

Formas de lo verosímil en *Dormir al sol*

Claudia Marcela Paez Lotero
(University of Massachusetts, Amherst)¹

Resumen: El presente trabajo analiza las formas mediante las cuales se construye lo verosímil en la novela *Dormir al sol* del escritor argentino Adolfo Bioy Casares. Para el análisis se sigue la noción de verosímil dada por Tzvetan Todorov, quien lo entiende como una manera de dar la impresión de verdad, es decir, de hacer creíble algo independientemente de que lo que se cuente sea verdadero o falso. Esa impresión de verdad para Julia Kristeva se logra al poner juntos dos discursos de distinto orden, los dos establecen una relación de similitud. Jonathan Culler propone cinco niveles de lo verosímil que para él son cinco maneras de poner la obra literaria en contacto con otros textos. En el presente trabajo se analiza la presencia de esos niveles en *Dormir al sol*, subrayando el papel del lector en una obra fantástica que ha sido concebida como artificio o artefacto y que no pretende ser reflejo de la realidad referencial.

Palabras clave: Verosimilitud, Autor, Lector, Narrador, Narratario.

Abstract: This paper analyses the forms in which the *vreisembable* is constructed in the novel *Dormir al sol* by Adolfo Bioy Casares. This analysis follows the notion of *vreisemblance* by Tzvetan Todorov, who understands it as a way of giving the impression of truth, that is, a way of making something believable independently if it is truth or false. For Julia Kristeva, this impression of truth is produced by putting together two discourses of different nature, both of them establish a relationship of similarity. Jonathan Culler proposes five levels of *vreisemblance*, these are five forms of putting in contact the literary work with other texts. This paper analyses the presence of those levels in *Dormir al sol*, stressing the role of the reader in a fantasy work that is conceived as an artifice or an artifact, and that does not pretend to reflect the referential reality.

Keywords: *Vreisemblance*, Author, Reader, Narrator, Narratee.

En 1973, el escritor argentino Adolfo Bioy Casares publica la novela *Dormir al sol*. Este relato de tipo fantástico cuenta la historia de Lucio Bordenave, quien un día debe internar en un instituto psiquiátrico a Diana, su esposa, para someterla a un tratamiento. Cuando ella regresa a casa Bordenave observa que su esposa ya no es

1. Colombia. MA por la Universidad de Massachusetts. Estudiante de Doctorado en la Universidad de Massachusetts, Amherst. Líneas de investigación: Literatura latinoamericana del siglo XX, literatura fantástica, escritoras latinoamericanas.

la misma y comienza a preguntarse sobre la identidad de Diana, descubriendo que el tratamiento que ella ha recibido ha transformado su alma. Esta novela de Bioy se divide en dos partes, en la primera Bordenave relata su historia a Félix Ramos con la esperanza de que éste le ayude. La segunda parte refiere la respuesta de Ramos ante el relato de Bordenave.

Emir Rodríguez Monegal en “Borges: Una teoría de la literatura fantástica” afirma que Bioy es practicante de la poética propuesta por Jorge Luis Borges (184). Explica Monegal que para Borges el arte de narrativo es artificio; un artificio regido por el orden, el rigor y la forma; un artificio que además no busca copiar la realidad, pues “dado el desorden del mundo real, el mundo de la ficción sólo puede tomar dos partidos: o imitarlo o caer en la simulación (es decir: en la mimesis), o crear su propio orden, como lo hace la magia” (182). Entonces, ¿cómo puede hacer un texto fantástico como *Dormir al sol* que también ha sido concebido como artificio llegar a ser considerado un texto verosímil por su lector? Esa es la pregunta que se intentará responder a lo largo de este análisis.

Tzvetan Todorov inicia la introducción a la edición de la revista *Communications* dedicada a los problemas de la verosimilitud, relatando la historia de dos individuos que discuten por un accidente y que se presentan ante las autoridades judiciales para determinar quién es el culpable de dicho altercado. Sin embargo, como los hechos no han sido presenciados por los jueces, éstos no pueden dar un fallo por lo que los denunciantes deben proporcionar sus respectivas versiones de los hechos; dice Todorov: “ya no se trata de establecer una verdad (lo que es imposible) sino de aproximársele, de dar la impresión de ella [...]. Para ganar el proceso importa menos haber obrado bien que hablar bien” (“Introducción” 11). Y hablar bien en este caso implica persuadir, hacer creíble aquello que se cuenta o, en otras palabras, hacer verosímil. Entonces, si la verosimilitud no es el establecimiento de una verdad sino impresión o persuasión, explica Julia Kristeva, lo verosímil no tendrá que tratar con lo verdadero o lo falso (65).

El texto literario para ser verosímil, para persuadir y dar la impresión de verdad, necesita establecer una serie de relaciones con otros discursos ya sean éstos de tipo literario, político, histórico y natural o el de la realidad denominada “real” (aquella realidad que creemos nos es común y todos podemos percibir). Este tipo de relaciones, explica Jonathan Culler, se plantean porque el lector para comprender el texto debe “naturalizarlo”, en palabras del crítico, “asimilar o interpretar algo es introducirlo dentro de los modos de orden que la cultura pone a nuestra disposición, y eso suele hacerse hablando de ello en un modo de discurso que una cultura considere natural” (*La poética* 197).

Por su parte, Kristeva identifica dos niveles de verosimilitud que se necesitan mutuamente, y a través del primero explica cómo el texto se relaciona con otro texto

opuesto para volverse verosímil. Dichos niveles corresponden a “lo verosímil semántico” y lo “verosímil sintáctico”. El primero de ellos tiene como rasgo principal la semejanza, es un “parecerse”. De acuerdo con este nivel:

Es verosímil todo discurso que está en relación de similitud, de identificación, de reflejo con otro. Lo verosímil es un poner juntos (gesto simbólico por excelencia, cf. el griego *sumballein* = poner juntos) dos discursos diferentes, uno de los cuales (el discurso literario, segundo) se proyecta sobre el que le sirve de espejo y se identifica con él por encima de la diferencia. (Kristeva 66)

Lo verosímil semántico actúa por analogía, su preocupación principal es referir el discurso literario al discurso que denominamos “natural”, aquel dado por la ley de una sociedad en un momento específico; es el discurso que se refiere a un conjunto de costumbres, comportamientos y modos de ver el mundo pertenecientes a determinada cultura y encuadrado en un contexto histórico específico (Kristeva 66). La verosimilización semántica, al juntar dos entidades contradictorias genera el “efecto de semejar”, la verosimilización sintáctica, el segundo nivel, lo que intenta entonces es versomilizar el proceso que lleva a ese efecto, de modo que en este nivel “lo verosímil depende, pues, de una estructura con formas de articulación particulares, de un sistema *retórico* preciso: la sintaxis verosímil de un texto es lo que lo hace conforme a las leyes de la estructura discursiva dada (a la leyes retóricas)” (Kristeva 67). Esto quiere decir que a través del verosímil sintáctico se logra esconder “el artificio del ‘poner juntos’ semánticamente verosimilizante” (Kristeva 68).

Por su parte, Jonathan Culler encuentra en lo verosímil cinco niveles, en palabras del crítico: “cinco niveles de poner en contacto un texto con otro texto para que ayude a volverlo inteligible y definirse en relación con dicho texto” (*La poética* 200). El primer tipo de verosimilitud corresponde al “texto dado socialmente” o lo que solemos llamar “lo real”; el segundo es un “texto cultural general”; el tercero corresponde a “las convenciones de un género” literario particular; el cuarto concierne a “la actitud natural hacia los artificios” que usa el texto; y el quinto a “la intertextualidad” dada por la ironía o la parodia (*La poética* 200).

Para analizar los modos cómo la novela de Adolfo Bioy Casares, *Dormir al sol*, busca construir lo verosímil dentro de ella misma, me detendré a observar cómo la novela manifiesta los distintos niveles de verosimilitud propuestos por Culler, los cuales, desde mi punto de vista, pueden ser agrupados bajo la división que realiza Kristeva. Esto gracias a que los dos primeros niveles propuestos por Culler responden al concepto de lo verosímil semántico que expone Kristeva, en esos dos niveles (el de “lo real” y el del “texto cultural general”) un texto particular para ser verosímil debe relacionarse con otro texto o discurso. Mientras que los otros niveles propuestos por el crítico estadounidense (el de “las convenciones de un género”, “la actitud natural hacia los artificios” y “la

intertextualidad”) ayudarían a verosimilizar el proceso que concluye con el “efecto de parecerse”, es decir, se “camufla el artificio del ‘poner juntos’” del que habla Kristeva.

Lo verosímil construido a partir de “lo real” está ligado con aquel discurso que denominamos “real” o “natural”, el que nos refiere una la realidad que creemos nos es común y que todos podemos experimentar. Culler explica este nivel así:

El primer tipo de *vraisemblance* es el uso del “texto de la actitud natural de una sociedad (el texto de *l’habitude*), totalmente familiar y, por esa propia familiaridad difusa, desconocido como texto”. La mejor forma de definirlo es como un discurso que no requiere justificación porque parece derivar directamente de la estructura del mundo. [...] Es sencillamente el texto de la actitud natural, por lo menos en la cultura occidental y, por tanto, *vraisemblable*. Cuando un texto usa dicho discurso, es inteligible de forma inherente y, cuando se desvía de dicho discurso, la tendencia del lector es a volver a traducir sus “metáforas” a ese lenguaje natural. (*La poética* 201)

Como lectores de un texto cuya verosimilitud está determinada por este nivel identificamos elementos que nos son familiares, por ejemplo, nos es natural tener ciertas pasiones o sentimientos (amor, odio, dolor), o considerar normales determinadas costumbres o procesos de vida (nacer, crecer, reproducirse, morir). Los textos fantásticos, como la novela de Bioy que acá concierne, a pesar de la naturaleza extraordinaria de los hechos que allí se narran, pueden construir parte de su verosimilitud teniendo en cuenta este nivel. Las narraciones fantásticas se caracterizan no sólo por el acontecimiento extraordinario, sino también porque ese acontecimiento puede suceder dentro de una realidad que el lector identifica como cotidiana y que poco a poco, con la aparición del acontecimiento extraordinario, se torna fantástica. Es en esa primera realidad del texto fantástico donde actúa con mayor fuerza la verosimilitud del discurso dado por “lo real”.

En *Dormir al sol* es relevante lo verosímil dado por “lo real” porque éste ayuda a que el lector de la novela se ubique en un mundo que le resulte familiar y que paulatinamente se transformará con la introducción del evento fantástico. El mundo familiar de esta novela de Bioy Casares se puede ver cuando se habla sobre los sentimientos de los personajes, sus historias cotidianas y el espacio que los rodea. En *Dormir al sol* el narrador de la novela poco a poco expone ese mundo cotidiano. Lucio Bordenave, el narrador de la primera parte de la novela, relata su infancia y las peleas que de niño tenía con sus amigos: “Desde chicos, usted y toda la barra, cuando se acordaban, me perseguían. El Gordo Picardo, el mayor del grupo (si no lo incluimos al rengo Aldini, que oficiaba de bastonero y más de un domingo nos llevó a la tribuna de Atlanta), una tarde, cuando yo volvía del casamiento de mi tío Miguel, me vio de corbata y para arreglarme el moño casi me asfixia” (10). Así mismo, Bordenave narra el momento en que contrae

matrimonio con Diana Irala, la cotidianidad con ella y las dificultades de su vida laboral, primero como empleado de un banco y luego como relojero. Las anteriores situaciones constituyen lo que se podría considerar momentos normales en la vida de cualquier persona; en general, solemos tener una niñez, una vida como adultos, amigos, algunos se casan, trabajan y cambian de empleo.

Pero no sólo son las etapas de la vida las que constituyen el discurso de “lo real”, los sentimientos también están incluidos. Por medio de éstos los personajes son caracterizados, lo cual permite que los lectores los tomen como personas comunes y corrientes. Bordenave también se permite expresar sus emociones: “es conveniente que sepa en qué estado de ánimo volví a casa. Yo se lo describiría como la simple felicidad de un hombre que vuelve a estar con su mujer después de una larga separación” (108). Cuando el narrador de la novela expone sus sentimientos, cuando afirma que ama, que tiene miedo, que odia o que es feliz, está humanizando a los personajes de la novela, construyendo un ser con el que el lector se pueda igualar o pueda identificar como posible dentro de ese discurso de “lo real”.

Otro elemento al que recurre lo verosímil del discurso de “lo real” es la descripción física de lugares, lo que permite que el lector se ubique en un espacio que aunque no conozca por lo menos no se le haga fuera de lo normal, un espacio que pueda situar dentro de sus referentes. Esto ocurre con la descripción de los espacios en los que tiene lugar la historia de la novela de Bioy: el barro donde vive Bordenave, los parques que visita Diana y el sanatorio donde es recluida.

Si en el primer nivel lo verosímil se establece por el diálogo entre la ficción y el discurso de “lo real”, en este segundo nivel el diálogo se da entre la ficción y la cultura. Explica Culler: “en segundo lugar, existe una gama de estereotipos culturales o conocimiento aceptado que una obra puede usar pero que no gozan de la misma posición privilegiada que los elementos del primer tipo, en el sentido de que la propia cultura los reconoce como generalidades” (*La poética* 202). Tales generalidades corresponden a “la voz colectiva y anónima, cuyo origen es un conocimiento humano general” (Barthes, citado en Culler, *La poética* 203). Culler ejemplifica esto citando la descripción que Balzac realiza del conde de Lanty. En ella se dice que el personaje es “sombrio como un español” o “aburrido como un banquero”; descripciones que según Culler pueden resultar naturales y posibles, pues hacen referencia a estereotipos que se aceptan como posibles dentro de una cultura (*La poética* 202). Son imágenes aceptadas socialmente y por ello creíbles. En *Dormir al sol* la finalidad de este verosímil dado por el texto cultura es, al igual que en el primer nivel, el de hacer familiar la realidad anterior al hecho extraordinario, sin desaparecer cuando dicha realidad ha sido transformada.

En *Dormir al sol* este tipo de lo verosímil está presente a través de generalidades o creencias populares como la que afirma que ninguna suegra quiere a su nuera y que se puede apreciar a través de la relación entre Ceferina, la nana de Bordenave, y Diana, la esposa de éste: “Ceferina, que me quiere como a un hijo, nunca aceptó enteramente a mi señora. En un esfuerzo para comprender ese encono, llegué a sospechar que Ceferina mostraría igual disposición con toda mujer que se me arrimara” (13). O consideraciones sobre las prácticas científicas: “usted hacía de cuenta que esos dos hablaban de cosas, no de personas. Recordé historias, que circulaban en los años del bachillerato, de herejías cometidas por practicantes en los hospitales.” (169).

Los estereotipos, como se mencionó antes, son elementos de lo verosímil dado por el texto cultural. En *Dormir al sol* la extensión de la narración de Lucio Bordenave no sólo se justifica por la necesidad de que Félix Ramos le crea, además de esto se explica por el oficio de Bordenave: relojero; oficio considerado como minucioso y detallista. Este estereotipo se revela en la novela no solo en la detallada narración que hace Bordenave sino también en el modo cómo este personaje es percibido por los otros y por sí mismo: “No le pido crédito para mis apreciaciones, que podrían resultar la divagación de un cerebro ofuscado, pero le garanto que en la narración de los hechos pongo el mayor escrúpulo de exactitud. Recuerde por favor que le escribe un relojero” (124).

Los valores de una sociedad también hacen parte de este segundo tipo de verosímil, si un personaje de ficción actúa de manera opuesta a esos valores, el lector no lo tomará como creíble, explica Culler: “una acción está justificada por su relación con una máxima general, y ‘esa relación de inferencia funciona también como un principio de explicación: lo general determina y, por tanto, explica lo particular; entender la conducta de un personaje, por ejemplo, es referirla a una máxima aceptada, y esa referencia se considera como un paso del efecto a la causa’” (*La poética* 205). Por ejemplo, la actitud investigativa de Reger Samaniego, el médico de Diana, tiene su explicación en el sistema de valores sociales, en las expectativas que la sociedad tiene sobre la ciencia: la búsqueda del bien común y la salvación de la humanidad (aunque esto no excusa sus procedimientos en la investigación). Hacia el final de la primera parte de *Dormir al sol*, en una discusión entre Samaniego y Bordenave por las consecuencias del tratamiento al que someten a Diana, comenta el médico: “—No me pida que haga mal a nadie. Mi obra pierde todo el sentido si aumento la desdicha de una sola persona”. A lo que responde Bordenave: “—O me equivoco o usted se considera un gran benefactor. Ya veremos qué piensa la gente cuando se entere” (187).

Dentro del verosímil dado por el texto cultural también se encuentran las costumbres y el lenguaje utilizado por los personajes. No se toma como fuera de lo común en

Dormir al Sol que Bordenave y Ceferina, como buenos argentinos, tomen mate todos los días. Tampoco se toma como inconsistencia que estos personajes argentinos utilicen interjecciones y expresiones propias del español del Cono Sur o que utilicen el voseo: “—¿Lo que ahora menos deseás en el mundo es una mujer? / —¿Por qué lo decís? / — Fijate que no te culpo. ¿Sabés una cosa? Yo también tengo sangre torera” (64).

Por otro lado, observa Kristeva que después de poner juntos dos discursos distintos, de lograr el efecto de parecerse, el siguiente paso a seguir es esconder los mecanismos usados en el texto para lograr dicho efecto. Para ello se necesita de las convenciones del género literario y los procedimientos retóricos empleados en el texto.

Lo verosímil dado por el género literario pertenece a los dos niveles de verosimilitud propuestos por Kristeva, es decir, lo verosímil semántico y lo verosímil sintáctico. Al primero porque el texto particular debe conversar con el corpus que conforma el discurso propiamente literario y reflejarse en esos otros textos; y al segundo porque el texto debe seguir las normas que ese corpus impone para camuflar el efecto de parecerse. *Dormir al sol* es una novela en la que el género literario predominante es el fantástico, pues comparte con otros textos las características propias de este género.

Explica Culler sobre este nivel de verosimilitud: “La función de las convenciones del género consiste esencialmente en establecer un contrato entre el escritor y el lector para hacer que determinadas expectativas funcionen y permitir así tanto la admisión de los modos aceptados de inteligibilidad como la desviación con respecto a ellos” (*La poética* 210). En otras palabras, el lector puede tomar como verosímil el texto si éste sigue las leyes del género literario al que pertenece; pero esto solo es posible en la medida en que esas leyes hagan parte de la competencia literaria del lector. Un lector de literatura fantástica puede considerar como posibles determinados eventos dentro de un texto de dicho género, siempre y cuando éste cumpla con los rasgos que caracterizan ese género literario.

La mayoría de los críticos que se han detenido en el estudio de la literatura fantástica, concuerdan en que el problema principal de ésta es la realidad. Y algunos de ellos (Todorov, Caillois, Castex, Vax, Calvino) relacionan lo fantástico con la idea de vacilación, incertidumbre, ruptura o desviación que se produce en la realidad representada y que parece transformarla. Y, además, cada crítico ubica esas rupturas o vacilaciones en distintos niveles: el lector, los personajes, la naturaleza de los acontecimientos. De cierto modo, el carácter más importante del género fantástico es “la duda”; ésta es producto de la transformación de la realidad que se expone en el texto, de una realidad cotidiana se pasa, ya sea de manera abrupta o lentamente, a una realidad extraordinaria, a una realidad cuyas experiencias y explicaciones se manifiestan más allá de lo conocido.

Remo Ceserani ha relacionado la duda producida por lo fantástico con el concepto de “perturbación” de Freud, es decir, “como experiencia de una presencia inquietante en la cotidianidad” (73). Entonces la literatura fantástica como relato perturbador suscita en el lector inseguridad porque lo enfrenta a una situación desconocida o que está más allá de una fácil explicación racional.

Interesa ver ahora cuáles son los procedimientos característicos del género fantástico presentes en *Dormir al sol*. Como se mencionó arriba, lo verosímil dado por el género literario depende de sus leyes, pues éstas al hacer parte de la competencia literaria del lector se convierten en expectativas; si el texto sigue esas leyes el lector tomará la narración como verosímil. En términos generales, la literatura fantástica se caracteriza por abordar una serie de temas específicos (como los relacionados con los fenómenos irracionales, el inframundo, los sueños, los viajes en el tiempo u otras dimensiones, la locura, las metamorfosis, el doble y las fantasías metafísicas, solo por mencionar algunos), también por considerar de manera especial el papel del lector y, además, por pretender construir realidades deliberadamente en las que tienen lugar los pasos de umbral y donde se presentan objetos mediadores entre esas realidades.

Respecto a los temas tratados a lo largo de *Dormir al sol*, se encuentra el amor imposible, el problema de la identidad, la dicotomía cuerpo-alma y el progreso de la ciencia, entre otros. Es en el carácter metafísico de estos temas donde la obra de Bioy se acerca al relato fantástico filosófico del que habla Italo Calvino. La literatura fantástica lejos de ser evasión de la realidad “real” y de los problemas humanos, procura abordarlos, meditarlos y hacer evidente otras perspectivas. En la novela se realiza una reflexión sobre la realidad interior (problema de la identidad) y sobre la manera como es percibido el mundo exterior. En este sentido *Dormir al sol* sigue uno de los temas característicos de la literatura fantástica: las fantasías metafísicas.

Por otro lado, los juegos con el lector son relevantes en la novela de Bioy. Estos juegos se llevan a cabo a través de varias estrategias, la primera de ellas consiste en evidenciar los mecanismos que el texto mismo usa para atrapar a su lector; esto con el fin de hacerle notar a éste que aquello que está leyendo antes que nada es un artefacto. Según Ceserani, por medio de la ostentación de los procedimientos narrativos se hace evidente la artificialidad del texto fantástico. Esto se puede ver también como las condiciones del juego razonado (en el que creen Bioy y Borges) que propone la obra para que el lector pueda acceder a ella.

En *Dormir al sol* la primera manifestación de las condiciones del texto está en la presentación de la novela misma. Ésta se divide en dos partes, al inicio de cada una

hay un título que indica quien es su autor: “Primera parte por Lucio Bordenave” (7), “Segunda parte por Félix Ramos” (191); pero como Lucio Bordenave y Félix Ramos son construcciones de la propia novela, con el fin de no confundirlos con el autor empírico,² este es, Adolfo Bioy Casares, prefiero denominarlos “pseudo-autores empíricos”. Los pseudo-autores son una supuesta persona de carne y hueso que ha consignado física y materialmente la narración que el lector tiene en sus manos. Apelando a los conocimientos del lector, éste para dejarse atrapar por los mecanismos de la narración tiene que aceptar a los pseudo-autores de la novela y dejar de lado al autor empírico que reconoce, es decir, olvidarse momentáneamente de la persona Adolfo Bioy Casares. El lector al diferenciar a los pseudo-autores del propio autor empírico, reconoce que la presentación de los primeros hace parte del artificio usado por la novela, sabe que lo que lee es un artefacto o juego razonado y aun así se permite creer en él. No obstante ese “creer” para el lector es asumir un papel dentro de la obra, eso es lo que le permite leer *Dormir al sol* no como ficción sino como un cartapacio que contiene el testimonio de un acontecimiento extraordinario.

Otro de los juegos empleados en la novela es el de la identificación. Todorov indica que la vacilación debe presentarse en uno de los personajes de forma que el lector se identifique con aquel en el momento de dudar. Sin embargo, el lector al que se refiere el crítico es al lector implícito.³ El mecanismo de identificación en la obra fantástica bien podría funcionar de la siguiente manera: el lector implícito debe identificarse con el personaje que vacila para que el lector empírico⁴, el receptor de la obra, se identifique con el implícito y llegue también a vacilar. La identificación se realiza a través de los mecanismos formales de la obra y, entre ellos, el uso de la narración en primera persona es muy conveniente en tanto que “es la que con mayor facilidad permite la identificación del lector con el personaje, puesto que, como es sabido, el pronombre “yo” pertenece a todos” (Todorov, *Introducción literatura fantástica* 67). *Dormir al sol* está narrada utilizando la primera persona singular (el yo del que habla Todorov): “Tampoco le voy a negar que en más de una oportunidad nos disgustamos con mi señora y que una noche –me temo que todo el pasaje haya oído el alboroto– con intención de irme en serio me largué hasta los Incas, a esperar el colectivo, que por fortuna tardó y me dio tiempo de recapacitar” (12). El narrar desde la primera persona es un primer paso para que el lector se sienta cercano al narrador; ese “yo” de algún modo genera una cierta intimidad entre el narrador y el lector, pues todo parece estar focalizado desde la mirada honesta de ese sujeto que habla desde el “yo”.

2. Un sujeto biográfico al que se le responsabiliza de consignar materialmente el texto.

3. El lector que se construye en la novela.

4. El lector que está por fuera de la obra, que no es una construcción de ella y que también es un sujeto biográfico.

En la primera parte de *Dormir al sol* focalización es interna, el narrador sabe lo mismo que el personaje que ha vivido los acontecimientos, así que en esta parte de la novela los acontecimientos se cuentan desde la perspectiva del protagonista que ha sido testigo y participe: “Como si yo hubiera padecido hambre y sed de un amor total –así era, le garanto, el que me ofrecía esta perra– desde que la tuve en casa me sentí en ocasiones tan acompañado, que llegué a preguntarme si no la extrañaba menos a mi señora” (89). En cuanto a la identidad de la voz narrativa, ésta corresponde a la de Lucio Bordenave; la voz es de tipo intradieгético-homodiegético, es decir, un narrador de ficción que cuenta su propia historia, Bordenave, personaje de la ficción, cuenta lo que le ha pasado: “Voy a contarle mi historia desde el principio y trataré de ser claro, porque necesito que usted me entienda y me crea” (9).

La focalización de la segunda parte de *Dormir al sol* es externa, el narrador sabe menos que el personaje que ha vivido la aventura, por lo tanto todo lo que cuenta es una interpretación de los hechos: “Por motivos aparentemente contradictorios, desconfío de la autenticidad del documento. Ante todo, me parece raro que Bordenave se dirija a mí” (194). La identidad de la voz narrativa corresponde a Félix Ramos, destinatario de la primera parte y personaje aislado de los hechos principales de la narración. El tipo de voz narrativa es extradiegético-homodiegético: un narrador externo que narra su propia historia, y aunque hace parte de ésta última sólo actúa como un testigo lejano. Ramos conoce la historia por las cartas y el cartapacio que extrañamente le hacen llegar a su casa. Cuenta lo que hizo después de conocer la historia referida en el cartapacio, pero en todo caso actúa con distancia respecto a ésta.

Vemos así que desde donde se narra se trata de autentificar los hechos contados, y quienes narran son testigos o participes de los acontecimientos. Los narradores procuran dar un testimonio personal. La identificación no es psicológica, se trata, más bien, de que el lector y la voz narrativa vayan de la mano durante el desarrollo de la historia, que en los dos se puedan generar las mismas inquietudes sobre lo que sucede y a la vez traten de responder a ellas. En *Dormir al sol* tanto el lector implícito y Lucio Bordenave deben dudar sobre los acontecimientos, se dirigen al mismo punto, en un principio pueden tener la incertidumbre e imaginar que se trata de una infidelidad de Diana o su secuestro, y luego aceptar el acontecimiento extraordinario.

Otro de los juegos que usa la literatura fantástica es presentar en el relato destinatarios específicos, con esto la narración es autentificada y a la vez se facilita el proceso de identificación puesto que los destinatarios y oyentes estarían en el mismo nivel y en las mismas condiciones de participación dentro del texto. La primera parte de *Dormir al sol* está dirigida claramente a Félix Ramos, pero se revela el nombre

del destinatario del cartapacio de Bordenave hacia el final de su narración. Con estos destinatarios y oyentes concretos se autentifica la narración y se procura que tanto el lector implícito como el lector empírico estén en el mismo nivel de participación dentro de la novela.

La elipsis es otro mecanismo utilizado por lo fantástico para producir en el lector sorpresa. El silencio, lo no dicho produce incertidumbre, inseguridad, genera inquietudes que hacen dudar. Las falsas motivaciones en la literatura fantástica también sirven para éste fin, la lectura es desviada y cuando se revela el curso verdadero de los hechos se produce la sorpresa. La novela de Bioy en este aspecto juega mucho con el lector; lo no dicho o los falsos indicios tienen un carácter significativo porque llevan al lector a pensar que algo extraño está pasando y a imaginar una explicación que termina siendo radicalmente distinta y falsa. Lo no dicho y los falsos indicios en *Dormir al sol* se usan como en las novelas policiales, todo parece indicar una cosa y termina siendo otra. Cuando el lector descubre lo que realmente ha pasado choca y se sorprende.

Una característica especial de la novela aquí tratada es que en ella el presente desde donde los narradores realizan sus relatos es próximo al pasado de los acontecimientos vividos, un pasado casi inmediato. Gracias a esto se puede desviar la lectura, es decir, que el lector se encamine por un rumbo distinto, pues tanto el narrador como el lector estarían dando explicaciones sobre los extraños acontecimientos casi al mismo tiempo y en la misma dirección.

La primera parte de *Dormir al sol* se puede dividir en dos segmentos, el primero iría desde el inicio de la narración hasta la revelación del acontecimiento fantástico, mientras que el segundo iría desde la revelación hasta el fin de la narración de Bordenave. En el primer segmento el narrador introduce falsas motivaciones o comentarios que desvían la atención del lector, llevándolo a considerar otros aspectos como las insinuaciones que Picardo, Adriana María y Ceferina le hacen a Bordenave sobre la fidelidad de Diana, éstas lo hacen dudar sobre si su esposa está o no realmente internada en el instituto frenopático, como se puede ver en el siguiente fragmento:

—[... Adriana] Yo siempre te creí más hombre, pero te juro que ahora la comprendo a mi hermana y hasta la compadezco y de todo corazón la felicito si lo ha seguido al profesor de perros.

—¿Qué estás diciendo? —le pregunté—. Ahora mismo vas a explicarte. [...]

De repente grité: “¿Qué puede importarme ese arranque de furia contra mí, si Diana está encerrada en el Frenopático?”. No había terminado la frase, cuando me sobresaltó la duda. “¿O no está encerrada? ¿Qué sugirió Adriana María?”. (71-72)

El lector cree encontrarse frente a una historia de infidelidad y puede imaginar que Lucio es un hombre que no está dispuesto a aceptar la verdad sobre su esposa. Estas suposiciones se caen cuando Diana sale del instituto y, así, el lector sabe que la historia va por otro lado.

Aparte de las anteriores suposiciones el narrador insiste en una serie de consideraciones que advierten al lector sobre los próximos sucesos de la novela, tales consideraciones son las reflexiones que Bordenave realiza sobre el alma de los perros y la de Diana y lo que ama de ella. Esta serie de pensamientos anteriores al dominio de la realidad fantástica hacen que el lector sospeche y de esta forma participe en la construcción de la historia. A pesar de esto el lector no puede estar totalmente seguro de sus intuiciones ya que el narrador introduce falsas motivaciones o comentarios que desvían su atención llevándolo a considerar otras respuestas a sus inquietudes.

En lo referente a los pasos de umbral, éste es entendido como el cambio de una realidad o de un ambiente, el paso de un código conocido a uno desconocido. Los pasos de umbral pueden relacionarse con el concepto de superstición, el cual representa las identidades como diferencias, y son precisamente estas últimas las que generan un conflicto cuya resolución es la exclusión. El paso de umbral produce incredulidad, es decir, resistencia a aceptar la nueva realidad, ambiente, orden o código que desplaza o excluye al habitual para imponerse. En el caso particular de *Dormir al sol*, no se abandona una realidad para pasar a otra, más bien el personaje protagonista y el lector implícito poco a poco descubren algo escondido en su realidad: el misterio. La duda, la vacilación se halla en la manera como se interpreta la realidad cuando el misterio se va haciendo presente. Se puede hablar de tres momentos en el proceso del paso de umbral en *Dormir al sol*. Primero se manifiesta una cotidianidad: Lucio Bordenave vive con su esposa una vida tranquila; luego la cotidianidad se ve interrumpida: su esposa es internada en un frenopático, y esa interrupción genera dudas: ¿quién es su esposa?, ¿lo engaña?, ¿dónde está?; y finalmente se produce la revelación: su esposa ha sido sometida a un experimento que ha afectado la condición de su alma.

Otro elemento importante en el relato fantástico y que tiene relación con el paso de umbral es el objeto mediador, éste “es un objeto que, con su inserción concreta en el texto, se convierte en testimonio inequívoco del hecho de que el personaje-protagonista ha realizado efectivamente un viaje, ha entrado en la dimensión de otra realidad y ha traído consigo un objeto de aquel mundo” (Ceserani 108). En la novela el objeto mediador hace parte del juego, del tomar los textos como testimonios. El objeto mediador en *Dormir al sol* es el cartapacio que Félix Ramos lee: “Un día, en la misma puerta de casa, increíblemente el sueño se volvió realidad; pero en la versión que me deparó la suerte,

desaparecen los elementos románticos: no hay botella, ni mar, ni testamento, sino un montón de papeles en la boca de un perro” (193). El cartapacio es la prueba de que el acontecimiento fantástico realmente se presentó dentro del mundo de la novela. Sin embargo, al pensar en el lector empírico se verá que el objeto mediador en la novela a la vez que prueba la autenticidad del hecho fantástico a los personajes de la historia, también se lo está demostrando al lector implícito con el que debe identificarse el empírico. Si este último lector acepta las reglas del artefacto que es la novela y así consigue identificarse con el lector implícito (acepta el contrato de ficción), el objeto mediador también será prueba para el lector empírico de los hechos fantásticos.

Igualmente importante es la necesidad de crear un espacio especial en el que haga presencia lo fantástico con sus pasos de umbral y objetos mediadores. Indica Graciela Schienes en su artículo “Claves para leer a Adolfo Bioy Casares”, que una de las particularidades de la obra del escritor argentino es su interés por los viajes. Dice Schienes que es el viaje “el procedimiento ideado para introducir al personaje, con naturalidad, de manera verosímil, en lo sobrenatural, que al mismo tiempo le sirve como recurso narrativo para enredar al lector casi inadvertidamente en la trampa-trama fantástica” (16). El viaje desencadena la aventura fantástica porque lleva al protagonista a lugares desconocidos, marginados y con unas condiciones adversas, como lo puede ser un hospital dedicado al tratamiento de padecimientos mentales. Estos espacios generan el contraste necesario para los pasos de umbral porque son lugares aislados o mediúmnicos que como dice Scheines, “no pertenecen ni al lado de acá ni al lado de allá, ni al orden cotidiano ni a la otra realidad” (17). La narración de *Dormir al sol* inicia en un lugar del orden cotidiano: el hogar de Lucio Bordenave, “La vieja Ceferina pontifica: ‘Los que vivimos en un pasaje tenemos la casa en una casa más grande’. Con eso quiere decir que todos nos conocemos” (10). Y cuando Bordenave sale de su casa y de su barrio tiene la posibilidad de entrar en el espacio desconocido o mediúmnico, el que le permite el acceso a lo fantástico.

Siguiendo la distinción que hace Italo Calvino entre fantástico visionario y fantástico interior, *Dormir al sol* se inscribiría en el segundo porque en esta novela lo fantástico no depende de lo que se ve sino de lo que se siente, del experimento interior: “De este sentimiento de seguridad pasé a sospechas y miedos increíbles. No sé cómo ni por qué me dio por preguntarme quién estaba mirándome desde los ojos de Diana” (135). No se ubican los hechos en un ambiente físicamente temeroso como un castillo o cementerio, los espacios siguen siendo relativamente conocidos: del barrio se pasa a la aventura en el hospital psiquiátrico. Pero, a pesar de que lo fantástico se siente, es en el espacio del hospital donde se realiza la transformación fantástica de los personajes, un espacio nuevo para ellos, mediúmnico, por lo menos para Bordenave.

Dormir al sol sigue los preceptos básicos del género fantástico. En este sentido la novela de Bioy alcanza la verosimilitud dada por el género literario, pues el lector que conoce las leyes del género fantástico se encuentra con ellas en esta novela de Bioy. Ahora es pertinente pasar a observar cómo esas leyes son enmascaradas.

A través de su expresa artificialidad, *Dormir al sol* le propone a su lector un pacto y si él lo acepta participará en la obra de una manera particular que le permitirá considerarla verosímil. Marches y Forradellas definen contrato de la siguiente manera:

Para Greimas, el contrato es uno de los principales sintagmas narrativos del relato; el contrato implica a un destinador y a un destinatario; el primero propone un programa-objeto (un querer hacer) al segundo, que puede aceptarlo o rechazarlo. La aceptación del contrato transforma al destinatario en sujeto (el héroe) que comienza la búsqueda del objeto del deseo. (80)

El contrato en la novela aquí tratada no solo se manifiesta en las relaciones que se establecen entre los personajes al interior del relato, sino también en las relaciones entre el lector y el texto, ya que como Seymour Chatman bien lo explica, “cuando acepto el contrato de la ficción añado otro ser: me convierto en lector implícito” (204). Al acceder el lector empírico a un texto, ese lector puede o no aceptar las reglas que el texto le propone, si las acepta tiene la posibilidad de convertirse o por lo menos identificarse con el lector implícito construido en el texto; si esto se logra, en una narración que plantee una realidad fantástica el lector empírico podría llegar a considerarla como verosímil, pues está aceptando las condiciones del mundo construido en el relato.

En este sentido, la participación del lector (además de actualizar la obra e interpretarla) también consiste en asumir roles en la superficie del texto, esto es, en la primera cara con la que tiene contacto; ésta sería el espacio donde es aceptado el contrato de ficción. Ese contacto con la superficie consiste en la aproximación del lector empírico al lector implícito. Cuando se presenta esta aproximación hay una identificación entre el lector empírico y el implícito, pero no se trata de una identificación psicológica, es más bien una toma de posición frente al texto, es decir, el lector empírico se pone al nivel del lector implícito y procura leer desde ese nivel. Si se efectúa lo anterior es posible que se establezca el contrato de ficción y con ello que la realidad construida por el texto pueda ser tomada como verosímil.

En cualquier narración de ficción, dice Gerald Prince, debe haber un narrador y un narratario (151), es decir, alguien que emita unas palabras y alguien que las reciba. Si ampliamos la afirmación de Prince y pensamos en la obra como una esfera compuesta por tres capas, podremos considerar que en cada una de esas capas se puede encontrar un ente que emite un mensaje y otro que lo capta. Así, en la capa más superficial encontraríamos al autor y lector empíricos y, adentrándonos hacia el interior de la esfera,

en la siguiente capa al autor y lector implícitos, y en la subsiguiente al narrador y al narratario. De acuerdo con esto, la identificación lector empírico y lector implícito se podría realizar en los primeros estratos, sin embargo, esa identificación se sostendría por las relaciones que se establezcan entre el lector implícito y el narratario.

El autor empírico, ubicado en la capa más externa, es el sujeto físico, la persona de carne y hueso que puede consignar materialmente un texto; podemos pensar en él como el origen de la obra puesto que fue capaz de imaginarla, construirla y plasmarla. Para el caso de la novela aquí tratada, su autor empírico se identifica con el sujeto Adolfo Bioy Casares, argentino nacido en 1914 y fallecido en 1999; hijo de Adolfo Bioy y Marta Casares; que inició en 1933 estudios universitarios de literatura y derecho, carreras que luego abandonó; dueño de un perro llamado Ajax; esposo de Silvina Ocampo y padre de Marta Bioy; fundador con Borges, en 1935, de la revista “Destiempo”; aficionado a la fotografía, etc. Es a este tipo de autor al que se refiere Roland Barthes cuando nos dice que una parte de la explicación de la obra literaria se ha hecho pensando en la persona física que la produjo: “la explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus ‘confidencias’” (66).

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede decir que un autor empírico puede actuar como referente de la obra, es decir, puede ubicarla en un lugar y tiempo específico de su mundaneidad. En el caso de *Dormir al sol*, a partir de la fecha de publicación de la novela, 1973, y de algunos datos biográficos de la persona Adolfo Bioy Casares, se podrían observar cuáles fueron las circunstancias históricas que rodearon la producción del texto, así como su circulación, su recepción e interpretaciones.

Por otra parte, cuando se trata del autor implícito, ubicado en el segundo estrato, se puede decir de él que es “el principio que inventó al narrador, junto con todo lo demás en la narración, que amontonó las cartas de esta manera especial, hizo que estas cosas sucedieran a estos personajes en estas palabras e imágenes. [...] Nos instruye silenciosamente, a través del diseño general [de la obra]” (Chatman 202). En otras palabras, el autor implícito es el diseñador de la narración, pero de una en concreto, lo que quiere decir que no todas las narraciones inscritas bajo un mismo autor empírico tengan el mismo autor implícito. Si bajo el nombre de Adolfo Bioy Casares se consignaron una serie de novelas y cuentos (*La invención de Morel*, *Dormir al sol*, *Plan de evasión*, *Diario de la guerra del cerdo*, *La trama celeste*, *El perjurio de la nieve*, *Historias desafortunadas*, etc.) esto no quiere decir que ese nombre, corresponda también en cada una de las novelas y cuentos a su respectivo autor implícito. Cada narración posee su

propio constructor particular, su propio autor implícito, encargado a su vez de diseñar un lector implícito que guíe al lector empírico a través de la narración.

Como se había mencionado antes, cada una de las partes de *Dormir al sol* posee un pseudo-autor empírico, una supuesta persona que ha consignado física y materialmente la narración que el lector tiene en sus manos. Y esos pseudo-autores son construcciones del autor implícito. Como ya se vio, de manera clara y directa *Dormir al sol* revela a sus pseudo-autores empíricos: Lucio Bordenave y Félix Ramos. El propósito que tiene en mente el autor implícito al introducir a estos pseudo-autores empíricos, es el de jugar con los lectores empíricos de la obra, así se procura alejar a estos últimos del referente que nos da el autor empírico Adolfo Bioy Casares, y propiciar la identificación del lector empírico con el lector implícito. Éste último es una construcción que hace parte del texto, y una de sus muchas funciones es asumir a esos pseudo-autores empíricos como los propios autores empíricos de las novelas.

En cuanto a los narradores, ubicados en la tercera capa, como ya se vio, la primera parte de *Dormir al sol* es de focalización interna; la identidad de la voz narrativa corresponde a la de Lucio Bordenave y ésta, a su vez, es de tipo intradiegético-homodiegético. Mientras que la focalización de la segunda parte de la novela es externa; la voz narrativa es de tipo extradiegético-homodiegético y se identifica con el sujeto Félix Ramos. En las dos partes de la novela el autor implícito hace coincidir las identidades de los pseudo-autores empíricos con las de los narradores. Esto permite que el lector implícito tome cada parte de la novela como textos independientes que contienen los testimonios personales de esos pseudo-autores empíricos, testimonios de Lucio Bordenave y Félix Ramos. Los pseudo-autores como narradores finalmente están contando su propia historia sin importar el grado de participación que hayan tenido en ella, nos están dando un testimonio o, mejor, un pseudo-testimonio. Cuando el autor implícito expone estos pseudo-autores empíricos y sus testimonios, nos muestra los artificios de las narraciones. El lector empírico al acceder a *Dormir al sol*, tiene presente que está tratando con texto literario, sin embargo, cuando asume el contrato de ficción está aceptando jugar el rol de lector implícito destinado a considerar la novela como un cuaderno de notas o como un informe.

Se mencionó anteriormente que en el mismo nivel donde está el narrador se encuentra también narratario. Este último es el destinatario del relato que hace el narrador y no debe confundirse con el lector empírico o con el implícito aunque lleguen a parecerse. Tanto el narrador como el narratario son figuras ficticias, creadas por el autor implícito, y cada una de ellas cumple una función específica dentro del texto.

Una de las funciones que tiene el narratario, según Prince, es la de caracterizar el tipo de narratario que concibe el narrador y la relación que se establece entre ellos

(160). La narración de la primera parte de *Dormir al sol* tiene como narratario a Félix Ramos, personaje de la novela. Y esto se sabe de forma explícita por las apelaciones que Bordenave hace a Ramos: “Como usted no dio señales de vida, no voy a insistir con más cartas inútiles, [...]. Voy a contarle mi historia [...] porque necesito que usted me entienda y me crea” (9). A demás de esto, a través de la narración que hace Bordenave, pseudo-autor empírico y narrador, el lector implícito conoce a Félix Ramos o por lo menos lo que Bordenave cree que es él y, al mismo tiempo, se hace una idea del tipo de persona que es el propio narrador. En el primer apartado de la novela Bordenave presenta al narratario, cuenta cómo se conocieron, cómo fue su relación y por qué no pudieron establecer una mejor amistad. Ese primer apartado es una reminiscencia sobre la vida de Bordenave y Ramos, por medio de ella el primero trata de convencer al segundo para que lo ayude. Esa intención pertenece al estrato narrador y narratario. Pero en el estrato autor y lector implícitos, lo que se está haciendo es contextualizar; el autor implícito le presenta al lector implícito una serie de personajes desconocidos, de los cuales debe hacerse una idea para seguir la narración.

Otra de las funciones que tiene el narratario es la de naturalizar el relato, lo que para Prince implica hacerlo verosímil (161), especialmente cuando tanto el narrador como el narratario son personajes de la obra. En el estrato narrador y narratario de *Dormir al sol*, el hecho de que el narrador y el narratario sean personajes concretos de la novela produce en esa capa que lo narrado sea posible. Como consecuencia de ello, el lector implícito tiene la posibilidad de tomar la narración como un testimonio verosímil antes que mera ficción, pues se encuentra frente a dos personajes que dan su versión personal de una serie de eventos de la que ha participado.

Pero además de la función verosimilizante del narrador se necesita de otra que ayude a que el lector implícito crea que ante todo la narración que tiene delante de él es un informe. Explica Prince que el “papel más evidente del narratario, un papel que desempeña siempre, es el de intermediario entre narrador y lector(es), o, más aún, entre autor y lector(es). Ciertos valores que deben ser defendidos, ciertos equívocos que deben ser disipados, lo son fácilmente por mediación de las intervenciones dirigidas al narratario” (159). La insistencia del narrador en hacer que el narratario tome por creíble todo lo que le cuenta, todo lo que ha consignado en su cuaderno de notas, ayuda a que el lector implícito asuma la novela como testimonio al ponerse en el mismo nivel que el narratario, al aproximarse a través del narratario a la situación del narrador.

Respecto a la segunda parte de *Dormir al sol*, ésta no contiene mayores referencias acerca del narratario. A pesar de que no se realiza un retrato específico de él, se puede ver que ese narratario tiene una idea de los personajes pues no parece

desconocer la historia referida en la primera parte de la novela; por eso Félix Ramos, narrador de la segunda parte, no tiene necesidad de poner al corriente a su narratario sobre el contenido del cartapacio de Lucio Bordenave. Esta parte de la novela, en el nivel narrador y narratario no es una respuesta de Félix Ramos al pedido de auxilio de Bordenave, parece más bien una nota aclaratoria sobre la situación en la que se pone en duda la autenticidad de la historia narrada en la primera parte.

Pensar en un narratario, en un lector implícito y en un contrato de ficción, permite observar que la cooperación del lector no se limita a llenar blancos, actualizar el texto y luego interpretarlo; en un nivel muy superficial (y por ello no deja de ser importante) el lector empírico debe asumir un papel (interpretar un rol dentro del juego que le propone la novela), éste es el de lector implícito para poder comenzar a moverse al interior de la obra como previó el autor implícito. Aceptar las reglas del texto es una manera de participación dentro de él, ese bien puede ser el primer paso para que más adelante el lector pueda ir a actualizar el texto e interpretarlo.

En conclusión, *Dormir al sol* por medio de su estructura muestra una concepción de texto literario como artificio, como un artefacto construido de manera consciente, compuesto por una serie de elementos engranados. Por esto mismo, es un texto que no busca ser copia de la realidad sino ordenarla, pero a pesar de ello también intenta ser verosímil. Al mismo tiempo, pensar en un texto como artificio trae como consecuencia asumir a su autor y lectores como parte de esa construcción, lo que posibilita que participen de la obra literaria de diversas formas.

La verosimilitud en *Dormir al sol* depende en gran medida de las estructuras de la novela y del lector. Es decir, depende de que el texto le pueda presentar al lector un mundo que pueda identificar como “lo real” y en donde se presenten una serie de nociones que pueda relacionar con la cultura general. Sin embargo, esto no es suficiente tratándose de una narración fantástica que por su naturaleza misma no intenta ser copia de la realidad. El texto fantástico para ser verosímil también tiene que hacer uso de las convenciones del género literario al que pertenece y, en esta línea, no solo depende de su eficacia para poner esas convenciones en acción sino también de la competencia literaria que tenga el lector.

Bibliografía

Barthes, Roland. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994. 65-71. Impreso.

Bioy Casares, Adolfo. *Dormir al sol*. Madrid: Alianza, 2005. Impreso.

- Calvino, Italo. "Introducción". *Cuentos fantásticos del XIX*. Madrid: Siruela, 1990. 9-20. Impreso.
- . "La literatura fantástica y las letras italianas". *Literatura fantástica*. Madrid: Siruela, 1985. 37-56. Impreso.
- Chatman, Seymour. "La comunicación narrativa". *Teoría de la novela*. Barcelona: Crítica, 1996. 201-05. Impreso.
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. Madrid: Visor, 1999. Impreso.
- Culler, Jonathan. *La poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama, 1978. Impreso.
- . "Lectores y lectura". *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra, 1984. 33-77. Impreso.
- Kristeva, Julia. "La productividad llamada texto". *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. 63-93. Impreso.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradillas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1986. Impreso.
- Prince, Gerald "El narratario". *Teoría de la novela*. Barcelona: Crítica, 1996. 151-62. Impreso.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Borges: una teoría de la literatura fantástica". *Revista Iberoamericana*. 42.95 (1976): 177-89. En línea.
- Scheines, Graciela. "Claves para leer a Adolfo Bioy Casares". *Cuadernos Hispanoamericanos* 487 (1991): 13-22. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. Introducción. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. 11-15. Impreso.
- . *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia, 1981. Impreso.