

LA ONTOLOGÍA DEL CENTAURO¹

Lo real y lo imaginario.

”Un padre y una madre centauros observan a su hijo que retoza en una playa del Mediterráneo. El padre se vuelve hacia la madre y la pregunta: ¿debemos decirle que no es más que un mito?”.

Kostas Axelos

1. Las regiones del ser

De acuerdo con la concepción husserliana de las ontologías regionales es pertinente clasificar la literatura, a cuál de ellas corresponde. Cada región ontológica tiene su método propio para su proceso gnoseológico. Podemos partir de la noción de objeto, del cual puede hacerse una referencia y pueda ser pensado. Al respecto Salazar Guerrero, mi querido profesor de filosofía, acuarelista y abogado afirmaba: *“podemos pensar en Dios, en una casa, en un árbol, en un ente mitológico, etc., pues todos son objetos. El objeto es la noción más general posible, ya que no importa que lo mentado exista o no; basta que se pueda pensar o decir algo de ello. El centauro y la sirena no existen, pero pueden ser pensados y de ellos se hacen predicaciones, son objetos”* (1962:1).

Siguiendo a Salazar Guerrero, quien como anotaba se apoya en Husserl y en Cossio, podemos distinguir cuatro esferas o regiones ontológicas, para determinar grupos o características comunes, así: 1) **objetos naturales**, como una piedra, una nube, un río, un árbol y un animal, esto es objetos físicos; 2) **objetos culturales**, como una pintura, una escultura, un cuento, un poema, un libro, esto es objetos creados por el hombre; 3) **objetos ideales**. Son relaciones (doble, semejante, igual, etc.); los objetos matemáticos, las figuras geométricas (el punto, la línea, los números, el triángulo, etc.) y las esencias que son las que hacen que una cosa sea esa cosa y no otra cosa; 4) y los **objetos metafísicos**, como Dios, alma, universo.

¹ Encuentro binacional Colombo-Ecuatoriano. Banco de la Republica. Cali, Ipiiales, Guayaquil. Octubre 7 de 2022.

Sostiene Salazar que cada una de estas esferas ontológicas no solo tiene sus características diferenciales, sino, además, un método de estudio adecuado a su naturaleza y un acto de conocimiento o gnoseológico propio, con el que se constituye cada objeto.

En cuanto a los objetos culturales podemos decir: *“son creados por el hombre actuando según valoraciones; son reales, tienen existencia; son experimentables, por cuanto están en el tiempo y en el espacio; y son valiosos, valorables con signo positivo o negativo; justo o injusto; hermoso o feo; útil o inútil. Son propiedades que pueden calificar su ser y este ser ha de tener siempre, por lo menos, una calificación de esta clase. Una estatua, una pintura, una herramienta, una sentencia, verifican ampliamente estas características”* (1962:3).

2. El centauro de Axelos

En nuestro caso el objeto de estudio es el centauro de Axelos que, en tanto que es un cuento elaborado por el hombre es un objeto cultural – y dentro de nuestra perspectiva husserliana-, es real y experimentable; fue escrito por Kostas Axelos, figura en varias antologías, y podemos vivenciar a más de las letras que lo hacen, su valor estético literario; sin este sentido axiológico no existiría como objeto cultural, sino como mera naturaleza, tal como si la Venus de Milo; desprovista de su sentido, tan solo fuera apenas una cantidad de kilos de mármol. Pero este sentido solo existe como vivencia *“en la conciencia psicológica de alguien esto quiere decir que la existencia de un sentido reclama, por fuerza una vivencia”*; de donde puede concluirse que el objeto cultural exige no solo un sustrato material sino un sustrato de sentido. El objeto cultural tiene, pues un doble consistir: de una parte, un sustrato material; y de otra un sustrato de sentido, que corresponde a un valor ínsitamente unido.

La forma de abordar el objeto cultural es la comprensión de su sentido, competencia, inspiración al momento de crearlo; vivencia al momento de percibirlo. No se trata de teorizar sobre los juicios estéticos, a la manera kantiana, sino de poner entre paréntesis al centauro de Kostas Axelos y, ubicándolo en la esfera del ser cultural, señalar su existencia para predicar de él su pertenencia al campo de la literatura fantástica.

En el cuento el centaurito, éste no duda de su existencia; es el papá centauro el que parece inscribirse en el mito, y recurre a la mamá centauro, ubicándola dentro del contexto mitológico, para seguir usando el término empleado por el narrador del minicuento.

Desde la primera vez que leí el cuento (en la revista de minicuentos EKUÓREO, No. 19 de septiembre de 1982), que vivencié su sustrato de sentido, se me vinieron las palabras de mi maestro: “*el centauro, la sirena existen como objetos culturales*” (Salazar Guerrero, 1962:3), entonces, ¿por qué habría de dudar el propio papá centauro?. Aquí radica la belleza del minicuento de Axelos. El que duda es el autor, dentro de una perspectiva naturalística, lo que resuelve hermosamente posibilitando la existencia del otro mundo, en una vacilación fantástica (en el sentido de Todorov), como más adelante aclararé.

3. La perspectiva de Yuval Noah Harari

Pero antes quisiera compartir una perspectiva complementaria contemporánea. Me refiero a algunas afirmaciones de Harari (2014) en su libro *Sapiens –de animales a dioses–*, respecto de las creencias.

Dice este autor: “...*Leyendas, mitos, dioses y religiones aparecieron por primera vez con la revolución cognitiva. Muchos animales y especies humanas podían decir previamente «¡Cuidado! ¡Un león!».* Gracias a la revolución cognitiva *Homo Sapiens* adquirió la capacidad de decir: «*El león es el espíritu guardián de nuestra tribu*». Esta capacidad de hablar sobre ficciones es la característica más singular del lenguaje de los sapiens” (2014:37). Más adelante agrega: “en el transcurso de los años, la gente ha urdido una compleja red de narraciones (...). Los tipos de cosas que la gente crea a través de esa red de narraciones son conocidos en los círculos académicos como «*ficciones*», «*constructos sociales*» o «*realidades imaginadas*». Una realidad imaginada no es una mentira” (2014:46). Y observa: “...*así desde la revolución cognitiva, los sapiens han vivido en una realidad dual. Por un lado la realidad objetiva de los ríos, los árboles y los leones, y por el otro, la realidad imaginada de los dioses, las naciones y las corporaciones*” (2014:47).

Bueno, aquí podríamos demorarnos resaltando esta capacidad de narrar, que ha hecho más llevadera la condición humana en su

permanencia existencial sobre el planeta, en el paréntesis que va desde el nacimiento hasta la tumba de todo ser humano; pero el título del minicuento es **“Lo real y lo imaginario”**, y ello amerita profundizar en él, porque el título es una exotopía, mira al relato desde afuera, y ello pone en evidencia el consistir el subgénero textual del minicuento fantástico.

4. El cuento “Paleontología social”

Continuemos con algunas divagaciones previas, antes de concretarnos en la familia de los centauros. El término de *“paleontología social”* es de Maksim Kovalevski, citado por Propp y con el cual podemos retrotraernos a los momentos inaugurales de estos estudios; por ejemplo a la “Morfología del cuento”, de Vladimir Propp (su primera edición publicada en Rusia en 1928) especialmente referida a los cuentos maravillosos. Propp inició sus estudios abordando la historia de estos cuentos y preguntándose por el consistir del género y la diversidad del corpus. Parte de Afanasierv y sigue las clasificaciones de Wundt; examina los temas reunidos por Volkov; luego la distinción de clases y subclases de Aarne; la clasificación de Veselovski, al separar el problema de los motivos y los temas. Propp se ocupa de los motivos, elementos y funciones de los personajes. Su trabajo es minucioso, denso y pasa examinar los elementos auxiliares que sirve de lazo entre funciones, las motivaciones y los móviles de los personajes, que los llevan a realizar tal o tal acción; los atributos de los personajes y su significación, para finalmente mirar el cuento en su totalidad.

Anota Méléntinski, en su libro **“El estudio estructural y tipología del cuento”**, que Propp identifica **31 funciones** de los personajes como elementos constantes y repetidos de los cuentos de hadas (1977:184).

Las funciones que relaciona son:

“Alejamiento, prohibición y transgresión, interrogatorio e información, engaño y complicidad, fechoría (o carencia), mediación, comienzo de la acción contraria, partida, primera función del donante y reacción del héroe, recepción del objeto mágico, desplazamiento en el espacio, combate, marca del héroe, victoria, reparación de la carencia, regreso del héroe,

persecución y socorro, llegada de incognito, pretensiones engañosas, tare difícil y tarea cumplida, reconocimiento y descubrimiento del engaño, transfiguración, castigo, matrimonio”.

Este autor señala que:

“todas estas funciones no siempre se hayan presentes, pero su número es limitado y el orden en que aparecen en curso del desarrollo de la acción es siempre el mismo. Los papeles (en número de 7) que se atribuyen a los personajes concretos del cuento, con sus atributos, son también siempre los mismos. Cada uno de los 7 personajes (es decir los roles) y más exactamente el antagonista (el agresor), el donante, el auxiliar, la princesa o su padre, el mandatario, el héroe y el falso héroe posee su esfera de acción y una o varias funciones. De este modo V. Propp elaboró dos modelos estructurales: el primero, en detalle (la sucesión temporal de acciones) y el segundo (los personajes) más sucintamente” (1977:184).

Lo que sorprende es que Vladimir Propp diga que cuando se habla de los cuentos maravillosos rusos **“estamos obligados a decir que se trata de un solo cuento al que remontan todos los cuentos de esta categoría”** (1977:120, resalto), y se queja de que las investigaciones apenas se han comparado el cuento y las creencias religiosas (1977:121), subrayando que la mayoría de los elementos que componen el cuento maravilloso remiten a esos arcaicos que hay que descubrir. El mismo Propp resalta que a pesar de las restricciones e imposiciones del género el narrador popular puede crear con mayor o menor libertad.

Es interesante mencionar que Gabriel García Márquez, alude que el escritor no se puede salir de una cuantas situaciones dramáticas, **dice que son 36**, aunque considera que ciertamente son menos (RTI en español «Hay que contarlo», entrevista, en 1976, de Germán Castro Caicedo a Gabriel García Márquez. You tube)². En esta entrevista

² “...**GCC**: Se me viene ahora la imagen de un diálogo que usted tuvo en Lima donde se acuerda de sus 5 años y era un niño asustado en una de las esquinas de la casa, solo, a las 6 de la tarde y no se movía de allí porque decía que si lo hacía los fantasmas de sus antepasados le iban a hacer algo. / **GGM**: Tú sabes qué es eso de imagen de mí mismo que está allá en *La hojarasca*, es decir, *La hojarasca*, como tú recuerdas, es un monólogo a tres voces, por decirlo de alguna manera, de un abuelo, su hija y su nieto, en torno a un cadáver que, si lo piensas con mucho cuidado, es otra

García Márquez alude que en la Hojarasca hay un niño asustado, que era una imagen de sí mismo y se refiere a los temas y motivos recurrentes de la literatura universal.

5. El consistir del minicuento fantástico

El orfebre del minicuento nos distrae y divierte poniendo una duda en la urdimbre y en la trama de sus hilos narrativos, las leyes que conocemos de la vida, produciendo en nosotros un sentimiento de extraña vacilación que nos sorprende, agrada y deleita; que también puede ser chocante, pero que bien logrado, nos deslumbra por su inteligencia.

En esta ocasión deseo tratar de su consistir. Principiaré por decir que Rafael Llopis propuso la tesis de la existencia de un instinto de muerte sobre el que se basaría el cuento de terror como la literatura erótica se basa en el sexual; y, distinguió, ese "agradable estremecimiento de terror sobrenatural", en razón del instinto de conservación que nos produce el miedo a la muerte.

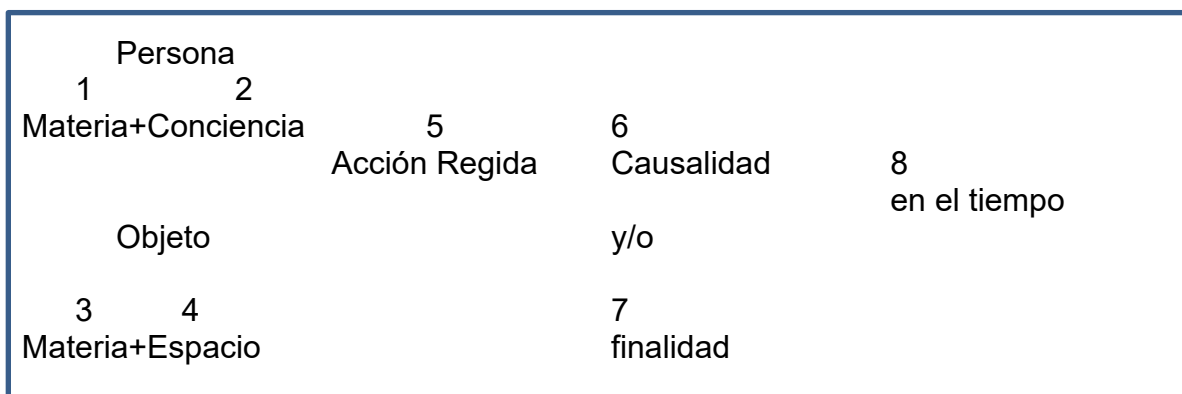
vez la misma estructura y el mismo planteamiento dramático que *El otoño del patriarca*, y si lo piensas con un poco de cuidado, y me perdonas por una vez la pedantería de ser erudito, que son las cosas que más vergüenza me da en la vida, es otra vez el mismo drama de *Antígona* tratando de enterrar el cadáver de su hermano al cual el dictador Creonte no deja enterrar, un tema que fue tratado primero, Antígona fue tratada primero por Sófocles, después por Eurípides y después por Anhuí, antes por Séneca y después, humildemente, en *La hojarasca*, y después, humildemente, en *El otoño del patriarca*, te digo toda esta cosa y **te hago todo este rollo de erudito, porque otra cosa de los críticos es la manía de andar buscando de que este tema no es original porque fue tratado por este, no hay temas originales en la historia universal, en la historia de la literatura universal hay 36 situaciones dramáticas de las cuales nadie se puede salir, yo creo que son menos de 36**, ahora, lo que te estaba diciendo era que el tema de la expectativa alrededor del muerto, del hombre insepulto, del cadáver ante el cual hay dificultades para ser enterrado, es bastante antiguo, fue tratado en *La hojarasca*, fue tratado en *El otoño del patriarca*, te hacía todo este largo recorrido y todo este pedante recorrido por la literatura universal para decirte que la imagen del niño sentado muerto de miedo, es efectivamente un tema recurrente en mis libros, en mi obra, si me permite decirlo, una modestia que seguramente los críticos no me perdonarán, y es una imagen que yo recuerdo perfectamente, en la vieja casa de Aracataca que la forma que habían encontrado mis abuelos a partir de las 6 de la tarde pa' no tener que estar pendiente de mi, pa' no tener que estar ocupándose del niño ese que vivía en esa casa grande, era pues que sencillamente decían siéntate en esta silla y no te muevas porque si te mueves y te vas a ese cuarto, ahí se murió la tía Petra y acá se murió el tío Nicolás, y allá se murió Petronila, y entonces me mantenían quieto a base del terror (...)" (Resalto).

Los autores oponen el mundo real o natural al sobrenatural o imaginario. A este respecto considero esclarecedores los aportes de Ostrowski y Todorov, pero antes tomaré algunos planteamientos de Torrente Ballester. Este escritor español nos recuerda la Epístola de los Pisones de Horacio en el simposio de Sevilla, España, sobre la literatura fantástica, en 1985, llevando al auditorio enseguida "a contemplar uno de los cuadros más fantásticos que existen, El Jardín de las Delicias, del Bosco, al que presentó como una lección máxima de fantasía. Torrente Ballester concretó su intervención así: "Evidentemente en lo que llamamos la realidad cotidiana, no es frecuente, ni siquiera posible, que un señor patine por el ala de un sombrero de otro, pero es indudable que en el momento en que el Bosco lo pinta, ya está allí, ya existe. A esto se le llama creación fantástica. Cualquiera que sea el objeto fantástico, plástico o literario, que examinemos y que descompongamos, nos encontramos siempre con que se trata ni más ni menos que de imágenes que proceden de esferas distintas de la realidad y que al juntarse insólitamente (con voluntad artística o poética) producen una realidad nueva, no cotejable con la otra, sino con fines analíticos, y a la cual llamamos realidad fantástica, imagen fantástica o fantasía, como se suele decir."

Por lo mismo podemos decir, con Torrente Ballester, que de la mano de la imaginación entramos al reino de la fantasía.

De los diferentes tratadistas que se han ocupado del género fantástico, la propuesta teórica de Ostrowski, parece hacernos avanzar en la búsqueda de una organización temática.

Veámosla:



Cada uno de los temas fantásticos se define como la transgresión de uno o más de los 8 elementos constitutivos de este esquema.

Las enumeraciones de los temas de los cuales se ocupa el minicuento fantástico realizadas por los distintos autores y especialistas, tienen explicación dentro de este esquema. Así podemos concluir que el género representa, una configuración de propiedades literarias, en un inventario de posibles.

La evolución histórica de los temas fantasmagóricos está relacionada, al decir de Max Milner (1990:11), no solo en sus contenidos sino en su funcionamiento mismo, por las relaciones del hombre y su medio; por la representación que se forma de su situación en el mundo. Como dice Yolanda Rodríguez Cadena: "*... con el discurso narrativo literario existe una estructuración y uso de los actos de habla con significaciones ideológicas internas*" (1992). Hagamos una breve digresión sobre esta dimensión semiótico-ideológica.

Todorov ve clara la función del género; este autor considera que el género fantástico permite transgredir la norma; dice "*la función social y la función literaria de lo sobrenatural son una misma cosa: en ambos casos se trata de las transgresión de una ley*".

Este autor da cuenta de la estructura del género³: "*todo relato es movimiento entre dos equilibrios*". (1974); y agrega: "*El relato elemental contiene, pues, dos tipos de episodios: los que describen un estado de equilibrio o desequilibrio, y los que describen el paso del uno al otro*".

³ Greimas ofrece una propuesta que da cuenta del acto narrativo considerando Estados y Transformaciones, Conjunciones y Disjunciones de los sujetos con relación a los objetos de valor. El relato mínimo se definiría como "*algo que ocurre*" (1979). José Romera Castillo, en su artículo sobre Teoría y Técnica del Análisis Narrativo (1988) citando a Torrente Ballester escribía que podríamos definir la Narración como un género de construcción literaria "*en que se encuentra algo que ha pasado a alguien en algún lugar*". Para Bremond (1970), "*Todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos humanos en la unidad de una misma acción*". Para José Romera Castillo "*todo relato presenta una organización puesta de manifiesto a través de una serie de estructuradas segmentaciones, articuladas las unas sobre las otras, que constituyen ese todo que el discurso narrativo comporta*".

En este tipo de composición es frecuente que a la ruptura de la situación estable se siga una intervención sobrenatural.

Es necesario detenernos a examinar algo esencial al cuento fantástico, y es el efecto que produce.

Respecto de su técnica, anota José Luis Garcés González:

“Sus oportunidades para desarrollar la anécdota son restringidas. Su corpus no está plagado de ramificaciones y posibilidades. No puede desperdiciarse. Su tiempo y su espacio son cortos. Debe concentrarse en sí mismo. En él ninguna palabra puede colocarse por adicción sino por convicción, por reclamo íntimo del texto. Es una especie de matemática o ajedrez verbal. Cada paso, cada frase lleva premeditación y objetivo. Cada palabra es un eslabón que se comunica con las demás mediante la exactitud o la magia. En él nada hay gratis. Nada está colocado porque sí, sino porque se necesita.

Su objetivo, más que la moraleja, es la sorpresa o el deslumbramiento. Desea, sí, zarandear al lector, dejarlo estupefacto, arrancarle la sonrisa final. El cuento Breve juega a lo inesperado, al número que no se apuesta. Su destino está echado desde la primera oración, que no sólo lo contiene si no que, por inversión dialéctica, lo descubre, lo delata. Todo esto no debe conducir a la superficialidad o a la rapidez improductiva. Nadie debe asimilar la brevedad con la falta de profundidad, o su corta travesía existencial con la chabacanería o la carencia de posibilidades trascendentales. Lo que el cuento tradicional tiene en longitud, el Cuento Breve lo tiene en pasión intensa, en golpe demoledor. Por ello el cuentista breve no solo debe poseer el privilegio de ser receptor de anécdotas interesantes, sino tener la capacidad de traducirlas a un físico breve sin que pierdan su magia y su luz inesperada”(Revista El Tunel,1987).

Y agrega: "*Sus temas, como es obvio, son los mismos que afectan el alma humana, sin embargo, parece haber una tendencia hacia la búsqueda de lo fantástico, hacia la acentuación del contraste...*".

Todorov, en su *Introducción a la Literatura Fantástica*⁴ (1974), se detiene a analizar este importante aspecto. Todorov se mueve entre los límites de lo extraño y lo maravilloso, definiendo lo fantástico con relación a los géneros que le son próximos: *"Lo fantástico se basa esencialmente en una vacilación del lector de un lector que se identifica con el personaje principal- referida a la naturaleza de un acontecimiento extraño. Esta vacilación puede resolverse ya sea admitiendo que el acontecimiento pertenece a la realidad, ya sea diciendo que este es producto de la imaginación o el resultado de una ilusión; en otras palabras, se puede decidir que el acontecimiento es o no es"*.

El minicuento fantástico realiza la vacilación, produce el extrañamiento de una manera económica y contundente. Es, sin duda un género muy amplio -diríase inagotable- de virtualidades; tiene toda la antigüedad del mundo y ha sido cultivado por todos los pueblos, incluidas las comunidades ágrafas.

6. La familia centauro, en el cuento de Axelos

Toda esta extensa digresión es para observar que si con el Centauro de Axelos entramos en el campo de los géneros textuales (Bajtín, Rastier, Serrano), este minicuento claramente no es naturalista (como lo son muchos de los cuentos de Quiroga), ni de terror (Llopis) y, aunque se mencione expresamente lo imaginario y lo mítico, tampoco es maravilloso, ni contiene un mitema (en el sentido de Levi-Strauss), sino que el consistir ontológico de la familia centauro es un objeto cultural, ubicado en la práctica literaria, en el género del cuento, en el subgénero del minicuento como lo clasifica la revista *Ekuóreo*, y este calificativo de fantástico, se lo damos en razón de que el propio autor

⁴ La expresión literatura fantástica, muchos autores la consideran una tautología "puesto que toda literatura se afirma como ficción y, por consiguiente, como fantasía" (Ana María Dotras/1993). Lo que subyace en esta concepción un tanto diferente a la visión tradicional restringida al miedo, y al terror, es una noción más amplia "que incluye a toda obra que crea un mundo imaginario que contradice o va más allá de los meros datos de la experiencia empírica actual o potencial. Así, la literatura fantástica incluye tanto lo maravilloso o mágico, lo extraño o explicado, como lo puramente fantástico". (Leer, dic., 1992, N° 59, Madrid, España). Otra clasificación interesante resulta de la preferencia donde se ubica lo fantástico, los españoles prefieren enfocarlo en los personajes y en las situaciones, al contrario de la tradición anglosajona "donde la fantasía se emplea en mayor medida en los lugares imaginarios creados". (Ibid).

no lo resuelve de plena fantasía dando, mediante el diálogo de los padres centauros, un aparente consistir de realista, caracterizado por el doble consistir de ser mitológico, y una reflexión supuestamente razonable, parece desdibujar encantadoramente la existencia de la fantasía. Ciertamente, entonces de la mano de lo imaginario, como lo dice Torrente Ballester, entramos al reino de la fantasía (1985:120).

Si bien la conciencia del objeto imaginado es la conciencia de un irreal, como sostiene María Antonieta Gómez, *“la imagen–ficción aparece como actividad esencialmente poiética. La “poiesis” como un poder, saber-hacer creador, significa una voluntad intensamente inventiva que se caracteriza por la apropiación de un mundo como entidad virtual, generando un cortejo de objetos fantasmas”* (1989:21). Y como señala esta misma autora: ***“y ese objeto mundo, imagen-ficción, esta posibilitado por un acto de creencia; es la creencia la que sostiene y articula la artificialidad. La imagen-ficción del centauro o del unicornio, como observa Sartre, esta posibilitada solo mediante se cree en ella; si dejo de creer en ella, se desvanece perdiendo toda su virtualidad; de allí que es un acto de fe lo que es constitutivo de su mundo”*** (1989:21, resalto).

Finalmente, Todorov se mueve entre los límites de lo extraño y lo maravilloso para definir lo fantástico con relación a los géneros que le son próximos: *“lo fantástico se basa esencialmente en una vacilación del lector –de un lector que se identifica con el personaje principal– referida a la naturaleza del acontecimiento extraño. Esta vacilación puede resolverse ya sea admitiendo que el acontecimiento pertenece a la realidad, ya sea diciendo que es producto de la imaginación o resultado de una ilusión; se puede decir que el acontecimiento es o no es”* (1974).

Todorov le deja el poder de decisión al lector y por ello he venido a decir que la familia centauro de Kostas Axelos parece existir, en la mente del papá centauro, aunque el centaurito todavía no tenga duda respecto de su propia existencia, ni hayamos alcanzado a conocer el criterio de la madre.

No está por demás recordar este poema de Jenófanes, cuyo nacimiento se ubica entre el 580 y 570 a.C. y su muerte entre el 475 y

466 a.C., ya que este filósofo presocrático criticó el antropomorfismo que Homero le atribuía a los dioses:

“Mas los mortales piensan
que, cual ellos, los dioses se engendraron;
que los dioses, cual ellos, voz y traza
y sentidos poseen;
pero si bueyes o leones
manos tuvieran
el pintar con ellas,
y hacer las obras que los hombres hacen,
caballos a caballos, bueyes a bueyes
pintaran parecidas ideas de los dioses,
y darían a cuerpos de dioses formas tales,
que a las de ellos resultarían semejantes”.

(García Bacca, 1972:22)

Esta concepción antropomórfica está presente en el cuento de los centauros y ella misma es el eje discursivo de la vacilación del padre frente a la realidad del hijo como centauro. El cuento pues tiene una gran riqueza filosófica, sociológica y especialmente narrativa.

Gracias.

Bibliografía

Borges, Jorge Luis. et al. (1985). *Literatura fantástica*. (Ciclo de conferencias entorno a la literatura fantástica organizado por Ediciones Siruela, Universidad Internacional Menéndez Pelayo). Sevilla. Ediciones Siruela.

Burgos López, Campo Ricardo. (2017). *Notas para una historia de la literatura fantástica colombiana (1997-2015)*. Bogotá: Editorial Universidad Sergio Arboleda.

Garcés González, José Luis. En Revista El Tunel.

García Bacca, Juan David. (1972). *Refranes presocrático*. Caracas-Madrid: Universidad Central de Venezuela

García Márquez, Gabriel. (2002). Entrevista de Adalberto Valdez. Opiniones de Gabriel García Márquez sobre el Cuento y la Novela. San Juan, Puerto Rico. Remitida por Juan Carlos Herrera.

García Márquez, Gabriel. RTI en español «Hay que contarlo», entrevista, en 1976, de Germán Castro Caicedo a Gabriel García Márquez. You tube).

Gómez Goyeneche, María Antonieta. (1989). *El idioma de la imaginería novelesca*. Bogotá: Ediciones Poiesis.

Greimás, A.J. y Courtes J. (1990). *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid. Editorial. Gredos.

Harari Yoav Noah. (2014). *Sapiens –de animales a dioses-*. Epublibre (Titivillus 02.10.2019)

KREMER, Harold y BUSTAMANTE, Guillermo. *Antología de la Literatura Fantástica (inédita)*. Prólogo de Fernando Cruz Kronfly, Cali, Colombia.

KREMER, Harold y BUSTAMANTE, Guillermo. *Los minicuentos de Ekuóreo*. Antología de 100 minicuentos publicados en la Revista Ekuóreo. Aniversario 21. Cali: Deriva Ediciones.

Llopis. (1985). En *Literatura fantástica*.

Méletinski (1977). *El estudio estructural y tipología del cuento*. Ver Vladimir Propp (1977)

Milner Max. (1990). *La fantasmagoría*. Traducción de Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica.

Otroswki y Todorov

Propp Vladimir. (1977). *Morfología del cuento (seguido de El Estudio Estructural y Tipología del cuento por E. Mélétski)*. 3ª edición. Madrid: Técnicas gráficas.

Propp Vladimir. (1980). *Edipo a la luz del folklore*. Madrid: Gráficas Julián Benita.

Quiroga Horacio. (1981). Cuentos. Biblioteca Ayacucho. Selección y prólogo Emir Rodríguez Monegal. Caracas, Venezuela

Revista El Tunel.(1987).Montería

Revista Ekuóreo, No. 19 de septiembre de 1982.Cali

Rodriguez Cadena, Yolanda. (1992). Ponencia presentada al XIX Congreso de Literatura Lingüística y Semiología, convocado por la Universidad Javeriana. Santafé de Bogotá

Salazar Guerrero, Francisco. (1962). *Introducción a la filosofía del derecho*. Conferencia mimeografiada. Universidad Santiago de Cali.

Sartre, Jean Paul. (1994). Las Palabras. Buenos Aires: Alianza Lozada, Editorial Lozada.

Serrano Orejuela, Eduardo. (Julio – Diciembre 2008). Estudios literarios y discursivos. Revista Habladurías. Universidad Autónoma de Occidente. Año 5. No. 9. Cali.

Tafur González, Javier. (2002). Ese tardío, extraño y oscuro lenguaje de los jueces. Revista Criterio Jurídico. Cali: Universidad Javeriana.

Tafur González, Javier. (2003). *El minicuento fantástico*. Cali: Impresión Anzuelo Ético. Ediciones La Sílabla. Colección Gorrión.

Todorov, Tzvetan. (1974). *Introducción a la Literatura Fantástica*. Traducción de Silvia Delpy. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo

Torrente Ballester. (1985). En *Literatura fantástica*.