

# G.A. Bécquer y J. Cortázar, "Los ojos verdes" y "El río"

Rosa Serra Salvat

Los cuentos de Julio Cortázar no sólo han despertado el interés de los lectores sino también la voracidad de los críticos que los han considerado terreno abonado para aplicar y/o verificar determinados modelos como los que se ocupan de la literatura fantástica que han proliferado a partir de 1970.

Se ha tratado de delimitar lo fantástico, en el terreno de los géneros literarios (Todorov, 1970; Reisz, 1979; Dehennin, 1984), no tanto en relación con la realidad (lo sobrenatural, lo maravilloso, lo imposible, lo inaceptable), sino más bien con respecto al lenguaje (Reisz, 1979; Campra, 1985). También se ha intentado establecer una tipología (Barrenechea, 1972; Rodríguez, 1976; Casares, 1977; Dehennin, 1980) y determinar la especificidad de lo fantástico cortazariano (Bessière, 1974; García, 1976; Alazraki, 1980, 1983, 1990; Peri, 1980; Campra, 1985; Cruz, 1988, con frecuencia en relación con el de otros autores como Quiroga (Salgado, 1975-76), Borges (Yurkievich, 1980) o Poe (Rosenblat, 1989).

El mismo Cortázar ha dado su opinión al respecto en estudios, (1967, I: 69-75; 1975), entrevistas y conversaciones (Cortázar/Castro Klaren 1980: 14-ss) e incluso ha valorado los aciertos y limitaciones de la obra de Todorov (Cortázar/González, 1977: 52).

En este trabajo se considerará lo fantástico como un espacio y un lenguaje y se estudiarán en *El río* (1956) uno de los procedimientos señalados por Todorov (1970) que considera el género fantástico en relación con la vacilación del lector ante una ambigüedad, producida, a veces, en el aspecto verbal del enunciado, por figuras retóricas como metáforas, dobles significados, o interpretaciones en sentido literal de una frase hecha o construcción lexicalizada.

La ambigüedad puede estar generada por homonimia o polisemia, como en este cuento, y permite desarrollar en sólo tres páginas dos acontecimientos posibles en dos espacios, una de las principales innovaciones de los cuentos de Cortázar, con una gran economía de medios.

El modelo de Todorov (1970) es uno de los más utilizados para estudiar los primeros cuentos de Julio Cortázar, que son muy metafóricos. Barrientos (1986) ha aplicado el procedimiento mencionado al estudio de uno de ellos, *Carta a una señorita en París*, (1951).

Una polisemia puede ser una imágenes poética propia de la tradición española, incorporada culturalmente, con capacidad para crear un espacio libre (Bollnow, 1969: 214-217) y de gran potencia visual. Al estar formulada en castellano se puede integrar estructuralmente en el lenguaje de Cortázar y transmitir mundos poéticos predilectos y asimilados por el autor. El uso que hace Cortázar de las lexicalizaciones en general ha llamado poderosamente la atención de la crítica (Imo, 1984).

*El río* de Julio Cortázar, es un relato (estudiado por Hozven, 1972) presentado como una interiorización de un narrador/personaje masculino, estructurada en forma de diálogo, dirigido a una segunda persona, su mujer, en el que éste asume dos discursos, el suyo y el que supone que sería el de ella, sus réplicas.

Todo sucede en un estado de duermevela, en el que no se sabe si lo que cuenta el personaje sucede realmente o es fruto del semisueño. Tampoco se sabe si su mujer, que ha cerrado la puerta de la habitación con la amenaza de tirarse al río Sena, se ha ido

realmente. Primero parece que se haya marchado, tras su amenaza, luego el personaje la encuentra a su lado e inician un lento ritual de amor, reconciliación. Bruscamente, en las cuatro últimas líneas, nos damos cuenta de que era un ritual de muerte, y de que el cuerpo de ella es el de una ahogada en el río.

El lector está sometido a la ambigüedad espacial en que se mueve la mujer desde un lecho en el que hace el amor con el personaje/narrador al lecho del río. Las dos posibilidades: amor/muerte se dan en dos espacios generados por el lenguaje, la polisemia de la palabra "lecho", (ya observada por Mora, 1982: 110-11), que puede referirse a una cama, lecho de amor, pero también a un río, lecho de muerte.

Esta polisemia ya aparece desplegada en la última parte de la leyenda *Los ojos verdes* de Bécquer en la que el protagonista es atraído por un ser, mujer/diablo, al fondo de un lago y el lecho que ella le ofrece es a la vez un lecho de amor y de muerte, formando como en *El río* por agua ondulante, fluente y verde, identificada, en la leyenda, con los ojos de el ser mágico que la habita.

En ambos textos el amor y la muerte se asocian al agua y al color verde y los cuerpos aparecen desarticulados morfológicamente en elementos que anticipan la muerte, especialmente los ojos, aunque aparentemente, se estén entregando al amor

En *Los ojos verdes* la ondina aparece asimilada al lecho de amor/muerte

... en el cerco de sus pestañas rubias brillaban sus pupilas como dos esmeraldas... (154)

[...]

¿Ves esas plantas de largas y verdes hojas que se agitan en su fondo?... Ellas nos darán un lecho de esmeraldas y corales (155).

"Ella era hermosa y pálida" (154), "las verdes hojas" del lecho son más tarde los "brazos delgados y flexibles" que arrastran al protagonista al fondo del lago (156), a él "un sudor frío" (156) le corre por sus miembros.

En *El río* ella, aunque aparentemente está al lado de él en el lecho, tiene "la cara empapada" (21), los "labios lívidos" (22), "una mueca" (22), "la boca que jadea" (23), las "manos crispadas" (24) y los "ojos enormemente abiertos" (24).

Estos elementos anticipan la muerte que se descifra en las cuatro últimas líneas. "Mi mano que chorrea" permite asimilar y confundir los líquidos del amor con los de la muerte en el discurso del

personaje que se dirige a ella "desnuda boca arriba con tu pelo empapado y tus ojos abiertos" (final del relato: 24).

Los dos relatos tienen más elementos en común. Los ojos verdes de la ondina, del color del lecho que se le ofrece al protagonista, se contraponen a los ojos abiertos para el amor y la muerte de él, como se contraponen en *El río* los "ojos cerrados del sueño que otra vez me tira hacia abajo" (21), de él, y "los ojos abiertos" (24) de la muerte de ella.

En la leyenda de Bécquer los dos espacios se concilian líricamente, en el cuento de Cortázar se contraponen dramáticamente. En un examen más pormenorizado veremos que la oposición de la caída hacia abajo (del sueño y del agua) y de la vuelta a la superficie (del sueño y del agua) se da en los dos textos.

En *El río*:

... del sueño que otra vez me tira hacia abajo (21).  
[...] yo resbalaba al olvido (23) [...] antes de resbalar a tu lado...(24)

En la leyenda aparecen unos elementos premonitorios de caída de las rocas al lago,

Sobre una de estas rocas, sobre una que parecía próxima a desplomarse en el fondo de las aguas... (154) [...] se aproximaba más y más al borde de la roca (155).

En *Los ojos verdes* son frecuentes los movimientos ondulatorios. Del ondular de la mujer de ojos verdes y del ondular del agua que se cerrará sobre el protagonista.

Cuando el joven acabó de hablarle, sus labios se removieron como para pronunciar algunas palabras, pero sólo exhalaban un suspiro débil, doliente, como una ligera onda que empuja a una brisa al morir entre los juncos (154).

Aquí "exhalaban", "suspiro débil doliente y "onda" que "empuja" la brisa a "morir" ya anuncian el final de este amor/muerte

Las aguas saltaron en chispas de luz y se cerraron sobre su cuerpo, y sus círculos de plata fueron ensanchándose ensanchándose, hasta expirar en las orillas (156).

La ondina en la leyenda ondula en el agua "hablo con sus rumores y ondulo con sus pliegues" (155). En *El Río* ella ondula en su sueño "Y te mueves ondulando" (21) y en el acto de amor/muerte, "tu ritmo se ahonda en movimientos lentos de moaré de profundas burbujas ascendiendo hasta mi cara" (24).

La ondina habita en un lecho fluido, "Yo vivo en el fondo de estas aguas incorpórea como ellas fugaz y transparente" (155).

El lecho fluido es el espacio final de ella en *El Río*, intuído por él "... me pregunto que estás haciendo en esta cama que habías decidido abandonar por la otra más vasta y más huyente" (22).

Se podrían señalar otros elementos bécquerianos en el cuento de Cortázar. En *El Río* hay un elemento, viento del sueño, viento de la puerta, "una ráfaga de viento" (del sueño de él, de la puerta que cierra ella) unida a un sonido "Primeras ráfagas de los sueños [...] sonido restallante que te deforma los labios lívidos de cólera"... (22) "quizás un golpe de viento cerró la puerta" (23), que simultanean la posibilidad de que realmente ella haya cerrado la puerta y se haya ido hacia la muerte en lugar de permanecer allí para el amor. Las "ráfagas de viento" aparecen junto al elemento asociado al lecho, "sábanas", en la rima LII de Bécquer, en la que alguien, desesperado, pide ayuda a una naturaleza tan violenta que parece invitar al suicidio en un elemento líquido, lecho de amor.

Olas gigantes que os rompéis bramando  
en las playas desiertas y remotas,  
envuelto entre las sábanas de espuma,  
¡llevadme con vosotras!

Ráfagas de huracán que arrebatáis  
del alto bosque las marchitas hojas,  
arrastrado en el ciego torbellino,  
¡llevadme con vosotras!

.....

(G.A. Bécquer, LII: 472-473)

En *El río* la palabra "sábana" aparece cuatro veces y condensa, como en la primera estrofa de la rima, la ambigüedad, cobertura de lecho de amor y sudario, cobertura de cuerpo muerto. Es un sábana que ondula:

... cuando mueves una pierna que va cambiando el  
dibujo de la sábana... (22)

Sábana arrebatada por una ráfaga de viento como  
las ráfagas en las que quiere sumirse el protagonista  
de la rima.

De la sábana que apenas te cubría alcanzo a  
entrever la ráfaga instantánea que surca el aire para  
perderser en la sombra y ahora estamos desnudos,...  
(23)

Sábana que los deja desnudos y al final ella queda  
"desnuda boca arriba" (24). En *Los ojos verdes* "La  
niebla del lago flota sobre nuestras frentes como un  
pabellón de lino" (155-56), como si fuera la sábana  
que los envuelve, como "envuelto en sábanas de  
espuma" desea estar el personaje de la rima LII.

En *los ojos verdes* la ondina indica un espacio

¿Ves esas plantas de largas y verdes hojas que se  
agitan en su fondo?... Ellas nos darán un lecho de  
esmeraldas y corales... (155)

En *El río* se habla de una "penumbra verde" (23  
y 24), como los ojos y el lecho de la ondina de los  
ojos verdes.

El amado, la víctima de la ondina al final de la  
leyenda sucumbe en este espacio "Sintió unos brazos  
delgados y flexibles que se liaban a su cuello y una  
sensación fría en sus labios ardorosos" (156), en un  
abrazo de amor muerte.

En *El río*, el protagonista también abraza a su  
mujer "mis brazos te han enlazado" (23), pero los  
brazos de ella junto con sus manos y sus ojos ya  
forman parte del espacio de la muerte, "voy doblando  
los juncos de tus brazos me ciño a tu placer de manos  
crispadas de ojos enormemente abiertos" (24).

la mujer de ojos verdes había prometido un "cariño  
extraño y misterioso." (155), se había hablado de  
"una ligera onda que empujaba a una brisa a morir  
entre los juncos." (154)

Los ojos del protagonista, en la leyenda,  
anteriormente, habían iniciado un proceso "sus  
pupilas se dilataron al fijarse con más intensidad en  
las de aquella mujer" (155) que termina unos "ojos  
abiertos", las dos palabras finales de *El río*.

El río aparece con frecuencia como un lecho de  
amor y de muerte en la poesía de Cortázar. A veces  
parece que se trate del Río de la Plata de Buenos

Aires y que la dialéctica se centre entre el deseo de quedarse e irse por ejemplo en *Fauna y flora del río* (1971: 29 y 1985: 321), o entre querer estar lejos y cerca, por ejemplo en *After such pleasure* (1971: 18 y 1985: 85). En un poema de *Preludios y sonetos* se produce también esta polisemia observada en el cuento

ADRIANO AANTINOO

La sombra de tu cuerpo se demora,  
eco fragante, centro de este lecho  
donde mi amor te abrió la voz y el pecho  
buscando el balbuceo de otra aurora.

No te olvidan las sábanas, añora  
su lino el rubio juego, tu deshecho  
pelo de espigas, el ardido trecho  
donde la flor de la delicia mora.

Bajo un silencio de topacio, el río  
de nuestra doble fuga arde su espuma  
cada vez que mi mano se reposa

en este lecho donde fuiste mío.  
Tu queja vuelve sobre tanta pluma  
como tu sangre desde tanta rosa.

(J. Cortázar, *Pameos y Meopas*: 67; *Salvo el crepúsculo*: 223)

En este bello poema gongorino Adriano recuerda a Antinoo, muerto, en el lecho/río de sus amores. (Este poema podría ser la traducción personal e intransferible de la novela de Marguerite Yourcenar, *Memorias de Adriano*, hecha por Cortázar y publicada en 1955).

Aquí el río/lecho fluye en un silencio de topacio por asociación sinestésica con el hueco del rubio pelo de Antinoo. En *Los ojos verdes* la ondina de ojos verdes ofrecía un lecho de esmeraldas.

La dialéctica basada en la ambigüedad del ritual de amor y muerte, comentada en *El río*, reaparece insistentemente en la obra de Cortázar. En el poema *Las polillas* (1985: 153) aparece "eres la ahogada del Sena, cómo salvarte". En *Rayuela* (1963) la Maga, según Gregorovius, "está mejor en el fondo del río que en tu cama" (*Rayuela*, 1968: 218). También su posible suicidio flota a través del diálogo entre Talita y Traveler después de una escena en una morgue en que Talita se siente identificada con la Maga que no se sabe si se ha ahogado o no en el Sena (*Rayuela*, 1968 :376-77-78). Esta idea parece basada en la percepción de que siempre hay algo de fuerza,

violencia y destrucción en todo acto de amor, en mayor o menor proporción. Según Rubén Benítez (1988-89: 54) puede ser debida a la influencias de Aleixandre, (cuyo libro *Sombra del paraíso fue* reseñado por Cortázar (Alazraki, 1980: 284-85)). En las obras más tardías de Cortázar, esta dialéctica se presenta exacerbada por el interés y la implicación en la lucha política y en *Libro de Manuel* (1973) es el eje conductor de la novela.

Las "sábanas" con la connotación de amor/muerte, que se ha comentado anteriormente, también aparecen en otro cuento de Cortázar, *Usted se tendió a tu lado* (1977), donde un narrador, que habla con un "usted" al referirse a una madre, Denise, y un "vos" al referirse a su hijo, Roberto, cuenta la historia del progresivo y fatal desasimiento entre los dos. El factor desencadenante es una muchacha, Lilian, que atrae a Roberto.

Los lazos entre la madre y el hijo son presentados sutilmente. Ellos mantienen una difícil conversación sobre Lilian nadando en medio del mar. El mar es comparado con un lecho con la palabra "sábana" y "colchón". Madre e hijo hablan en medio del agua, nadando:

Vos te sumergiste de golpe, la empujaste de abajo hasta hacerla gritar y reír, la envolviste en un colchón de espuma y de manotazos... (66).

Los dos se mueven en un líquido que recuerda el amniótico en unos movimientos que sugieren nacimiento de él a la vida y muerte de la dependencia de él con respecto a ella.

Era para burlarse y usted sonrió debajo del agua, tapada por una ola, como una sábana (67).

Esta situación se puede relacionar con la primera estrofa de la rima LII de Bécquer, ya citada, donde aparecen los elementos "olas", "sábanas", espuma" reforzados por la renuncia que se plantea Denise,

... había que dejarte salir a flote del lado de Lilian, lanzados a ese para usted casi incomprensible intercambio de monosílabos, risotadas y empujones de la nueva ola... (69)

El doble sentido de la palabra "ola" recuerda también el planteamiento del verso siguiente de la rima "Ráfagas del huracán que arrebataís". El sentido del poema, una interpelación a la naturaleza en un deseo de suicidio por el temor a la soledad, sintoniza con los sentimientos de Denise que evocan el final de la rima citada.

¡Por piedad!... Tengo miedo de quedarme  
con mi dolor a solas. (Rima LII)

El cuento produce un hábil contraste entre el tema, más bien anecdótico aparentemente y la sutileza de la ambigüedad poética que ofrece la imagen del agua unida a la inevitable separación que va marcando el distinto tratamiento que da al narrador a los personajes -que supone la presencia de dos narrarios diferenciados (Standish, 1991)-.

La búsqueda poética de Cortázar tiene elementos en común con la de Bécquer. La posibilidad apenas perceptible, discontinua y huidiza de alcanzar el instante poético se muestra a través de la búsqueda de una mujer formada por luz y sombras en el texto de Cortázar *Vestir una sombra*

Lo más difícil es cercarla, conocer su  
límite allí donde se enlaza con la penumbra  
al borde de sí misma. Escogerla entre  
tantas otras, apartarla de la luz que toda  
sombra respira sigilosa, peligrosamente.  
Empezar entonces a vestirla como distraído,  
sin moverse demasiado, sin asustarla o  
disolverla: operación inicial donde la nada se  
agazapa en cada gesto...

J. Cortázar, *Último Round*, II: 190)

De manera parecida lo hizo Bécquer en la leyenda *El Rayo de luna*. Un rayo de luna es lo que resulta ser la mujer o la poesía que persigue desesperadamente el poeta Manrique. También en varias rimas, como la XI cuya estrofa final transcribo

"Yo soy un sueño, un imposible  
vano fantasma de niebla y luz;  
soy incorpórea, soy intangible;  
no puedo amarte." "¡Oh, ven; ven tú!"

Bécquer es citado por Cortázar como un lectura temprana e indiscriminada junto con otras en (1984: 43) y también en una alusión "pero también creí oportuno colgar el arpa y allí sigue, del salón en un ángulo oscuro" (1985: 108).

Es actual el interés de estudiar a Bécquer bajo la perspectiva de la literatura fantástica (Russell, 1989; Benítez, 1991), a veces junto a Cortázar (Risco 1987: 170-174 y 367- 376) y en relación con él (Carandell, 1973: 14; Alazraki, 1990: 31).



## Obras citadas

- Jaime Alazraki, Jaime, "Cómo está hecho "Casa Tomada" de Julio Cortázar", *Cuadernos para Investigación de Literatura Hispánica*, 2-3 (1980), pag 139-152.
- , "Cortázar en la época de 1940: 42 textos desconocidos", *Revista Iberoamericana*, 110-111, (1980), p a g 284-285.
- , *En busca del Unicornio*, Gredos, Madrid, 1983.
- , ¿Qué es lo neofantástico, *Mester*, XIX, 2 (1990), pag 20-33.
- Ana María Barrenechea, "Ensayo sobre una tipología de la literatura fantástica", *Revista Iberoamericana*, XXXVIII, 80 (1972), pag 391-403.
- José Barrientos, *Las palabras mágicas de Cortázar, Lo Lúdico y lo Fantástico en la obra de Cortázar*. Coloquio Internacional. Centre de recherches Latino-Americaines Université de Poitiers. Fundamentos, Madrid, 1986, I, pag 61-69.
- Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras Completas* Aguilar, Madrid, 1954: 147-156.
- Rubén Benítez, "La poesía lírica de Julio Cortázar", *Explicación de textos literarios*, I-II, 17 (1988-89), pàg 46-63.
- Russell P. Sebold, "Bécquer en sus narraciones fantásticas", (reseña) *Hispanic Review*, LIX (winter 1991), 1, pág 100-102. (Lo valora mucho).
- Irène Bessièrre, *Le récit fantastique*, Librairie Larousse (Canadá), 1974, sobre Cortázar pag 148-152 y 175-76,196,203,207 y 245-51.
- Friederich Bollnow, *Hombre y espacio*. Trad. Jaime López de Asiain y Martín. Labor, Barcelona, 1969.
- Rosalba Campra, "Fantástico y sintaxis narrativa", *Río de la Plata* (1985), pag 95-111.
- José María Carandell, "Cortázar y los cuentos", *Tele-Expres*, Barcelona 11 de Abril de 1973: 14 (destaca "la semejanza entre esta estética del cuento cortaziano y la romántica...").
- Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica*, (Prólogo y postdata), Edhasa, Barcelona, 1977, pag 7-17.
- Julio Cortázar, (1951), *Carta a una señorita en París, Bestiario*, Alfaguara, Madrid, 1982, pag 23-35..
- (1956) *El río, Final del juego*, Alfaguara, Madrid, 1982, pag 21-24.
- (1963), *Rayuela*, Sudamericana, Buenos Aires, 1968.
- (1967) *Del sentimiento de lo fantástico, La vuelta al día en ochenta mundos*, I y II, Siglo Veintiuno, Madrid, 1975<sup>9</sup>.
- (1969), *Último Round*, Siglo XXI, 1989. II.
- *Pameos y Meopas*, Llibres de Sinera, Ocnos, 18, Barcelona, 1971.
- *Libro de Manuel*, Buenos Aires, Sudamericana, Buenos Aires, 1973.
- "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata". *Cahiers du monde Hispanique et Luso-Brésilien*, (caraVelle), 25, (1975), pag 145-151. También en Julio Cortázar, *Obra Crítica/3*, Alfaguara, Madrid, 1994, 77-87.
- *Usted se tendió a tu lado, Alguien que anda por ahí*, Alfaguara, Madrid, 1977, pag 59-75.
- Cortázar /González Bermejo, E. (Entrevista), "Lo fantástico en el salón-comedor", *Cuadernos para el diálogo*, 194, (15-21, enero, 1977), pag 52-55.
- Cortázar /Castro Klaren, S. (Entrevista), "Julio Cortázar", *lector, Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366, (1980), pag 11-36..
- *Salvo el crepúsculo*, Alfaguara, Madrid, 1985.
- Julia Cruz, *Lo neofantástico en Julio Cortázar*. Pliegos Madrid, 1988.
- Elsa Dehennin, "En pro de una tipología de la narración fantástica", *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Venecia del 25 al 30 de Agosto, 1980, pag 353-62.
- "De lo fantástico y su estrategia narrativa", *Iberoamericana*, XIX, (1984), pag 53-66.
- Eladio García, "Lo fantástico y el problema de su interpretación en los relatos de Cortázar", *Revista Chilena de Lite-ratura*, 7 (1976), pag 77-106.
- Roberto Hozven V, "Interpretación de "El río", cuento de Julio Cortázar" en Helmy Giacomán: *Homenaje a Julio Cortázar*. Las Américas, Long Island City 1972, pag 408-425.
- Wiltrud Imo *Julio Cortázar, poeta camaleón*, Salamanca, Publicaciones del Colegio de España, 1984.
- Carmen Mora Valcárcel, *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, C.S.I.C, Sevilla 1982.
- Cristina Peri Rossi, "El ángulo del narrador o un tal Julio Cortázar", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366, (1980), pag 237-241.
- Susana Reiz de Rivarola, "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria". *Lexis*, III, 2 (Diciembre 1979), pag 99-170.
- Antonio Risco, *Literatura fantástica de Lengua Española*, Taurus, Persiles ,135, Madrid, 1987.

Emir Rodríguez Monegal, "Borges: una teoría de la Literatura Fantástica, *Revista Iberoamericana*", 95, (1976), pag 177-189.

María Luisa Rosenblat, *Poe y Cortázar. Lo fantástico como nostalgia*, Caracas, Monte-Avila, 1989.

María A. Salgado, *Lo fantástico en cuentos de Quiroga y Cortázar, Explicación de textos literarios*, 1, pag 35-38.

Russell P. Sebold, *Bécquer en sus narraciones fantásticas* Taurus, Madrid, 1989. (*Los ojos verdes*, pag 183-191).

Peter Standish, "La segunda persona y el narratario en los cuentos de Cortázar", *Modern Language Notes*, CVI, 2, (March 1991), Pag 439.

Saúl Yurkievich, "Borges, Cortázar: Mundos y modos de la ficción fantástica", *Revista Iberoamericana*, XLVI, 110-111 (1980), pag 153-160. También en *A través de la trama*, Muchnik, Barcelona, 1984, pag 122-132. También en *Julio cortázar: mundos y modos*, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1994, pag 25-36.

Tzvetan Todorov (1970), *Introducción a la literatura fantástica*, Trad. Silvia Delpy, Ed Buenos Aires, Barcelona, 1982.

