

Relatos hispanoamericanos. Hacia la formación del lector. Borges y Cortázar.-

Emilia Morote Peñalver
Antonio Albertus Morales
Lucía Valero Cifuentes
Miguel Lucas Fernández

Los siguientes relatos seleccionados son ejemplo notable de discursos literarios como fuente de conocimiento, de lectura evasiva, de lectura comprometida y de goce estético. El recurso de la intertextualidad de los autores facilita el recurso recreativo de los aprendices en el aula, que, a imitación del modelo, reproduzcan textos breves propios, evocando al mismo tiempo otros discursos literarios afines (no necesariamente en prosa) y que forman parte de su quehacer cotidiano en el aula por hallarse en los programas oficiales.

Las ruinas circulares, J. L. Borges.-

La presencia inicial de la cita “*And if he left off dreaming about you...*” (‘y si él dejara de soñarte’...) – metatexto, en la definición de Genette¹- permite inferir que la base literaria sobre la que se sustenta el cuento es el sueño, un sueño muy preciso de una persona concreta: un mago o un taumaturgo capaz de manipular las leyes que rigen la naturaleza. El término taumaturgo elimina la magia negra e incorpora un elemento religioso.

El texto que Borges coloca al frente de la narración como primer referente no está traducido, sino que aparece en su lengua originaria: el inglés. De este modo, deviene en teoría que sostiene que los textos poéticos hay que ponerlos en su lengua original, lo que obliga a los desconocedores a aprender. Una actitud, pues, irónica² desde el inicio. En la traslación, que es la esencia de lo poético, nos encontramos con el espejo como cristal, y, después, el espejo como reflejo.

¹ Ver *Palimpsestos*, de G. Genette. Editorial Taurus. Madrid.

² Concepto alejado de la definición tradicional de la retórica entendido como comunicar lo contrario de lo que realmente se dice y próximo a su definición pragmática como enunciado polifónico. (Ver página 154. *Polifonía textual*, de G. Reyes)

Por otro lado, <<Las ruinas circulares>> plantea un problema genérico: ¿cuento, narración doctrinal o texto poético en prosa? Así, el título puede ser, igualmente, esotérico, simbólico o poético.

La historia es la de un personaje que llega a un lugar y sueña con sus discípulos, sueña con el perfecto. Al final, se da de bruces en el vacío, pues el soñador es el resultado del sueño de otro

soñador, lo cual supone un gran vértigo. En la oscuridad de la noche, un hombre, silencioso y con un contorno no definido, desembarcaba procedente de una aldea del Sur (donde se practica el zen) sin que nadie lo viera y llegaba a un templo circular en ruinas que había sido incendiado, profanado y cuyo dios no era adorado por los hombres.



Su propósito era soñar, en soledad, un hombre para imponerlo a la realidad. Pero, ante la imposibilidad de pre-ordenar los resultados del sueño, comprendió lo inevitable de un fracaso inicial.

Tras adorar a los dioses planetarios, soñó inmediatamente con un corazón que latía, pero aún sin cara ni sexo. Y así estuvo durante catorce noches. Pasado ese tiempo, volvió a soñar, sucesivamente, cada uno de los órganos hasta llegar a determinar un hombre íntegro, pero dormido: el Adán producto del sueño.

Durante su adoración a una efigie, cuyo nombre terrenal era Fuego, esta lo conminó a que enviara al fantasma soñado a otro templo inhabitado para ser objeto de adoración. Estando en ese

sueño, el hombre soñado se despertó, y el amigo pasó a instruir al mismo en los ritos. Al cabo de un tiempo, dos remeros se acercaron al mago para indicarle que, en un templo del Norte, había un hombre mágico al que el fuego no quemaba. Fue entonces cuando comenzó a temer que aquel descubriera su condición de ser proyección del sueño de otro hombre. Sin embargo, también él acabó comprendiendo que era un simulacro, una apariencia que otro estaba soñando.

Se pone en entredicho, pues, la libertad del hombre que se cree libre. Todos somos el producto de un soñador, un ser superior; somos lo soñado, por tanto, ilusión, ficción.

“Soñó un hombre íntegro, un mancebo, pero este no se incorporaba, ni hablaba, ni podría abrir los ojos. Noche tras noche, el hombre lo soñaba dormido.”

Nos creemos libres, pues somos capaces de producir un sueño (un hombre soñado); pero, en realidad, no somos sino producto de un ser superior que nos sueña.

Veamos las bases³ sobre las que se apoya este texto fantástico. En primer lugar, una base clásica: junto al idealismo platónico (se repite la idea, la abstracción, y no las circunstancias individuales), otra de las teorías que están presentes es el monismo panteísta de Plotino y Parménides, para quien el sueño es una ficción (*“El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural”*), además de Heráclito, para quien solo es real lo que está sometido a mutación, y para quien el mundo no fue creado por ningún hombre, sino por un elemento primero, el fuego, a partir del cual se han desarrollado contradictoriamente, por oposición, todas las cosas.

“Ese múltiple dios le reveló que su nombre terrenal era Fuego, que en ese templo circular (y en otros iguales) le habían rendido sacrificios y culto...”

El hecho narrado es inverosímil; coexisten la realidad y la ficción, para lo cual: a) mezcla un hecho fantástico en un lugar real, y b) menciona personajes reales en hechos fantásticos.

³ “Los cuentos de Borges suelen estar contruidos sobre un texto anterior literario o no, del que el cuento es una nueva versión, un <<resumen>>, un comentario, una supuesta reseña. [...] Creo que la intención es notoria: mostrar el mecanismo, buscar la confabulación irónica, hacer recordar al lector que lo que va a leer, ha leído o está leyendo es un *ya dicho* porque todo texto lo es, debe serlo y de eso se trata.” (Graciela Reyes, *Polifonía textual*, página 47, Editorial GREDOS. Madrid. 1984.)

Junto a las bases literaria y filosófica, hay que señalar la presencia de la civilización oriental, con una lengua, el zend, que no constituye solo un elemento comunicativo, sino que además incorpora un elemento religioso:

“su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, [...], donde el idioma zend no está contaminado de griego.”[...] “Ese redondel es un templo que devoraron los incendios antiguos, que la selva palúdica ha profanado y cuyo dios no recibe el honor de los hombres.”

El budismo refiere la responsabilidad moral de los hombres, por lo que un dios-héroe resulta innecesario. Finalmente, hay otro dato que conlleva un elemento religioso: la lepra, que es el estigma clásico de los malditos.

El inmortal, de J. Luis Borges.-

El término “fantástico” tiene en Borges presupuestos diferentes sustentados en la cultura clásica.

Al principio del relato, encontramos, de nuevo, una cita perteneciente a Francis Bacon, filósofo y ensayista inglés:



“Salomon saith: There is no new thing upon the earth. So that as Plato had an imagination, that all knowledge was but remembrance; so Salomon giveth his sentence, that all novelty is but oblivion.”

Recoge de Salomón la idea de que no hay nada nuevo sobre la Tierra y, de Platón, la de que todo no es sino recuerdo. Se trata, pues, de una concepción del infinito, que aquí supone un juego: Bacon-Platón-Salomón; tres

nombres que definen la mirada humanística de Borges. Representan, respectivamente, la literatura

inglesa, la cultura clásica griega y la cultura hebrea. De modo que el ante-texto inicial recoge los pilares del mundo de Borges en evolución histórica.

Evoca el concepto de inmortalidad a través del recuerdo: todo lo que conocemos forma parte del recuerdo. Así, en la vida, ya está presente el concepto de inmortalidad, pero el propio de la filosofía de Platón, para quien el mundo de las ideas es el mundo de la inmortalidad del alma; el reflejo de aquel es el mundo material, donde las almas olvidan todo lo que aprendieron y recuerdan todo lo que olvidaron (anamnesis⁴). El conocimiento sería, pues, un reconocimiento. Esta teoría se encuentra en el *Fedón*, y tiene dos direcciones: una filosófica, que implica un método de conocimiento, la dialéctica, cuyo fin es iluminar, en la mente del interlocutor, aquello que ya conocía; otra, literaria. Borges crea un cuento aprovechando las posibilidades de creación literaria que emanan de esa teoría que forma parte de la cultura clásica.

En el primer capítulo, un personaje pretende entrar en la Ciudad de los Inmortales, mortuoria y laberíntica, con un carácter irreal que la convierte en una ciudad de sueños. Antes, su encuentro con un personaje le permite conocer la existencia de un río cuyas aguas proporcionan la inmortalidad a los hombres.

Una vez acabado su viaje, su historia en el tiempo a través de su naturaleza inmortal durante veinte siglos, que termina en 1921 (cuando vuelve a ser mortal bebiendo las aguas del Mar Rojo), se produce un corte que supone una reflexión sobre las páginas escritas; hace un análisis del texto, por lo que existe una distancia entre el narrador y su propio texto.

El cuento acaba con una postdata que se atribuye al narrador que al comienzo encontró el manuscrito.

La estructura de este cuento es la de relato con un marco constituido por la introducción y la postdata de 1950, que nos informan del hallazgo de un manuscrito. La voz narrativa de la introducción y de la postdata es la de un narrador en 3ª persona, anónimo, implícito, del que

⁴ Definida en el DRAE como “reminiscencia (representación o traída a la memoria de algo pasado).”

sabemos que es un investigador. Al inicio, utiliza una fórmula propia de un investigador: “*La versión que ofrecemos...*”; al final, en la postdata, realiza un repaso de los comentarios históricos que ha provocado la publicación y, a la vez, ofrece su propia opinión.

En el primer capítulo, aparece otra voz en primera persona (“*Que yo recuerde...*”), que pertenece al tribuno romano Homero.

El manuscrito comienza en el siglo I d.C. (capítulos I-IV), y, en el capítulo V, se nos narra la historia de ese inmortal desde el s. I hasta el s. XX con una selección de momentos históricos: 1066 es la fecha en que los sajones conquistan Bretaña; luego pasa al séptimo siglo de la Hégira, en el siglo XIII, cuando transcribe los viajes de Simbad y *Las mil y una noches*, que son referencias literarias a las que hay que añadir la presencia en la cárcel de Samarcanda, donde jugaba al ajedrez. En 1638, participa en la *Guerra de los 30 años*, motivada por problemas religiosos: el enfrentamiento entre católicos y protestantes. En 1714, se inscribe en los seis volúmenes de la *Ilíada* de Pope, neoclásico inglés cuya obra más conocida es una recreación de la obra de Homero. Hacia 1729, discute con Giambattista Vico, filósofo y crítico literario italiano, quien negó la existencia de Homero. Y la última referencia histórica es de octubre de 1921, sobre el Patna, un barco que aparece en una novela de Joseph Conrad, *Lord Jim*, donde se nos narra la historia de este personaje que, viajando en el Patna, naufraga y salta para salvarse, sin intentar salvar al resto de pasajeros.

Toda esta serie de referencias históricas nos remiten al mundo de lo literario. En este punto, concluye la historia del inmortal y comienza una reflexión crítica del narrador sobre su texto: “*He revisado, al cabo de un año, estas páginas.*” Del mismo modo que Cervantes, Borges introduce ficción e historia. Así, el tribuno Marco Flaminio y el griego aparecen unidos; el griego crea al personaje Marco Flaminio, esto es, una ficción narrativa. De modo que el autor, que es el griego, tiene dos voces narrativas: él mismo y su creación, Marco Flaminio, que, a su vez, está jugando a ser Homero.

La circularidad estructural viene dada por la identidad geográfica y temática. Su originalidad radica en haber enmarcado el cuento en una revisión crítica del mismo, de su biografía (imaginaria). Todo ello no está presentado al modo de la típica caja-china; se nos presenta como un único manuscrito, hallado por un personaje anónimo.

Los niveles de composición textual del cuento son: a) el marco, cuya voz narrativa es la de un investigador anónimo; b) los comentarios críticos, donde se reconoce la voz de J. Cartaphilus como la voz narrativa, autor de los cinco capítulos, y c) el relato o biografía del tribuno, cuya voz narrativa es la del tribuno, pero cuyo autor es Cartaphilus.

Teniendo en cuenta la descomposición estructural, se puede dar una interpretación acerca de la inmortalidad vindicada en este cuento. Apenas hay diálogo, pero, cuando los personajes hablan en estilo directo, lo hacen por voz de textos literarios (*Ilíada* y *Odisea*).

Lo verdaderamente importante es que el tribuno romano descubre la inmortalidad cuando lee a Homero. De modo que la única verdadera inmortalidad es la literaria; la literatura es la palabra del hombre hecha legado. Otra idea es que todo escritor, cuando escribe, está reescribiendo, está recogiendo un legado (de ahí la anagnórisis del perro).

Este cuento es una parábola de la creación literaria misma (Cartaphilus es inmortal en el acto de creación literaria). No se trata de la existencia de un individuo inmortal (Rufo). Todo escritor o creador que encuentra o reconoce a Homero como legado encuentra un tipo de inmortalidad.

El concepto de la historia de la literatura como sucesión lineal de textos y autores se desmorona; lo importante, aquí, no sería la suma de autores que se suceden en el tiempo, sino la comprensión de que el espíritu humano produce literatura, una suma de textos que no necesariamente tenemos que estudiarlos en sucesión, con independencia de la autoría.

Esta idea la encontramos también en <<Pierre Menard, autor del Quijote>>, donde se ofrece una concepción platónica del mundo: todos somos una idea humana sometida al curso del tiempo; somos los mismos sin serlo (problema de la identidad).

A final del texto hay unos comentarios donde se nos dice que el texto es apócrifo (el manuscrito), el texto de Cartaphilus, pues interpreta el texto como un centón (manuscrito compuesto con otros libros anteriores; ensamblaje de citas de otros textos).

Pero esto es un juego. El investigador anónimo, sin embargo, afirma que la idea de que el texto es apócrifo es inadmisibile. Todos los textos serían apócrifos, pues están compuestos con palabras de otros. Escribir es reescribir; conocer es reconocer.

Toda la biografía de Rufo está compuesta por citas; es un ejercicio de intertextualidad (directa, a través de citas, y alusiva: “mis trabajos” hace referencia a Esíodo; referencias a Egipto, de donde parte la teoría de la inmortalidad del alma, recogida por Platón; referencia a Alejandría, con la biblioteca y la escuela del saber; el río; la literatura de viajes y la historiografía, en tanto descripción de culturas; el laberinto de Creta (Teseo y Ariadna). Todos estos elementos están fundamentando la biografía.

La Ciudad de los Inmortales es la suma de todos los textos, de ahí que sea caótica, babélica. Todo el texto es un ejercicio de intertextualidad, un palimpsesto.

Casa tomada, de J. Cortázar

Este relato presenta diferente modalidad narrativa, en relación a los otros dos relatos analizados (<<Las ruinas circulares>> y <<El inmortal>>, de J. Luis Borges). En este caso, la visión de lo fantástico se centra en lo cotidiano, en lo verosímil. La fantasía surge en la mente de los personajes; no es un dato externo, objetivo, sino que supone una cuestión de relaciones entre el mundo exterior y la interpretación que del mundo tienen los personajes.

Esto nos lleva al nacimiento de la cultura moderna, del cuento fantástico tras el idealismo romántico. Para entender a Cortázar, tenemos que partir del idealismo filosófico que surge en el siglo XIX: todo depende de nuestra interpretación, de nuestra imaginación creadora.

El cuento fantástico⁵ surge en las postrimerías del siglo XVIII en Alemania con E. Hoffmann. No es el cuento popular, sino el que hace depender la fantasía de la relación entre la realidad y la interpretación subjetiva de la misma. Destacará también Edgar A. Poe en Inglaterra.

Todorov, en su *Introducción a la literatura fantástica*, considera que lo fantástico-narrativo es la perplejidad frente a un hecho increíble⁶. Siempre hay una oscilación entre un nivel empírico de percepciones y un nivel de interpretaciones. Es por ello por lo que nace en Alemania: <<nace con los ojos abiertos del sueño del idealismo>>; es el momento en que la razón sueña.

El problema consiste en saber si son reales los hechos que percibimos. Siempre oscilamos entre una interpretación racional o aceptar los hechos como sobrenaturales.

A partir de Edgar Allan Poe, se da una bifurcación. El cuento fantástico será, de un lado, expresión de lo visionario, fantasía imaginaria, poblada de seres no reales; de otro, fantasía subjetiva o mental. Lo sobrenatural es invisible, se siente y se entra a formar parte de otra dimensión, que puede ser una emoción, una conjetura, etc. Esta línea es la más importante para el desarrollo del cuento fantástico. Descendientes directos de Poe son Gautier y H. James.

Toda esta tradición repercutirá en la literatura hispanoamericana, especialmente en la literatura argentina, con J. Cortázar.

En <<Casa tomada>>, no aparecen seres fabulosos, sino la dirección de una fantasía subjetiva. En este sentido, este es un cuento antológico, porque el narrador-personaje, que narra como testigo directo, en ningún momento va a desvelar las claves de la fantasía, de esa realidad extraña. No se plasma nada sobrenatural, inverosímil.

⁵ Ver “El cuento en el siglo XIX: los clásicos del género”, en *Qué es la novela. Qué es el cuento*. Mariano Baquero Goyanes. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia. 1988; *Historia de la literatura universal 2*. Martín de Riquer y José María Valverde. Editorial GREDOS. 2010.

⁶ Ver *Teorías de lo fantástico*, de David Roas (Introducción, compilación de textos y bibliografía). Arcolibros, 2001, para tener una visión sobre una “Definición de lo fantástico”, “Perspectivas o “Nuevos Caminos” de lo que él llama la “amenaza de lo fantástico”.

El mundo de lo extraño entrará con la percepción sensorial (con ruidos). Decía Quiroga, en



su *Decálogo*⁷ del perfecto cuentista, que las primeras líneas del relato debían conciliar los elementos principales. Y así sucede en este cuento: “*Nos gustaba la casa...*”, donde aparecen los dos únicos personajes reales (el narrador y su hermana) y la casa, que es no solo el lugar donde habitan los hermanos, sino también donde se reconocen; es el espacio de reconocimiento existencial, pues están su

presente y su pasado, toda la historia de la familia.

La posibilidad de la fantasía emana de este gusto por el pretérito, por las raíces. Toda la vida de los hermanos gira en torno a la casa.

Se trata de un cuento simbólico: la casa funciona como una dialéctica entre lo interior y lo exterior. Simbólicamente, es salir a la vida, es el proceso de nacimiento: la casa es el símbolo del vientre materno, de una tradición familiar en la que se reconocen y de la que no han salido.

Desde el punto de vista estructural, en un primer nivel encontramos la presentación de los personajes en un espacio y un tiempo concretos; presentación cuya voz narrativa es la del personaje, que, a su vez, nos describe al resto de los personajes. Desde el comienzo, se nos presenta una especie de matrimonio de hermanos que persisten en el hogar y se reconocen como de la misma familia. Es una existencia hacia dentro, que no quiere abrirse, y, en esa existencia, se caracterizan por sus acciones, no por sus diálogos o comentarios. Son acciones consuetudinarias, acciones que se convierten en costumbres, que repiten una especie de planificación de la que no salen. Todo lo que hacen es un hábito continuo.

⁷ “No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas.”

La casa impone su existencia: la de persistir en ella. Impone un destino a los personajes. Ellos clausuran una generación, y con ellos se va a acabar la historia de la casa en el sentido de un espíritu familiar. Así, con ellos la casa empieza a tomar vida propia; la casa parece negarse al destino que no sea el destino familiar, pues perdería su naturaleza. Es entonces cuando se abre la posibilidad de la fantasía.

Los personajes son ya casi fantasmagóricos, están ya casi sin vida. Irene se caracteriza por tejer y destejer lo tejido, lo que nos lleva al mito de Penélope (símbolo de la fidelidad conyugal). Lo hace para no actuar, para esperar, para repetir lo ya hecho. El hermano se caracteriza por el gusto por la literatura francesa, que ya no llega a Argentina. Incide en una acción repetitiva. Ambos viven al margen de la existencia, al margen del mundo en todos los sentidos: no trabajan, no tienen amigos y no se interesan por la novedad; tienen una existencia endógena, autosuficiente y hermosa, para ellos.

En un segundo nivel, el narrador describe la distribución de la casa, lo cual tiene un sentido meta-narrativo. La estructura de la casa es el símbolo de la estructura del relato. Es necesaria la presentación de la estructura porque el proceso posterior implica seguir esa estructura. La casa va siendo tomada de acuerdo con la estructura de la casa. Se distribuye en dos espacios, y empieza a ser tomada por la parte no habitada. El elemento separador es la puerta de roble.

En el tercer nivel, se nos introduce abruptamente en una escena. Anteriormente, se nos presentaban panorámicas de acciones repetitivas.

Los elementos de la experiencia fantástica son datos auditivos, pero sordos e imprecisos. No sabe de dónde proceden. La reacción del personaje es lo que nos hace entrar en el orden de lo fantástico. Entre la percepción y la interpretación subjetiva de los ruidos hay un proceso, que es lo que nos lleva a lo fantástico. El personaje acepta esos ruidos como una realidad extraña, y, en esa aceptación, estriba lo fantástico.

Entender la fantasía de Cortázar es entrar y aceptar las coordenadas que nos presenta. Y eso ha hecho al personaje: acepta los hechos como extraños, y, al aceptarlos así, crea el mundo fantástico en su propia mente. No comprueba, no se cerciora, no va a ver de dónde proceden, no traduce, sino que acepta la posibilidad de lo extraño y, por tanto, crea. El receptor se encuentra en la oscilación entre aceptar el mundo de la fantasía o traducirlo al orden racional. La posibilidad de creer es entrar en el mundo de la fantasía. No se instaura una realidad distinta a nuestro mundo cotidiano. Es como si la posibilidad de la fantasía estuviera al acecho en la existencia trivial y cotidiana. No necesariamente tienen que aparecer seres extraordinarios ni ambientes especiales.

Una vez que se ha aceptado la escena fantástica, en el cuarto nivel, el narrador nos presenta ahora la cotidianeidad que desarrolla en el nuevo espacio que habilitan. Ya no es una presentación escénica, sino panorámica: son momentos unidos que implican conductas, modos, una existencia.

Se produce un achicamiento del espacio; la casa va expulsándolos. Hay una aceptación y conformidad con esa existencia. El vivir sin pensar ha posibilitado que la realidad fantástica no haya sido interpretada.

Introducido por signos parentéticos, en un nuevo nivel, hay un detenimiento en el que late el desenlace del cuento. Funciona como suspense. Tiene otra dimensión: el sueño. Se nos presenta a los personajes en una existencia onírica en la casa tomada. Desde que la casa es tomada, hay una tensión entre el silencio y el sonido. El silencio de los hermanos es la apertura a la irrupción de sonidos extraños. El paréntesis ha puesto de relieve la dialéctica entre silencio y ruido.

Finalmente, se precipita el desenlace: la casa es tomada definitivamente. Hay un cambio de ritmo narrativo. La casa empieza a ser tomada en el lado que habitan los hermanos. La puerta de roble ya no se para. La reacción será la misma. El final es un guiño irónico: la casa no la ha tomado ningún ser humano con pretensiones de robar; son los ruidos los que toman la casa. De cualquier modo, no importa quién toma la casa, sino que los personajes aceptan que ha sido tomada por unos ruidos normales que son interpretados como fuerzas hostiles.

Se trata de la construcción de “lo otro”. El cuento es un símbolo de la expulsión del Paraíso. Los personajes viven una existencia paradisíaca, viven de lo que reciben, y de ella son expulsados. Aquí no hay una causa ni culpa, y esto es otro motor de lo fantástico: la ausencia de explicación sobre la expulsión de los dos hermanos es la clave de lo fantástico.

BIBLIOGRAFÍA

- <<El inmortal>>, Jorge Luis Borges. *El Aleph*. Alianza Editorial. Madrid. 1985.
- <<Las ruinas circulares>>, Jorge Luis Borges. *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), en *Ficciones*. Editorial Planeta-De Agostini. 1985
- <<La casa tomada>>, Julio Cortázar. *Los relatos. Pasajes. (3)*. Alianza Editorial. Madrid. 1990.
- *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Graciela Reyes. Editorial GREDOS. Madrid. 1984.
- *Palimpsestos*. G. Genette. Editorial Taurus. Madrid.
- “El cuento en el siglo XIX: los clásicos del género”, en *Qué es la novela. Qué es el cuento*. Mariano Baquero Goyanes. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia. 1988.
- *Historia de la literatura universal 2*. Martín de Riquer y José María Valverde. Editorial GREDOS. 2010.
- *Introducción a la literatura fantástica*, T. Todorov. PREMIA editora. México. 1981.
- *Decálogo del perfecto cuentista*, Horacio Quiroga.
- *Teorías de lo fantástico*, de David Roas (Introducción, compilación de textos y bibliografía). Arcolibros. Madrid. 2001.