

LA ALTERIDAD EN DOS CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR

Suleija Miralles

Universidad de Los Andes

Julio Cortázar y la Estética de la entrevisión

"(El cuento) ese género de tan difícil definición, tan huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos, y en última instancia tan secreto y replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario".

Julio Cortázar

Julio Cortázar se define a sí mismo como un ser de dos mundos, y al definirse así define al mismo tiempo su obra. En concreto, la poética de Cortázar y su estética se funden en una sola, confluyendo en armonía.

Quizás poética y estética en algunos autores no coincida plenamente¹, pero en la obra cortazariana se refleja nítidamente su pensamiento, su cosmovisión. Esta concepción de pensamiento o poética tiene mucho que ver con la representación que él tiene del mundo. En este sentido Cintio Vitier señala:

La concepción que un poeta tiene de la poesía resulta al cabo inseparable de la que tiene de la realidad en su vasto sentido, por donde su poética viene a confundirse (...) con su cosmovisión²

En diversas oportunidades Cortázar se catalogó como un escritor fantástico, a falta de una mejor palabra que designara su obra. Esto se debe a que el género de lo fantástico ha recibido muchas y diversas acepciones, llegando el mismo Cortázar a expresar que los términos "fantástico", "maravilloso" y "extraño", cambiaban de significado según la persona o crítico que lo designara³

En repetidas ocasiones Cortázar ha expresado que su obra está definida por el sentimiento que tiene frente a lo fantástico, el cual nace de la sensación de que la realidad está más allá de sus posibilidades. Para este autor la realidad no es únicamente la que podemos palpar, observar, tocar y oler, sino además aquella que continuamente esta siendo interferida por otros elementos (desplazamientos, pasajes). "por otro orden de cosas, una serie de leyes que no son menos rigurosas de las que rigen en lo que llamamos el mundo real"⁴. Estos elementos se filtran a través de grietas o fisuras de la realidad pasando a formar parte de ella. Por eso nos dice:

En mi caso, la sospecha de la existencia de un orden distinto de más secreta naturaleza y menos fácilmente comunicable (...) constituyeron algu-

nos principios que guiaron mi búsqueda personal de una literatura situada más allá de las formas exageradamente ingenuas del realismo.

Y más adelante explicita:

Nuestra realidad cotidiana enmascara una segunda realidad, que no es ni misteriosa ni teológica, sino profundamente humana. Y sin embargo, a causa de equivocaciones, permanece escondida bajo una realidad prefabricada por muchos siglos de cultura, cultura en la que existen grandes hallazgos, pero también profundas aberraciones y distorsiones⁶.

Cortázar se refiere en sus citas a la experiencias de vivir la realidad pero conociendo todas sus caras: las visibles y las ocultas, las posibles y las imposibles. Vivir sin dejar de lado las múltiples posibilidades que puede ofrecer la realidad a una persona que esté abierta a ellas, sin dejarse envolver ni cegar por falsos preceptos o conceptos preestablecidos y limitantes.

Julio Cortázar ha podido experimentar esa realidad amplia y extensa que puede abarcar lo que otros llamarían la "irrealidad", pero que para él tan sólo es una cara más de la realidad, de la verdad. Su conciencia de que esa otra cara no puede aprehenderse y asirse como lo cotidiano, lo envuelve en la melancolía de lo inasible, lo imposible, lo que se escapa de las manos sin tener el control de lo que desea obtener y retener. Nuestros sentidos no pueden atrapar esa parte de la realidad: no contamos con las herramientas para hacerlo ni con la preparación necesaria para ello. Sólo se nos da la posibilidad de captarla sin aviso: esta situación ha sido llamada por Cortázar "pasadizo o pasajes", esos momentos en los que se cruza un umbral en cuyos recintos un

tiempo y un espacio desconocidos, de otra dimensión, nos envuelven y nos regalan una experiencia casi imposible de contar porque como lo señala el propio Cortázar, "las palabras sólo pueden llegar tarde e imperfecta para intentar expresar lo que no puede expresarse"⁶

En esos momentos, cuando se escapa de sus manos la posibilidad de comprender y aprehender aquello que sólo pudo ver a través de una puerta que se abre de par en par para dejar al descubierto la plenitud de otra existencia: entonces, descubre que existe una censura impuesta por lo innombrable que no le permite permanecer en ese otro ámbito, en ese otro tiempo-espacio más que un instante, ese tiempo que nunca es porque muere cuando se le nombra.

La obra de Julio Cortázar, y en especial los cuentos que analizamos, "Casa tomada" y "Omnibus"⁷, trasunta bien esa realidad paralela que camina inseparablemente asida a nuestra realidad, como el lado oscuro de la luna, al brillante lado que nos ilumina.

Podemos decir que la obra de Cortázar se afirma en el enlace armónico y complejo de esas dos realidades o dimensiones de lo natural y lo sobrenatural, de lo desconocido y lo conocido, lo que nos llevaría a hablar de una "estética de la entrevisión" en sus textos. La "entrevisión" enmarca el ámbito de lo alterno, y en él lo desconocido, lo sobrenatural, la grieta que amenaza al hombre dentro de su propia realidad y que ha sido denominada por Caillois con el término de lo "fantástico".

Lo fantástico: un pasadizo secreto

Lo fantástico amenaza continuamente con hacernos perder el equilibrio dentro de nuestro mundo previsible. Nos sentimos seguros a ratos, pensando que nada puede perturbar las colum-

nas que sostienen nuestras vidas. Entonces, llega lo fantástico para recordarnos que nada es eterno, que la discontinuidad existe, que el piso puede moverse en cualquier momento dejándonos en el aire. Eso es lo fantástico, un caos que sobreviene al orden establecido, pero siempre sin aviso. Según Roger Caillois, lo fantástico

aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la posibilidad de un mundo en el cual las leyes, hasta entonces, eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo donde lo imposible está desterrado por definición”⁸.

Las características más importantes de lo fantástico son, según Víctor Bravo: 1) la puesta en escena de dos ámbitos separados por un límite (uno conocido y otro desconocido); 2) existencia de un ámbito catalogado casi siempre como el “mal”, invadiendo el límite del otro ámbito y agrediéndolo; 3) posibilidad de reducir lo fantástico cuando el límite se restituye⁹.

En los relatos seleccionados para su estudio, “Casa tomada” y “Omnibus”, nos encontramos con la irrupción de lo fantástico en la cotidianidad de los personajes. Lo alterno se abrirá paso entre la realidad para negarla, destruirla, y poseionarse del espacio y tiempo de ese otro ámbito tan normal y tranquilo que rodea los textos.

Es importante señalar abriendo un breve paréntesis que, según Víctor Bravo, son dos las actitudes frente a lo fantástico: la primera sería la de asombrarse frente al hecho para luego sentir terror; si acaso sólo fue un destello, un posible peligro que retrocedió desapareciendo, el asombro derivará en risa. La

segunda, es la del absurdo o falta de asombro frente a lo alterno¹⁰.

Pudiéramos pensar que estas actitudes son lógicas tomando en cuenta que lo fantástico no puede mantenerse como tal durante todo el relato sin que se asuma una posición frente a él. Por lo tanto observamos la actitud del absurdo en "Casa Tomada" y las actitudes de terror y absurdo en "Omnibus", así como otros elementos relevantes dentro del discurso de la alteridad que los cuentos instauran: la ironía, la paradoja y el orden impuesto por la mirada.

"Casa tomada", el albergue de lo absurdo

"Casa tomada" nos muestra casi fotográficamente, el universo en el que viven resguardados dos hermanos que terminan viviendo como un matrimonio de hermanos, luego de dejar pasar la oportunidad de casarse y formar cada uno un hogar.

La casa en el texto es vista como ese lugar que los protege del mundo exterior -"la casa alberga el ensueño, protege al soñador, nos permite soñar en paz" ha señalado Bachelard¹¹-, del cual están exiliados, gracias a que perciben el dinero que necesitan para vivir, el cual proviene del campo. Esta misma casa que los cobija y los mantiene unidos, y a la que el narrador-personaje da un matiz humano ("a veces llegamos a creer que era la que no nos dejó casarnos". p. 413), más adelante se convertirá en un ámbito extraño y agresivo que invade esa intimidad que les había originalmente proporcionado, lanzándolos al exterior de su guarida, de su universo, dejándolos indefensos ante el mundo y su hostilidad.

Según Aristóteles, el sentido de la realidad se da a través de dos procedimientos: la causalidad y la finalidad. Cuando

uno de estos dos procedimientos se rompe o sencillamente se ignora, estamos frente al sin sentido; y cuando frente a éste no hay asombro, entonces estamos ante el absurdo: posición que se adopta frente al hecho insólito de lo fantástico.

En "Casa tomada", observamos el absurdo de una manera contundente, certera, cuando en el silencio y en la tranquilidad de la noche surge un sonido impreciso que proviene de la otra parte de la casa, la que ellos no habitan y que se encuentra sola:

El sonido venía impreciso y sordo(...) me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo (...) Le dije a Irene:

- Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo.

Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados.

-¿Estás seguro?

Asentí.

- Entonces -dijo recogiendo las agujas-tendremos que vivir de éste lado (p. 416).

El absurdo en este acontecimiento del relato, se da a partir de que ninguno se pregunta sobre las causas de los ruidos provenientes del otro lado de la casa. No se interrogan acerca del causante: un ladrón, un animal, un espíritu, cualquier cosa que sirva de excusa para justificar esa violación de sus espacios. El absurdo por tanto surge del rompimiento de la casualidad y que de las acciones se toman sólo en torno a las consecuencias: "Entonces viviremos de este lado" (p. 416)

En otro acontecimiento del relato, el absurdo se da en forma inversa, desde la perspectiva del rompimiento de la

finalidad, como ocurre en el mito de Sísifo; relato de la mitología griega en el cual los dioses condenan a Sísifo a hacer rodar una gran roca, eternamente, hasta la cima de una montaña, desde donde la piedra caía una y otra vez producto de su gran peso. Los dioses sabían que no había peor castigo que el trabajo que se realiza sin un fin, sin dejar frutos:

Un día encontré en el cajón de abajo de la cómoda de alcanfor lleno de pañoletas blancas, verdes, lilas. Estaban con naftalina, apiladas como en un mercería; no tuve el valor de preguntar a Irene qué pensaba hacer con ellas. No necesitábamos ganarnos la vida (p. 414).

Pero realmente el verdadero absurdo lo encontramos en el sin sentido de la vida de los personajes, ya que éstos no tienen relación con la sociedad (no trabajan, no producen), en fin, llevan una existencia que no tiene ninguna finalidad y por lo tanto no dejará frutos.

La ironía en “Casa tomada”: los pliegues y repliegues de la realidad

En la relación de estos personajes, encontramos la dualidad característica de la ironía que podemos observar a través del discurso que hace el narrador-personaje. El ve a Irene a través de ojos llenos de amor. Eso es lo que podemos percibir durante todo el relato, aunque en el mismo en ningún momento se aluda a esa relación como amorosa o erótica en sí. Podemos decir que únicamente en el plano simbólico del relato, se da un incesto entre los hermanos de quienes se dicen vivían “en un simple y silencioso matrimonio de hermanos” (p. 413).

En el relato observamos el empleo de la ironía también en el tratamiento humanizado de la casa, una casa que no los dejó casarse, y que quizás sea la causante de esos ruidos que los excluye de ella misma por razones que desconocemos. También podría plantearse que esos ruidos que causan la situación de indeterminación en "Casa Tomada", pudieran haber sido producidos por ladrones, personas extrañas o animales, pero el texto no nos da pista al respecto ya que los personajes no actúan interrogándose acerca de las causas que producen determinadas situaciones, sino que sólo actúan tomando en cuenta las consecuencias, como anteriormente lo señalábamos.

"Omnibus": la realidad frente a lo extraño

"Omnibus" es el relato de una joven, Clarita, que piensa pasar la tarde en un lugar llamado "Retiro" y aborda el ómnibus 168 correspondiente a esa ruta, pero al subir en él, inmediatamente percibe que algo anda mal. Todos los pasajeros llevan flores y van hacia el cementerio pero, además, todos la miran con extrañeza y hostilidad.

El ómnibus va a representar un ámbito de la alteridad cuya realidad va a ser preservada por el orden establecido dentro de ella misma. Pudiera decirse en este sentido, que todo orden funciona excluyendo aquellos elementos que intentan romper la continuidad de la realidad, la cual supone siempre una homogeneidad y uniformidad que es resguarda por un orden que excluye lo extraño, lo diferente, todo lo que represente la discontinuidad que la acecha permanentemente.

Clarita y el joven pasajero, al entrar en el ómnibus, ponen en peligro la homogeneidad reinante dentro del orden de ese ámbito, pues ellos, al no cumplir con los requisitos de llevar flores y de viajar al mismo lugar que los demás pasajeros, se

convierten en elementos extraños y ajenos a ese ámbito. De aquí que el orden imperante tratará a toda costa de excluirlos de esa realidad, antes de que el caos se apodere de ella.

Con respecto a la realidad como poder excluyente, Michel Foucault planteó en 1970 en **El orden del discurso**¹² su hipótesis de que toda sociedad (vista como una realidad inmersa en un orden) utiliza mecanismos de exclusión para controlar el discurso. Estos mecanismos cumplen la función de mantener el discurso dentro del orden de las leyes, por tanto deben dominar los acontecimientos fortuitos, las discontinuidades que pongan en peligro el orden establecido dentro de lo social. En ese sentido ha señalado igualmente Octavio Paz que “en toda sociedad funciona un sistema de prohibiciones y autorizaciones: el dominio de lo que se puede hacer y de lo que no se puede hacer (...) las autorizaciones y las prohibiciones comprenden una gama de matices muy rica y que varía de sociedad en sociedad”¹³

Refiriéndonos al relato y trasladando estos planteamientos al texto, pudiéramos decir que asistimos en el cuento a la defensa del orden de la realidad que representada por ómnibus y que igual forma utilizará mecanismos de exclusión para llevar a cabo la defensa de lo establecido.

La ironía: el juego de la dualidad

En este relato encontramos el discurso irónico en la dual representación que se hace del ómnibus y de las flores. El ómnibus es representado a través de una visión que lo animaliza, convirtiéndolo en una bestia que emite bufidos, que es salvaje, colérico, que enviste y tiene cola. Este ómnibus se convierte en un ámbito de la alteridad que es hostil a Clara y al joven que

luego se monta en él; pero el ómnibus no actúa solo, pareciera que este ámbito de la alteridad tuviera como sujetos al conductor y al guardia. Ellos actúan atemorizando a los dos pasajeros que a diferencia del resto no llevan flores, ni van al cementerio.

La otra dualidad en el discurso la encontramos en la humanización que se hace de las flores: "Las muchachitas vinieron por el pasillo y se instalaron en la puerta de salida; detrás se alinearon las margaritas, los gladiolos, las calas (...) los claveles negros aparecieron en lo alto (...) (p. 64).

Esa constante amenaza de agresión que perturba a los protagonistas se lleva a cabo a través de las miradas penetrantes e indiscretas que les lanzan los demás pasajeros. Foucault nos habla en su libro **Vigilar y castigar**¹⁴, de la mirada como un instrumento para preservar el orden. Dicho instrumento, llamado por él "mirada disciplinante", es la encargada de mantener un cierto orden que debe ser respetado y cuidadosamente preservado para que no derive en caos. La mirada, según Víctor Bravo: "otorga a quién mira el poder de la condena, y, al mirado, el peso de la culpa"¹⁵. Los personajes, Clarita y el joven sienten esas miradas y se incomodan, se creen culpables e intentan buscar las explicaciones por las cuales son vistos de esa manera.

Según Jean Paul Sartre "las carencias de las que sufro las puedo conocer a través de las miradas que me juzgan y me hacen sentir vergüenza"¹⁶. En "Omnibus" lo podemos observar:

(...) Todos los pasajeros miraron hacia Clara, parecían criticar alguna cosa en Clara que sostuvo sus miradas con un esfuerzo creciente (...) Súbitamente inquieta dejó resbalar un poco el cuerpo (p. 61).

A través de la mirada, entonces, se intenta preservar un orden que se establece dentro del ómnibus. En ese espacio rodante, hay un orden homogéneo, que rompe su uniformidad en el momento en que entran en él dos sujetos que no cumplen con dicha homogeneidad (llevar flores e ir al cementerio) además de pretender ir mucho más lejos (a Retiro), ocasionando toda esa situación fuera de orden, razones para que el ómnibus, sus dos encargados y todos los demás pasajeros quieran expulsarlos, hacer bajar a los dos personajes quienes aparecen en el relato como invasores de un ámbito que no les corresponde.

Pudiéramos hablar de la mirada subjetiva que también se produce en "Omnibus", como un elemento de poder transfigurador. Esta mirada es capaz de convertir a las flores en personas y a las personas en agentes amenazadores de la realidad.

La subjetividad en el relato nos proporciona una indeterminación que no nos permite establecer los límites entre lo real y lo irreal en el cuento. Esta subjetividad en la mirada, nos señala que si bien lo real necesita de la confluencia de las tres esferas para estar plena (esfera de la objetividad, subjetividad e intersubjetividad), la esfera de la subjetividad domina a la de la objetividad; por lo tanto es la subjetividad el elemento que causa la indeterminación que hace vacilar lo real del relato.

En ese ir y venir, en esa vacilación entre lo irreal y lo real, nos encontramos de pronto frente a lo paradójico: la falta total de un único sentido a lo largo del cuento.

La paradoja: un péndulo del sentido:

Podemos decir que el sin sentido es un elemento que abarca buena parte del relato "Omnibus". A lo largo del texto observa-

mos situaciones en las cuales nunca se toma el sentido en una sola dirección, sino que las situaciones se caracterizan paradójicamente en ir en dos sentidos a la vez, logrando posesionarse de todo el discurso del relato.

Es así, como encontramos situaciones permanentemente inscritas en una estructura pendular tanto de las acciones como del discurso, que nos mueven entre un sentido y otro sin llegar a decidirse por ninguno.

Se nos muestra unos personajes que se deslizan entre lo real y lo irreal, entre el absurdo y el asombro, acompañándose ambos en ese vértigo del sin sentido, pero aferrándose por momentos a la realidad a través del asombro ante lo desconocido:

-Nunca me pasó una cosa así -dijo, como hablándose. Clara quería llorar (...) Sin siquiera pensarlo, tenía conciencia de que todo estaba bien (...) y que toda protesta contra ese orden podía resolverse tirando de la campanilla y descendiendo en la primera esquina. Pero todo estaba bien así: lo único que sobraba era la idea de bajarse (...)” (p. 67).

Esta estructura pendular entre dos sentidos también la observamos en las acciones del conductor del ómnibus, que permanentemente intenta agredirlo para finalmente no hacerlo.

Podemos concluir diciendo respecto a los dos relatos analizados que en “Casa tomada”, la representación de lo fantástico como reconocimiento de lo estable y de lo coherente, se muestra de manera muy clara. En este relato el elemento del absurdo instaurado a partir de la actitud tomada por los personajes de no atender a las causas de la situación que crea la indeterminación en el relato, los convierte en personajes del

absurdo, manteniéndose de esta manera el cuento dentro del dominio de lo fantástico.

“Omnibus” por su parte, representa simbólicamente el enfrentamiento entre la realidad y lo extraño, la uniformidad frente a lo distinto, lo homogéneo frente a lo heterogéneo. Este enfrentamiento de lo real contra todos los elementos que representan la diferencia, lo podemos observar durante todo el relato. En esencia, podemos decir que “ómnibus” es la lucha de un ámbito que representa la realidad y que se defiende a través de mecanismos de exclusión, frente a los personajes Clarita y el joven que representan los elementos extraños o diferentes que perturban y estremecen por momentos esa realidad que no les pertenece.

En “Omnibus” al igual que en “Casa tomada”, lo fantástico se pasea adueñándose de los textos y haciéndolos verdaderos relatos de la alteridad.

CITAS

- ¹ Partimos de una diferenciación entre poesía y poética establecida ya por un conjunto de estudiosos, entre ellos Luis Navarrete Orta quien en su texto **Poesía y poética en Vicente Huidobro** señala que “virtualmente, toda poesía es la realización de una teoría poética y, a la inversa, las reflexiones (de los poetas) son consecuencia del uso de la poesía”, definiendo en este ámbito la poética como “el conjunto de reflexiones de un escritor sobre la poesía, como el cuerpo de doctrina de esa amalgama algo aluvional y a veces nebulosa que constituye el pensamiento estético de un poeta”. En este mismo contexto hablamos de estética, como la plasmación que un escritor hace de su poética en la obra literaria. Ver Luis Navarrete. **Poesía y poética en Vicente Huidobro**. Caracas: UCV. 1988. pp. 19-20.
- ² Cintio Vitier citado por Luis Navarrete. Op. Cit. p. 19.
- ³ Jaime Alazraqui. “Entrevista a Julio Cortázar” en **La isla final. Julio Cortázar**. Madrid: Ultramar Edit.. 1983. p. 63.

- 4 Cortázar citado por Omar Prego en **La fascinación de las palabras**. Barcelona: Muchnik editores, 1985. p.55.
- 5 Cortázar citado por Iván Alazraqui en **VVAA. La isla final. Julio Cortázar**. Op. Cit. p. 26.
- 6 Cortázar citado por Alazraqui. Op. Cit. p. 67.
- 7 "Casa tomada" y "Omnibus" en Julio Cortázar. **Relatos**. Buenos Aires: Sudamericana. 1970. Todas las citas de los textos serán de la presente edición, por lo que sólo indicaremos paginación.
- 8 Roger Caillois citado por Irmtrud König en **La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna**. Frankfurt: Verlag Peter Lang, 1984, p. 17.
- 9 Víctor Bravo. **Los poderes de la ficción**. Caracas: Monte Avila, 1987. p.47.
- 10 Víctor Bravo. Op. Cit. p. 49.
- 11 Gastón Bachelard. **La poética del espacio**. México: FCE. 1993. p. 79.
- 12 Michel Foucault. **El orden del discurso**. Madrid: Tusquets, 1970.
- 13 Octavio Paz. **Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fé**. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- 14 Michel Foucault. **Vigilar y castigar**. México: Siglo XXI, 1980.
- 15 Víctor Bravo. **Ensayos desde la pasión**. Caracas: Fundarte, 1994. p. 37.
- 16 Jean Paul Sartre. **El ser y la nada**. Buenos Aires: Losada, 1981. p. 337.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CONSULTADA

- Alazraqui, Iván y otros. **la isla final. Julio Cortázar**. Madrid: Ultra-mar edit., 1983.
- Bachelard, Gastón. **La poética del espacio**. México: FCE. 1993.
- Bravo, Víctor. **Ensayos desde la pasión**. Caracas: Fundarte, 1994.
- _____ **Ironía de la literatura**. Maracaibo: LUZ, 1993.
- _____ **Los poderes de la ficción**. Caracas: Monte Avila. 1987.
- CAMUS, Albert. **El mito de Sísifo**. Buenos Aires: Losada, 1982.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica del sentido**. Barcelona: Paidós, 1989.
- FOUCAULT, Michel. **El orden del discurso**. Madrid: Tusquets, 1970.
- _____ **Vigilar y castigar**. México: Siglo XXI, 1980.

- KLOFER, Leo. Arte abstracto y literatura del absurdo. Barcelona: Barral, 1972.**
- König, Irmtrud. La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna. Frankfurt: Verlag Peter Lang, 1984.**
- NAVARRETE ORTA, Luis. Poesía y poética en Vicente Huidobro. Caracas: UCV, 1988.**
- PACHECO, Carlos y Luis Barrera Linares. El cuento y sus alrededores. Caracas: Monte Avila Editores, 1985.**
- PAZ, Octavio. Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fé. México: F.C.E., 1992.**
- PREGO, Omar. La fascinación de las palabras. Barcelona: Muchnik Edit., 1985.**
- SARTRE, J. P. El ser y la nada. Buenos Aires: Losada, 1981.**
- TODOROV, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974.**
- ZAVALA, Lauro (Comp.) Teoría de los cuentistas. México: UNAM, 1993.**