

ESTRATEGIAS Y AVATARES DEL DISCURSO FANTASTICO

Leonor Arias Saravia

Podría parecer ocioso o arriesgado intentar una vez más enhebrar consideraciones sobre lo fantástico —o el fantástico— en literatura, cuando particularmente en lengua francesa y en nuestra lengua se han ensayado planteos y categorizaciones por parte de autores de prestigio y noveles. Desde Roger Caillois, con su Au coeur du fantastique e Images, images..., pasando por el hito insoslayable de la Introducción a la literatura fantástica de Todorov, y culminando —ya más cerca nuestro, en el tiempo o en el espacio— con las propuestas de Ana María Barranechea, Jaime Alazraqui, Elsa Dehennin o Rosalba Campra, el análisis de esta modalidad —género o subgénero— ha ido evolucionando y profundizándose, superando los tradicionales enfoques temáticos, desde las nuevas pautas de abordaje metodológico, y de acuerdo, incluso, a las siempre renovadas exigencias del propio género. (Sin puntualizar los aportes de los mismos creadores de lo fantástico).

Y es precisamente en esa evolución—transformación del fantástico literario donde radica una de las motivaciones válidas para insistir en el acercamiento a esta materia, de huidizos límites además. Por otra parte, la variedad de enfoques que supone cada propuesta, en muchos casos elaborada a partir de la rectificación o matización de postulaciones anteriores, es también un incentivo para la búsqueda de síntesis y sistematizaciones integradoras.

Así pues, desde la confrontación de ciertos estudios recientes —entre los que me llama la atención el peso de los nombres femeninos (1)— con los ya clásicos sobre el tema, nos proponemos embarcarnos en la arriesgada, sí, aunque no creemos ociosa tarea, de procurar una formulación sintetizadora de los rasgos definidores del discurso fantástico, haciendo especial hincapié en las nuevas "versiones" de lo fantástico. Creemos que las ocurrencias literarias del fantástico contemporáneo —particularmente a partir de Kafka, Borges y Cortázar, y con un especial acento en la producción hispanoamericana— ostentan una peculiaridad tan significativa, que suscita no sólo la redefinición de su rango genérico, sino la reconsideración del sentido y función del género fantástico en sí. Adelantemos, anticipando algún fundamento de nuestra tesis, que el carácter

de literatura de evasión, de desentendimiento de la realidad, adjudicado tradicionalmente a la creación fantástica, no parece corresponder en absoluto a esta nueva modalidad de discurso.

La primera dificultad que se presenta ante cualquier intento de sistematización en relación a este tema es la de la legitimidad o no de su encasillamiento dentro de un género o sub-género o especie literarios. Dificultad últimamente agravada por el cuestionamiento a la noción misma de género en sí. Sobre este último punto, si bien hay muchos planteos que desestiman la validez del enfoque tripartito en géneros, como paradigma básico para abordar cualquier clasificación literaria, las nuevas propuestas desplazan el ángulo de enfoque preferentemente hacia el discurso (2), pero sin invalidar del todo la categorización clásica, a lo sumo diversificándola en una fórmula más abarcadora -generalmente cuaternaria- (3).

Hay sin duda un consenso en cuanto a descalificar la consideración del esquema tradicional al modo de una categorización tipológica rígida y normativa; se prefiere manejar, al menos desde Steiger, los conceptos más flexibles de lo épico, lo lírico, lo dramático, sujetos en la práctica literaria, a todos los matices y combinaciones imaginables; pero no se ha conseguido -como decíamos- desterrarlos o reemplazarlos convenientemente.

En cuanto a lo que nos ocupa de manera más directa en esta oportunidad, verdaderamente no hace a nuestra cuestión la disquisición -que podría volverse bizantina- sobre qué tipo de categoría o rótulo conviene más justamente a la modalidad de lo fantástico, entre los que anticipamos; con mayor razón si estas mismas denominaciones y sus conceptos sustentadores están siendo puestos en tela de juicio. También al respecto hay consenso, o al menos aceptación generalizada de la denominación de "género" o "sub-género", o algún otro derivado para referirse a lo fantástico, pero con un alcance significativo diferenciado del que se aplica al esquema canónico. En todo caso, suponen patrones discriminatorios distintos, como que pueden haber entrecruzamientos, pero no equiparaciones entre uno y otro campo operativo.

Y sobre este aspecto, cabe hacer justamente una puntualización esclarecedora. Habitualmente se tiende a ubicar lo fantástico como una modalidad o especie del discurso narrativo en general, y particularmente del cuento o la narración breve. De hecho la casi totalidad de los tratados o teorizaciones sobre lo fantástico se aplican, en sus argumentaciones y ejemplos, a textos narrativos. Es evidente que la mayor incidencia de lo fantástico se da preferentemente, y en forma habitual, en la producción narrativa; pareciera que éste es, y ha sido, su cauce más natural. Pero esta relación no es forzosa; pueden darse, y de hecho así ocurrió y ocurre, casos de dramas de carácter fantástico -pensemos entre nosotros, en el teatro de Arlt- y aún podría pensarse en poemas fantásticos -aunque sentimos que más excepcionalmente-. Esta evidencia, la no equiparabilidad de lo fantástico con la modalidad o el discurso narrativo, se me ha hecho más incisiva y patente en este último tiempo, por lo que aún no trabajé particularmente sobre el tema. Ana María Barrenechea, en su "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica" (1972), ya llama la atención al respecto. (Incluso cita algunos casos de poemas fantásticos, como "El Golem" o "La noche cíclica" de Borges). (4) Pero, hasta donde he podido apreciar, los críticos no han insistido en el filón sobreentendido en esta advertencia, que daría pie a disquisiciones y desbrozamientos, que intuyo sumamente interesantes y necesarios. (De este modo, seguimos manejándonos con la consabida ejemplificación y argumentación desde los esquemas narrativos).

Despachados estos aspectos introductorios, podemos centrarnos de lleno en nuestra propuesta temática: "el discurso fantástico". Y para invertir el punto de partida de nuestras consideraciones anteriores, sugiero arrancar desde el vértice de convergencia de la casi totalidad de las definiciones de lo fantástico.

Estas apuntan a la presencia de una coordenada insoslayable, en la configuración del mundo de ficción, a partir de, o en función del cual se genera el discurso fantástico. Y con esta apreciación estamos corroborando la pertenencia del género fantástico a la literatura representativa, a la que corresponde un discurso en consecuencia, diferenciado por ejemplo, del discurso fálico o poético, no necesitados de representación. Pues bien, ese universo ficcional que

se suscita desde el discurso fantástico está caracterizado por la convivencia de dos órdenes que apuntan o pertenecen a esferas diferentes y hasta contrapuestas de la realidad o, yendo a un plano de mayor abstracción, por la convivencia de dos códigos representativos de concepciones o enfoques contrastantes.

Lo significativo en relación a este rasgo definidor que apuntamos, y que ha sido esquematizado a través de distintas parejas de oposiciones (natural/sobrenatural, normal/a-normal, real/irreal, ordinario/extraordinario), es el efecto que produce en el lector implícito, ingrediente éste fundamental en la determinación del discurso fantástico. También ese efecto es catalogado con diferentes denominaciones, que apuntan al matiz más centeramente caracterizador de lo fantástico, según los distintos críticos. Sería la "zozobra" de Vax, la "extrañeza irreductible" de Roger Caillois, la "variación" de Todorov, la "problematización" de A.M. Barrenechea -a la que adscribe Elsa Dehennin-, las "vagas zonas de interpretabilidad", que sugiere Rosalva Camora (Personalmente, me incliné alguna vez por la "ambigüedad" típicamente borgeana).(5)

Pero cabe señalar todavía que este efecto, que puede ser experimentado también por el personaje, y de hecho también lógicamente por el lector real, está determinado no por la mera circunstancia de la "convivencia" mencionada, sino justamente por las estrategias discursivas que la hacen patente, y por el carácter peculiar de referencialidad que supone la dimensión semántica de ese discurso.

En este esquemático planteo, ya aparecen claramente aludidos los niveles básicos en los que nos proponemos detener brevemente en procura de la caracterización del discurso fantástico. Nos interesan particularmente el estrato semántico, con la proyección peculiar de su referencialidad, las estrategias propias del enunciado y la enunciación discursivas, y las que corresponden al nivel de lectura, clave, como apuntáramos, para la definición del género.

Particularmente a partir de Todorov -que hace el primer intento de describir desde el estructuralismo el fenómeno de lo fantástico en literatura-, se impone la

necesidad o la exigencia de registrar las marcas de esta modalidad en todos los niveles del texto literario.

La estudiosa belga, Elsa Dehennin Gall que, como adelantamos, suscribe la opción de Barrenechea, va más allá y procura detectar la presencia y los modos del que para ellas es el rasgo definidor de lo fantástico "a través de los modalizadores de la problematización... en todos los niveles antedichos" (1984 b. 58).

La "vacilación", pues, -si seguimos a Todorov- o la "problematización" -según Barrenechea y Dehennin- se manifiesta con diversa intensidad y modalización en los distintos estratos del discurso literario, según las marcas provenientes de las series culturales -extratextuales- y del particular manejo del paradigma de lo fantástico que hace cada autor. Estos determinantes son responsables también de los distintos enfoques en la conceptualización e interpretación de esta modalidad de la ficción literaria.

Tradicionalmente, el acento estaba puesto, como es previsible, en los aspectos referenciales. Ciertos temas, perfectamente delimitados y catalogados por numerosos críticos, parecían ser los únicos, o al menos los principales, responsables de esa impresión de extrañeza, de esa vacilación apuntada. (Los consabidos del doble, de las partes separadas del cuerpo, de la metamorfosis, de los trastornos de la conciencia, del viaje en el tiempo, de las apariciones sobrenaturales, de la obra de arte dentro de la obra de arte, y podríamos seguir enumerándolos. Temas que ya fueran lúcida y precursoramente anotados por Freud, en su ensayo de 1919 "Das Unheimliche"). Evidentemente, la carga semántica de toda esta constelación de temas remite automáticamente a paradigmas referenciales, que permiten ubicar los fenómenos o las instancias significativas que ocurren en la ficción, dentro o en confrontación con un sistema paradigmático.

Con posterioridad, y particularmente a partir de Kafka, Borges y Cortázar, los temas en sí dejaron de ser lo relevante en la caracterización del discurso fantástico. Hay llamadas de atención de los críticos y de los propios escritores para advertir de esta transformación. Así nuestro Adolfo Bioy Casares, en su clásico "Prólogo" a la Antología de

la literatura fantástica, que publicara con Borges y Silvina Ocampo, en 1940, habla de una "tendencia realista" en la literatura fantástica, que podría responder a la advertencia de Sartre -muy poco posterior-, a propósito de Kafka y Blanchot: "han dejado de depender de seres extraordinarios: para ellos no hay más que un sólo objeto fantástico: el hombre".(6). Esa tendencia estaría claramente ilustrada entre nosotros por Cortázar, que también la sustenta desde una postura teórica. A propósito del cuento fantástico, apunta:

lo fantástico exige un desarrollo temporal ordinario (...), pero es necesario que lo excepcional pase a ser también la regla sin desplazar las estructuras ordinarias (1969, 44).

Cuentos paradigmáticos en este sentido podrían ser "Casa Tomada" o "Bestiario", de su primera colección.

Borges, por su parte, registra la presencia de "un nuevo género" dentro de lo fantástico entre nosotros, el de "imaginación razonada", en la obra de Bioy especialmente, y también en la de Santiago Dabove. Esta denominación le cabe, quizá con mayor justeza, a la ficción del propio Borges. Si pensamos en el clásico cuento "En memoria de Paulina", de Bioy, o "La otra muerte" de Borges, comprobamos en efecto que la cualidad de lo fantástico está "en el razonamiento más que en los hechos". Y desde luego que esto supone la presencia de modalidades y marcas enunciativas particulares.

En este sentido es muy interesante compulsar interpretaciones críticas recientes, como las de las estudiosas antes mencionadas, Elsa Dehennin y Rosalba Campa, en cuanto al concepto de vacío o elipsis como estrategia narrativa. En su análisis pionero del discurso fantástico, Todorov había hecho hincapié, en cuanto al modo de la enunciación, en la frecuencia y conveniencia del uso de la primera persona en boca de un narrador representado, que no compromete la credibilidad rigurosa del lector, y favorece la duda, privilegiada en su teoría como el rango por excelencia de lo fantástico. Este narrador "dudoso" o no totalmente "creíble" -como el de "En memoria de Paulina"- puede complejizarse aún más si se disgrega en una

serie de voces que esgrimen argumentos y conjeturas contradictorios -como en "La otra muerte"-.

El acento en este aspecto del punto de vista -aplicable, como vemos a lo fantástico tradicional, caso Poe, y al nuevo fantástico- es desplazado, desde la óptica de las críticas apuntadas, hacia el concepto de vacío sintáctico -en Campra y elipsis -en Dehennin-; vacío o elipsis que responde a la ausencia de explicación razonable para las situaciones planteadas en la ficción.

La elipsis supone un "juego de alusión/elusión", que "suscita la insinuación (1984b, 62). según Elsa Dehennin. El vacío sintáctico de Rosalba Campra crea "vagas zonas de interpretabilidad" (1985, 97). Esto indica que esa ausencia de explicación, detectada como estrategia enunciativa, se proyecta -como queríamos constatarlo- hacia los otros niveles. Por un lado, se hace patente como "ausencia de paradigmas" (1985, 100) a los cuales remitir los hechos narrados, en cuanto a su adecuación u oposición a un "sistema de realidad" -en términos de Rosalba Campra- (1985, 100) (7). Elsa Dehennin alude en dos oportunidades a la "arreferencialidad" (1984a, 386; 1984b, 60) en este sentido. La ficción fantástica contemporánea no intenta, ni pretende, con frecuencia, remitir a códigos para contradecirlos u oponerlos entre sí; directamente, los ignora; en su lugar, instala el vacío, la elipsis. (Pensemos, otra vez, en "Casa tomada", por ejemplo, o en "Cuello de gatito negro", del mismo Cortázar). Y este vacío, esta elipsis condicionan también significativamente las estrategias de lectura. El imperio de los "temas fantásticos" generó, durante la larga vigencia del fantástico clásico o tradicional, un "discurso figurado" -como lo califica Todorov- tendiente a crear una atmósfera peculiar -ominosa, "unheimliche", la había calificado Freud-, identificables desde el horror, el temor, la sorpresa, el suspenso, buscados como efecto "si ne qua non" en el lector implícito. Según el mismo Todorov, estas características, y fundamentalmente el suspenso, determinaron a su vez otra condición concomitante, relacionada con el aspecto sintáctico de la narración, la de "la temporalidad irreversible", condición que la narrativa fantástica compartiría con el cuento policial.



blemente ligada con el tema de la "la explicación", parámetro insoslayable para determinar la calidad o los tipos de fantástico hasta nuestros días. Para Todorov, como también para Bioy, la explicación permite distinguir estas tres modalidades, subdividibles a su vez: lo extraño, lo fantástico propiamente dicho y lo maravilloso (Bioy no usa estos mismos términos, pero sus conceptos son equiparables). También Rosalba Campra propone una "tipología del encubrimiento" que, en base a los modos de la explicación, (restitución del segmento correspondiente al "vacío" del que hablamos) permite establecer los distinguos entre la narrativa policial, el fantástico tradicional y el fantástico actual, (1985, 99-100).

En cuanto a este punto, el aporte que me parece más interesante es el de Ana María Barrenechea, que "elimina (...) la exigencia de mantener dudosa la explicación y aún la de ofrecer una explicación" (1972, 398).

Esta sugerencia, interpuesta a poco de aparecer la Introducción a la literatura fantástica de Todorov, para matizar precisamente algunas de sus afirmaciones, que juzga limitativas, está ya en el camino de las interpretaciones más recientes de lo fantástico que, en consonancia con las nuevas "versiones" de este género, ponen más evidentemente el acento en el modo de narrar o generar lo fantástico, es decir en el discurso mismo, que en sus proyecciones referenciales y contextuales. (8)

Así, Barrenechea invalida no sólo la exigencia de la no explicación o de la explicación dudosa (pues el hecho de que las obras con estas características sean, o hayan sido, las más representativas del género, "no quiere decir que no haya otros medios de producir el mismo efecto, quizás más sutiles" (1972, 398), sino invalida además la incompatibilidad todoroviana literatura fantástica/interpretación poética o alegórica. Y hace esta concesión frente a la mayor intransigencia del crítico húngaro, precisamente en función de la literatura fantástica contemporánea, pues alega:

(Puede darse el caso) de que lo alegórico refuerce el nivel literal fantástico en lugar de debilitarlo, porque el contenido alegórico de la literatura

contemporánea es a menudo el sin sentido del mundo, su naturaleza problemática, caótica e irreal. (1972, 394)

Todas estas consideraciones desembocan inevitablemente en la constatación de la flexibilidad y la "ubicuidad" del discurso fantástico, particularmente si lo enfocamos desde una perspectiva diacrónica. Género "siempre evanescente" -como lo calificara el propio Todorov (1974, 53)-, no sólo en cuanto a su propia caracterización, sino en cuanto a los deslindes con los géneros o subgéneros fronterizos (ciencia-ficción, realismo mágico) -para cuyo tratamiento ya no tenemos espacio en esta oportunidad- y, en consecuencia, género siempre reformulable en su praxis y desde la interpretación teórica.

Ya lo había advertido lúcidamente Bioy Casares en el mentado "Prólogo":

Si estudiamos la sorpresa como efecto literario, o los argumentos, veremos cómo la literatura va transformando a los lectores y, en consecuencia, cómo éstos exigen una continua transformación de la literatura (1980, 8).

No debemos extrañarnos entonces de que, pronto, esos vacíos o elipsis contemporáneos de que hablábamos, se vean llenados o canonizados; es decir, que el lector, alertado, vaya generando los paradigmas que los vuelvan caducos o consabidos, y exijan, a su hora, nuevas versiones de lo fantástico, o ¿lo desplacen definitivamente?

Eso ya es futurología; por el momento, ese "neo-fantástico", como lo denominó con mucho fundamento, pero con poca fortuna al parecer, Jaime Alazraqui, goza de buena salud, con los ejemplos señeros, entre nosotros, de Borges y Cortázar. Es más, creemos que, nacido como respuesta -claro que no siempre explícita- a los cuestionamientos científicos y existenciales de un tiempo en incoercible crisis, apunta a una dimensión pocas veces denunciada, que supone -en opinión del mismo Alazraqui- "una nueva postulación de la realidad", "una nueva alternativa gnoseológica", e impone, en consecuencia, la reconsideración de su función y su sentido.

NOTAS

- (1) Además de las estudiosas antes mencionadas, podemos destacar a Irene Bessiere, autora de Le recit fantastique (La Poétique de l'incertaine). París Larousse, 1974.
- (2) Tal el caso de Bachtin, en el ensayo indicado en la Bibliografía final. Propuesta también recogida por Ducrot Todorov en su Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje (1974).
- (3) Como lo propone Costanzo Di Girolamo en Teoría crítica de la literatura (1982).
- (4) Claro que, en estos ejemplos, habría que considerar si su modalidad fantástica, particularmente en el caso de "El Golem", no está ligada con el sesgo narrativo del poema. En el otro, habría que desestimar -cosa que hace A.M. Barrenechea- la restricción en cuanto a la interpretación poética como invalidante del rango fantástico, interpuesta por Todorov.
- (5) En "La estructura narrativa y el proceso creador en La otra muerte de J.L. Borges". En Reflexiones sobre "la otra muerte" (trabajo interdisciplinario en colaboración). Publicación de la Universidad Nacional de Salta, 1984. Incluido luego en Revista de literatura fantástica y mítica. Tomo de Homenaje a J.L. Borges. Publicación de la Universidad Nacional de Tucumán, vol. I - Año 1, 1987.
- (6) J.P. Sartre, Situations I, París: Gallimard, 1947, pág. 127 (Tomada de J. Alazraqui, 1983, 41).
- (7) La misma autora apunta que, en el caso de la fantaciencia, por ejemplo, al no corresponder los hechos a ningún paradigma conocido, "se establece un paradigma ex-novo, a partir de una motivación sintagmática, que instituye(s), en el desarrollo de la historia misma, la regla a la que responden los acontecimientos en ese universo ficticio" (1985, 100) (Subrayado nuestro). Aclara que toma el término motivación como "convención literaria", siguiendo a Genette.

- (8) Cabría aclarar, para hacer justicia a Todorov, que en el último capítulo de su Introducción a la literatura fantástica, se muestra claramente consciente de que las pautas de análisis que propone resultan limitativas para abarcar las manifestaciones contemporáneas de lo fantástico -particularmente lo demuestra a propósito de Kafka-. Sólo que él entiende que el de nuestro tiempo es ya otro modo y otro género de literatura, que excluye lo fantástico tal como él lo concibe. Se trataría de "la muerte" de la literatura fantástica, de la que "surgió una nueva literatura", "más literatura que cualquier otra". (1974, 199).

BIBLIOGRAFIA

Alazraquí, Jaime. En busca del Unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una Poética de lo neofantástico. Madrid: Gredos. 1983.

Anderson Imbert, Enrique. El realismo mágico y otros ensayos. Caracas: Monte Avila. 1976.

Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la Literatura Fantástica", en Revista Iberoamericana, n° 80, Pittsburgh. IILI. 1972.

----- El espacio crítico en el discurso literario. Bs. As.: Kapelusz. 1985.

Bajtín, Mijaél M. "El problema de los géneros discursivos", en Estética de la creación verbal. México: Siglo XXI. 1982.

Benveniste, Emile. "El aparato formal de la enunciación", en Problemas de lingüística general. México: Siglo XXI. 1977.

Bioy Casares, Adolfo; Ocampo, Silvina y Borges, Jorge Luis. Antología de la Literatura Fantástica. Bs. As.: Sudamericana (6ta. edic.). 1980.

Borges, Jorge Luis. Otras Inquisiciones. Bs. As.: Emecé. 1960.

----- Discusión. Bs. As.: Emecé. 1964.

----- Prólogos con un Prólogo de Prólogos. Bs. As.: Torres Agüero (2da. edic.). 1977.

----- Borges, oral. Bs. As.: Emecé, Editorial de Belgrano. 1979.

Campra, Rosalba. "Fantástico y Sintaxis Narrativa", en Revista Río de la Plata. Culturas, n° 1: "Lo imaginario y lo fantástico en (varios autores)", París: CELCIRP. 1985.

Carilla, Emilio. El Cuento Fantástico. Bs. As.: Nova. 1968.

Cortázar, Julio. "Del sentimiento de lo fantástico" en La

vuelta al día en ochenta mundos. México: Siglo XXI (4ta. edic.). 1968.

-----, "Del cuento breve y sus alrededores" en Ultimo Round. México: Siglo XXI. 1969.

Dehennin, Elsa. "Acercamiento a una narrativa de lo imposible" en Homenaje a Ana María Barrenechea. Madrid: Castalia. 1984.

-----, "De lo fantástico y su estrategia narrativa". en Revista Iberoromanía. Tübingen, Max Niemeyer Verlag. Nummer 19, Neue Folge. 1984b.

Di Girolamo, Costanzo. Teoría de la crítica de la literatura. Barcelona: Critica. 1982.

Duprot, Oswaldo y Todorov, Tzvetan. Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje. México: Siglo XXI. 1974.

Freud, Sigmund. "Lo Ominoso" (1919) en Obras Completas. Bs. As.: Amorrortu (Traduc. de José L. Etcheverry), tomo XVII. 1979.

Huerta Calvo, Javier. "La crítica de los géneros literarios", en Aullón de Haro P. (coord.), Introducción a la crítica literaria actual. Madrid: Playor. 1983.

Revol, Enrique Luis. "La tradición fantástica en la literatura argentina", en Cuadernos Hispanoamericanos. n° 233. Madrid. 1969.

Rodríguez Monegal, Emir. "Borges: Una teoría de la Literatura Fantástica", en Revista Iberoamericana. Pittsburgh: IILI, n° 95. 1976.

Serra, Edelweis. Tipología del Cuento Literario. Madrid: CUPSA. 1978.

Todorov, Tzvetan. Introduction a la littérature fantastique. Paris: Editions du Seuil (Traduc. española: Bs. As.: Tiempo Contemporáneo, 1972: 1a. edic., 1974: 2da. edic.).

Varios. Revista Río de la Plata, Culturas, nº 1, "Lo Imaginario y lo Fantástico en..." (Ya citada). 1985.

Vax, Louis. Arte y Literatura Fantástica. Bs. As.: Eudeba. 1965.

Yurkievich, Saúl. "Borges/Cortázar: Mundos y Modos de la Ficción Fantástica" en Revista Iberoamericana. Pittsburgh: ILLI. (s/dato).