

su equivalente pictórico, el pentimento). Por supuesto que el narrador escribe «previa» entre comillas: lo que viene antes y lo que viene después es profundamente perturbado por este acto de apropiación y recirculación.

Si antes sugerí que un debate del relato comience con sus dos últimas palabras, «Nîmes, 1939», es mejor concluir la discusión con la observación de que cualquier clase sobre «Pierre Menard» debería acabar con su primera línea: «La obra visible que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración». Sólo después de varias relecturas del texto, y después de un debate apasionado, saldrán a relucir las ironías que encierra este comienzo —«obra visible» (¿con relación a qué?), «este novelista» (su única novela está sin terminar, o al menos no es de él), «fácil y breve» (cualquier cosa menos esto)—. En unas siete páginas Borges debilita nuestras certezas acerca de la autoría y la originalidad, acerca del valor textual y la tradición. El desafío (enorme) es cómo apreciar los matices de lo que él está haciendo, y divertirse hablando de ello.

De la *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores

El 24 de diciembre de 1940 se terminó de imprimir en Buenos Aires un libro de tapas grises y letra roja en la flamante Editorial Sudamericana, inaugurando la nueva Colección Laberinto, que ofrecería «al público de habla hispánica lo perdurable y lo viviente de las diversas disciplinas de la literatura mundial. Textos sabiamente elegidos, escrupulosas versiones de las obras extranjeras, clara y elegante tipografía, definen esta biblioteca de apasionante interés y de extraordinario valor cultural» (texto de la solapa). La *Antología de la literatura fantástica*, de Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, define un hito en la historia de la literatura argentina, no por ser la primera vez que se hiciera literatura fantástica en el país (esa tradición se remonta por lo menos hasta Holmberg en el siglo XIX), ni que se tradujeran obras extranjeras de este género, sino por el carácter didáctico —hasta evangélico— que tiene la antología. Bioy, en la posdata a la edición ampliada y revisada de 1965, habla de «un bien intencionado ardor sectario» por parte de los antólogos:

Los compiladores de esta antología creíamos entonces que la novela, en nuestro país y en nuestra época, adolecía de una grave debilidad en la trama, porque los autores habían olvidado lo que podríamos llamar el propósito primordial de la profesión: contar cuentos. De este olvido surgían monstruos, novelas cuyo plan secreto consistía en un prolijo registro de tipos, leyendas, objetos representativos de cualquier folklore, o simplemente en el saqueo del diccionario de sinónimos, cuando no del *Rebusco de voces castizas* del P. Mir. Porque requeríamos contrincantes menos ridículos, acometimos contra las novelas psicológicas, a las que imputábamos deficiencia de rigor en la construcción. (1987:14)

Aunque a continuación Bioy nota que los mismos cuentos fantásticos celebrados en la antología y recomendados como «panacea» (14) incluyen «la descripción de caracteres, el delicado examen idiosincrático de la heroína y su pueblo» (15: se refiere a «Josefina la cantora», de Kafka), y por lo tanto que lo fantástico y lo psicológico no eran categorías excluyentes. El fervor que los antólogos y su círculo, en el cual tendríamos que incluir a José Bianco, Santiago Dabove y Manuel Peyrou, sentían por el género fantástico le da a la antología algo de ese carácter de manifiesto que tenían algunos textos de las vanguardias quince o veinte años antes.

Ya que la antología de 1940 es menos conocida que las reimpresiones de la segunda edición de 1965 —que es bastante diferente— vale la pena describir su contenido en detalle. A diferencia de la segunda edición y de las posteriores, que se organizan por orden alfabético de autores, la edición príncipe opta por un orden menos obvio, donde ciertos nexos temáticos —dobles, apariciones y fantasmas, teologías fantásticas, metempsicosis— definen los diversos ámbitos de lo fantástico que interesan a los antólogos (y recordemos que el prólogo de Bioy a la edición de 1940 consiste en gran parte en una taxonomía temática de lo fantástico). La antología abre —después del prólogo de Bioy— con «Enoch Soames», de Max Beerbohm, y cierra con «El cuento más hermoso del mundo», de Kipling, dos de los textos incluidos más significativos. Ade-

más, estos son cuentos preocupados por una poética y una estética de lo fantástico; al privilegiarlos por su posición en el libro se sugiere una preocupación metaliteraria por parte de los organizadores del volumen. Esa preocupación se confirma, claro está, con la inclusión del cuento «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», de Borges, en la primera edición, y con las adiciones de «Sombras suele vestir» de Bianco, y «La expiación» de Silvina Ocampo, en la de 1965 y reimpressiones.

Pero aun en la de 1940 es fuerte el énfasis en la existencia de un género fantástico, no sólo en el prólogo de Bioy (que no es su momento más brillante como ensayista) sino también en las breves notas introductorias a los textos. De María Luisa Bombal se dice que ha publicado dos «novelas fantásticas» (49), de Dabove que «[s]u especialidad es el cuento fantástico» (91), de Poe que «renovó el género fantástico» (226), de Wells que «[l]a literatura fantástica le debe muchos ejercicios coherentes» (263). Curiosamente, la nota de 1940 dice de Borges: «Escribe en vano argumentos para el cinematógrafo» (71); esa frase se suprime en la edición de 1965 y siguientes. No se organiza el volumen por orden cronológico, lo que tal vez facilitaría el argumento a favor de una tradición genérica, pero sí se afirma la existencia de tal tradición en el delicado juego de ecos temáticos que se percibe a lo largo del volumen.

En 1940 los antólogos centran su selección en textos de la tradición fantástica anglosajona; los hispanoamericanos incluidos son Macedonio Fernández, Peyrou, Dabove, Borges, Lugones, Arturo Cancela, María Luisa Bombal y Pilar Lusarreta. Para la reedición de 1965 se nota que la tradición hispanoamericana se ha desarrollado mucho, porque además de los ya mencionados se incluyen textos de Bianco, Silvina Ocampo, Bioy, Juan Rodolfo Wilcock, H. A. Murena, Elena Garro, Julio Cortázar y Carlos Peralta.

Veamos el orden de los textos en la antología de 1940. Abre, como ya dije, con el prólogo de Bioy y con el magistral cuento de Beerbohm sobre un escritor fracasado, una especie de Carlos Argentino Daneri aun más inexistente, que viaja al

futuro para ver cómo ha pasado a la posteridad —donde descubre que la única mención que encuentra de su nombre en la Biblioteca Británica del año 1997, un siglo después, está en un texto satírico sobre él, «Enoch Soames», de su falso amigo Max Beerbohm—. Aquí el viaje en el tiempo —uno de los cuatro recursos de lo fantástico, según afirma Borges en Montevideo en 1949 (Rodríguez Monegal 448-49)— se entreteje con el tema del escritor fracasado y con las técnicas de la metaficción. Al privilegiar este relato, los antólogos dejan claro que están interesados no en lo maravilloso en sí —el viaje en el tiempo— sino en sus consecuencias narrativas; en este caso, la decepción que siente Soames y el sentimiento de culpa que expresa Beerbohm al verificar que la parodia ha podido más que la solemnidad literaria.

A este relato le sucede un breve diálogo, atribuido a George Loring Frost (de cuya existencia ha dudado Manuel Ferrer [179]):

Al caer de la tarde, dos desconocidos se encuentran en los oscuros corredores de una galería de cuadros. Con un ligero escalofrío, uno de ellos dijo:

—Este lugar es siniestro. ¿Usted cree en fantasmas?

—Yo no —respondió el otro. —¿Y usted?

—Yo sí —dijo el primero y desapareció. (47)¹

Cortázar, al final de su ensayo «Del sentimiento de lo fantástico» (1967), comenta: «Los únicos que creen verdaderamente en los fantasmas son los fantasmas mismos, como lo prueba el famoso diálogo de la galería de cuadros» (47). Y agrega una nota al margen: la anécdota es «[t]an famosa que es casi ofensivo mencionar a su autor, George Loring Frost (*Memorabilia*, 1923), y el libro que le dio esa fama, la *Antología de la literatura fantástica* (Borges, Silvina Ocampo, Bioy

¹ George Loring Frost era profesor y amigo de Alexander Laing, el compilador de *The Haunted Omnibus*: ver Zavala 182.

Casares)» (47n.). Es difícil saber si Cortázar cree realmente en la existencia de Frost —un escritor tan desconocido como Enoch Soames— pero sí se puede afirmar que celebra la importancia de la antología al cerrar su ensayo.

El «diálogo de fantasmas» de Frost es un microrrelato excepcional, el primero de muchos cuentos brevísimos que incluye la antología. El interés de Borges y Bioy por el microrrelato se manifestará de nuevo en *Cuentos breves y extraordinarios* (1953), en cuyo prólogo escriben: «Uno de los muchos agrados que puede suministrar la literatura es el agrado de lo narrativo» (edición de 1973, 7). El microrrelato de Frost es ejemplar porque depende de un mínimo de elementos: la galería de cuadros y los dos interlocutores. Es interesante la selección de una galería de cuadros para la ubicación del relato (y es revelador que lo recuerde Cortázar en su nota): los retratos y los fantasmas multiplican los seres y en ese sentido son abominables (como los espejos y la cópula al principio de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», páginas 71 y 72 de la antología de 1940).

Luego viene otro microrrelato, «La persecución del maestro», de la orientalista belga Alexandra David-Neel (muy leída por Borges, como sabemos por *Qué es el budismo* y otras referencias), y a éste le sigue el primer relato hispanoamericano de la colección, «Las islas nuevas», de María Luisa Bombal, una adaptación a la pampa argentina del cuento de horror ubicado en una casona inglesa (un experimento repetido unos años más adelante por Silvina Ocampo en «El impostor» y por Bioy Casares en «El perjurio de la nieve»). La presencia de Bombal, autora chilena emergente en ese momento, es significativa.² Luego viene «El busto» (otro microrrelato sobre los vínculos entre el arte y la muerte), seguido de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius».

² Es notable la presencia fantasmática de Bombal en «El Sur» de Borges, el cuento sobre el accidente de 1938: era a ella a quien visitaba Borges el día en que se rozó con la pintura, ella es la mujer del cuento que grita con horror al verle la sangre en la frente. Ver «Sobre María Luisa Bombal» de José Bianco, *Ficción y realidad*, 239.

Este es el segundo avatar de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», publicado en *Sur* pocos meses antes. En ambos casos ya aparece la posdata de 1947, que comienza con la aclaración que conocemos de las infinitas ediciones de *Ficciones*, pero que aquí resulta más paradójica: «Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Sudamericana, 1940, sin otra escisión que algunas metáforas y que una especie de resumen burlón que ahora resulta frívolo» (84). Las metáforas y resumen que supuestamente se borraron en la versión citada (que es la misma que aparece en la antología, claro) nunca estuvieron: el texto de la antología aparece en la misma antología. De nuevo, como en «Enoch Soames», el juego metanarrativo hace que lo fantástico se aleje del cuento maravilloso —y del cuento de horror— hacia otra cosa. Bioy Casares, en el prólogo, define esa innovación de esta manera:

Con el *Acercamiento a Almotásim*, con *Pierre Menard*, con *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carente de languideces, de todo elemento humano, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura. (13)

Este juicio subraya la preferencia de los antólogos por alejarse de lo «patético» y lo «sentimental» (digamos, la tradición que inicia Edgar Allan Poe en algunos de sus relatos fantásticos). Bioy se hace eco de Borges, quien llama a «Tlön», como hemos visto, «artículo». Al hacer hincapié en el aspecto ensayístico del relato —que versa, como sabemos, sobre artículos de enciclopedia, «muy verosímil, muy ajustado al tono general de la obra y (como es natural) un poco aburrido» (73)— Bioy establece una complicidad con Borges, aunque su manera de leer el relato no me parece muy fructífera. (Será tal vez fácil afirmar esto sesenta años después, cuando una larga tradición

crítica parte de la idea de la mezcla de géneros como algo esencial en este relato de Borges y en otros semejantes).

Los núcleos temáticos que subyacen en el ordenamiento de los textos varían a lo largo del tomo: más adelante hay un énfasis en relatos zoomorfos (siendo el mejor ejemplo «Josefina la cantora», de Kafka), de metempsicosis («El cuento más hermoso del mundo», de Kipling), etc. Los microrrelatos que separan los cuentos más extensos suelen revelar de modo muy sencillo esos motivos temáticos, como sucede con el de Chuang Tzu sobre la mariposa (240). Es decir, hay un principio de organización en que los textos cortos separan los largos dentro de una sección temática, pero las unidades principales del volumen van de los cuentos largos a otros largos.

El texto programático más importante de ese momento en la historia de la narrativa argentina es el prólogo que escribe Borges a *La invención de Morel*, de Bioy, en 1940. Ese texto razona la preferencia de Borges (y de Bioy, su discípulo fiel en ese momento) por la novela de aventuras sobre la novela psicológica (como recuerda el propio Bioy en su posdata de 1965 a la segunda edición de la antología). Dentro de ese marco, Borges celebra el hecho de que *La invención de Morel* dependa para su solución de «un solo postulado fantástico pero no sobrenatural» (14), y lamenta el hecho de que en lengua española sean «infrecuentes y aún rarísimas las obras de imaginación razonada» (14). La novela de Bioy, publicada el mismo año de la antología (y un año antes que *El jardín de senderos que se bifurcan*), es uno de los textos que tienen que ver íntegramente con ésta; otro, no terminado a tiempo para ser incluido en la antología de 1940 (pero sí incorporado a la reedición de 1965), es *Sombras suele vestir* de Bianco (1942), tal vez el momento cumbre de esta literatura.

Si en la introducción a la antología Bioy ya escribe una especie de manifiesto, en la reseña que publica en *Sur*, en mayo de 1942, de «El jardín de senderos que se bifurcan» asegura la conformación de un grupo. La reseña comienza: «Borges,

como los filósofos de Tlön, ha descubierto las posibilidades literarias de la metafísica» (*Sur* 92:60). Luego de hablar de la narrativa metafísica y de la ficción policial (géneros que se ven unidos por estar centrados en problemas sin resolver), dice:

Tal vez algún turista, o algún distraído aborigen, inquiera si este libro es «representativo». Los investigadores que esgrimen esta palabra no se resignan a que toda obra esté contaminada por la época y el lugar en que aparece y por la personalidad del autor; ese determinismo los alegra; registrarlo es el motivo que tienen para leer. En algunos casos no cometen la ingenuidad de interesarse por lo que *dice* un libro; se interesan por lo que, pese a las intenciones del autor, refleja; si consultan una tabla de logaritmos obtienen la visión de un alma. En general se interesan por los hechos políticos, sociales, sentimentales; saben que una noticia vale por todas las invenciones y tienen una efectiva aversión por la literatura y el pensamiento. Confunden los estudios literarios con el turismo; todo libro debe tender al Baedeker. (64)

La misma posición desdeñosa hacia el realismo literario que expresa Bioy en los prólogos a la antología lo expresa en esta reseña, de modo más tajante.

En el mismo artículo, escribe Bioy:

En conversaciones con amigos he sorprendido errores sobre lo que en esas notas es real o inventado. Más aún: conozco a una persona que había discutido con Borges «El acercamiento a Almotásim» y que después de leerlo pidió a su librero la novela *The approach to Al-Mutasim*, de Mir Bahadur Alí. La persona no era particularmente vaga y entre la discusión y la lectura no había transcurrido un mes. Esta increíble verosimilitud, que trabaja con materiales fantásticos y que se afirma contra lo que sabe el lector, en parte se debe a que Borges no sólo propone un nuevo tipo de cuentos, sino que ha cambiado las convenciones del género, y, en parte, a la irreprimible seducción de los libros inventados, al deseo justo, secreto, de que esos libros existan. (61-62)

Sabemos por otras fuentes que ese «conocido» es el propio Bioy: está narrando en tercera persona lo que hizo al leer la reseña del libro apócrifo en *Historia de la eternidad*. Lo inte-

resante de ese hecho es que demuestra que Borges jugaba a sorprender a sus amigos: a Bioy con «El acercamiento a Almotásim», a Bianco con «Pierre Menard, autor del Quijote». La incertidumbre (lo que Todorov llama la «vacilación» del lector) tuvo sus efectos en el interior del grupo de los antologadores y sus amigos más cercanos, que observaban los efectos de las obras en el laboratorio de sus primeros lectores.

A su vez, de la reseña que escribe Borges de *Las ratas*, en 1944, vale la pena recordar aquí el hecho de que celebrara en la novela corta de Bianco una posible «renovación de la novelesca del país, tan abatida por el melancólico influjo, por la mera inverosimilitud sin invención, de los Payró y los Gálvez» (*Borges en Sur* 274). En la misma reseña, escribe:

Tres géneros agotan la novela argentina contemporánea [voy a citar sólo lo referido a los primeros dos]. Los héroes del primero no ignoran que a la una se almuerza, que a las cinco y media se toma el té, que a las nueve se come, que el adulterio puede ser vespertino, que la orografía de Córdoba no carece de toda relación con los veraneos, que de noche se duerme, que para trasladarse de un punto a otro hay diversos vehículos, que es dable conversar por teléfono, que en Palermo hay árboles y un estanque; el buen manejo de esa erudición les permite durar cuatrocientas páginas. El segundo género no difiere muchísimo del primero, salvo que el escenario es rural, que las diversas tareas de la ganadería agotan el argumento y que sus redactores son incapaces de omitir el pelo de los caballos, las piezas de un apero, la sastrería minuciosa de un poncho y los primores arquitectónicos de un corral. (Este segundo género es considerado patriótico). (*Borges en Sur* 273)

Así también, las referencias a lo fantástico en *Ficciones*, algunas archiconocidas como lo de que la religión y la metafísica fueran consideradas ramas de la literatura fantástica por los pensadores de Tlön, o la preferencia de Hladík por el teatro en verso porque así la irrealidad se podía sentir de modo más fuerte, parten de la misma noción evangélica a favor de una literatura narrativa no realista que subyace en la *Antología de la literatura fantástica* y en los textos programáticos que la rodean.

De algún modo, «Del sentimiento de lo fantástico» de Cortázar continúa ese espíritu evangelizador, a pesar de que los textos fantásticos que le importen (Jules Verne, por ejemplo) sean diferentes de los modelos que proponen Borges y Bioy. A la vez, cierra una etapa. Los escritores más jóvenes se alejaron del género que habían promovido Borges y Bioy en los cuarenta; las sucesivas reediciones de la antología le han hecho perder su carácter evangelizante para convertirse en una pieza clave de una arqueología de la literatura moderna argentina.

La confusión que circuló en los cincuenta entre lo fantástico y el realismo mágico, representada sobre todo en el célebre ensayo de Ángel Flores (1955) sobre «El realismo mágico en la literatura hispanoamericana», hizo que cualquier desvío de las estrategias del realismo, ya sea lo fantástico, lo real maravilloso, el realismo mágico, la ciencia ficción etc., se considerara como parte del mismo fenómeno. Luis Leal, en el ensayo «El realismo mágico en la literatura hispanoamericana» (1967), arguye que las definiciones que usaba Flores eran demasiado vagas, y que el «magical realism cannot be identified either with fantastic literature or with psychological literature» (121). Siguiendo a Leal, la mayor parte de la crítica posterior distingue entre el realismo mágico y la literatura fantástica. El realismo mágico (representado, supongo, por obras como *Cien años de soledad* y *La casa de los espíritus*) ha tenido una trayectoria comercial muy diferente a la de la literatura fantástica preconizada por Borges y sus amigos en los cuarenta, y tal vez haya contribuido a que la literatura fantástica se leyera de un modo exotizante que poco tiene que ver con el proyecto esbozado en la antología. Sin embargo, algunos críticos recientes como Scott Simpkins han querido leer los cuentos de *Ficciones* dentro de la tradición del realismo mágico, apelando a la presencia de textos «mágicos» en esos relatos, como *Las mil y una noches* en «El Sur» y la novela de Ts'ui Pên en «El jardín de senderos que se bifurcan» (150-52). También Seymour Menton anexa gran parte de la obra narrativa de Borges al realismo mágico en un artículo de 1982 y en un libro de 1998,

sin hablar nunca de la *Antología de la literatura fantástica* o de las ideas de Borges sobre lo fantástico.

La *Antología de la literatura fantástica*, que Ángel Flores reconociera en 1955 que era de «tan amplia influencia» (21), tuvo consecuencias diversas en la literatura argentina y en la hispanoamericana en general. Sin duda, parte de la obra posterior de Bianco, Cortázar, Denevi, Wilcock y otros, no hubiera existido sin la evangelización a favor de lo fantástico que hicieron los tres compiladores. La antología impuso una nueva moda y modalidad de la narrativa de imaginación. Además, hubo influencias específicas, como los ecos del texto breve de George Loring Frost, de un humor negro especial, en la obra de Cortázar. De modo semejante, «El cuento más lindo del mundo», de Kipling, es el pretexto más importante de «La culpa la tienen los tlaxcaltecas», de Elena Garro, vinculada en esos años, como sabemos, a Bianco y a Bioy por fuertes lazos de amistad. En la antología es de notar la intención didáctica de mostrar las virtudes de un género llamado «menor» (una estrategia que seguirán Borges y Bioy en los años posteriores con el género policial). A la vez, resulta notable cómo privilegiaban el cuento fantástico que tiene carácter metanarrativo (Beerbohm, Borges, Kafka, Kipling) sobre relatos más simples de aparecidos, de dobles o de viajes en el tiempo.

Sin embargo, es extraño que el paso por lo fantástico de Borges, Silvina Ocampo y Bianco haya sido más bien breve. Sólo Bioy y Cortázar tuvieron un interés duradero en esta modalidad narrativa, y aun para ellos ese interés sólo duraría hasta la década de los sesenta. De algún modo, *El sueño de los héroes* (1954), de Bioy, y algunos cuentos de Cortázar de los cincuenta marcan el fin de la moda de la literatura fantástica en la Argentina. Por lo tanto, la reedición de 1965 pone en circulación de nuevo algo que ya ni siquiera practicaban los tres antologadores, mucho menos sus seguidores.

Irlemar Chiampi, en su estudio *O Realismo Maravilhoso*, es más radical en su cronología. Dice que ya en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» (1940) Borges escribe el fin de la literatura fan-

tástica, citando su frase «Me puse a hojearlo y sentí un vértigo asombrado y ligero que no describiré, porque ésta no es la historia de mis emociones sino de Uqbar y Tlön y Orbis Tertius» (434). Comenta Chiampi: «A notação do elemento emotivo comparece ainda no texto, mas com uma inflexão crítica e irônica do próprio efeito da fantasmaticidade, que a converte em epitáfio da literatura fantástica e aponta já para novos caminhos ficcionais» (71). Lo curioso de esta afirmación es que la fecha que propone para el fin de la literatura fantástica argentina es la misma fecha de la publicación de la antología, de *La invención de Morel* con su prólogo, de «Las ruinas circulares» y «Tlön». De modo paralelo, Enrique Anderson Imbert dice que «Las ruinas circulares» es un cuento fantástico «por la irrupción de un hecho sobrenatural» (21), pero que «Funes el memorioso», «El muerto» y «El Zahir» «encajan más bien en el «realismo mágico»»:

A propósito he destacado cuentos de Borges que transcurren en la región del Río de la Plata, con tipos humanos muy criollos, en situaciones típicas de la vida de América porque creo que cuando los críticos jóvenes hablan de «realismo mágico» apuntan precisamente a una literatura rica en contenido americano. (21)

Es decir, para Anderson la literatura fantástica no puede tener que ver con la realidad circundante, y cualquier obra de narrativa de índole americana pero no netamente costumbrista o realista será «realismo mágico». En este ensayo (el mismo en que se atribuye un papel de pionero en la literatura fantástica argentina por su cuento «El leve Pedro» [1938]), Anderson quiere limitar el término «literatura fantástica» a un número de textos muy reducidos, no habla de la importancia de la antología de 1940, y anexa gran parte de lo que se ha considerado «literatura fantástica» (y también «lo real maravilloso») al realismo mágico, que estaba de moda cuando escribió su ensayo en 1973 pero que a mi parecer entró en crisis como concepto poco después.

En cambio, el concepto de literatura fantástica sigue vigente, en parte por el agudo estudio de Tzvetan Todorov y por el ensayo en el que Ana María Barrenechea pondera las limitaciones de la aproximación de Todorov a la vez que considera su utilidad para hablar de la literatura hispanoamericana. La publicación de la antología en 1940 y de libros de cuentos de Borges, Bioy, Silvina Ocampo, J. R. Wilcock, Dabove, Peyrou, Cortázar y otros (y de las novelas cortas de Bianco) en los años siguientes son evidencia suficiente del entusiasmo que despertó el proyecto de una literatura fantástica argentina. Considero ese proyecto como uno de los más importantes en la narrativa rioplatense del siglo XX.