Las transformaciones del cuento fantástico en la narrativa rioplatense (1973–93): Luisa Valenzuela y Mario Levrero

Malva E. Filer, City University of New York

Los narradores rioplatenses de las dos últimas décadas han asimilado la herencia de los maestros del género fantástico: Borges, Cortázar y Felisberto Hernández. Libres ya de la dicotomía tradicional entre las formas realistas y fantásticas en literatura, que sus antecesores contribuyeron a desacreditar, estos narradores ensanchan los límites de lo real y trasmiten, al mismo tiempo, sus sentimientos de descolocación y de extrañamiento frente a un mundo que no por real es menos incomprensible.[1] Dentro de este grupo se destacan Luisa Valenzuela (1938) y Mario Levrero (1940). Sus obras comparten, a pesar de las diferencias, el uso de formas narrativas que no distinguen entre realidad e irrealidad: alegorías, alusiones simbólicas, relatos que comunican la experiencia de lo insólito, sueños y alucinaciones. Para ellos, la fantasía no es una forma de evasión, sino un modo de profundizar y de evocar libremente las vivencias de una generación traumatizada por la represión y el exilio.

Vincular la narrativa de autores contemporáneos con la tradición del cuento fantástico no significa afirmar, sin embargo, que ella concuerde con una definición genérica. De hecho, recientes estudios de la literatura fantástica, como los de Rosemary Jackson[2] o Amaryll B. Chanady,[3] proponen que se considere lo fantástico, no como un género, sino como un modo literario. Y, si bien Tzvetan Todorov afirmaba que lo fantástico excluía tanto la lectura 'poética' como la 'alegórica', este punto de vista se ha modificado en relación con la literatura de nuestra época.[4] Julio Rodríguez-Luis, refiriéndose a las formas asumidas por lo fantástico en la ficción contemporánea, señala una tendencia hacia el desarrollo de un supertexto (que yo entiendo como visión, comentario filosófico o ideología), para el cual la narración funciona como base, sin estar subordinada al mismo, lo que sería el caso en la alegoría directa y en la ficción de tesis.[5]

La representación de lo irreal o lo insólito que se observa en algunas obras de los autores aquí tratados indica, al respecto, tanto la continuidad como la capacidad de transformación de un género o modo literario. Aunque algunos de los cuentos incluidos en *Donde viven las águilas*, de Luisa Valenzuela,[6] responden más a las pautas del realismo mágico que a las de la literatura fantástica, según las definiciones corrientes,[7] las declaraciones de la autora parecerían indicar que estos criterios no son

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Las transformaciones del cuento fantástico en la ... MALVA E. FILER.
Centro Virtual Cervantes

del todo apropiados para caracterizar su propia visión.[8] En cualquier caso, y sin intención de clasificarlas, me propongo explorar diversas manifestaciones de la fantasía en la producción literaria desde 1973, y señalar de qué modo esta narrativa ha incorporado la experiencia individual y colectiva de la época de la represión en Argentina y Uruguay.

1. LUISA VALENZUELA

La narrativa de Luisa Valenzuela ilustra, con distinto grados de irrealidad y simbolismo, las posibilidades de representación de fantasías y mitos con sentido alegórico. Z. Nelly Martínez señala, en efecto, el 'sustrato alegórico que atraviesa su mundo ficcional'.[9] Desde esa perspectiva, voy a referirme a dos colecciones de cuentos, la ya citada *Donde viven las águilas* (1983) y su más reciente *Simetrías* (1993).[10] Algunos cuentos de la primera colección fueron escritos por Valenzuela como resultado de sus experiencias en el interior de México, en sitios como Huautla (Oaxaca) y Tepoztlaán, donde tuvo contacto con los mitos y las ceremonias indígenas. 'Crónicas de Pueblorrojo', el primer cuento del volumen, le fue sugerido, en cambio, por una fotografía de un abandonado pueblo indígena en Arizona.[11] Este cuento, así como 'Donde viven las águilas' (que da título al libro) comunican la fe en la eficacia del pensamiento mágico, sin que se establezca una distancia crítica entre la voz narrativa y su mundo narrado.

Si bien estos textos pueden considerarse alegóricos, la relación entre narración y supertexto no es directa, y la interpretación no es obvia. Esto explica las distintas lecturas hechas de 'Donde viven las águilas',[12] texto que produce una desfamiliarización del mundo descrito y un sentimiento de irrealidad que descolocan al lector. 'Pantera ocular' realiza, en cambio, lo que podríamos caracterizar como parodia del cuento fantástico. La protagonista: una secretaria que tiene una pantera negra en el fondo de los ojos. Se trata de un texto autorreflexivo, que se cuestiona a sí mismo y considera, sobre la marcha, distintas posibilidades de desarrollo narrativo, a la manera de Cortázar al comienzo de 'Las babas del diablo'. Se distingue de éste, sin embargo, por el carácter paródico del relato, donde la relación jefe-secretaria y el intento de violación son caricaturas de la literatura popular, y los desenlaces optativos se proponen con hilarante humorismo (véase *Donde viven las águilas*, p. 66).

A pesar de su tono ligero este cuento, a diferencia de los anteriormente comentados, incluye alusiones a la situación de la Argentina durante la represión de los años setenta. Así, en una reflexión que engloba a la ciudad y al protagonista masculino, la voz narrativa declara: 'Buenos Aires no puede permitirse – permitirle – el lujo de una alucinación consciente. Nosotros que lo venimos tratando desde hace un rato podemos asegurar que su miedo nada tiene de imaginativo' (*Donde viven las águilas*,

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Las transformaciones del cuento fantástico en la ... MALVA E. FILER.
Centro Virtual Cervantes

p. 65). Tal vez deba verse, pues, en estos dos personajes fantoches una representación de dos tipos argentinos de aquella época, el hombre cobarde o acomodaticio, sobre quien la voz narrativa dice: 'Nosotros no lo queremos mucho pero vamos a ver si con el tiempo le damos oportunidad de redimirse', y la mujer indiferente, que 'tampoco es gran cosa', a la que 'salva la pantera negra', aunque esta pantera, 'que **non parla ma se fica**, pocas oportunidades puede tener dentro de una persona tan dada a la apatía' (*Donde viven las águilas*, p. 65). Ciertamente, el contexto político es aun más evidente en 'Mi potro cotidiano', 'La historia de Papito', y 'Los censores', lo cual explica que parte de este libro se haya publicado primero en México.[13]

A diez años de distancia, años durante los cuales la Argentina recuperó sus instituciones democráticas y Valenzuela continuó publicando allí sus obras, aparece *Simetrías*. La violencia permea la mayor parte de estos relatos, en los que hay asesinatos, torturas, y hasta canibalismo, junto a un más trivial asalto armado en Nueva York. De varios modos intenta Valenzuela representar el horror. Lo hace explícitamente en 'Simetrías' y con procedimientos de desrealización y de alegoría en 'El enviado' y 'La risa del amo'. 'Simetrías' presenta, sin atenuantes, la conducta bestial y el sadismo extremo de los militares involucrados en los interrogatorios y en las torturas perpetradas en las cárceles clandestinas de la Argentina bajo el régimen militar. Aunque la descripción es realista, el relato también incluye elementos insólitos, como la superposición de dos hechos separados por tres décadas, 1947–77, y el que una de las dos víctimas (la del 47) sea un mono enamorado de la mujer de un coronel, mientras la otra es, simétricamente, una prisionera política de la que se enamora un coronel. Insólita es también la conducta de los militares que, luego de torturar a las mujeres prisioneras, las llevan, lujosamente vestidas, peinadas y maquilladas, a los mejores restaurantes y teatros. El narrador rescata del olvido esas dos muertes, la del mono y la de la mujer, y las relaciones en un recuerdo obsesivo que él juzga inexplicable. Es evidente que el relato establece un paralelismo, apoyado en los hechos, entre la violencia del primer peronismo, cuando 'las balas eran [...] más mansas, no así las pasiones' (*Simetrías*, p. 175), y la más brutal y extendida que ensombrece el período del segundo peronismo y el régimen militar. A pesar de su innegable base histórica, el relato de las situaciones y conductas las torna inconcebibles, y el texto produce un sentimiento de irrealidad.

En contraste con 'Simetrías', 'El enviado' y 'La risa del amo' representan la violencia dentro de un contexto implícitamente argentino, pero sin marcas temporales. El primero narra la historia de uno de los sobrevivientes de un grupo de estudiantes, víctimas de una catástrofe aérea, quienes habían salvado la vida comiéndose a los muertos, sus compañeros de aula. El hecho no es imposible de creer, ya que sabemos que se han dado casos similares en situaciones extremas. Lo insólito es el desarrollo ulterior de la historia, cuando el joven Pedro manifiesta

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Las transformaciones del cuento fantástico en la ... MALVA E. FILER.
Centro Virtual Cervantes

síntomas de una enfermedad que su padre, con experiencia de enfermero, diagnostica como 'síndrome de abstinencia', a su entender, una necesidad del organismo de ingerir carne humana. Lo que sigue es predecible: la familia contribuye con pequeños trozos de su propia carne, cuidadosamente racionada, para mantener la salud del joven y, cuando esto no basta, un forastero llegado providencialmente en misión religiosa es sacrificado, y su cuerpo preservado en una congeladora le será servido a Pedro en una ceremonia diaria de comunión con la carne del otro, que él 'dice ser hostia' (*Simetrías*, p. 98). En una reflexión final, el narrador especula acerca de si 'esa carne del otro era el cuerpo de Cristo', y a ellos les había tocado 'matarlo nuevamente', en cuyo caso Pedro sólo había sido un intermediario. Si su misión ya estaba cumplida, le parecía inútil seguir preocupándose 'por él. O por su malhadada dieta' (*Simetrías*, p. 98).

Creo que 'El enviado' puede ser interpretado como una alegoría paródica y atrevida de la relación entre el pueblo, la Iglesia fundada por San Pedro y el ideal mesiánico simbolizado en la figura de Cristo. Se sugiere allí la idea de que los fieles han aceptado una relación explotativa, canibalística, con la Iglesia, para que ésta sea su intercesora ante el poder divino. Ellos ya empiezan a pensar, sin embargo, que la Iglesia ha cumplido su misión, y que es inútil seguir alimentándola.

'La risa del amo' hace recordar el fragmento de *Terra Nostra* (II. El mundo nuevo) donde se relata el sacrificio de las mujeres que habían sido tomadas a los pueblos vencidos para ser usadas como rameras de los guerreros.[14] En el cuento de Valenzuela, los doce oficiantes (¿alusión a los apóstoles?) sacrifican, como los antiguos aztecas, a un grupo de mujeres alquiladas como prostitutas, quienes pagan con su vida por la 'salvación' de los religiosos. Las mujeres han sido siempre 'las grandes tentadoras, las brujas', y, como uno de ellos dice, 'la Inquisición ya nos señaló el camino' (*Simetrías*, p. 105). Sin embargo, aunque es evidente el mensaje anticlerical del cuento, el desenlace rescata los principios religiosos desvirtuados por los falsos representantes de la fe. El poder divino se manifiesta en la salvación del único que no participó en la masacre, mientras los otros son tragados por la tierra. Una desmesurada carcajada les hace entender, demasiado tarde, que eran prisioneros del demonio.

Los textos analizados son representativos de una narrativa que, mediante la reelaboración de recursos cultivados por la literatura fantástica, crea una ficción de opacidad semántica y riqueza imaginativa que es, a la vez, portadora de ideas y valoraciones sobre los abusos del poder y sus víctimas.

2. MARIO LEVRERO

En las obras de Mario Levrero, lo irreal y lo fantástico se dan como parte no cuestionada de la experiencia, dentro de un mundo que funciona en

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Las transformaciones del cuento fantástico en la ... MALVA E. FILER.
Centro Virtual Cervantes

contradicción con las leyes de la naturaleza y la razón. Aunque el ámbito familiar no está ausente, éste aparece transformado por la irrupción de lo insólito, la atmósfera extraña, la experiencia onírica, a menudo pesadillesca, y la angustia y el desconcierto de los personajes. La narrativa de Levrero, más que la de Valenzuela, reactualiza el rico caudal de recursos imaginativos de la literatura fantástica. Según Hugo J. Verani, 'pocos narradores hispanoamericanos elaboran un testimonio de descolocación tan radical y perturbador como Mario Levrero'.[15]

Mario Levrero ha escrito obras que tienen estas características desde la década de los sesenta. En su trilogía de novelas *La ciudad* (1966), *El lugar* (1969) y *París* (1970), los personajes son seres que recorren espacios fantasmagóricos y laberínticos, cada vez más siniestros y opresivos, en busca de un lugar o una persona que nunca llegan a encontrar. En el proceso, no sólo pierden el rumbo y el sentido del tiempo, sino también la conciencia de su propia identidad. Estos individuos solitarios, inadaptados, se desplazan sonambulescamente por lugares imaginarios o soñados, a través de los cuales persiguen un elusivo espacio, o 'ciudad', que es el de su propio yo profundo. La búsqueda obsesiva, los temores inconscientes, y la aceptación pasiva de reglas y restricciones incomprensibles impuestas por poderes represivos, emparentan a estos personajes con los de Kafka, vínculo al que el autor mismo alude mediante su epígrafe a *La ciudad*. Estos temas vuelven a aparecer en su obra posterior, particularmente en las dos novelas cortas que componen *Fauna y Desplazamientos* (1987) escritas, la primera en 1979 y la segunda entre 1982 y 1984.

Los cuentos de *La máquina de pensar en Gladys* (1966–67)[16] exploran, también, la experiencia de lo irreal, pero esta experiencia se asocia menos allí que en las novelas a obsesiones y angustias existenciales. Hay ironía y un humor lúdico en 'La casa abandonada', una fantasía a la manera de un cuento infantil en 'El sótano', el horror gótico del encuentro e intercambio del protagonista vivo con su doble muerto en 'El rígido cadáver' y una tantalizadora visión paradisíaca en 'Los reflejos dorados'. 'Gelatina' tiene, en cambio, mucho en común con las novelas, y comunica una visión radicalmente pesimista. Tanto el narrador como casi todos los otros personajes son unos bohemios y desposeídos, parte de una población que vive a la intemperie y en abyecta promiscuidad. En esa vida marcada por la violencia y la fealdad también se sueña, y florecen, increíblemente, el amor y la amistad. Pero éste es un mundo condenado. La 'gelatina' va invadiendo calles y casas, desalojando a los desposeídos de sus últimos refugios. Las ruinas y los cadáveres desnudos se multiplican en una visión final de desolación y de muerte. La 'gelatina', materialización de lo insólito dentro de este relato, tiene varias connotaciones posibles, pero su simbolismo no es transparente. El lector asume, probablemente, una alusión a las fuerzas destructivas de la pobreza, la violencia y la represión, y tal vez una crítica oblícua contra la voluntaria

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Las transformaciones del cuento fantástico en la ... MALVA E. FILER.
Centro Virtual Cervantes

irresponsabilidad social. Aunque la lectura de ésta y otras obras de Levrero provoca imágenes y asociaciones de ideas de significado político-social, el autor se declara sin convicciones políticas y adopta al respecto una actitud de irónico escepticismo: 'No conozco ninguna verdad; creo que el mundo debería estarme agradecido por haber abandonado hace muchísimos años toda pretensión de mejorarlo'.[17]

Los cuentos de *Espacios libres* (1987),[18] escritos a lo largo de dos décadas, muestran una continuidad en los temas, la visión del mundo y los recursos narrativos del autor. El narrador de 'Nuestro iglú en el Artico' (1967)[19] es de la misma estirpe que los personajes de las novelas coetáneas. Perdido en su propia casa, recorre habitaciones irreconociblemente cambiadas por la presencia y la actividad de personas extrañas. Su mujer y la servidumbre lo tratan como un intruso, mientras se disponen a agasajar al Presidente. Hay detalles grotescos e hilarantes, como el gato muerto ocultado por el narrador dentro del piano en que va a tocar el mandatario, y la tortuga accidentada que pierde su caparazón, con gran consternación de los que la habían preparado como regalo especial para el Jefe de Estado. La caracterización de éste, decididamente caricaturesca, contribuye también a crear un ambiente de farsa. Lo irrisorio forma parte, como en los cuentos de Felisberto Hernández, de una realidad que no por trivial es menos enajenante. 'Huir de esta casa, de esta ciudad, de este país' (*Espacios libres*, p. 34), es, significativamente, el modo en que el personaje formula su plan de libertad.

Sin embargo, hay viajes donde algún otro personaje de Levrero teme alcanzar lo que busca ('Siukville'), y pesquisas obsesivas donde llegar a la meta implica la propia destrucción ('Los laberintos', 1980). La muerte, casi siempre violenta, está presente en la mayor parte de estos relatos. Ella aparece como suicidio ('Los muertos', 1981), salto al vacío ('Feria del pueblo'), tranformaciones en otras formas de vida ('Capítulo XXX', 1984), y de otras maneras. La violencia física tiene su correlato en la violencia psicológica, en el control sobre la mente y las emociones impuesto por un sistema totalitario y reglamentado por burócratas anónimos, que transforma a los seres humanos en obedientes autómatas. 'Los ratones felices' (1977) muestra estas dos formas de violencia. Aunque en el prólogo a *Espacios libres* el autor ha caracterizado este cuento como una parodia de la ciencia-ficción, esto no excluye el que la lectura haga aflorar connotacioners socio-políticas implícitas en el texto. Como ya señaló Darko Suvin, uno de los teóricos del género, las obras de ciencia-ficción elaboran un entramado imaginativo alterno al ambiente empírico del autor, con actitud crítica, y a menudo satírica.[20] Creo, por ello, que es legítimo señalar un vínculo entre este cuento y el contexto contemporáneo de su escritura, ya que ésta coincide con la peor época de la represión en ambas orillas del Plata.

La colección más reciente de Levrero, *El portero y el otro* (1992),[21] incluye, como *Espacios libres*, cuentos de distintas épocas. Las fechas

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Las transformaciones del cuento fantástico en la ... MALVA E. FILER.
Centro Virtual Cervantes

dadas por el autor indican que fueron escritos entre 1966 y 1991. Los temas y las formas narrativas no difieren en mucho, por ello, de los de sus publicaciones anteriores. Sin embargo, en este libro el narrador uruguayo introduce una forma distinta de narrar con su 'Diario de un canalla', testimonio personal que comunica, con lenguaje transparente y sobria emoción, su íntima experiencia del vivir cotidiano.

Habrá que esperar la publicación de otras obras de reciente escritura para saber si Levrero ha optado por una forma de narrar menos hermética y más directa en su representación de la experiencia. Sí puede afirmarse, en cambio, que las diversas formas de irrealidad convocadas por su imaginación no tienen por efecto una evasión de la realidad sino, por el contrario, una percepción agudizada de la misma. Los escritores rioplatenses han representado, individualmente y como grupo, su experiencia de las dos últimas décadas según distintas modalidades literarias. Creo que las formas no realistas de expresión han sido, en algunos casos, tan eficaces como el testimonio directo para comunicar las experiencias complejas, y a veces terribles, de los dos países vecinos.

NOTAS

1 En *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960–1993)* (Montevideo: Trilece, 1993), Fernando Aínsa se refiere a un 'realismo ensanchado' y a una voluntaria heterodoxia, para describir los rasgos característicos de la narrativa representada por autores como Alfredo Gravina, Mercedes Merin, Miguel Ángel Campodónico, Héctor Galmés, Teresa Porzecansky y, particularmente, Mario Levrero, de cuya obra nos ocupamos en este trabajo (véanse las pp. 43–50). Entre los argentinos cuya obra también manifiesta las características señaladas por Aínsa, se encuentran, además de Luisa Valenzuela, Ricardo Piglia, Rodolfo Enrique Fogwill, Vlady Kociancich, Daniel Guebel y Carlos Chernov.

2 'It could be suggested that fantasy is a literary mode from which a number of related genres emerge. Fantasy provides a range of possibilities out of which various combinations produce different kinds of fiction in different historical situations' (*Fantasy: The Literature of Subversion* (New York: Routledge, 1988), p. 7).

3 *Magical Realism and The Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy* (New York and London: Garland, 1985), pp. 1–2. Chanady agregaría el modo fantástico a los siete modos propuestos por Robert Scholes en 'Towards a Poetics of Fiction: An Approach through Genre'; *Novel*, 2 (1969), 101–11: sátira, picaresca, comedia, historia, sentimiento, tragedia y romance.

4 *Introducción a la literatura fantástica* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974), p. 43.

5 Rodríguez-Luis afirma que en la narrativa fantástica posterior a Kafka, el super-texto sirve, del mismo modo que en las manifestaciones anteriores

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Las transformaciones del cuento fantástico en la ... MALVA E. FILER.
Centro Virtual Cervantes

del género, como representación del inconsciente: 'It points to another meaning, also partially hidden; but in contemporary fiction this is often associated with universal propositions and "truths" of more limited scope having to do with literature, the self, other dimensions of consciousness' (*The Contemporary Praxis of the Fantastic: Borges and Cortázar* (New York and London: Garland, 1991), p. 116). Las obras de autores como Borges, Cortázar y Pynchon reflejan, según el citado crítico, 'the capacity of the fantastic to embrace allegory without ceasing to problematize reality through the intervention of the supernatural' (p. 117).

6 Cito de la edición de Buenos Aires: Celtia, 1983.

7 'In contrast to the fantastic, the supernatural in magical realism does not disconcert the reader, and this is the fundamental difference between the two modes' (Chanady, *Magical Realism*, p. 24). 'While the implied author is educated according to our conventional norms of reason and logic, and can therefore recognize the supernatural as contrary to the laws of nature, he tries to accept the world view of a culture in order to describe it. He abolishes the antinomy between the natural and the supernatural on the level of textual representation, and the reader, who recognizes the two conflicting logical codes on the semantic level, suspends his judgment of what is rational and what is irrational in the fictitious world' (*Magical Realism*, pp. 25–26). 'What the magical realist does [...] is to present a world view that is radically different from ours as equally valid. He neither censures nor shows surprise' (*Magical Realism*, pp. 29–30).

8 Véase, al respecto, Magdalena García Pinto, *Historias íntimas. Conversaciones con diez escritoras latinoamericanas* (Hanover, N. H.: Ediciones del Norte, 1988), pp. 226–27: 'Lo que encuentro en Méxcio o en los coyas, en los pueblos más primitivos, es todo este afloramiento de la otra realidad, de la otra forma de pensamiento, del pensamiento lateral, que está en todo, pero que lo negamos. La intuición, el pensamiento mágico [...] allí está muy a la vista. Te está diciendo cosas muy complejas que pueden ser demostradas científicamente, que la ciencia va descubriendo y va atando cabos sobre ciertos aspectos del comportamiento que parecen ritualistas y tienen, en cambio, mucha relación con la verdad natural. Es eso lo que a mí me interesa.' El punto de vista de Valenzuela implica, por tanto, una valoración afirmativa, reivindicatoria del pensamiento mágico, y no una suspensión del juicio o una actitud neutral frente a la oposición entre lo racional y lo irracional.

9 *El silencio que habla. Aproximaciones a la obra de Luisa Valenzuela* (Buenos Aires: Corregidor, 1994), p. 16.

10 Edición de Buenos Aires: Sudamericana, 1993.

11 Véase García Pinto, *Historias íntimas*, p. 231.

12 Véanse, al respecto, las interpretaciones de este cuento propuestas por Sharon Magnarelli (*Reflections/ Refractions. Reading Luisa Valenzuela* (New York: Peter Lang, 1988)) y Z. Nelly Martínez ('Luisa Valenzuela's 'Where the Eagles Dwell': From Fragmentation to Holism', *The Review of Contemporany Fiction*, 6: 3 (1986), 109–15).

13 García Pinto, *Historias íntimas*, p. 233.

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Las transformaciones del cuento fantástico en la ... MALVA E. FILER.
Centro Virtual Cervantes

14 Carlos Fuentes, *Terra Nostra* (México: Joaquín Mortiz, 1975).

15 Verani, 'Mario Levrero: Aperturas sobre el extrañamiento', *Nuevo Texto Crítico* (Stanford; en prensa).

16 En edición de Montevideo: Tierra Nueva, 1970.

17 'Entrevista imaginaria con Mario Levrero', *Revista Iberoamericana*, 58: 160–161 (1992), 1176.

18 En edición de Buenos Aires: Puntosur, 1987.

19 En este trabajo señalo la fecha en que fue escrito cada cuento, cuando la información ha sido incluida en el texto por el propio autor.

20 D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction* (New Haven and London: Yale University Press, 1980), pp. 8–10.

21 En edición de Montevideo: Arca, 1992.

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Las transformaciones del cuento fantástico en la ... MALVA E. FILER.
Centro Virtual Cervantes