como también para De Toro – «la in-decibilidad de los acaecidos y percibidos acontecimientos fantásticos es una condición básica para lo fantástico» (De Toro 2002, p. 139).

Durante sus viajes los personajes descubren un mundo ‘otro’ que, aunque con algunas diferencias, es modelado sobre el ‘real’ y entretiene con este último una relación mimética. Inquietante o feliz, en ambos casos, el viaje da acceso a una realidad que – de acuerdo con Graciela Scheines – se parece mucho a la del lado de acá:

[En la obra de Bioy] El Más Allá es demasiado parecido al más acá. La otra realidad, o las otras realidades, reproducen con mínimas variantes el clima de persecuciones, búsquedas e incógnitas que atormentan a los personajes del lado de acá. [...] En sus dibujos del Más Allá Bioy Casares expresa un platonismo al revés: si para Platón el mundo sensible es una mala imitación del mundo de las ideas, para Bioy el Más Allá es una copia envilecida del más acá (Scheines 1988, pp. 83-84).

En *La trama celeste* los distintos Buenos Aires donde aterriza Morris son casi iguales al Buenos Aires real, sus diferencias son mínimas, casi imperceptibles. Los personajes solo reparan en ellas cuando afectan su propia vida. Carlos Alberto Servian, el transcriptor de la historia de Ireneo Morris en *La trama celeste* describe así la nota escrita por su doble del otro mundo: «La letra parecía una mala imitación de la mía; mis T y E mayúsculas remedan las de imprenta; éstas eran ‘inglesas’» (Bioy Casares 1999a, p. 46). De manera similar, los uniformes que llevan los militares de la aeronáutica son iguales salvo por «un detalle imperdonable» (p. 35): «han descubierto que las costuras son diferentes» (p. 35). En *El lado de la sombra* Leto, la Leda que Veblen encuentra en África no tiene la clase de la verdadera, es «menos joven, menos fina, menos linda» (Bioy Casares 1991a, p. 45), es una copia imperfecta del original que solo se puede confundir con la verdadera bajo el efecto del alcohol: «Eso sí, - dice Veblen - al caer la tarde, ya bebida mi copa (yo todavía tenía alguna plata conmigo) era Leda» (p. 45).

En algunos casos, como en el de *Alicia en el país de las Maravillas*, es posible regresar del viaje: es lo que acontece al narrador de *El lado de la sombra* que logra volverse a su barco. En otros, la pequeña grieta que se ha abierto para mostrarles a los personajes el otro mundo, se cierra sin que ellos puedan volver a encontrarla (cfr. Scheines 1988, p. 89). Es lo que pasa en *De los reyes futuros* cuando Marco el amigo de infancia le revela al protagonista que nunca más podrá devolverse del otro lado: «No - dijo lentamente - Tú también te quedarás - ¿Me secuestrarán? - No - contesta el otro - Tú mismo querrás quedarte» (Bioy Casares 1991c, pp. 35-36). En todo caso, aun cuando la vuelta al mundo ‘real’ es posible, ésta siempre conlleva la pérdida y el sufrimiento. Las experiencias que los personajes viven en los mundos ‘otros’ son inconciliables con la vida real y la vuelta siempre lleva a la pérdida de un ser querido. El protagonista de *De los reyes futuros* sufre por lo que ha dejado en el más acá: Luisa la amiga de infancia apenas encontrada y ya perdida para siempre. Los personajes de *La trama celeste* y *De la forma del mundo* al volver, sufren por las mujeres que han dejado en el otro lado.

Los mundos paralelos de Bioy solo se comunican en ‘instantes privilegiados’. Luis Greve, el personaje de *Los milagros no se recuperan* formula esta misma idea: «Hay momentos en que puede ocurrir cualquier cosa [...]

irrecuperables (porque en seguida entran en el pasado), pero verdaderos. Momentos que son un mundo aparte, donde las leyes naturales no llegan» (Bioy Casares 1999b, pp. 286-287). A parte de estos breves momentos en los que es posible la comunicación, en los otros, que son la mayoría, los mundos se mantienen incomunicados. Los seres queridos que se encuentran durante el viaje se quedan irremediadamente del otro lado, están ahí, de vez en cuando se les puede ver, pero no se puede comunicar con ellos. Lo sabe bien Carmen, la mujer amada por Luis Greve en el cuento *Los milagros no se recuperan*, quien muere trágicamente en un accidente pero sigue existiendo en otro mundo. Cuando años después el protagonista la ve bajar del avión al que está a punto de montarse, ella se lleva un dedo a la boca y, sonriendo, le pide guardar silencio. Scheines subraya que Bioy alude a la teoría de las combinaciones posibles, insinuada por Borges en *La biblioteca de Babel*, pero la amplía ya que, mientras:

en la biblioteca no hay dos libros iguales, en su universo de ficción es posible que los elementos dispersos que originalmente formaron un individuo, por azar vuelvan a reunirse de manera idéntica, y también la presencia simultánea de dos personas iguales en un mismo lugar [...] y la coexistencia de infinitos mundos iguales o de idénticas personas repitiendo los mismos gestos, protagonizando las mismas peripecias en múltiples mundos paralelos (Scheines 1988, p. 70).

En realidad en *La trama celeste* no es imposible la existencia de dos personas 'iguales' en un mismo universo, pero sí su presencia simultánea, que, en cambio, es factible en otros cuentos como por ejemplo en *Los milagros no se recuperan* donde hay dos Somerset Maughan en el mismo barco.

Es la esperanza de la repetición la que lleva a Carlos Servian e Ireneo Morris de *La trama celeste* a salir para un nuevo viaje: el primero, abandonado por su sobrina, espera encontrarse en un mundo donde pueda «aprovechar una experiencia que el otro Servian, en su dicha, no ha adquirido» (Bioy Casares 1999a, p. 53), mientras el segundo espera volver a encontrar a Idibal, la enfermera de origen cartaginés de quien está enamorado. Esta esperanza de que dos mundos se puedan volver a cruzar es la que domina también en el cuento *El lado de la sombra* donde el personaje, después de haber recibido la llegada de Lavinia, la gata muerta en el incendio, se pasa los días esperando el retorno de su amada Leda.

Ahora bien, cabe preguntarse si en el texto aparecen unos indicios que preparan la aparición de lo fantástico.

En todos los cuentos mencionados los viajeros advierten un presentimiento que les anuncia que están traspasando el límite entre un territorio conocido y un orden distinto. El Capitán Ireneo Morris cada vez que viaja de un mundo a otro sufre un desmayo:

poco después de emprender los ejercicios nuevos sintió que la vista se le nublaba, se oyó decir «qué vergüenza, voy a perder el conocimiento», embistió una vasta mole oscura (quizá una nube), tuvo una visión efímera y feliz, como la visión de un radiante paraíso... Apenas consiguió enderezar el aeroplano cuando estaba por tocar el campo de aterrizaje (Bioy Casares 1999a, p.31).

La nube tiene aquí la función de puente ya que comunica un mundo con otro. Sin embargo, su naturaleza gaseosa le confiere un carácter efímero ya que se disuelve tras el pasaje del protagonista impidiendo así su vuelta atrás.

En *El lado de la sombra*, antes de desembarcar a la isla, el protagonista siente «un escalofrío de júbilo y de miedo» (Bioy Casares 1991a, p. 10) y cuando el barman le sirve su habitual vaso de menta, responde «Es increíble [...] voy a dejar esto para meterme en el infierno de allá abajo» (p. 10). Sus temores se confirman al bajar cuando se siente apabullado por el griterío de la calle (p. 11).

En el cuento *De la forma del mundo* el protagonista sigue al contrabandista hacia una isla desconocida del delta del Tigre y se adentra con él en un túnel que lo llevará misteriosamente al Uruguay. El tránsito por el túnel adquiere un carácter onírico:

Esos parajes conocidos, sucesivos, parecidos entre sí, irremediablemente se le confundían como partes de un sueño. [...] A Correa le pareció que bajaban por un declive en la penumbra; en una penumbra que gradualmente se convirtió en oscuridad, como si estuvieran bajo tierra, en un túnel. [...] El sitio le resultó desagradable, sobre todo por lo extraño y lo inesperado. [...] creyó que si el otro lo dejaba solo, no sería capaz de encontrar la salida. Se le ocurrió una idea irracional, que le pareció evidente: para los dos lados el túnel era infinito. Empezaba a sentirse muy ansioso cuando se encontró afuera (Bioy Casares 1979, pp. 22-25).

El pasaje de un mundo a otro es sugerido también por la recurrencia de un léxico relacionado con el campo semántico del sueño. Los personajes experimentan una sensación de aturdimiento que sigue, aun tras despertarse, como si estuvieran en un estado segundo, a mitad entre la vigilia y el sueño. El personaje de *De los reyes futuros* cuenta así su viaje hacia la quinta:

Caminé junto al paredón como en un sueño de interminable cansancio [...] Le pedí al almacenero un cuarto para dormir la siesta. Me llevó al piso alto. El cuarto era largo y estrecho, con una puerta en cada extremo.

Me desperté con la sensación de haber dormido mucho tiempo. Miré el reloj. Eran las cinco menos diez. Temí haber dormido todo el día y toda

la noche y estar en la mañana del día siguiente. Todavía confuso por el sueño, me dirigí hacia la puerta para llamar al almacenero. Me equivoqué de puerta; abrí... En vez de la desvencijada escalera que pensaba encontrar había un cuarto ordenado, [...] Frente a un escritorio estaba sentada una muchacha. Levantó la cabeza y me miró, con ojos duces y honestos. Era Luisa (Bioy Casares 1991c, p. 30).

El encuentro con Luisa tiene todas las características de experiencia onírica en que las coordenadas espacio-temporales se alteran, el cuarto con las cuatro puertas sugiere la atmósfera de una prueba iniciática donde el protagonista tiene que elegir el buen camino entre muchas opciones, cada una de las cuales lo puede llevar a destinos distintos. A medida de que avanza el texto y el personaje se acerca a la quinta, el tiempo va cambiando su ritmo y las leyes del lado de acá pierden de validez. «No sé cuánto tiempo había transcurrido» (1991c, p. 33) dice el protagonista y poco después añade: «Miré el reloj. Tuve la impresión de que en ese instante se detenía» (p. 35).

En este cuento el acercarse del personaje a la dimensión fantástica se prepara gradualmente a través de una disminución progresiva del sentido de los diálogos. El personaje llega a la quinta y bordea su paredón «como en un sueño interminable» (p. 30) hasta llegar al almacén de los padres de su novia de la adolescencia, Luisa.

Me atendieron un hombre y una mujer desconocidos. Comprendí que eran los nuevos dueños. Pregunté si podía almorzar.

- No mucho - respondió el almacenero. Era un hombre verdozo y desgredado.

- No menos que en otra parte - corrigió, soñadoramente, la mujer. Se fue a preparar el almuerzo [...]

Desde su habitación vecina se oyó la voz de la mujer:

- La gente habla.

- No salen ni dejan entrar a nadie - explicó el almacenero.

- La gente del barrio, la verdadera gente del barrio no se queja. Son los revoltosos de los suburbios... [...]

Junté valor y pregunté:

- Quién está informado sobre el asunto?

- Nadie susurró la mujer, entornando los ojos.

- El vendedor de pescados - afirmó el hombre (Bioy Casares 1991c, p. 29).

En este diálogo lo extraño aparece desde el principio en la respuesta de los dueños del almacén quienes, ante una pregunta tan sencilla como «¿se puede almorzar?», contestan con respuestas poco pertinentes como «no mucho» y «no menos que en otra parte». Luego empieza lo que Rosalba

Campra define como la ‘poética de los silencios’. El protagonista pide informaciones sobre la quinta donde viven sus amigos pero lo único que recibe son respuestas evasivas. «La gente habla» dice la mujer. «Siempre dieron que hablar» dice el hombre. Estas respuestas llevan al lector a formular una serie de nuevas preguntas: ¿Quiénes son los revoltosos de los suburbios? ¿Por qué se quejan? ¿Por qué la mujer quiere esconder la verdad? Todas ellas se quedan sin respuesta en el texto porque el lector solo tiene acceso a una parte del diálogo, la parte que el autor ha decidido mostrarle, *the rest is silence*. Un silencio cuya función en el texto consiste precisamente – como afirma Rosalba Campra – «en no poder ser llenado» (Campra 2008, p. 52). La interrupción del proceso comunicativo es condición de su existencia ya que «estos silencios en la trama del discurso sugiere(n) la presencia de vacíos en la trama de la realidad» (p. 52). En los cuentos de Bioy la llegada de lo fantástico es preparada desde el principio del relato por el narrador que va dejando vacíos, silencios narrativos, espacios de indeterminación, que podrán ser llenados solo al final del cuento. La suya es una narrativa elíptica donde las ambigüedades que se establecen en el nivel discursivo reflejan las que existen en el nivel de la historia entre orden ‘real’ y orden ‘fantástico’.

Otra estrategia que aparece con frecuencia en la narrativa de Bioy es la referencia intertextual o interartística con valor narrativo. Estas proporcionan al lector pistas de lectura para descifrar lo que se contará después. Entrevistado por Esther Cross, Bioy explica: «generalmente, cuando estoy por escribir trato de pensar cuál será el tema de la historia, en qué consistirá, y entonces hago lo posible para que todo mire hacia el mismo lado» (citado en Regazzoni 2002, p. 164). El cuento se configura así como un rompecabezas en que el autor desde el principio va dejando pistas de interpretación. Todo objeto y toda anécdota están ahí por algo, nada sobra, aun lo que parece insignificante termina cobrando un sentido al final, ya que, como dice Bioy: «La unidad de acción excluye episodios innecesarios y pide que todo suceda con arreglo al tema central» (p. 164). Entonces no es casual que los personajes del cuento *Máscaras Venecianas* en el Teatro La Fenice vean justo la obra *Loreley* que, como señala Regazzoni en su artículo sobre el doble, es «una acción dramática en tres actos de Ormeville y Zanardini, con música de Alfredo Catalani (que) presenta un doble nombre de mujer. La obra en realidad se llama *Elda* aunque en Italia se continúe representándola con el nombre de *Loreley*» (Regazzoni 2002, p. 164).

En el cuento *De los reyes futuros* el protagonista cuenta: «Di unos pasos y me agazapé junto a un busto de Fedro» (Bioy Casares 1991c, p. 32). Si nada es casual, la presencia de la estatua de Fedro, padre de las fábulas protagonizadas por animales, ¿no será entonces un indicio que anticipa lo que el protagonista encontrará adentro de la casa, es decir un mundo en que los animales han desplazado a los humanos? Un mecanismo parecido aparece también en *Un viaje o el mago inmortal*, donde el narrador cuenta:

«Recordando que el sueño, esquivo en la cama, suele buscarnos en lugares públicos, entré en un ínfimo cinematógrafo, donde pasaban una película sueca, más bien alemana, que bajo la carnada de magníficas fotografías y tedio, resultó una formidable exhortación a la lujuria» (Bioy Casares 1991b, pp. 117-118). En el texto no se explicita el título de la película, no obstante la escasez de películas suecas estrenadas en Argentina y el contenido erótico de la cinta, permiten barajar unos títulos. Podría tratarse de *Un solo verano de felicidad* dirigida por Arne Mattsson y estrenada en Buenos Aires en 1952 donde provocó un escándalo por la presencia de algunas escenas de desnudo o también de una de las películas realizadas por Ingmar Bergman entre finales de los Cincuenta y principio de los Sesenta: *El rostro* (1959); *El manantial de la doncella* (1960); *Como en un espejo* (1961). Ahora bien, más allá de la referencia a una película puntual, lo que cuenta en este pasaje es que el estremecimiento que le provoca al narrador la visión de la cinta anticipa la excitación que experimentará más tarde al ser testigo auditivo de las aventuras eróticas de sus vecinos de la habitación del lado.

La referencia cinematográfica cobra particular importancia en *El lado de la sombra* donde el protagonista en su recorrido por el laberinto de la ciudad cuenta haber visto un cine donde están proyectando *El gran juego*, una película de 1934, dirigida por Jacques Feyder e interpretada por Marie Bell y Charles Vanel. En ella se cuenta la historia de Pierre, un joven abogado quien se gasta toda su fortuna para complacer a su amante Florence quien, sin embargo, solo lo considera un juguete. Para evitar un escándalo, la familia lo obliga a enrolarse en la Legión extranjera. Ahí obsesionado por el recuerdo de Florence, conoce a Irma, una joven prostituta que se le parece increíblemente. Pierre la desprecia de día pero la ama de noche porque borracho la confunde con la otra. Los parecidos entre esta historia y las aventuras de Veblen con Leda/Leto son evidentes. En *El lado de la sombra* el protagonista afirma no recordar la trama de la película y por eso quiere quedarse para verla. Sin embargo, una fuerza oscura lo lleva a reanudar su camino y a entrar en otro espacio, a un bar de mala muerte, en una de cuyas paredes «se abría la entrada, sobre la penumbra de un cinematógrafo, tapada en parte por un cortinado de raído terciopelo verde» (Bioy Casares 1991a, p. 15). Es allí, detrás del cortinado, donde aparecerá Veblen y donde el protagonista asistirá a una proyección inesperada, ya no de *El gran juego* de Feyder, sino de su *remake*, protagonizado por el amigo, quien le contará la película de su vida antes de abandonarse para siempre a su destino.

En todos los textos analizados el viaje es el instrumento privilegiado para acceder a lo fantástico. El poder mágico del viaje es reconocido también por el protagonista de *Un viaje o el mago inmoral* quien declara:

no creo en magos, con o sin bonete, pero sí en la magia del mundo. La encontramos a cada paso: al abrir una puerta o en medio de la noche, cuando salimos de un sueño para entrar, despiertos, en otro. Sin embar-

go, como la vida fluye y no quiero morir sin entrever lo sobrenatural, concurre a lugares propicio y viaje (Bioy Casares 1991b, p. 114).

En el viaje los personajes descubren una realidad ‘otra’ que unas veces se presenta como sueño y otras como pesadilla pero que siempre termina afectando la vida ‘real’ o porque los personajes se encariñan con un ser del ‘otro lado’ o bien porque no pueden volver atrás. El recorrido del orden ‘real’ al orden ‘fantástico’ se prepara gradualmente y el texto muestra las marcas de este pasaje. Estas aparecen tanto en el plan del contenido como en el del discurso ya que la historia va influyendo sobre la narración. De hecho, el mareo y la desorientación que los personajes experimentan a medida que se aproximan a lo fantástico los vuelven incapaces de relatar su experiencia. Es así como en el plano del discurso se registra una progresiva pérdida de sentido que se obtiene a través de un uso calculado de las elipsis. Por último, la llegada de lo fantástico es anticipada por el recurso a unas referencias intertextuales que prefiguran las etapas posteriores del desenlace. En *El lado de la sombra*, en particular, la mención de la película de Feyder tiene un valor doble: narrativo, ya que cumple con una función catafórica, dando al lector indicios sobre lo que pasará después y metatextual, ya que funciona como ‘*mise en abyme*’ de la historia relatada en el cuento. Se podría concluir que, si bien en los cuentos analizados lo fantástico es el resultado de una hábil ‘poética del silencio’, su aparición es favorecida por la presencia de una serie de referencias que, al colarse en el texto, van a llenar parcialmente los huecos dejados por las elipsis, sugiriendo al lector pistas para decodificar el texto. ‘Poética del silencio’ entonces pero también ‘poética del indicio’ ya que el autor recurre conscientemente a la intertextualidad para crear la atmosfera necesaria para la irrupción de lo fantástico.

Bibliografía

- Anderson-Imbert, Enrique (1992). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.
- Barrenechea, Ana María (1972). «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica». *Revista Iberoamericana*, 80, pp. 391-403.
- Barrenechea, Ana María (1982). «La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos». *Revista Iberoamericana*, 118-119, pp. 377-381.
- Barrera, Trinidad (ed.) (1982). «Introducción y notas». En: Bioy Casares, Adolfo, *La invención de Morel. El gran serafín*. Madrid: Cátedra.
- Barrera, Trinidad (ed.) (1991). *Adolfo Bioy Casares*. Madrid: Ediciones de cultura hispánica.
- Bessière, Irène (1974). *Le récit fantastique: La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse.

- Bioy Casares, Adolfo (1979). «De la forma del mundo». En: Bioy Casares, Adolfo, *El héroe de las mujeres*. Madrid: Alfaguara.
- Bioy Casares, Adolfo (1986). «Máscaras venecianas». En: Bioy Casares, Adolfo, *Historias desafortunadas*. Madrid: Alianza.
- Bioy Casares, Adolfo (1989) «Prólogo». En: Bioy Casares, Adolfo; Borges, Jorge Luis; Ocampo, Silvina (eds.). *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa.
- Bioy Casares, Adolfo (1991a). «El lado de la sombra». En: Bioy Casares, Adolfo, *El lado de la sombra*. Barcelona: Tusquets.
- Bioy Casares, Adolfo (1991b). «Un viaje o El mago inmoral». En: Bioy Casares, Adolfo, *El lado de la sombra*. Barcelona: Tusquets.
- Bioy Casares, Adolfo (1991c). «De los reyes futuros». En: Bioy Casares, Adolfo, *La trama celeste*. Madrid: Alianza.
- Bioy Casares, Adolfo (1999a). «La trama celeste». En: Bioy Casares, Adolfo, *Historias fantásticas*. Madrid: Alianza.
- Bioy Casares, Adolfo (1999b). «Los milagros no se recuperan». En: Bioy Casares, Adolfo, *Historias fantásticas*. Madrid: Alianza.
- Bioy Casares, Adolfo (2012). *Obra completa*, vol. 1. Buenos Aires: Emecé.
- Bioy Casares, Adolfo; Scheines, Graciela (1988). *El viaje y la otra realidad: Un ensayo y cinco cuentos*. Buenos Aires: Felro.
- Bioy Casares, Adolfo; Ulla, Noemi (1990). *Aventuras de la imaginación: De la vida y los libros de Adolfo Bioy Casares*. Buenos Aires: Corregidor.
- Borges, Jorge Luis (2010). *Obras completas*, vols.1-3. Buenos Aires: Emecé.
- Caillois, Roger (1965). *Au cœur du fantastique*. Paris: Gallimard.
- Campra, Rosalba (2008). *Territorios de la ficción*. Sevilla: Renacimiento.
- Castex, Pierre-Georges (1951). *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: Corti.
- DRAE (s.d.). *Diccionario de la lengua española* [online]. Editado por Real Academia Española, s.v. Disponible en <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae> (2014-10-24).
- Jill Levine, Suzanne (1982). *Guía de Bioy Casares*. Madrid: Fundamentos.
- Martino, Daniel (1989). *ABC de Adolfo Bioy Casares*. Buenos Aires: Emecé.
- Morillas-Venturas, Enriqueta (ed.) (1991). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Siruela.
- Navascués, Javier de (1995). *El esperpento controlado. La narrativa de Adolfo Bioy Casares*. Navarra: EUNSA.
- Regazzoni, Susanna (2002). «El doble en la obra de Adolfo Bioy Casares». En: De Toro, Alfonso; Regazzoni, Susanna (eds.), *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, pp. 157-169.
- Toro, Alfonso de (1992). *Los laberintos del tiempo: temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral en la novela contemporánea: G. García Márquez, M. Vargas Llosa, J. Rulfo, A. Robbe-Grillet*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.

- Toro, Alfonso de (2002). «Breves reflexiones sobre el concepto de lo fantástico de Bioy Casares en *La invención de Morel* y *Plan de evasión*. hacia la literatura medial-virtual». En: De Toro, Alfonso; Regazzoni, Susanna (eds.) (2002). *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, pp. 135-155.
- Toro, Alfonso de; Regazzoni, Susanna (eds.) (2002). *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.
- Sorrentino, Fernando (1992). *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Suarez Coalla, Francisca (1994). *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Todorov, Tzvetan. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil/Points.
- Vax, Louis (1965). *La séduction de l'étrange*. Paris: Presse Universitaire de France.