

Cuento

Se suele entender por **cuento**, en la representación corriente relativa a la literatura, un género narrativo breve y en prosa, oral o escrito, de sucesos ficticiales, generalmente con fines recreativos. Se entiende, también, que la historia narrada es relativamente simple y presenta un final abrupto o sorprendente. Algunas veces, se lo asocia con cierta finalidad pedagógica, debido –probablemente– a un rasgo dominante de la fábula, una de las variantes del género.

La denominación "cuento" es relativamente tardía en español –se suele situar su aparición durante el Renacimiento (Anderson Imbert, 1974)– y abarca diversas variantes. Intentar tanto una definición como una clasificación es tarea ardua y, como ocurre habitualmente con los géneros literarios, casi imposible de realizar desde una única perspectiva. Las clasificaciones corrientes –en las que se pueden reconocer antiguos antecedentes académicos– proponen categorías por lo general poco precisas –a veces con definiciones heterogéneas– que remiten a diferentes dimensiones del objeto. Así, se cruzan rasgos temáticos –por ejemplo, cuento policial, de hadas–, funcionales –de suspenso, de terror–, según el destinatario –cuento infantil–, tanto como criterios que derivan de variedades históricamente definidas, como el mito o la recién nombrada fábula, o la adscripción a una corriente literaria –el cuento naturalista–. Ya Propp, en la fundacional perspectiva que desarrolla en *Morfología del cuento* (1927), que sustentaría los principales trabajos del estructuralismo posterior, señala las serias limitaciones de ese tipo de propuestas y se plantea la necesidad de describir el género; para ello, como punto de partida a priori, analiza un corpus de cuentos cuya pertenencia a una única clase –la que él considera "cuentos populares fantásticos"– se propone demostrar a través de la descripción.

Así, pues, Propp –especialista en folklore– realiza implícitamente una primera distinción que puede operar como un principio ordenador general, entre el cuento *popular* y el *literario*. En efecto, y aunque en alguna medida el atributo *literario* resulte equívoco, refiere un rasgo que se asigna a los cuentos originalmente *escritos* y, habitualmente, con autoría determinada. El carácter *popular* –o *tradicional*–, en cambio, se suele atribuir a los cuentos transmitidos oralmente, sin autoría reconocible o segura, y sujetos por el modo de circulación a contaminaciones con historias diversas, a variaciones en la complejidad de la trama, a transformaciones de los nombres o roles de los personajes, entre otras posibilidades. Esa distinción no impide reconocer, sin embargo, el carácter *literario* ya no como una categoría para la clasificación sino como un *valor* de los cuentos populares. La distinción tampoco debería ignorar que el cuento literario tiene su origen en una extensa tradición de narrativa popular oral, muchas veces fijada a través de recopilaciones escritas, algunas de ellas muy antiguas y de extensa influencia temporal y geográfica. Son ejemplo de ello las colecciones de cuentos de la India que llegaron a Occidente durante la Edad Media, especialmente a través de los árabes, vertidos muy tempranamente al castellano: el *Libro de Calila y Dimna* –traducido por orden de Alfonso X, el Sabio– o *Disciplina clericalis* –unos treinta cuentos de fuentes desconocidas, traducidos por Pedro Alfonso en el siglo XII–. Asimismo, se reconocen distintos ciclos temáticos de la Antigüedad europea (Anderson Imbert, 1974; Lida de Malkiel, 1976).

Peralta, Dante A. J. "Cuento". En: López Casanova, M. & Fonsalido, M. E. (Coord.) *A/Z Conceptos de uso frecuente en los estudios literarios*. Los Polvorines: UNGS (en prensa).

Entre las variantes más estables del género popular cuyas raíces se pierden en esa tradición, conviene distinguir, sin dudas, la ya nombrada *fábula*: un relato en general pero no exclusivamente protagonizado por animales, con un propósito didáctico definido y expresado muchas veces en una "moralaja" explícita, esto es, una conclusión moral inferida del relato que apunta a orientar las conductas de los receptores. Las más conocidas son las atribuidas a Esopo, un griego del siglo VI aC, cuya existencia en tanto autor no es segura. Ese tipo de propósito didáctico o moral presente en tales tradiciones tuvo amplia difusión en el medioevo europeo y ese modelo narrativo tuvo influencia en los primeros autores europeos como, en lengua castellana, por ejemplo, el Infante Don Juan Manuel, autor de *El conde Lucanor –o Libro de Patronio–*.

Aunque la independencia del cuento literario respecto de cualquier intención didáctica o moral siguió un camino complejo y no lineal, se suele tomar como referencia el *Decamerón* (S. XIV), de Giovanni Boccaccio, para marcar el inicio de una literatura más interesada en la dimensión estética que en la ética.

En cuanto a la descripción del cuento literario como género, aquella propuesta teórico-metodológica basada en los aspectos formales que Vladimir Propp realizó a principios del S.XX para el cuento popular fue retomada –junto a otros aportes, como los de la Escuela de Praga– muchos años después por el estructuralismo. En su trabajo, Propp había dejado de lado los ya para entonces tradicionales modos de abordar el cuento desde perspectivas historicistas y contenidistas, y propuesto estudiar "las formas del cuento" con "la misma precisión que las de cualquier ser orgánico", es decir, considerando "las partes constitutivas" y sus "relaciones entre sí y con el conjunto". En suma, quería realizar "el estudio de la estructura" del género, y eso requería encontrar regularidades en un conjunto amplio de cuentos. Así, verificó las hipótesis que se había planteado: los elementos estables y constantes del género "están constituidos por las *funciones* de los personajes, independientemente de la identidad y de su modo de obrar", y esas funciones conforman "las partes constitutivas fundamentales"; también constató que el *número* de esas funciones es limitado y que la *sucesión* de ellas en el desarrollo del relato es siempre idéntica, de modo que podía afirmar que todos los cuentos populares fantásticos "tienen una estructura del mismo tipo". Propp describe treinta y una funciones. Por ejemplo, entre las primeras de la sucesión: "Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa", "al héroe le es impuesta una prohibición"; y, como última, "el héroe se casa y/o llega al trono". Si bien la descripción de las funciones específicas, la cantidad y el orden de la sucesión de las secuencias funcionales que establece Propp son propios del cuento popular fantástico, y por esa razón la estructura que componen no es trasladable al cuento literario o escrito, el método de análisis fue un antecedente muchas veces citado por la corriente estructuralista, a mediados del siglo XX, particularmente en Francia, en los trabajos de Roland Barthes, Claude Bremond, Gérard Genette, Algirdas Greimas, Tzvetan Todorov, entre los principales autores. Esta perspectiva aportó modelos que permiten el análisis del cuento considerando la integración de diferentes niveles de la estructura narrativa. Barthes, por ejemplo, en *Introducción al análisis estructural de los relatos* (1966), distingue tres niveles: el de las funciones, el de las acciones y el de la narración. En el plano funcional, a su vez, distingue entre funciones propiamente dichas –núcleos y catálisis– e indicios –integrativos e informativos–; el nivel de las acciones corresponde al análisis del "estatuto estructural del personaje": distingue pues al *actante*,

Peralta, Dante A. J. "Cuento". En: López Casanova, M. & Fonsalido, M. E. (Coord.) *A/Z Conceptos de uso frecuente en los estudios literarios*. Los Polvorines: UNGS (en prensa).

esto es, el sujeto que realiza las acciones definido no desde una "esencia psicológica" –esencia que se corresponde con el concepto de "personaje"– sino según "lo que hacen"; y también, en tanto instancia discursiva, pero no como referencia exterior al relato, a aquello que consideramos "realidad". El tercero de los niveles, el de la narración, es definido a partir de la conocida distinción de Todorov entre *historia* y *discurso*. El primer concepto remite a lo que en otra terminología se llama "el argumento", esto es, la sucesión de las acciones según su propia lógica, una evocación de cierta realidad que "hubiera podido ser referida por otros medios", tales como una película o una historieta (Todorov, 1966). El segundo concepto, *discurso*, refiere el nivel del enunciado, de "los tiempos, aspectos y modos del relato" (Barthes, 1966), esto es, de las formas en que la historia es presentada en la narración: el encadenamiento y jerarquización de las secuencias, la relación entre secuencias más elípticas –esto es la supresión de acontecimientos en la linealidad de la historia– y expansiones –el desarrollo detallado de una secuencia–. Desde esta perspectiva, además, el modelo distingue entre *narrador* y *autor*, y permite el análisis de las distintas relaciones posibles entre narrador y *actantes*.

Ahora bien, Barthes mismo marca el límite del tipo de análisis propuesto: todas las unidades que postula se integran en el nivel más alto, el de la narración, y ese es el último de los niveles a los que puede llegar el trabajo analítico según el modelo descrito. Más allá del relato "comienza el mundo, es decir, los otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos)", y para avanzar en el estudio de los sentidos de los relatos en ese mundo "es necesario pasar a otra semiótica", a otro modelo de análisis, proyecto que realizará pocos años después, con el análisis de "Sarrasine" (1830), una novela corta de Balzac, en *S/Z* (1970). En ese trabajo, Barthes aborda el texto balzaciano precisamente desde perspectivas diversas: estructural, psicológica, temática, histórica, etc.

Pero, como se puede inferir de lo dicho, estas propuestas no focalizaron específicamente el género cuento sino que abordaron el *relato*, como una categoría mayor que incluye otros géneros como la novela y la epopeya, entre otros (Barthes, 1966).

Aunque con una finalidad clasificatoria –ausente en la propuesta estructuralista recién vista–, desde otra perspectiva, Todorov aporta para la descripción de géneros literarios, en *Introducción a la literatura fantástica* (1970), un sistema de categorías que permite distinguir entre *lo fantástico*, *lo maravilloso* y *lo extraño*. De manera general, la propuesta se sustenta en la relación entre el grado de verosimilitud que personajes, narrador y/o lector –según el caso– asignan a los acontecimientos referidos. Así, *lo fantástico* –cuyo sentido no es el dado por Propp al término– es definido como un procedimiento y como un efecto: se trata de una ambigüedad respecto de la verosimilitud de algún elemento, que no se resuelve en el relato. Es un equilibrio sostenido en la línea que separa *lo maravilloso* de *lo extraño*. Entiende por *maravilloso*, típicamente, una intervención sobrenatural aceptada como parte de la lógica por personajes, narrador y/o lectores, como ocurre, por ejemplo, en el cuento de hadas tradicional; por *extraño*, en cambio, aquello que, aun cuando resulte excepcional y rayano en lo inverosímil, es aceptado por personajes, narrador y/o lectores como algo potencialmente ubicable dentro de la leyes de la naturaleza.

Tal como ocurre con la propuesta estructuralista, esta categorización de Todorov, si bien resulta un aporte que permite dar cuenta de muchos de los aspectos del género cuento, no define ningún rasgo

Peralta, Dante A. J. "Cuento". En: López Casanova, M. & Fonsalido, M. E. (Coord.) *A/Z Conceptos de uso frecuente en los estudios literarios*. Los Polvorines: UNGS (en prensa).

específico de él que permita, por ejemplo, diferenciarlo de la novela, y es un sistema aplicable a toda la literatura. En ese sentido, tal vez uno de los rasgos más específicos y definitorios sea el postulado por Ricardo Piglia en *Tesis sobre el cuento* (1986). A partir de una anécdota registrada por Antón Chéjov –“Un hombre, en Montecarlo, va al casino, gana un millón, vuelve a su casa, se suicida”– y de la distinción de Todorov entre *historia* y *discurso*, Piglia destaca como particularidad el hecho de que un cuento siempre narra dos historias. En la cuentística clásica del siglo XIX y principios del XX, por ejemplo la de Edgar Allan Poe o la de Horacio Quiroga, una de las historias, la de superficie, la evidente, se despliega narrativamente según su lógica –si se tratara de la anécdota de Chéjov, sería la historia referida al casino, el juego y el triunfo–; y la otra –la del suicidio– aunque sigue también su propia lógica, es construida secretamente, cifrada “en los intersticios” de la primera, de manera elíptica y fragmentaria, indicialmente, podría decirse, según la terminología de Barthes. La emergencia a la superficie de la segunda historia al final del relato es la que produce el efecto sorpresivo.

Esa historia secreta “es la clave de la forma del cuento y de sus variantes”. Piglia recorre entonces los modos en que distintos autores han resuelto la relación entre las dos historias. Así, por ejemplo, plantea que el mismo Chéjov, Katherine Mansfield o James Joyce, abandonan el final sorpresivo y trabajan “la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca”; Franz Kafka, en cambio, convierte en historia narrada en superficie la segunda historia y la desarrolla con sencillez y claridad, a la vez que da cuenta de la primera de manera sigilosa y amenazadora: así, si narrara un cuento a partir de la anécdota de Chéjov, Kafka contaría en superficie y con sencillez, la historia del suicidio, mientras que la del juego en el casino ocuparía los lugares intersticiales; y en ese recurso consiste para Piglia lo “*kafkiano*”. En el caso de Jorge Luis Borges, en cambio, siempre según Piglia, la historia secreta o segunda es siempre la misma en todos los cuentos, y esa “esencial monotonía” es atemperada por la historia primera que juega con los géneros y con cierto tono leve de parodia. La historia de superficie de la anécdota de Chéjov se convertiría, en Borges, –ejemplifica Piglia– en “una partida en un almacén, en la llanura entrerriana, contada por un viejo soldado de la caballería de Urquiza, amigo de Hilario Ascasubi”. Y “el relato del suicidio sería una historia construida con la duplicidad y la condensación de la vida de un hombre en una escena o acto único que define su destino”.

Veremos a continuación un análisis muy sucinto de dos cuentos de dos épocas diferentes, en el que se complementan los modelos descriptos.

Análisis

Uno de esos cuentos es “El jardinero”, de Rudyard Kipling (1865-1936), que narra la siguiente historia: en un pueblo británico, vivía Helen Turrel, una mujer soltera e independiente, bien conceptuada por la comunidad según las reglas morales –victorianas– de la época. El narrador refiere brevemente que el hermano de Helen, Georges vivía en la India –por entonces, parte del Imperio Británico–, y se había convertido en inspector de policía; Georges se había “enredado” con la hija de un suboficial y había muerto en un accidente días antes de que naciera su hijo, fruto de esa relación. La protagonista del cuento, Helen, viaja a Marsella donde se instala por un largo período para tratarse un problema respiratorio que la aquejaba. Según las versiones dadas por ella a todos sus amigos y conocidos al regresar a su pueblo, tras enterarse de la suerte de su hermano, Helen

hizo llevar a la ciudad francesa al hijo de su hermano junto con una criada desde Bombay. En Gran Bretaña, Helen crió y educó a su sobrino, al que bautizó Michael. Ya joven, Michael se enlistó para ir a la guerra y murió víctima de un bombardeo en Bélgica, pero su cadáver fue encontrado una vez terminada la guerra. A Helen le informaron oportunamente la desaparición de Michael y, un año después, el hallazgo del cadáver y el cementerio militar belga en el que había sido enterrado. Helen viajó entonces para honrar la tumba. Se instaló en un hotel cercano al cementerio para pernoctar e ir a buscar la tumba al día siguiente. Como no lograba encontrarla, le preguntó a un hombre, al que ella consideró jardinero del cementerio, por la tumba de su *sobrino*, pero el jardinero, tras mirarla, le respondió que la llevaría a ver la tumba del *hijo*.

Este resumen sigue la articulación de las secuencias narrativas principales, aunque no podemos dar cuenta aquí, en razón de brevedad, de las elipsis y expansiones. Tampoco podemos enumerar en detalle el conjunto muy amplio de lo que Barthes llamaba *catálisis*, es decir, una serie de microsecuencias, ni de los indicios, pero podemos indicar que varios de esos elementos están referidos a la alta consideración moral que la sociedad pueblerina tiene de Helen y que ella desea conservar, y a la relación materno-filial que establece con Michael –que incluso la llama “mamá”, primero en secreto y luego públicamente, tras una explicación dada a los conocidos fundada en la piedad por la historia del chico–; y una microsecuencia refiere el caso de otra mujer que Helen conoció en Bélgica –la señora Scarworth– que iba al cementerio con diversas excusas para, ocultamente, visitar la tumba de un amor secreto. A partir de esos elementos, el lector puede inferir que el viaje de Helen a Marsella no había sido, entonces, por un problema de salud sino para parir un hijo lejos de las habladerías pueblerinas regidas por la moral victoriana; Helen no criaba, pues, amorosamente a su sobrino sino, en realidad, a su propio hijo, y mantenía en secreto ese carácter materno-filial del vínculo.

Desde la perspectiva de la propuesta de Piglia, es evidente que la historia segunda –la de la maternidad de Helen y su esfuerzo por ocultar el verdadero carácter del vínculo–, contada en los intersticios de la historia de superficie a través de catálisis e indicios que se resignifican al final, aflora con la actitud del jardinero. El relato de superficie oculta entonces, –como hace el personaje frente a la sociedad pueblerina– otra parte de la historia: la de la relación –amorosa o no– de Helen con quien en verdad fuera el padre de Michael. El narrador acompaña las estrategias que Helen despliega frente a la sociedad, construye ese personaje como ajustado a la moral y sensato; pero a través de las elipsis, expansiones, e indicios, permite entrever piadosamente las razones ocultas de Helen. Más allá del nivel de la narración –ahora según la perspectiva barthesiana–, queda por preguntarse por el sentido de este cuento en el mundo: la interpretación de la historia oculta requiere del lector conocimientos acerca del contexto social regido por la moral victoriana, de las distintas estrategias implementadas –en el mundo– por los individuos, especialmente por las mujeres, para mantener su imagen moralmente intachable –como la de Helen– frente al resto de la sociedad. Y lo más inmediato que el lector puede inferir entonces, en ese sentido, es la levedad de tales estrategias pues pueden fácilmente ser desmontadas por alguien como el jardinero, que ni siquiera conoce la historia particular de Helen, pero que seguramente conocía muchas historias similares a la de ella, actitudes comunes, gestos, miradas. Y esa naturalidad con que el jardinero enuncia la verdad oculta produce el efecto de puesta en duda del valor o de los límites de la moral

Peralta, Dante A. J. "Cuento". En: López Casanova, M. & Fonsalido, M. E. (Coord.) *A/Z Conceptos de uso frecuente en los estudios literarios*. Los Polvorines: UNGS (en prensa).

victoriana, indica implícitamente la futilidad de los principios que la rigen y cuestiona la hipocresía. Este cuento queda fuera del foco teórico de Todorov: nada resulta *extraño* ni *maravilloso* y, por lo tanto, no existe la línea divisoria en la que opera lo fantástico. Se trata de un registro realista, en el sentido de que todos los hechos, actitudes y personajes tienen lugar dentro de las leyes naturales y sociales conocidas.

Un ejemplo muy diferente de cuento es "Continuidad de los parques", de Julio Cortázar (1914-1984). La estructura funcional es breve: dos secuencias principales. El personaje –sin nombre– una tarde retomó la lectura de una novela "en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles", sentado en un sillón de terciopelo verde, de espaldas a la puerta. Se sumergió paulatinamente en la "ilusión novelesca" y gozaba de la lectura. La segunda secuencia del cuento se corresponde con una de la novela que ese personaje leía: una pareja de amantes –ambos también sin nombres– tiene un encuentro amoroso más, de una serie que se sugiere habitual, en una cabaña de monte; durante el encuentro se sienten incómodos por un tercero, ausente en ese momento, que se interpondría en la relación. Se van de la cabaña por caminos opuestos, como parte de un plan: el hombre se dirige a la casa principal, ingresa con un puñal en la mano y recorre la casa hasta que llega al salón en el que un hombre lee una novela en un sillón de terciopelo verde.

La posibilidad de establecer una relación de "continuidad" entre las dos secuencias está abierta a partir fundamentalmente de indicios y no es posible definir con claridad si la primera de las secuencias "engloba" a la segunda –en ese caso se estaría tomando como referencia "cierta" esa primera secuencia– o si, a la inversa, la segunda "engloba" a la primera; y los actantes –el lector de la novela y la pareja de amantes– carecen de toda densidad psicológica. En cuanto al nivel de la narración –en el tipo de análisis estructural–, no se puede establecer si el narrador de la primera secuencia es el mismo que el de la segunda; en el supuesto de que no lo fuera, tampoco es posible discernir si el narrador de la segunda secuencia es el lector de la novela que "resume" la historia del texto que lee, o si es una "cita" de la novela leída. Ese juego abierto de articulación entre las dos secuencias y la indefinición respecto de la cantidad de narradores contribuye sustancialmente a sustentar el efecto *fantástico* –según la propuesta de Todorov–: dependerá de la interpretación del lector del cuento si se trata de algo *extraño* –por ejemplo, porque lo entienda como un juego de raras coincidencias entre dos historias cuyos sendos finales quedan abiertos– o si se trata de algo *maravilloso*, es decir que estaría por fuera de las leyes de la naturaleza conocidas. Complementariamente, considerando la propuesta de Piglia, se puede observar que resulta imposible definir con claridad cuál de las dos historias constituye la "de superficie": ambas están articuladas a modo de "cinta de Moebius" –esto es, una superficie de una sola cara, un solo borde, no orientable–. El efecto sorprendente no lo produce la emergencia al final del texto de una historia oculta, como ocurre en el cuento de Kipling, sino el modo de articulación entre las dos. Lo que se vuelve visible para el lector al llegar al final y genera un efecto de sorpresa es, pues, el descubrimiento de esa "continuidad" que no puede atribuir con certeza ni al plano de la estructura ni al plano de lo que pudiera entender como lo real representado.

En tanto objeto cultural, cabe destacar –entre otras conclusiones posibles– que este cuento no problematiza cuestiones morales o de otra índole –social, cultural–, propias del mundo en el que

Peralta, Dante A. J. "Cuento". En: López Casanova, M. & Fonsalido, M. E. (Coord.) *A/Z Conceptos de uso frecuente en los estudios literarios*. Los Polvorines: UNGS (en prensa).

circula –como ocurre con el cuento de Kipling en su época– sino una cuestión interior del campo mismo de la literatura: la relación entre realidad y ficción cuyos límites –en caso de existir– son borrados o, en otra interpretación, en la que una de las partes, la que se asumiría como ficción, se vuelve amenazadora en el plano de lo real que estaría representado en la otra.

El contraste entre ambos textos vuelve evidente que –como ocurre con otros géneros literarios– una definición ahistórica del género cuento resulta muy dificultosa dada la variabilidad que, a lo largo del tiempo, se registra de muchos de los parámetros con los que se ha intentado caracterizarlo; y por ello, tampoco es posible una clasificación satisfactoria. Las propuestas estructuralistas, como la de Barthes, entre otros, aportan elementos muy valiosos para el análisis formal a la vez que subsumen el cuento dentro de un "macrogénero", el narrativo, que incluye otros como la novela. Pero ese marco permite decir que en todo cuento se observa una condensación de la historia en relativamente pocos núcleos y secuencias –lo que explica, en alguna medida, la brevedad–, aunque la cantidad de esas secuencias –a diferencia de lo que ocurría según Propp con el cuento popular ruso de tradición oral– es muy variable. En una perspectiva que consideramos complementaria de la estructuralista, la principal de las tesis de Piglia –en todo cuento se cuentan dos historias– define el rasgo tal vez más característico del género. La alta variabilidad en cuanto a la articulación de las dos historias y de las clases de contenidos tematizados –como se puede vislumbrar en los ejemplos– sea quizás el motivo de la perdurabilidad del género y la clave de su riqueza.

Bibliografía

Anderson Imbert, Enrique (1974) *El cuento español*. Buenos Aires: Columba.

Barthes, Roland (1966) "Introducción al análisis estructural de los relatos". En (1993) *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.

Barthes, Roland (1970) *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

Cortázar, Julio (1964) "Continuidad de los parques". En *Final del juego*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.

Kipling, Rudyard (1926) "El jardinero". En *Cuentos memorables según Jorge Luis Borges I*, Buenos Aires: Suma de Letras, 2002.

Lida de Malkiel, María Rosa (1976) *El cuento popular y otros ensayos*. Buenos Aires: Losada.

Piglia, Ricardo (1986) "Tesis sobre el cuento". En: *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2005.

Propp, Vladimir (1927) *Morfología del cuento*. Buenos Aires: Juan Goyanarte, 1972.

Todorov, Tzvetan (1966) "Les catégories du récit littéraire". *Communications*, 8, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. pp. 125-151. Disponible en: http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120

Todorov, Tzvetan (1970) *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia Editora, 1981