

Adentro de las jaulas imaginarios de la multiplicidad en algunos relatos argentinos de la década del cincuenta. El caso de *Bestiario* de Julio Cortázar¹

Julieta Yelin

Universidad Nacional de Rosario - CONICET

1. Imaginarios de la multiplicidad

Hacia mediados del siglo XX los imaginarios de animales comienzan a ser recurrentes en la literatura argentina. Los relatos de *Bestiario* (1951) de Julio Cortázar, las fábulas de *Mundo animal* (1953) de Antonio Di Benedetto, algunos cuentos de *La furia* (1959) y *Las invitadas* (1961) de Silvina Ocampo y, aunque en otro registro, el *Manual de zoología fantástica* (1957) de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero actualizan un conjunto de temas y procedimientos provenientes de la fábula antigua y el bestiario medieval, formas clásicas de la representación literaria de lo animal. Esta lectura de la tradición estuvo mediada por la impronta de las poéticas asociadas al relato breve y a la imaginación fantástica, así como también, a nivel temático, por la profundización de la crisis de los discursos humanistas generada por la Segunda Guerra Mundial. La emergencia de una literatura de animales en los años de la segunda posguerra² puede pensarse, en este sentido, como

¹ Este trabajo forma parte de una investigación más amplia sobre imaginarios de animales en la Literatura Latinoamericana de la segunda posguerra.

² Si bien nos limitamos aquí al ámbito de la literatura argentina, es posible sostener que se trata de un fenómeno de carácter más amplio. Dentro de la literatura latinoamericana nos interesan los textos *Confabulario* (1952) y *Bestiario* (1959) de Juan José Arreola (México); *Alguns contos* (1952); *Laços de família* (1960) y *A legião estrangeira*

una búsqueda en la tradición de nuevos modos de formular una pregunta por lo humano.

Los personajes de estos relatos establecen relaciones de diversa intensidad con lo animal, es decir, están sujetos a lo que Deleuze y Guattari (1989) llaman un “devenir animal”, un tránsito sin punto de partida ni de llegada, un espacio abierto, un *entre* que suspende toda distinción entre humano y animal, entre uno y múltiple.³ Los imaginarios de la multiplicidad están, en numerosos planteamientos teóricos, estrechamente vinculados a los imaginarios de lo animal. Desde el punto de vista antropológico, Gilbert Durand (1982) explica la primitiva presencia de los símbolos teriomorfos en la realidad humana a partir del esquema de lo animado, asociando la experiencia de lo animal a la inquietud primigenia generada por la observación de un movimiento rápido e indisciplinado; y expone como experiencia fundamental la de la “pululación” o el “hormigueo”: acciones anárquicas que revelarían la naturaleza animal a la imaginación humana en una primera instancia. Movimiento inmotivado e incontrolable, agitación vital de una multiplicidad informe, la pululación se presenta como impresión primera de lo animado sin ánima, de una existencia regida por leyes completamente extrañas a la racionalidad. Desde la sociología también se suele señalar una ligazón entre imaginarios de multiplicidad y animalidad; en efecto, hay numerosos estudios del fenómeno de la multitud que la describen como una comunidad de hombres sin rostro, hombres que en el gesto de unirse a sus pares abandonan su singularidad para devenir una parte anónima e indiferenciada de una totalidad. La multitud es así concebida una fuerza que toma a los hombres como otra cosa, que aprehende de ellos algo que ellos mis-

(1964) de Clarice Lispector (Brasil); *Primeiras estórias* (1962) y *Tutaméia* (1967) de Joao Guimaraes Rosa (Brasil) y *La oveja negra y demás fábulas* (1969) de Augusto Monterroso (Guatemala). Dentro del ámbito de la literatura europea se pueden citar *El libro negro* (1960) de Giovanni Papini; *Botánica oculta o el falso paracelso* (1969) y *Bestiario fantástico* (1976) de Joan Perucho; y las *Fábulas* (1968-1973-1978) de Juan Goytisolo.

³“En un devenir-animal, siempre se está ante una manada, una banda, una población, un poblamiento, en resumen, una multiplicidad. [...] Ahí es donde el hombre tiene algo que ver con el animal. Nosotros no devenimos animal sin una fascinación por la manada, por la multiplicidad.” (Deleuze y Guattari 1989: 245-246).

mos desconocen, los une entre sí, los homogeniza y los arrastra a la destrucción.⁴

Enfrentada a la agitación de una multitud o al movimiento caótico del animal, la identidad humana es sometida a una interrogación que podría formularse de este modo: ¿qué hay en mí de plural, de irreducible a *uno* que se me aparece como propio? La fascinación o el horror que producen los imaginarios de lo animal y de la multitud parecen indicar que se trata del encuentro con un territorio que no constituye “lo otro” del hombre, una pura exterioridad, sino más bien un límite, una línea fronteriza que pone continuamente en suspenso los presupuestos de la individualidad: la unidad y la singularidad (soy uno y soy único).⁵ La literatura, tierra fértil para el cultivo y la transformación de los imaginarios, es un espacio privilegiado para que esta interpe-lación –que no tiene forma definida ni parece estar a la espera de una respuesta– acontezca.

2. La indignación transfigurada

Analizando el fenómeno de la emergencia del género fantástico en la literatura rioplatense de la década del cuarenta, Carlos Dámaso Martínez (2004) otorga una gran importancia a la coyuntura histórica mundial; la literatura fantástica, sostiene, podría ser pensada como expresión de una fascinación por lo incierto, por la ambigüedad de lo sobrenatural y lo imaginario, que se vincula con la preocupación acerca de qué es lo real en ese presente tan complejo y perturbado por la existencia de la Segunda Guerra Mundial, por el despliegue del nazismo y el fascismo, tanto en Europa como en la Argentina. (171)

Es interesante observar que aunque las primeras aproximaciones al

⁴ Véase: Canetti, Elías, *Masa y poder* (1987).

⁵ En su reciente ensayo *Lo abierto. Lo humano y lo animal*, Giorgio Agamben (2005) hace visible cómo todas las disciplinas que estudiaron la especificidad del Hombre (la filosofía, la teología, la biología, la antropología, la lingüística, entre otras) han necesitado situar su pregunta por lo humano en relación con una pregunta por lo animal, sosteniendo la existencia de una insoluble articulación entre ambos términos, de una cesura y una división que tiene lugar en el interior de lo humano. Esta intimidad de lo animal, sostiene Agamben, impone la pregunta por la naturaleza de la conjunción; más precisamente, por el exceso que exige una caracterización del hombre como animal capaz de reconocerse como otra cosa distinta de lo animal.

género fantástico en Argentina datan de finales del siglo XIX y producen algunos textos muy valiosos entre 1910 y 1930, la adhesión de un mayor número de escritores, la experimentación con nuevos temas y la búsqueda de tramas cada vez más abstractas y rigurosas comienzan a tener lugar hacia finales de la década del treinta y principios de la del cuarenta.⁶ Tal como conjetura Dámaso Martínez, la creciente adhesión al género fantástico podría ser considerada como “respuesta” literaria ante una “realidad” que se vivía como irrepresentable. La Primera Guerra Mundial había inaugurado ya un sistema de muerte masiva, anónima y automatizada que cambiaba radicalmente las formas del enfrentamiento y la violencia humana (Traverso 2003: 91-99), pero el advenimiento de la Segunda Guerra excedió todo lo conocido e imaginable hasta entonces. A partir de 1945, cuando comenzaron a difundirse en todo el mundo los horrores de los campos nazis y las inconcebibles dimensiones del Holocausto, un nuevo elemento entró en escena: a las minadas posibilidades de conocimiento y representación de la realidad se sumó la incertidumbre acerca de la índole de lo específicamente humano.

En América Latina esta coyuntura mundial se superpuso al advenimiento de regímenes dictatoriales. En Argentina, en particular, la irrupción del movimiento peronista marcó el inicio de una experiencia de masas inédita; en este sentido, es inevitable pensar en las metáforas que se utilizaron para nombrar a dos sectores enfrentados de la sociedad: “aluvión zoológico” fue una de las expresiones con que la burguesía nombró el ingreso de las clases trabajadoras a la escena política argentina el 17 de octubre de 1945, y “gorilas” fue el término con que se designó —y aún hoy se sigue designando— a los antiperonistas. Esta animalización de los imaginarios de la sociedad aparece sujeta a múltiples transfiguraciones en los relatos de la época. Algunas veces con una fuerte impronta moral, otras con una gran dosis de imaginación fantástica que disuelve y hasta pervierte la presumible orientación ideológica. Mezclando alegoría política con elementos del género fantástico cada escritor elaboró la conmoción producida por la especta-

⁶ Véase: Paul Verdevoye: “Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata”, en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Ed. Siruela, 1991.

cular aparición del fenómeno de los autoritarismos. Dice Antonio Di Benedetto en un reportaje, refiriéndose al proceso de creación de su primer libro:

Mundo animal es un conjunto de cuentos, cada cuento, una indignación transfigurada. Y el título es en realidad una invectiva. Algo me enfurecía o me lastimaba. En la mañana siguiente lo pasaba a imágenes o lo articulaba en una trama. ¿Por qué la transfiguración? No sé, tal vez para que el cuento fuera algo superior al episodio o a la persona que motivó la furia; tal vez como un eufemismo inconsciente de carácter defensivo; pudo haber estado condicionado a la época: pasábamos la dictadura peronista que me tenía sitiado. (Lorenz 1972: 131)

El testimonio legitima la lectura ya clásica del período realizada por Andrés Avellaneda (1983), quien, al igual que muchos críticos que desde finales de los años cincuenta participaron de un proceso general de reevaluación ideológica de la literatura argentina, interpretó la suscripción al género fantástico como un gesto más bien consciente y estrechamente ligado a la coyuntura nacional.⁷ Según Avellaneda se trataría de “un tipo de respuesta ideológica elaborada por un grupo de intelectuales comprometidos políticamente a través de sus respectivos discursos literarios” (106). Sin embargo, pareciera que es también posible sostener la posición contraria: que el recurso a lo fantástico operó como un modo de evasión y escape de las circunstancias políticas, como refugio de la identidad (burguesa, culta, vanguardista) ante el avasallamiento de lo que era percibido como la irrupción de una masa

⁷ En esta misma línea, aunque poniendo el énfasis en la crisis económica del treinta, lee Blas Matamoro el surgimiento del fantástico en la argentina: “Si fechamos esta literatura, podemos situarla como una respuesta del imaginario argentino a la crisis de 1929, la gran depresión y su parálisis consiguiente. La historia pierde prestigio y la realidad del realismo queda en entredicho. La práctica humana en el mundo se torna conjetural y ambigua. Dialécticamente, lo exterior también se impregna de conjetura y ambigüedad”. (“Fantasmas argentinos”, citado en la bibliografía general).

brutal y desenfrenada. Julio Cortázar, por su parte, cuenta en un reportaje que le realizó Ernesto González Bermejo:

Entonces, dentro de la Argentina, los choques, las fricciones, la sensación de violación que padecíamos cotidianamente frente a ese desborde popular; nuestra condición de jóvenes burgueses que leíamos en varios idiomas, nos impidió entender ese fenómeno. Nos molestaban mucho los altoparlantes en las esquinas gritando ‘Perón, Perón, qué grande sos’ porque se intercalaban con el último concierto de Alban Berg que estábamos escuchando. (González Bermejo 1978: 119)

Ambas interpretaciones pueden resultar útiles para considerar el problema que motiva este trabajo: más allá del posicionamiento de los autores frente a las circunstancias políticas, la presencia de los imaginarios de animales y el recurso a la poética de lo fantástico en estos relatos de los años cincuenta articulan un espacio de encuentro entre los tópicos literatura de evasión/literatura comprometida. Éste puede leerse como reacción ante una realidad tan imposible de ignorar como de narrar. En el recuerdo de Cortázar que hemos citado esta ambigüedad es ostensible: aparece efectivamente la incapacidad de entender junto con la de desentenderse de lo que ocurría afuera; los gritos que entraban violentamente por la ventana no podían no escucharse, del mismo modo que no puede no leerse la inquietante presencia de la multitud en el fantástico multiplicarse en conejitos depredadores del narrador de “Carta a una señorita en París”, en la invasión de las manuscipias y la enfermedad en “Cefalea”, en la amenazante e invisible presencia del tigre en “Bestiario”, en los bombones-alimañas de “Circe” o en la ya tan interpretada ocupación de “Casa tomada”.

La *animalización* como procedimiento abre un espacio transicional entre las esferas simbólicas de lo animal y lo humano, dejando en suspenso la línea divisoria y provocando un enrarecimiento de la metáfora. El efecto clásico de la figuración animal, que enfrenta naturaleza a cultura, multiplicidad a singularidad, irracionalidad a racionalidad, construcción a destrucción, y que en principio pareciera no presentar ninguna ambigüedad, es sometido en los relatos a un desvío, a una

interferencia que complejiza la interpretación meramente alegórica. Como si la dimensión animal no pudiera ser reconocida enteramente como “lo otro” del personaje que la produce o la padece sino como un “devenir otro” de quien vomita conejitos, cría mancuspias o construye un fornicario para observar la “guerra sin cuartel” entre hormigas negras y coloradas. En algunos cuentos se produce un quiebre de la alegoría política (que opone masa-animidad a sujeto-humanidad) provocado por un contrasentido inherente a toda figuración animal: el imaginario animal señala todos los anti-valores de lo humano (lo instintivo, lo irracional, lo brutal), pero, pese a ello, no define a lo humano de manera antitética. Por el contrario, señala puntos de encuentro, signos de reconocimiento que se inscriben en los cuentos como zonas de pasaje. Así, en “Carta a una señorita en París” el narrador se multiplica en conejitos que lo destruyen todo, en “Cefalea” los personajes se enferman a medida que pierden el control sobre la mancuspias, en “Lejana” Alina Reyes termina en el cuerpo de una mendiga, un “yo” cercano a la experiencia de la animalidad. Hay un espacio de indistinción que rige desde adentro la figuración animal y trunca el proceso alegórico; la confluencia de los dos universos vuelve ilegible el texto en tanto símbolo y plantea la más interesante complejidad que estos bestiarios introducen en relación con la animalidad: su relación de intimidad con el mundo humano.

Refiriéndose a las historias de animales de Kafka, Walter Benjamin (1967) señala que por lo general no es posible, hasta avanzada la narración, advertir que no se trata en ellas de hombres. Cuando el nombre del protagonista aparece, dice Benjamin, “el lector alza los ojos espantado y descubre que se haya ya muy lejos del continente del hombre. Pero Kafka es siempre así: quita al gesto del hombre sus sostenes tradicionales y tiene de tal suerte un objeto para reflexiones sin fin.” (62)

Este “quitar al gesto del hombre sus sostenes tradicionales” consiste fundamentalmente en despojarlo de su cuerpo; el tránsito entre hombre y animal implica la pérdida del cuerpo, de la apariencia humana. Esa pérdida es, según Benjamin, la apertura de un mundo intermedio “que conduce hacia abajo, hacia las bestias” (72). La animalización tiene en los cuentos de Cortázar un sentido similar; la idea de pérdida (de identidad, de razón, de humanidad) y de degradación, se manifiesta en los personajes como un acontecimiento natural e inevitable. En los

hermanos expulsados de “Casa tomada”, que claudican ante una invasión invisible y monstruosa; en la adopción de un rasgo de indiferenciación –y de muerte– de los personajes de “Ómnibus”, que en el final del relato compran ramos de flores; en el devenir-cucaracha agonizante de Delia Mañara al ser estrangulada por Mario (“Aflojó el apretón y la dejó resbalar hasta el sofá, convulsa y negra pero viva”). Este “conducir hacia abajo” de la figuración animal permite corroborar la supervivencia aún en el siglo XX –aunque enrarecido y trastocado– del sustrato moral de la tradición del bestiario.

3. Adentro de las jaulas (notas sobre lo testimonial en el Bestiario de Cortázar)

Escribe Cortázar en “Paseo entre las jaulas”, carta-prólogo⁸ al *Bestiario* del artista plástico Aloys Zötl publicado por Franco María Ricci en 1978:⁹

Recuerdo todavía que el negro río devorante me mostró en vivo el sentido de la asociación de esos millones de mandíbulas, de patas, de antenas, generando una máquina particularmente temible, una especie de superanimal que los paisanos acataban inconscientemente al hablar de *la* corrección, como en la región pampeana se hablaba de *la* langosta; al igual que el fascismo, Ricci, hay los animales que sólo saben atacar a partir de lo gregario [...]. (Cortázar 1978: 36)

Su propio *Bestiario*, escrito casi treinta años antes que estas reflexiones, constituía ya una *respuesta literaria* a la acentuación de la tensión hombre-animal en el contexto de la segunda posguerra. Dicha

⁸ Aunque Cortázar define su texto como una presentación de la obra gráfica del ilustrador austriaco Aloys Zötl, éste resulta una excusa para reflexionar a propósito de su propio bestiario y su propia poética, verdaderos temas del ensayo.

⁹ El texto fue publicado por primera vez en una colección con tiraje limitado (“I segni dell’uomo”) por Franco María Ricci, que se hizo cargo más tarde de la edición en lengua francesa (1976) y finalmente en lengua original (1983). En castellano el texto había aparecido ya, incorporado por Cortázar en *Territorios* (Siglo XXI Editores, 1978), colección de escritos referidos a varios territorios de la imagen.

respuesta aparecía escenificada allí no sólo a través de la tematización de diversas formas de animalización y del tratamiento de tópicos propios de la presencia animal, como el caos (“Carta a una señorita en París”), la desindividuación (“Ómnibus”), la invasión (“Casa tomada”), la destrucción (“Cefalea”) o la metamorfosis (“Lejana”, “Circe”), sino también por medio de la selección de recursos formales. Entre ellos, procedimientos de la poética de lo fantástico y ciertas características propias del género testimonial. Este último había cobrado hacia finales de la década del cuarenta una enorme importancia a partir del impacto generado por la difusión del relato de los sobrevivientes de los campos de concentración y exterminio.¹⁰ Con una referencia a la impronta de lo testimonial en *Bestiario* quisiéramos concluir el presente trabajo.

La primacía del relato en primera persona asociada a la existencia de un imperativo de narrar y dar orden a una experiencia que se presenta como irrepresentable es lo primero que evoca la narrativa testimonial en el libro de Cortázar. Lo que se quiere contar es inenarrable, imposible, inimaginable y, sin embargo, exige ser contado. El imperativo del testimonio en los personajes tiene que ver con ese intento –también presente en el relato de los sobrevivientes– de darle un orden narrativo a una experiencia que escapa por completo a la comprensión. Esta urgencia se resuelve con la utilización de soportes textuales *documentales*: en el cuento “Cefalea”, por ejemplo, se recurre al modelo del informe médico:

A veces estas cosas que inscribimos ya nos han ocurrido (como la gran cefalea *Glonoinum* el día en que nació la segunda camada de mancuspias), a veces es ahora o por la mañana. Creemos necesario documentar estas fases para que el doctor Harbin las agregue a nuestra historia clínica cuando volvamos a Buenos Aires. (Cortázar 1951: 78);

¹⁰ Los testimonios literarios más tempranos de sobrevivientes de campos de concentración son de 1947: *La especie humana* de Robert Antelme y *Si esto es un hombre* de Primo Levi.

en “Carta a una señorita en París” y en “Bestiario” al género epistolar: los personajes intentan contar –fragmentaria, dificultosamente– a un destinatario lo que les acontece; en “Lejana”, lo testimonial como recurso se canaliza a través del formato del diario íntimo.

Estos testimonios giran obsesivamente sobre la experiencia del encierro, tópico central del relato del sobreviviente. Cortázar sitúa sus relatos en espacios cerrados: las habitaciones de “Casa tomada”, el living para las visitas en “Circe”, el departamento en “Carta...”, el criadero en “Cefalea”, el 163 en “Ómnibus”, la casa de Funes en “Bestiario”. Son espacios en los que los personajes están reclusos o de los que son expulsados, pero que en todos los casos impiden un tránsito natural entre el interior y el exterior. En “Cefalea” hay una descripción minuciosa del “campo” donde son criadas las mancupias (las casillas, los corrales, las jaulas, los portones, las mangas) y de las extenuantes actividades cotidianas: el baño, la esquila, la unión y separación de madres e hijos.

Andamos entonces sin reflexionar, cumpliendo uno tras otro los actos que el hábito escalona, deteniéndonos apenas para comer (hay trozos de pan en la mesa o sobre la repisa del living) o mirarnos en el espejo que duplica el dormitorio. (Cortázar 1951: 70)

Esta disciplina de autómatas, unida a los síntomas y malestares que padecen los personajes nos envían de modo bastante directo a las descripciones de la vida cotidiana en los campos de concentración; pensamos fundamentalmente en *Si esto es un hombre* de Primo Levi, donde se detallan la arquitectura del campo, los rituales disciplinarios, el trabajo, las enfermedades. En el relato de Levi, como en “Cefalea”, se narra la ordenación racional del conjunto de normas y prohibiciones que organizan la vida diaria y someten a su dominio el “devenir animal” de cada uno de los sujetos. Regida por una razón normativa la barbarie funciona bajo el aspecto simulado de la civilización: el trabajo, la higiene, el orden, tales son las categorías que describen ese universo cerrado. Todo funciona a la perfección sobre un fondo de sinrazón, tanto en el testimonio de Levi como en los cuentos de Cortázar; la ce-

falea en los personajes que custodian las manuscritas es el síntoma que lo recuerda a lo largo de toda la narración.

No sabemos si Cortázar tuvo noticia del testimonio de Levi antes de escribir *Bestiario*;¹¹ de hecho, la primera edición de *Si esto es un hombre* (1947) fue de sólo 2.500 ejemplares y contó con una escasísima repercusión hasta la reedición de 1958, cuando fue publicado por la editorial italiana Einaudi y comenzó a ser leído y traducido a otras lenguas. Pese a ello, y aún suponiendo que Cortázar no haya leído el libro de Levi antes de concebir el suyo, quizás sea revelador pensar estos textos en el contexto de auge de los regímenes autoritarios y los fenómenos de masas, tanto en Europa como en América Latina. Leído en ese horizonte, el retorno a las alegorías animales adquiere sin duda nuevas y potentes significaciones.

¹¹ No hay en la correspondencia de la época de Cortázar ninguna referencia a Levi.

Referencias bibliográficas:

AGAMBEN, G. (2005), *Lo abierto. Lo humano y lo animal*, Valencia, Pre-textos. ANTELME, R. (2002), México, Era-Ediciones Trilce. AVELLANEDA, A. (1983): “Cortázar. Los años de *Bestiario*”, en *El habla de la ideología*,

Bs. As., Sudamericana. BENJAMIN, W. (1967): “Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte”, en *Ensayos escogidos* (trad. de H. A. Murena), Bs. As., Sur. BORGES, J. L. y GUERRERO, M. (1957), *Manual de zoología fantástica*, México, Fondo

de Cultura Económica. CANETTI, E. (1987): *Masa y poder*, Madrid, Alianza/Muchnik. CORTÁZAR, J. (1951): *Bestiario*, Bs. As., Sudamericana.

(1978a): “Paseo entre las jaulas” (Prólogo al *Bestiario* de Aloys Zötl, publicado por la Editorial Franco María Ricci), en *Territorios*, México, Siglo XXI.

DÁMASO MARTÍNEZ, C. (2004): “La irrupción de la dimensión fantástica”, en *El oficio se afirma*, tomo 9 (dirigido por Sylvia Saïtta) de la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrick, Bs. As., Emecé.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1988): “Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imper

ceptible”, en *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos. DI BENEDETTO, A. ((1953), *Mundo Animal*, Bs. As., Fabril. DURAND, G. (1982): “Los rostros del tiempo”, en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*, Madrid, Taurus.

GONZÁLEZ BERMEJO, E. (1978): *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa. LEVI, P. (2003 1ª ed. 1947): *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik Editores. LORENZ, G. (1972): “Antonio Di Benedetto”, en *Diálogo con América Latina*, Pomaire,

Ediciones Universitarias de Valparaíso. MATAMORO, B. (1991): “Fantasmas argentinos”, en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Siruela. OCAMPO, S. (1959), *La furia*, Bs. As., Sur. ———— (1961), *Las invitadas*, Bs. As., Losada. TRAVERSO, E. (2003): *La violencia nazi. Una genealogía europea*, Bs. As., Fondo de Cultura Económica.

VERDEVOYE, P. (1991): “Orígenes y trayectoria de la literatura

fantástica en el Río de la Plata”, en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Siruela.