

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Modernas



**“Las manos que crecen” de Julio Cortázar: una lectura desde el gótico
anglófono**

Tesina

Que para obtener el grado de:

Licenciada en lengua y literaturas modernas

(letras inglesas)

Presenta:

MARÍA FERNANDA RIVA PALACIO RABADÁN

Asesor:

Dr. Gabriel Enrique Linares González

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Al doctor Gabriel Linares por su apoyo en el proceso de escritura de mi tesina y por su apoyo durante los complicados trámites de titulación.

A la doctora Irene Artigas por sus enseñanzas en los seminarios de investigación y de titulación.

A mi grupo de titulación por siempre estar dispuestos a ayudarme y a leer mi texto.

Índice

Introducción: los espacios literarios.....	4
Capítulo 1: Lo fantástico, neofantástico y gótico	11
<u>2.1</u> Lo fantástico y lo neofantástico según Todorov y Alazraki, respectivamente	11
<u>2.2</u> El gótico anglófono.....	17
<u>2.3</u> Lo sublime: la función del terror.....	26
Capítulo 2: análisis de “Las manos que crecen”	29
Conclusiones	37
Obras consultadas	42

Introducción: los espacios literarios

El concepto de literatura se puede pensar como un polisistema. Even Zohar escribe al respecto: [...] sign-governed human patterns of communication (such as culture, language, literature, society), could more adequately be understood and studied if regarded as systems rather than conglomerates of disparate elements [...]. (9) Zohar señala que la literatura no es un conglomerado de elementos, sino un conjunto que funciona gracias a que está integrado por pequeñas partes que se mueven de manera independiente; en otras palabras, un sistema. Al ser independientes, las partes son distintas, se relacionan entre ellas de manera única y hacen que el sistema sea heterogéneo. Cada parte es un sistema en sí mismo, por lo que muchos de éstos en conjunto forman un polisistema. Las relaciones, las partes y por ende todo el sistema, no pueden permanecer estáticos. Los polisistemas tienen un aspecto histórico o temporal que hace que éstos sean dinámicos (Zohar 11). Al tomar en cuenta lo anterior, Zohar plantea que el nombre “polisistema” sugiere lo siguiente:

[it makes] explicit the conception of a system as dynamic and heterogeneous [...]. It thus emphasizes the multiplicity of intersections and hence the greater complexity of structuredness involved. Also, it stresses that in order for a system to function, uniformity need not be postulated. Once the historical nature of a system is recognized [...] the transformation of historical objects into a series of uncorrelated a-historical occurrences is prevented. (12)

La literatura es un polisistema dinámico porque tiene un aspecto histórico; es heterogénea en tanto que podemos hablar de las diferentes literaturas que existen y existieron alrededor del mundo; los elementos que componen el concepto de literatura se relacionan entre ellos y dichas relaciones cambian a través del tiempo.

En este sentido, lo literario está conformado *grosso modo* por lo siguiente: textos u obras, autores, lectores, mundo editorial y géneros literarios. La pregunta “¿qué es la

literatura?” se puede intentar responder desde la perspectiva de cualquiera de estos cinco sistemas, entre otros. De esta forma se deja de hablar de un concepto abstracto de literatura y se comienza a analizar la manera en la que un sistema específico conforma y cambia un polisistema literario.

El presente trabajo se centra en un análisis de géneros literarios y toma en cuenta los siguientes aspectos: los géneros literarios son un sistema que compone al polisistema de la literatura, pero éstos también son polisistemas que están compuestos por otros sistemas y relaciones independientes. Esto sugiere que los estudios de géneros literarios son relevantes porque si éstos cambian la literatura misma se transforma. Claudio Guillén asegura:

[...] los géneros ocupan un espacio cuyos componentes evolucionan a lo largo de los siglos. Son modelos que van cambiando y que nos toca en cada caso situar en el sistema o polisistema literario que sustenta un determinado momento en la evolución de las formas poéticas. (141)

Guillén está haciendo referencia a la teoría de los polisistemas y también está señalando los aspectos sincrónicos y diacrónicos de este tipo de estudio. Por un lado, es necesario identificar las particularidades de un género en un momento específico (sincronía) para luego poder analizar la manera y la razón por la que dichas particularidades se transformaron a lo largo del tiempo (diacronía). Por “particularidades” me refiero a las características que componen un “modelo estructural”: “El género [...] supone la permanencia de un ‘modelo estructural’ en el cual el epígono valioso introduce ciertas alteraciones (si quiera por vía de omisión). Hay, pues, permanencia y alteración a la vez” (Guillén 145). Guillén sugiere que incluso es posible que ciertas características del modelo se omitan o se eliminen y que, a pesar de esto, un texto siga siendo parte del mismo género. Si un determinado modelo estructural pierde y gana características, ¿cómo es posible que siga perteneciendo a la misma clasificación? Guillén plantea que el concepto de “género literario” implica un contrato entre

el texto y el lector:

[...] desde el punto de vista del lector, (o mejor dicho los lectores: público), el género implica no sólo trato sino contrato. Es lo que Hanss Robert Jauss ha denominado con acierto y éxito 'horizonte de expectativas'. El lector está a la expectativa de unos géneros. [...] El escritor innovador es quien se apoya en este entendimiento para construir, muchas veces, sus sorpresas. (147)

El lector es capaz de reconocer que un texto es un poema, un ensayo o una novela porque éste se ha creado un concepto *a priori* sobre ese modelo estructural. Para que el texto funcione como debería funcionar dependiendo de la concepción que se tenga del género, entonces es necesario que se formule un contrato entre texto y lector: el texto satisfará las expectativas del lector siempre y cuando éste haya adquirido un conocimiento *a priori* que le permita formarse expectativas. Cuando una característica del modelo cambia, entonces las expectativas del lector también deben hacerlo de tal manera que el contrato sufra una transformación. A medida que las características cambien, las expectativas del lector también lo harán y, por lo tanto, un cierto público siempre será capaz de reconocer un género literario.

Guillén y Zohar escriben sobre la importancia de los aspectos temporales (tanto sincrónicos como diacrónicos) en el estudio de la literatura y de los géneros literarios. No obstante, la transformación de un género no ocurre simplemente por un factor temporal: “[...] literary forms change 'in' time, no doubt, but not really 'because' of time. The most significant transformations do not occur because a form has a lot of time at its disposal: but because at the right moment [...] it has *a lot of space*” (Moretti 13). Franco Moretti sugiere que el factor que verdaderamente origina los cambios en los géneros es el espacial. En su libro *Distant Reading*, el autor escribe sobre la situación de Europa y sobre la noción de continente homogéneo:

Europe doesn't simply offer 'more' space than any nation state, but especially a *different* space: discontinuous, fractured, the European space functions as a sort of archipelago of (national) sub-spaces, each of them specializing in one formal

variation. If seen 'from within', and in isolation, these national spaces may well appear hostile to variations; they 'fix' on one form, and don't tolerate alternatives. But if seen 'from the outside', and as parts of a continental system, the same nation states act as the *carriers* of variations; [...]. (Moretti 12)

Europa es un continente o un espacio que a su vez contiene sub espacios. Cada espacio dentro de Europa ofrece variaciones de la misma forma; si en Alemania, Francia y España se escriben novelas o tragedias, cada uno de estos espacios ofrecerá una variación. Si se estudia sólo la novela inglesa en una época específica, podría parecer que todas son similares o que pertenecen a la misma forma homogénea; en cambio, si se estudian y contrastan las novelas de cada sub espacio de Europa, entonces se podrán notar las variaciones y la heterogeneidad que en realidad existe. La literatura europea y el continente mismo dejan de ser pensados como una masa homogénea, y comienzan a ser un polisistema cuyos sistemas son diversos, individuales y heterogéneos. Así, la verdadera riqueza resultado de la variación comienza a ser visible. Europa es un continente que está dividido en varios espacios donde se escribe, se piensa y se habla de manera distinta incluso cuando dos autores son básicamente contemporáneos; por ejemplo, James Joyce y Kafka. Incluso dentro de una misma nación hay muchos espacios heterogéneos dependiendo del género de los integrantes, de su clase social y del poder que ejerzan sobre la sociedad, entre otros factores.

Ya se ha establecido que los espacios geográficos y temporales no son homogéneos, pero una parte de la crítica ha planteado que América Latina sí es un solo espacio temporal, geográfico y de lengua. El nombre “Boom latinoamericano” es una sugerencia de que, en un solo momento, como una explosión, muchos autores que nacieron en la parte hispanohablante del continente americano comenzaron a escribir de la misma manera. El nombre representa una unificación de espacio geográfico, de uso del lenguaje, de forma de pensamiento o ideología, de uso de género literario y de espacio temporal. Tal parece que de 1960 a 1970

todos los hablantes de español en el continente americano hablaban, pensaban y sentían lo mismo.

Desde luego, dicho nombre y la unificación de Latinoamérica, por lo menos desde el punto de vista de la crítica literaria, tuvo varias ventajas. En primera instancia, es necesario establecer que existe una diferencia fundamental entre la situación de Europa como continente y la parte hispanohablante de América: la lengua. A diferencia de lo que sucede con los escritores europeos, el hecho de que los autores del Boom hayan escrito en español hace propicio que la crítica los lea desde la misma perspectiva; en este caso, la fantasía, el realismo y demás géneros relacionados con éstos. No obstante, que escriban en la misma lengua no quiere decir que ésta haya sido igual para todos. El uso del español es distinto en Cuba, México, Argentina y Colombia, por ejemplo.

En segunda instancia, el nombre “Boom Latinoamericano” tuvo un valor comercial:

Mientras Asturias y Carpentier, y como ellos varios escritores que habían producido obras de relieve en los años anteriores, continuaban con su actividad creativa, fueron surgiendo y tomando fuerza autores que, implicados en un nuevo tipo de promoción industrial de dimensiones internacionales, serían señalados durante algunos años como exponentes de lo que se dio en llamar el *boom* de la literatura hispanoamericana. El término fue usado por algunos críticos con sentido reductivo, pero ya nadie duda de que el grupo, en el cual figuran autores como Cortázar y Sábato, Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez, tuvo una indiscutible calidad artística, un vigor de innovación que se impuso a toda la narrativa hispanoamericana. (Bellini 477)

Las obras de estos autores comenzaron a ser vendidas a nivel internacional. La noción de un *boom* de escritores le sugiere a un lector extranjero la posibilidad de descubrir nuevos autores y formas que provienen de una cultura y espacio desconocidos. La crítica que, según las palabras de Bellini, utilizó esta noción de *boom* de manera reduccionista, de igual manera resultó ser útil para validar el movimiento y la fama mundial que los autores de Latinoamérica estaban comenzando a adquirir. Si bien es posible que la homogeneización de estos autores haya tenido en un primer momento la ventaja de brindarles notoriedad a nivel mundial, puede

ser que ahora sea productivo explorar la heterogeneidad y riqueza estilística de los mismos.

Ahora bien, los géneros literarios se dividen a partir del criterio con el cual se va a leer un texto; en otras palabras, un género puede referirse al tipo de texto a través del cual se presenta un tema (novela o poema, por ejemplo) o al tratamiento que se le da un tema. El tratamiento puede ser realista, fantástico o gótico, entre muchos otros. El crítico Jaime Alazraki escribe sobre los géneros literarios centrándose en el tratamiento fantástico o neofantástico que varios autores del Boom le dan a diversos temas. Para Alazraki, por un lado, están los escritores cuyas obras pueden ser percibidas como fantástico “tradicional”, el fantástico del siglo XIX que fue analizado más a fondo por Todorov y al cual haré referencia en el siguiente capítulo, y por el otro están los escritores como Cortázar quienes tienen trazos de lo fantástico en sus obras, pero que no pueden pertenecer por completo a esta clasificación:

[Cortázar] sabía demasiado bien que a pesar de los trazos fantásticos que contenían sus cuentos (un personaje que vomita conejos, una familia que cohabita con un tigre, inexplicables ruidos que desalojan de la casa a una pareja de hermanos), no eran relatos fantásticos. Eran otra cosa: un nuevo tipo de ficción en busca de su género. [...] [Cortázar] reconoce lo que su narrativa debe a los maestros de lo fantástico y lo que la sitúa en otro plano, dentro de un género nuevo que si derivó de aquél, responde, en cambio, a una percepción y a una poética diferentes. (26)

Según Alazraki, la nueva poética o características de la obra de Cortázar responde a aquellas de lo neofantástico (28). A lo largo de su ensayo, Alazraki argumenta que Cortázar transformó lo fantástico para comenzar a crear lo neofantástico. Cualquiera que sea el caso, Alazraki está suponiendo que Cortázar escribe fantástico y variaciones de este género. Mi hipótesis es que parte de la obra de Cortázar también presenta características de la tradición gótica. Alazraki analiza la obra de Cortázar basándose en el concepto de lo fantástico propuesto por Todorov, pero puede ser que la obra del argentino tenga influencia de la tradición inglesa de lo gótico.

El cuento “Las manos que crecen” publicado por primera vez en 1937¹, es un ejemplo de esta situación. El texto tiene un efecto final de horror que es provocado por el crecimiento y la posterior necesidad de amputar las manos de protagonista. El evento ocurre dentro de una oficina gubernamental: un personaje comete un acto de violencia terrible contra otro y la consecuencia es el crecimiento exuberante de las manos. El primer acto de violencia provocado por el protagonista se convierte en una fuente de horror, efecto que se logra a través de lo abyecto, lo *unheimlich*, la transgresión y el exceso, características que, como expondré más adelante, pueden ser identificadas en un texto que pertenece al gótico. Lo anterior demuestra que el polisistema cortazariano no es homogéneo; en consecuencia, que lo fantástico sea un sistema que lo compone no excluye que lo gótico también esté presente. Leer estos mismos cuentos bajo la perspectiva de lo gótico demuestra que la literatura de Cortázar permite diferentes relaciones con otros polisistemas literarios.

¹ La información sobre la fecha de publicación original proviene de la siguiente antología de cuentos de Julio Cortázar: Cortázar, Julio. *Cuentos completos/1*. Prólogo de Mario Vargas Llosa, Décimo cuarta edición, Punto de lectura, 2015.

Capítulo 1: Lo fantástico, neofantástico y gótico

2.1 Lo fantástico y lo neofantástico según Todorov y Alazraki, respectivamente

Cuando Todorov escribe sobre un estudio de género se refiere a lo siguiente: “When we examine works of literature from the perspective of genre, we engage in a very particular enterprise: we discover a principle operative in a number of texts [...]” (3). Todorov propone que hay tres principios comunes que operan en textos clasificados como parte del género fantástico (33). La primera característica tiene que ver con que el lector pueda identificar el mundo de los personajes como el mundo real: la obra presenta un mundo que en primera instancia parece operar de igual manera que el mundo del lector, o los eventos planteados en la obra acontecen en una ciudad, país o lugar que de hecho existe en el mundo. Dentro de este entorno “real” ocurre un evento o aparece una criatura que no pertenece; lo sobrenatural es eso que resulta fantástico o fuera de lo común debido a los parámetros de normalidad establecidos en el mundo de la obra y en el mundo del lector: “[...] In a world which is indeed our world , the one we know, a world without devils, sylphides, or vampires, there occurs an event which cannot be explained by the laws of this same familiar world” (Todorov 25).

Este elemento fantástico hace dudar al lector: él o ella no saben si lo que están leyendo puede tener una explicación que haga que lo sobrenatural se integre a la normalidad o resulte normal dentro del mundo real. El lector no es el único que duda, los personajes de igual manera pueden hacerlo. Sin embargo, la constante es la duda del lector y no es necesario que el personaje la comparta. El resultado de este dilema es que el lector decide si se puede encontrar una explicación o no. La decisión del lector es crucial ya que lo fantástico, a pesar de ser un género como tal, es sólo fantástico mientras el lector duda: “The fantastic occupies the duration of the uncertainty. Once we choose one answer or the other, we leave the

fantastic for a neighboring genre” (Todorov 25). No es que un texto deje de pertenecer al género de lo fantástico y comience a ser parte de un género completamente distinto; lo que ocurre es que la decisión del lector provoca que dicho texto pase a formar parte de dos posibles subgéneros de lo fantástico: “a transitory sub-genre appears: between the fantastic and the uncanny on the one hand, between the fantastic and the marvelous on the other” (44).

Cuando el lector decide que es posible encontrar una explicación lógica de lo sucedido, entonces el texto pasa a formar parte de lo *fantastic uncanny*: “In this sub-genre events that seem supernatural throughout a story receive a rational explanation in the end. [...] Criticism has described, and often condemned, this type under the label of “the supernatural explained” (Todorov 44). En este caso lo fantástico puede tener dos orígenes: por un lado, puede ser que lo que era de manera aparente fantástico en realidad nunca lo fue; lo que ocurre es que dicho elemento sobrenatural es el resultado de un accidente, coincidencia, sueño, influencia de drogas en el personaje o la locura del mismo; por otro lado, puede ser que el elemento fantástico haya sido real dentro de la historia, pero que tenga una explicación científica (Todorov 45). Este tipo de texto plantea la posibilidad de que algo así de transgresivo suceda en el mundo real; en consecuencia, dichas obras producen un efecto final de miedo tanto en los personajes como en el lector. Si la posibilidad de una explicación racional es lo que da pie a lo *fantastic-uncanny*, entonces la imposibilidad de explicar de manera lógica lo fantástico da pie a lo *fantastic-marvellous*.

Ahora bien, Alazraki propone que lo neofantástico es diferente de lo fantástico de Todorov por lo siguiente: “Neofantástico porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*” (28). Según Alazraki, la diferencia entre la visión del relato fantástico y del neofantástico reside en los siguientes aspectos:

Por su visión, porque si lo fantástico asume la solidez del mundo real [...], lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica. La primera se propone abrir una “fisura” o “rajadura” en una superficie sólida e inmutable; para la segunda, en cambio, la realidad es [...] una especie de queso gruyere, una superficie llena de agujeros como coladora y desde cuyos orificios se podría atisbar [...] esa otra realidad. (29)

Es necesario hacer un breve paréntesis para hablar sobre el estilo de escritura de Alazraki. El autor utiliza metáforas, como la del queso gruyere, que hacen un tanto vaga su explicación. Parece que utilizar esta metáfora es útil sólo porque ese tipo de queso tiene agujeros, pero no porque tenga alguna utilidad argumentativa el hecho de que la imagen de un queso gruyere aparezca en la mente del lector cuando se está haciendo referencia a lo fantástico². Además, el autor utiliza frases cuyo significado resulta confuso: “[...] lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica”. ¿La segunda realidad es el destinatario de la narración neofantástica? ¿Alazraki sugiere que los textos literarios tienen destinatarios específicos? Éstas son algunas preguntas que la frase anterior crea y que no se resuelven en ninguna parte del texto. Sin embargo, Jaime Alazraki es un crítico latinoamericano reconocido y cuya obra ha sido de gran influencia para la crítica en América Latina. Es por esto que incluir en este estudio lo que Alazraki propone resulta útil para crear un panorama que muestre cómo se han estudiado los textos de los autores del Boom y de Cortázar.

Ahora bien, el crítico mencionado propone que el relato neofantástico plantea un mundo que está agujerado desde un inicio. A diferencia del relato fantástico, el relato neofantástico no supone un entorno que es igual al del lector y que luego es perturbado por algo sobrenatural, sino que propone que la realidad aparentemente normal siempre está

² Como se verá más adelante, Julia Kristeva también utiliza metáforas que tienen que ver con comida, pero el hecho de que éstas estén construidas a través de referencias a comida que da asco sí tiene un uso argumentativo.

atravesada por algo fantástico. Esto se puede ejemplificar a través del cuento “Casa tomada” también de Cortázar. Los dos hermanos del cuento son un par de adultos que no se han casado y que viven juntos en la misma casa. Ninguno de los dos parece tener un trabajo y pasan sus días realizando diferentes actividades siempre dentro de la casa. El único momento en el que el narrador abandona su hogar es cuando le va a comprar estambre a su hermana para que ella siga tejiendo: “Los sábados iba yo al centro a comprarle lana; Irene tenía fe en mi gusto, se complacía con los colores [...] Yo aprovechaba esas salidas para dar una vuelta por las librerías [...] Desde 1939 no llegaba nada valioso a Argentina” (132). El narrador da la fecha aproximada y el lugar en el que se está llevando a cabo la diégesis. Estos hermanos no viven en una casa en algún lugar desconocido; de manera aparente, su casa está ubicada en el mundo real, el mundo del lector.

Sin embargo, el texto puede dar pie a que el lector se pregunte si *este* mundo de verdad opera como *su* mundo:

Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles. [...] Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble [...] el sonido venía impreciso y sordo [...] también lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; [...] Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuvo de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene:

–Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo. (133-134)

Parece que el personaje simplemente acepta que unos sonidos extraños que nadie sabe de dónde provienen han tomado su casa. Sin averiguar, ellos aceptan este hecho y poco a poco van reduciendo de manera voluntaria el espacio en el que habitan. Al parecer, el mundo de “Casa tomada” es uno en el que ruidos extraños suelen ganar terreno dentro de las casas. En la Argentina de los años cuarenta, hay fisuras que permiten que “algo” tome posesión de un inmueble.

Ahora bien, Alazraki escribe que el *modus operandi* de los relatos fantásticos es distinto al de los relatos neofantásticos por lo siguiente:

El relato neofantástico prescinde también de los bastidores y la utilería que contribuyen a la atmósfera o *pathos* necesaria para esa rajadura final. Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos* [...]. (31)

En lo fantástico hay un desarrollo a través del cual se le muestra al lector como poco a poco el mundo va desintegrándose. El mundo neofantástico no se va haciendo extraño poco a poco, sino que desde un inicio se le anuncia al lector que ese lugar tiene algo raro. Alazraki pone como ejemplo el cuento “Axolotl” donde, desde el primer párrafo, el protagonista declara que se ha convertido en ajolote (Alazraki 31). El cuento inicia así: “Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín de las Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl” (517). Desde el comienzo el lector sabe que el cuento no puede ser igual a la realidad porque en la primera oración se anuncia que algo sobrenatural ocurrió. A diferencia de un relato fantástico como lo plantea Todorov, si se analiza este cuento desde lo neofantástico, parece que una posible lectura es que el lector no pasa por un proceso de duda que se resuelve a lo largo de la obra, sino que siempre sabe que las reglas que operan en el cuento no son las reglas que operan en la realidad.

Que el lector interprete la oración “Ahora soy un axolotl” de manera literal es crucial para que el cuento se pueda interpretar desde lo neofantástico. Si el lector duda y cree que existe la posibilidad de que esta aseveración sea metafórica o figurada, entonces el cuento puede ser interpretado desde lo fantástico. Así, el lector tiene la posibilidad de decidir a lo largo del texto si el personaje sólo cree que se transformó en un ajolote, si dicha transformación sí ocurrió, pero ésta se puede explicar desde lo científico o si la

transformación efectivamente sucedió, pero es producto de algo sobrenatural. La decisión que tome el lector puede hacer que el cuento pertenezca a lo *fantastic-uncanny* o a lo *fantastic-marvelous*.

Otra posibilidad es que el lector lea todo el cuento como una metáfora. El protagonista explica la conexión que siente que existe entre él y los ajolotes:

A ambos lados de la cabeza, donde hubieran debido estar las orejas, le crecían tres ramitas rojas como de coral, una excrescencia vegetal, las branquias supongo. Y era lo único vivo en él, cada diez o quince segundos las ramitas se enderezaban rígidamente y volvían a bajarse. A veces una pata se movía apenas, yo veía los diminutos dedos posándose con suavidad en el musgo. Es que no nos gusta movernos mucho, y el acuario es tan mezquino; apenas avanzamos un poco nos damos con la cola o la cabeza de otro de nosotros; surgen dificultades, peleas, fatiga. El tiempo se siente menos si nos estamos quietos. (519)

El narrador describe a los ajolotes que ve en el acuario; es un narrador testigo. Sin embargo, de pronto éste deja de ser testigo y empieza a expresarse en primera persona: “Es que no nos gusta movernos mucho”. Parece que el narrador comienza a relatar como si él fuera el ajolote. Esto no quiere decir que éste se haya convertido literalmente en un animal; lo que ocurre es que la voz narrativa se siente identificada con el comportamiento del ajolote: a ninguno de los dos les gusta moverse. Parece que la oración “ahora soy un ajolote” es una metáfora para plantear que el narrador y el ajolote son similares porque tienen las mismas preferencias. Si el cuento es una metáfora, entonces no habría elemento fantástico en ningún momento de la historia. Este cuento también podría ser un texto realista, pero todo dependerá de la interpretación que le dé el lector.

Alazraki también escribe que los textos fantásticos tienen una intención distinta a los textos neofantásticos; en otras palabras, el efecto final que ambos géneros provocan en el lector es diferente: “En lo que toca a la intención, el empeño del relato fantástico dirigido a provocar miedo en el lector, un terror durante el cual trastabilan sus supuestos lógicos, no se

da en el cuento neofantástico [...] una perplejidad o inquietud sí [...]” (29). Alazraki sugiere que el efecto que el relato neofantástico crea en el lector es una sorpresa intensa mientras que los relatos fantásticos crean miedo en el lector. Sin embargo, Todorov propone que sólo los relatos que pertenecen a lo *fantastic-uncanny* provocan miedo, no que esto es una característica común de todos los textos fantásticos.

Alazraki parte de lo fantástico de Todorov para crear su concepto de lo neofantástico y a partir de éste analiza los cuentos de Cortázar. Sin embargo, si se analizan estas mismas obras a partir de una tradición diferente parece que surge otra posible lectura. Desde la tradición inglesa, un texto que contiene un elemento fantástico y que tiene como efecto final crear miedo puede pertenecer a lo gótico. Rafael Olea Franco hace referencia a esto: “Como se ve, las confluencias entre la literatura fantástica y la novela gótica residen en el uso de elementos sobrenaturales y en la construcción basada en el supuesto, pero de ninguna manera la primera busca como objetivo primordial producir terror [...]” (40). Olea Franco reconoce que lo neofantástico, fantástico y gótico comparten características; sin embargo, dependiendo de la tradición con la que esté más familiarizado el lector de la obra, es como éste percibirá el efecto final de la misma. Las novelas inglesas de Stocker, LeFanu, Faulkner e incluso algunas de Angela Carter pueden ser percibidas por los lectores que estamos familiarizados con la tradición inglesa como góticas porque tienen como efecto final crear alguna forma de miedo en el lector. El cuento “Las manos que crecen” de Julio Cortázar puede ser gótico además de fantástico y neofantástico porque un lector también puede percibir que el efecto final que se crea es de horror, tal vez el efecto más sobresaliente de este género.

2.2 El gótico anglófono

Cabe mencionar que, así como no hay una sola Europa o América Latina, tampoco hay un solo espacio geográfico que haya unificado todas las obras góticas escritas en inglés. Hay

críticos que escriben sobre el gótico sureño de Estados Unidos y el gótico escrito por autores británicos, irlandeses, escoceses; incluso este género se puede dividir por épocas: el primer ciclo gótico, el gótico victoriano y el gótico contemporáneo, entre otros. El gótico es un polisistema cuyos sistemas están delimitados por espacios geográficos y temporales; sin embargo, el objetivo del presente ensayo no es estudiar las particularidades de cada gótico, sino presentar una noción general de lo que es este género escrito en lengua inglesa para así poder compararlo y contrastarlo con el gótico que escribe Julio Cortázar. Por tanto, el siguiente análisis sólo incluye las características que aparecen de manera constante en todos los tipos de gótico: lo *unheimlich*, lo abyecto, el exceso y la transgresión, que crean en conjunto un efecto final ya sea de terror o de horror.

Fred Botting hace referencia a estas características en su libro *Gothic*:

Gothic signifies a writing of excess. [...] Passion, excitement and sensation transgress social proprieties and moral laws. [...] The excesses [...] associated with Gothic figures [were seen] as distinct signs of transgression. [...] Transgression, provoking fears of social disintegration, thus enabled the reconstitution of limits and boundaries. [...] The different movements implied by terror and horror characterize the most important shift in the genre.” (1-7, primera edición)

Botting hace referencia al exceso y a la transgresión que, al sugerir una desintegración social y una alteración de las leyes naturales de la vida, provocan miedo. Explicaré la manera en la que esto ocurre en los siguientes párrafos. El efecto final de miedo que provocan las obras góticas puede darse en forma de terror o de horror. De igual manera explicaré en los siguientes párrafos la diferencia que hay entre estos dos tipos de miedo.

Botting asegura que el miedo es una de las características más importantes del género (7). En consecuencia, es crucial explicar las situaciones y percepciones que provocan miedo en un individuo. Según Julia Kristeva y Sigmund Freud, el miedo surge a partir lo abyecto y de lo *unheimlich*. Como se verá más adelante, ambas nociones implican un desequilibrio de

lo que podría parecer que estaba establecido con firmeza y que era casi inamovible. Al hacer esto, el individuo que se encuentra con lo abyecto y lo *unheimlich* experimenta una sensación incómoda, de entrar en un terreno desconocido y poco comprendido; en otras palabras, experimenta miedo. Como estos conceptos son cruciales para crear miedo en el lector de una obra gótica, los he incluido como características del género.

El exceso y la transgresión son parte esencial de las obras góticas ya que sin ellos no se pueden dar lo *unheimlich* y lo abyecto y por lo tanto tampoco el miedo:

The excesses and ambivalence associated with Gothic figures were seen as distinct signs of transgression. Aesthetically excessive, Gothic productions were considered unnatural in their under-mining of physical laws with marvelous beings and fantastic events. Transgressing the bounds of reality and possibility, they also challenged reason through their overindulgence in fanciful ideas and imaginative flights. (Botting 4)

Un cadáver parlante como Addie Bundren y un ser que se alimenta de sangre como Drácula transgreden lo que la mayoría de los seres humanos podríamos considerar posible. En *The Picture of Dorian Gray*, contra toda lógica y sentido común, Dorian parece nunca envejecer; sin embargo, en las obras góticas no sólo se transgrede lo que podría llegar a ser posible, sino las reglas sociales. En *The Monk* una mujer pretende ser un monje y así transgrede las reglas sobre la religión de su sociedad; en *The Castle of Otranto* el único heredero de una casa real muere antes que su padre y así se rompe el orden natural de la vida y la muerte. Las transgresiones sociales también tienen un nivel espacial:

Physical locations and settings manifest disturbance and ambivalence in spatial terms as movements between inside and out: the castle, abbeys and ruins at the centre of many early gothic fictions, while recalling feudal times and power, transfer these institutions to zones outside a rational culture [...] (Botting 4).

Un castillo debe proteger a sus habitantes; sin embargo, en *The Castle of Otranto* los encierra. Una abadía debe acoger a seres castos; sin embargo, en *The Monk* es ahí donde nace una relación amorosa. Las transgresiones tanto de lo que puede ser real como de las reglas

sociales amenazan con destruir el orden, la coherencia y la realidad. Todo esto resulta excesivo, es demasiado para los personajes y para el lector.

Ahora bien, Freud define la palabra *unheimlich* relacionándola con aquella de la que es antónimo (*heimlich*):

What interests us most in this long extract is to find that among its different shades of meaning the word *heimlich* exhibits one which is identical with its opposite, *unheimlich*. What is *heimlich* thus comes to be *unheimlich*. [...] In general, we are reminded that the word *heimlich* is not unambiguous, but belongs to two sets of ideas, which without being contradictory are yet very different: on the one hand, it means that which is familiar and congenial, and on the other, that which is concealed and kept out of sight. The word *unheimlich* is only used customarily, we are told, as the contrary of the first signification, and not of the second. (Freud 4)

La palabra *heimlich* está contenida dentro de la palabra *unheimlich*. Así, lo familiar (*heimlich*) está dentro de lo que no es familiar, de lo que está escondido, oculto o reprimido (*unheimlich*). Freud menciona en el fragmento anterior que lo *unheimlich* no es lo contrario (o “contradictory”) de lo *heimlich*, sino que el significado del primer término conlleva el significado del segundo: lo *unheimlich* se refiere a lo familiar que fue reprimido u olvidado. Freud añade lo siguiente: “[...] the ‘[*unheimlich*]’ is that class of the terrifying which leads back to something long known to us, once very familiar. How this is possible, in what circumstances the familiar can become uncanny and frightening, I shall show in what follows” (1). Lo *unheimlich* provoca miedo porque, como se mostrará en algunos ejemplos más adelante, lo familiar que se reprime siempre regresa de manera inesperada. Cuando algo se reprime, esto no deja de existir; verse forzado a volver a reconocer la existencia de lo suprimido provoca miedo.

Para Julia Kristeva lo abyecto se puede entender a través del siguiente ejemplo:

Food loathing is perhaps the most elementary and most archaic form of abjection. When the eyes see or the lips touch that skin on the surface of milk—harmless, thin as a sheet of cigarette paper, pitiful as a nail paring—I experience a gagging sensation and, still farther down, spasms in the stomach, the belly [...] (2).

La sensación de asco que, según Kristeva, provoca la nata tiene que ver con la textura de ésta. La ligera capa que se forma sobre la leche es viscosa y por lo general lo viscoso resulta asqueroso debido a que los desperdicios corporales de los seres humanos tienen esta textura. El cuerpo del ser humano expulsa todo aquello que ya no necesita, y ya no lo necesita porque esto sufrió un cambio de estado. Una vez que el ser humano procesa la comida y obtiene los nutrientes necesarios, entonces expulsa un producto que sufrió una transformación. Dicho producto debe salir del cuerpo porque si permanece dentro del sujeto él o ella morirán. Esto es en el sentido escatológico, pero a partir de este ejemplo de la nata, Kristeva construye la noción de que existe una relación entre lo abyecto como desperdicios físicos y lo abyecto como sobrantes emocionales: “A weight of meaninglessness, about which there is nothing insignificant, and which crushes me. On the edge of nonexistence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me” (Kristeva 1). Aquello que es abyecto es una especie de parte sobrante del sujeto; esto es un peso que carga y que alguna vez significó algo, pero que ya no significa; que alguna vez fue familiar y que dejó de serlo. Sin embargo, como solía ser parte de él, esto sigue teniendo importancia. Este peso es, en consecuencia, ambivalente, confuso, insoportable y aplastante para el sujeto. Así, lo abyecto existe en una realidad distinta: la realidad de lo no vivo, de lo que ya no es, pero que al mismo tiempo sigue siendo para el sujeto.

Entre otros, hay dos personajes en la tradición gótica escrita en lengua inglesa que se pueden utilizar para ejemplificar la manera en la que lo *unheimlich* opera en conjunto con lo abyecto: Addie Bundren y Drácula. En *As I Lay Dying* de William Faulkner, el lector tiene acceso a la vida de una familia que inicia un viaje para enterrar a la madre, Addie Bundren. Addie ya no es la madre, ella se ha convertido en un cadáver. El personaje sufre un cambio de estado que provoca que siga siendo parte de su familia, pero que al mismo tiempo ahora

sea una carga que tienen que transportar. Si no entierran a Addie antes de que su cuerpo se descomponga, entonces los otros miembros aún con vida podrían sufrir toda clase de enfermedades. La presencia de la madre en este nuevo estado resulta nociva para el resto de los integrantes. Sin embargo, como aún es una figura importante para ellos no pueden sólo dejarla en cualquier sitio; deben cumplir con los deseos de Addie y enterrarla en el lugar que ella les indicó. El personaje ahora es lo abyecto.

Como Addie era familiar, pero ya no lo es, entonces es necesario reprimirla bajo tierra. Sin embargo, ella regresa de forma sorpresiva en varios momentos de la historia. Por ejemplo, la familia de Addie quiere enterrarla en un lugar específico, pero para llegar a dicho lugar, tienen que cruzar el ataúd a través de un río (Faulkner 130). Los hijos de Addie están intentando mover el ataúd con unas cuerdas y ella se encuentra, evidentemente, dentro del ataúd. Capítulos antes, Vardaman, su hijo más pequeño, hizo unos pequeños agujeros en el ataúd. Tomando esto en cuenta, analizaré el siguiente fragmento:

I felt the current take us and I knew we were on the Ford by that reason, since it was only by means of that slipping contact that we could tell that we were in motion at all. What had once been a flat Surface was now a succession of troughs and hillocks lifting and falling about us, shoving at us, teasing at us with light lazy touches in the vain instants of solidity underfoot. Cash looked back at me, and then I knew that we were gone. But I did not realize the reason for the rope until I saw the log. [...]
(Faulkner 132)

En un inicio, Darl narra las acciones que sus otros dos hermanos, Jewel y Cash, llevan a cabo para poder cruzar al otro lado (130). Darl es un narrador testigo, sin embargo, el narrador del fragmento anterior parece ser consciente de la presencia del agua porque la siente y no porque la ve: “I felt the current take us and I knew we were on the ford by that reason, since it was only by means of that slipping contact that we could tell that we were in motion at all”. La única que puede sentir dentro de su ataúd, pero no ver lo que ocurre es Addie. El narrador de este fragmento también asegura que puede ver un tronco. Los agujeros en el ataúd le dan a

Addie una visión limitada. Si el cadáver voltea el rostro y mira al agua, lo único que puede ver es el tronco que flota junto a ella. El narrador testigo del capítulo era Darl; sin embargo, sin previo aviso, el narrador testigo de este fragmento es Addie. Lo abyecto, lo que alguna vez fue familiar pero que ha dejado de serlo regresa de manera inesperada a la narración. La idea de transportar el cadáver parlante de la madre es abyecta y *unheimlich* al mismo tiempo.

Ahora bien, en *Dracula* el conde también es un personaje abyecto y *unheimlich*. Drácula parece actuar como un ser humano de clase social alta; como cualquier aristócrata europeo, el conde necesita un abogado que lo ayude a adquirir más propiedades (recordemos que por eso Jonathan Harker va a visitarlo), vive en un castillo y posee tierras. Esto lo convierte en un ser familiar para la sociedad aristocrática inglesa. Sin embargo, cuando Harker lo observa con detenimiento se da cuenta de que no es como cualquier otro ser humano:

[Dracula's face] was strong—a very strong—aquiline, with high bridge of the thin nose and peculiarly arched nostrils; with lofty doomed forehead, and hair growing scantily round the temples, but profusely elsewhere [...] with peculiarly sharp white teeth; these protruded over the lips (18).

El conde tiene un rostro aguileño, pelo por todo el cuerpo y colmillos que sobresalen de su boca; en otras palabras, Drácula parecer ser un ser humano animalesco. El vampiro incluso camina por las paredes en un estado que Jonathan Harker califica como “lizard fashion” (35). El vampiro era un ser humano, pero sufrió un cambio de estado gracias al cual ahora no está ni muerto ni vivo, no es ni un ser humano ni un animal y tampoco es un aristócrata o una bestia. Drácula es un ser que existe en el espacio de lo no vivo, de lo que es, pero que al mismo tiempo no es. El personaje es lo abyecto. Lo abyecto se encontraba reprimido y oculto en Europa oriental (Transilvania), hasta que decide viajar de manera sorpresiva a Inglaterra. Drácula también es *unheimlich*.

Lo abyecto, lo *unheimlich*, la transgresión y el exceso tienen un efecto final de miedo. Todos ellos en conjunto desequilibran el mundo de los personajes y hacen reflexionar al lector sobre un posible desequilibrio en su propio mundo. Tal vez en el mundo real no existan los vampiros, pero sí existe en la actualidad un miedo a que lo foráneo o lo extranjero invada nuestra sociedad. Asimismo, en la realidad romper un retrato no implica la muerte de la persona, pero poder ver una representación visual de lo peor de cada uno de nosotros sí resultaría bastante problemático para el individuo en cuestión.

Si bien es cierto que el miedo es el efecto general, hay dos tipos identificables de éste: el terror y el horror. Por un lado, el terror surge cuando se sugiere un evento transgresivo, excesivo, *unheimlich* o abyecto: “Terror is produced by suggestion, implication and uncertainty [...]” (Cuddon 715). El terror se provoca cuando el personaje o el lector se imaginan o se les presenta la posibilidad de pasar por un evento aterrador. Por otro lado, el horror surge cuando de verdad se experimenta lo que nos provoca terror: “Horror, however, continually exerts its effects in tales of terror. [...] It freezes human faculties, [...] The cause is generally a direct encounter with physical mortality” (Botting 69). Si la idea de morir provoca terror, ver una persona muerta provoca experimentar horror.

Una novela gótica en la que se crea terror, pero no necesariamente horror es *The Magic Toyshop* de Angela Carter. El tío de Melanie se dedica a fabricar juguetes y acostumbra a montar pequeñas obras de teatro en las que el elenco es una combinación de personas y títeres. En una ocasión, el tío decide poner en escena su versión del mito de Leda y el cisne. Melanie será Leda y su tío manipulará al títere cisne. Toda esta puesta en escena sugiere una violación. La niña nunca es violada por un cisne ni tampoco por su tío, pero lo que en realidad está aconteciendo en el escenario es la sugerencia de una de las formas de violencia más intensas que una mujer puede sufrir. Esta sugerencia desencadena una

sensación de miedo en la niña; más específicamente, el efecto es de terror.

Por último, una obra gótica en la que sí se juega con el horror es “The Monkey” de Isak Dinesen. La priora de un convento tiene como mascota a un mono que proviene de Zanzíbar. El animal siempre está con ella, excepto en las ocasiones en las que sin ninguna explicación éste se escapa del convento para adentrarse en el bosque. Hay dos cosas que resaltar sobre esta situación: en primer lugar, una priora decide tener como mascota a un animal que proviene de una tierra lejana y exótica según los estándares europeos. Una religiosa permite que un lugar sagrado se contamine con lo exótico. En segundo lugar, el animal exótico de pronto abandona el convento, se adentra en el bosque que (de acuerdo con la tradición de los cuentos de hadas) representa un lugar donde se encuentra lo oculto y lo peligroso, para luego regresar de lo oculto. El regreso del mono al convento es por completo sorpresivo y crea un sentimiento de horror:

‘No! No!’ Shrieked the [prioress] in a paroxysm of horror. The knocking went on. [...] at the next moment the glass of the window fell crashing to the floor and the monkey jumped into the room. [...] There was a few moments of wild whirling fight. [...] a change, a metamorphosis, was taking place and was consummated. The old woman with whom they had been talking was [...] forced to the floor. [...] Where she had been, a monkey was now crouching and whining, altogether beaten [...]. And where the monkey had been jumping about, rose, a little out of breath from the effort, [...] the true Prioress of Closter Seven. (161-162)

El narrador no deja lugar a duda: la metamorfosis “was consummated” y gracias a eso la verdadera priora apareció. Esto no es una sugerencia de una posible conversión entre humano y animal, es un hecho. Como es más que una posibilidad, entonces tiene un efecto de horror en los espectadores de la transformación y es probable que también en el lector.

2.3 Lo sublime: la función del terror

Leer una obra gótica implica encontrarse con un texto que no es agradable, que pondrá al lector en un estado de incomodidad, de duda y de inseguridad. Sin embargo, el género se ha seguido desarrollando por diversos autores desde el siglo XVIII con Horace Walpole hasta finales del siglo XX y comienzos del XXI con autores como Neil Gaiman, Bret Easton Ellis e Ian McEwan. Entonces, es posible preguntarse: ¿cuál es el atractivo de leer obras de este tipo?

David Punter escribe un comentario que puede esclarecer esto: “The study of the Gothic, therefore, is – like, of course, the study of any literary genre – not something that can be pursued in academic isolation; the study of the Gothic opens windows onto all manner of aspects of social and psychological life” (xix). Quien estudia y lee esta literatura tiene la oportunidad de reflexionar sobre aspectos sociales y psicológicos gracias a que no los experimenta en carne propia:

For Longinus, finally, the sublime is mainly a matter of rhetoric, an aesthetic category concerned with proper composition. Burke also approaches the sublime at the aesthetic level, as in his distinction between the pleasure of beauty and the delight of the sublime. But Burke then goes on to treat the sublime as a special kind of experience in response to objects and conditions such as the ocean, darkness, obscurity, the vastness of heights and depths, and above all, the forms of power which cause danger or pain and threaten self-preservation. With Burke the sublime is no longer principally a literary matter but rather the consequence of our response to things which, by virtue of the terror they thrust upon us, are perceived as sublime. And with the shift from Longinus to Burke we move irreversibly from the naive sublime to another sort of sublime that is considerably less innocent and in some cases even demonic. (Des Pres 137)

Para Burke, lo sublime, en parte, es la respuesta que tiene el sujeto ante un estímulo creado por el terror:

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. (Burke 36)

La obscuridad a la que hace referencia Burke (54) crea terror porque la inmensidad que forma parte de ella hace sentir al sujeto amenazado y en peligro. Sin embargo, la obscuridad no dañará literalmente al sujeto. Imaginar lo que la inmensa obscuridad podría ocultar es lo que crea terror. Cuando un lector se encuentra con una obra gótica que crea terror, entonces él o ella tendrán una experiencia sublime³.

Por ejemplo, en *The Picture of Dorian Grey* el personaje muere y con esta muerte la transgresión, el exceso y todo lo que estos elementos conllevan se termina. El lector se altera por la existencia de Dorian Grey, pero cuando él desaparece entonces éste puede recuperar la calma. Algo similar pasa en *The Curious Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. La muerte de Dr. Jekyll implica la del terrible Mr. Hyde. Cuando ambos desaparecen, el lector puede sentir que todo ha regresado a la normalidad. La angustia que le provocó el miedo ha sido momentánea, pero ahora el mal se ha contenido. Algunos lectores pueden interpretar el final de ambas novelas como el final del terror; sin embargo, también es posible que los textos dejen abierta una posibilidad. En la novela de Wilde, por ejemplo, Dorian está muerto, pero el cuadro sigue existiendo. El lector siente terror porque queda abierta la posibilidad de que la representación de Dorian (el cuadro) siga existiendo. Aun cuando la novela termina, el

³ Además de Burke, otros filósofos han definido lo sublime sin necesidad de pasar por el terror. Hegel, por ejemplo, considera que lo sublime es aquello que nos acerca a “the one absolute substance” (Saxena 155). Para Hegel, Dios es esa sustancia absoluta que ha creado al mundo a través del lenguaje. La literatura es lenguaje; por lo tanto, la retórica literaria ofrece una experiencia sublime.

Como se mencionó en capítulos anteriores, Alazraki sugiere que lo neofantástico revela que el mundo en el que viven los personajes no se va haciendo extraño poco a poco debido a la aparición de un elemento fantástico. Lo que ocurre es que ese mundo en realidad siempre fue extraño; en otras palabras, lo fantástico no apareció para alterar la realidad, sino que éste siempre ha formado parte de la realidad (Alazraki 29). Tomando esto en cuenta, parece que lo neofantástico según Alazraki le ofrece al lector la posibilidad de conocer la verdadera naturaleza del mundo. Así, esta literatura usa el lenguaje para revelar la sustancia absoluta que compone al mundo. Debido a esto, es posible interpretar que lo neofantástico, sin necesidad del terror, crea una experiencia sublime en el lector.

terror continúa en el lector y eso provoca una experiencia sublime.

El terror tampoco se termina por completo en obras como *Frankenstein* o *Coraline*. En la obra de Mary Shelley, el lector puede estar tranquilo porque tanto Víctor como la criatura se van al norte más lejano del planeta donde probablemente no podrán interferir con la vida social europea. Sin embargo, si bien es cierto que Víctor muere, la criatura queda viva. Siempre existe la posibilidad de que regrese. La novela de Gaiman está dividida en 12 capítulos en los que se narra la travesía de Coraline a un mundo que parece familiar, pero que en realidad no lo es. En el capítulo 12, la otra madre queda encerrada y olvidada en ese mundo que fue creado para cazar niños. No obstante, Gaiman agrega un capítulo 13. Si el número 12 es par y se puede relacionar con completar ciclos (los meses del año, por ejemplo), el número 13 es impar y tiene connotaciones de mala suerte. Si el lector se siente tranquilo cuando cree que Coraline triunfó sobre el mal y se ha completado un ciclo, entonces cuando lee que hay un capítulo 13 en el que la mano de la otra madre logró escapar ya no puede sentirse tan calmado. Sin embargo, como solo una parte de la personaje regresó, entonces tampoco se siente tan alarmado como en un inicio. En ambas queda abierta la posibilidad de que la transgresión y el miedo continúen.

Capítulo 2: análisis de “Las manos que crecen”

En el cuento de Cortázar, lo primero que se le describe al lector es un evento transgresivo y excesivo:

Él no había provocado. Cuando Cary dijo: ‘Eres un cobarde, un canalla, y además un mal poeta’, las palabras decidieron el curso de las acciones [...] Plack avanzó dos pasos hacia Cary y empezó a pegarle. Estaba bien seguro de que Cary le respondía con igual violencia, pero no sentía nada. [...] Le pegaba a Cary, le seguía pegando, y cada vez que sus puños se hundían en una masa resbaladiza y caliente, que sin duda era la cara de Cary, él sentía el corazón lleno de júbilo. (37)

Plack está tan eufórico mientras golpea a Cary que ni siquiera siente los golpes que recibe de regreso. Este acto de violencia le resulta tan placentero que incluso siente júbilo. El narrador sólo le cuenta al lector que dicha violencia es resultado de que le llamen canalla y mal poeta al personaje. La falta de contexto hace que al lector le parezca excesiva la reacción de violencia eufórica que tiene Plack. Además, esta golpiza ocurre dentro una municipalidad (Cortázar 44), lo cual resulta transgresivo. Así como en la literatura gótica anglófona hay eventos que ocurren dentro de lugares donde no deberían ocurrir (un romance dentro de una abadía, por ejemplo), en este texto ocurre un acto de violencia dentro de un lugar que se supone representa una cultura racional y civilizada: una institución gubernamental.

Sin embargo, la violencia tiene algo que resulta bastante atractivo: la parte sensorial de la golpiza.

Le pegaba a Cary, le seguía pegando, y cada vez que sus puños se hundían en una masa resbaladiza y caliente, que sin duda era la cara de Cary, él sentía el corazón lleno de júbilo. [...] se sentía liviano y sostenido por las manos invisibles de la satisfacción física. Las manos de la satisfacción física. ¿Las manos...? No existía en el mundo mano comparable a sus manos; probablemente tampoco las había tan hinchadas por el esfuerzo. Volvió a mirarlas, hamacándose como bielas o niñas en vacaciones; las sintió profundamente suyas, atadas a su ser por razones más hondas que la conexión de las muñecas. Sus dulces, sus espléndidas manos vencedoras. (38)

El narrador describe la textura de la cara de Cary. La piel es una masa resbaladiza que permite que los puños se hundan en ella. El lector imagina la sensación y cuando Plack siente “las

manos de la satisfacción física” el lector puede compartir dicha sensación. Plack deja que sus emociones brutales surjan y al hacerlo se crea un placer físico. Las manos del personaje están conectadas a él porque fueron el medio que le ayudó a alcanzar una experiencia sensorial placentera.

Sin embargo, el placer físico y el júbilo resultado de una transgresión y de un exceso provoca que surja un elemento abyecto. Las manos del protagonista empiezan a crecer de manera anti natural:

[Plack] miró hacia abajo y vio que los dedos de sus manos arrastraban por el suelo. Los dedos de sus manos arrastraban por el suelo. [...] Él no lo quería creer, pero era cierto. Sus manos parecían orejas de elefante africano. Gigantescas pantallas de carne arrastrando por el suelo. [...] Sentía cosquillas en el dorso de los dedos; cada juntura de las baldosas le pasaba como un papel de esmeril por la piel. Quiso levantar una mano, pero no pudo con ella. Cada mano debía pesar cerca de cincuenta kilos. Ni siquiera logró cerrarlas. (Cortázar 38-39)

Las enormes extremidades son un peso literal de cien kilos que carga el personaje y que termina por agotarlo. Lo que fue el medio para alcanzar el placer ahora es una carga. Plack se siente orgulloso de sus manos y, sin embargo, le es imposible vivir con ellas: más adelante se le dificulta sobremanera bajar de un taxi y subir escaleras (41). La única forma en la que el personaje puede seguir existiendo dentro de la sociedad de la misma manera en la que lo hacía antes es deshaciéndose de su querida monstruosidad:

—¿Qué lo trae por aquí, amigo Plack?

Plack lo miró con lástima.

—Nada —repuso, displicente—. Me duele el árbol genealógico. ¿Pero no ve mis manos, pedazo de facultativo?

—¡Oh, oh! —admitía September—. ¡Oh, oh, oh!

[...]

Plack escupió con rabia. Le temblaba todo el cuerpo.

[...] —He venido tan sólo a que me ampute esto. Ahora mismo, entiéndalo. Pagaré lo que sea, tengo un seguro que cubre estos gastos. [...]

—Usted dispone, mi querido amigo —el doctor September miraba su reloj pulsera—. (42)

Plack elige deshacerse de ellas no porque ya no las quiera, sino porque el cambio de estado que han sufrido pone en peligro la supervivencia del personaje. El personaje ahora es un ente que tiene características de ser humano, pero que al mismo tiempo tiene unas enormes manos que lo convierten en un otro extraño. Plack se ha convertido en un ser que está entre lo normal y lo anormal, entre lo que era y lo es ahora; en otras palabras, Plack ahora existe en el espacio liminal de lo abyecto.

Las manos de Plack son abyectas en el sentido emocional: éstas solían ser una fuente de placer, pero ahora son una fuente de enojo y de sufrimiento; sin embargo, también son lo abyecto en el sentido escatológico: “La verruga del pulgar derecho, excepción hecha de que su tamaño era ahora el de un reloj despertador, mantenía el mismo bello color azul maradriático. [...] De la verruga, golpeada contra una columna de alumbrado, brotaban algunas gordas gotas de sangre” (41). Las verrugas resultan asquerosas porque son una especie de parte sobrante e innecesaria de la piel del ser humano. Su textura viscosa recuerda los desperdicios físicos de los seres humanos. Además, esta verruga tiene vellos de un color azul inusual y sangra. La descripción detallada provoca una sensación de asco en el lector. La mano de Plack tenía un elemento abyecto desde antes de la pelea; ahora que su mano creció, dicho elemento se volvió más evidente, más grande y más asqueroso.

Después de la pelea, el personaje pasa por un enorme y oscuro pasillo para salir de la municipalidad:

Echó a caminar, saliendo de la sala de la Municipalidad, por el corredor que conducía lejanamente a la calle. [...] El corredor se extendía sumamente largo y desierto. ¿Por qué tardaba tanto en recorrerlo? [...] La luz de la puerta empezaba a agitarse en la atmósfera visual de Plack. Dejó de silbar; dijo: «Bliblug, bliblug, bliblug». Lindo, habla

sin motivo, sin significado. Entonces fue cuando sintió que algo le arrastraba por el suelo. Algo que era más que algo; cosas suyas estaban arrastrando por el suelo. (37-38)

Plack camina por un pasillo largo en exceso, desierto y oscuro. Además, es un pasillo que más bien recuerda a un túnel con una puerta al final que contiene una luz. Esto tiene connotaciones de un cambio de estado: “Open doors [...] can mark a point of transgression or discovery or both; closed doors preserve the liminal integrity of the "world" that is a room, signifying a sense of security [...]” (Clunas 174). Al salir de la municipalidad, Plack transportará su ser abyecto al mundo exterior. Al cruzar la puerta, el personaje, por el simple hecho de existir en un mundo afuera de la municipalidad, se convertirá en un ser transgresivo; la existencia de Plack contamina el mundo fuera de la municipalidad.

Además, en esta sección del cuento ocurre una personificación de la luz: “La luz de la puerta empezaba a agitarse en la atmósfera visual de Plack. Dejó de silbar; dijo: «Bliblug, bliblug, bliblug». Lindo, habla sin motivo, sin significado” (38). En la cita anterior hay una ambigüedad: no es claro si fue la luz o Plack quien dejó de silbar y tampoco es claro quién profirió el “bliblug”. El nuevo personaje, la luz, hace el sonido “blibug” como si se estuviera tragando algo; así, Plack es engullido y transportado a un espacio nuevo.

Cuando Plack sale al exterior en donde lo abyecto no existía, entonces quienes los ven reaccionan de manera negativa:

En la plaza las gentes lo contemplaron con horror y asombro. Plack no se afligía; mucho más raro hubiese sido que no lo contemplasen. Hizo con la cabeza, un violento gesto al conductor de un ómnibus para que detuviera el vehículo en la misma esquina. Quería trepar a él, pero sus manos pesaban demasiado y se agotó al primer esfuerzo. Retrocedió, bajo la avalancha de agudos gritos que surgían del interior del ómnibus, donde las ancianas sentadas del lado de la acera acababan de desvanecerse en serie. (40)

Los que ven a Plack caminar por la plaza experimentan horror porque no sólo se les sugiere la existencia de un ser abyecto, sino que están en presencia de uno. Para ellos, el personaje desequilibra lo que pensaban posible porque ahora tienen evidencia de que lo natural no es inamovible.

El lector sabe que las manos del personaje comenzaron a crecer después de la pelea; en consecuencia, es posible que concluya que el crecimiento de las manos se debe a la acción de violencia placentera. Plack no puede esconder la acción incorrecta que ha realizado porque su propio cuerpo lo delata. Cuando el texto le presenta al lector la posibilidad de que las acciones malas, incorrectas o ilegales no se puedan esconder porque una parte de él mismo es la que lo va a castigar, éste experimenta terror.

El terror y el horror se vuelven a dar al final del cuento gracias a lo *unheimlich*. Después de la amputación de sus manos, Plack regresa al espacio donde se dio el primer acto de violencia:

Él no había provocado. Cuando Cary dijo: «Eres un cobarde, un canalla, y además un mal poeta», las palabras decidieron el curso de las acciones, tal como suele ocurrir en esta vida. Plack avanzó dos pasos hacia Cary y empezó a pegarle. [...] Tan sólo sus manos que, a una velocidad prodigiosa, rematando el lanzarse fulminante de los brazos, iban a dar en la nariz, en los ojos, en la boca, en las orejas, en el cuello, en el pecho, en los hombros de Cary. [...] Al abrir los ojos, la primera imagen que se coló en ellos fue la de Cary. Un Cary muy pálido e inquieto, que se inclinaba balbuceante sobre él. (44)

Cuando Plack se recupera de la anestesia, el narrador utiliza las mismas palabras para describir la misma pelea con la que inició el cuento. En consecuencia, el lector puede tener la sensación de que todo volvió al principio. Esto parece aclararse un párrafo más adelante:

—¡Dios mío...! Plack, viejo... Jamás pensé que iba a ocurrir una cosa así... Plack no comprendió. ¿Cary, allí? Pensó; acaso el doctor September, en previsión de una posible gravedad posoperatoria, había avisado a los amigos. Porque, además de

Cary, veía él ahora los rostros de otros empleados de la Municipalidad que se agrupaban en torno a su cuerpo tendido.

—¿Cómo estás, Plack? —preguntaba Cary, con voz estrangulada—. ¿Te... te sientes mejor?

Entonces, de manera fulminante, Plack comprendió la verdad. ¡Había soñado! ¡Había soñado! «Cary me acertó un golpe en la mandíbula, desmayándome; en mi desmayo he soñado ese horror de las manos...». (44-45)

Tanto para el personaje como para el lector parece que todo lo anterior había ocurrido nada más en la mente de Plack mientras estaba desmayado. La idea de que sólo ocurrió en un sueño le devuelve estabilidad al mundo del personaje y del lector ya que la transgresión y el exceso no fueron reales.

No obstante, resulta ser que la amputación y el crecimiento de las manos sí ocurrió: —¡Oh, gran imbécil! —apostrofó Plack, mirando a Cary con ojos brillantes—. ¡Me venciste, pero espera a que me reponga un poco..., te voy a dar una paliza que te tendrá un año en cama...!

Alzó los brazos para dar fe de sus palabras con un gesto concluyente. Entonces sus ojos vieron los muñones. (45)

Primero ocurre una transgresión (el crecimiento de las manos), luego dicha transgresión parece no ser real o por lo menos se afirma que ocurrió dentro de un sueño para que finalmente se concluya que la transgresión efectivamente pasó⁴. En primera instancia, las enormes manos son lo abyecto, luego éstas parecen ser algo irreal y por ende sin importancia para que luego la representación de éstas (los muñones) regrese al protagonista de manera inesperada. Las manos, y en consecuencia el acto de violencia que provocó su crecimiento, se vuelven *unheimlich*.

La estructura misma del cuento también resulta *unheimlich*. Las primeras oraciones “Él no había provocado. Cuando Cary dijo: ‘Eres un cobarde, un canalla, y además un mal

⁴ Si el cuento se analizara desde lo fantástico, entonces el lector podría concluir que la obra pertenece a lo *fantastic-marvellous* ya que los eventos representados no tienen una explicación lógica o científica.

poeta', las palabras decidieron el curso de las acciones" resultan imprecisas aun para el lector. A lo largo de la historia, Plack recuerda a una mujer llamada Margie y también a un tal doctor September, pero nunca se explica exactamente quiénes son. El cuento está en español y los personajes hablan español entre ellos; sin embargo, los nombres de todos son anglosajones: Plack, Cary, Margie y September. Parece que el narrador provee información incompleta. El lector no sabe (ni sabrá) quién es Cary ni tampoco que sucedió exactamente antes de la pelea. El narrador inicia su relato en el momento más álgido del altercado, pero no tiene ningún interés en revelar nada más. Toda la información que tiene el lector es vaga.

El lector está frente a un relato desconcertante que inicia *in medias res* de manera aparente. Una vez que se ha familiarizado con esta estructura, de pronto el narrador repite las mismas palabras con las que inicio su relato. No hay un inicio claro ni tampoco un final. Los textos realistas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX provocaron que los lectores esperaran que un narrador presentara a los personajes, su contexto, la relación que existe entre ellos, un inicio y un final claros. El lector cree que está ante un texto con una estructura familiar, pero cuando lee el cuento de Cortázar tiene que reprimir lo que sabía para poder entender la lógica de esta obra. Cuando todo se repite de forma inesperada, el lector encuentra que no hay ninguna lógica clara en los eventos. Lo único que queda por hacer es aceptar que la estructura del texto abre una serie de posibilidades que no dejarán tranquilo al lector.

Cuando el personaje despierta de la anestesia y se encuentra en la municipalidad, él cree que sólo ha experimentado una sugestión; en otras palabras, que sólo soñó lo abyecto. Algo similar ocurre con el lector, quien puede comenzar a sentirse un poco más tranquilo porque la transgresión terminó y al fin todo va a volver a su orden natural. Sin embargo, Plack se paraliza cuando ve los muñones en sus brazos: "Alzó los brazos para dar fe de sus palabras con un gesto concluyente. Entonces sus ojos vieron los muñones" (45). Ésta es la

última oración del cuento; es como si fuera lo último que puede percibir Plack antes de paralizarse por el horror. Todo pasa de ser una sugerencia, a una realidad. Así, el lector no puede sentirse tranquilo ya que no ha sido posible escapar de la transgresión. Este efecto final de horror hace que el texto pueda ser leído como una obra gótica.

El final de esta obra sugiere un cambio de paradigma. A pesar de que Plack volvió a estar con Cary dentro de la municipalidad y parece que es posible que todo vuelva a ser como antes, el precio que el personaje ha tenido que pagar es muy alto: sus manos. Incluso si la sociedad le permite al personaje volver a integrarse a ella como si nada hubiera pasado, parece que de cualquier manera recibió un castigo que no provino de algo humano. Lo abyecto ha sido eliminado, pero para poder hacerlo fue necesario cortar las manos. Es posible que el lector se pregunte si en verdad es posible regresar a la normalidad cuando una parte del sujeto ha desaparecido. El texto le sugiere al lector la noción de no poder escapar el haber perpetrado un acto violento porque, incluso si la sociedad no lo castiga, una parte de él se va a perder gracias a esa acción violenta. Nada puede regresar a la normalidad porque ésta se alteró para siempre al cometer un acto de violencia que suscitó la creación de un ser abyecto. Esta sugerencia vuelve a crear terror en el lector; en consecuencia, también una experiencia sublime.

Conclusiones

Entender el concepto de literatura desde la teoría de Zohar permite pensar un polisistema literario (en este caso el “Boom”) como un elemento que no necesita ser homogéneo; en otras palabras, no es necesario analizar a todos los autores del Boom desde lo fantástico, neofantástico, el realismo o el realismo mágico para así crear una noción homogénea de literatura latinoamericana. Me parece que en un inicio resultó útil tanto para la crítica como para los autores crear esta concepción de movimiento homogéneo por varias razones. Además de la decisión editorial de llamar “Boom” al movimiento, cuando se encuentran características en común que unifican a varios autores de diferentes países, una de las consecuencias es que se concibe una definición de literatura latinoamericana y por lo tanto se consolida una parte de la identidad latinoamericana. García Márquez escribe en su discurso de aceptación del Nobel:

El general Antonio López de Santa Anna, que fue tres veces dictador de México, hizo enterrar con funerales magníficos la pierna derecha que había perdido en la llamada Guerra de los Pasteles. El general Gabriel García Moreno gobernó al Ecuador durante 16 años como un monarca absoluto, y su cadáver fue velado con su uniforme de gala y su coraza de condecoraciones sentado en la silla presidencial. El general Maximiliano Hernández Martínez, el déspota teósofo de El Salvador que hizo exterminar en una matanza bárbara a 30 mil campesinos, había inventado un péndulo para averiguar si los alimentos estaban envenenados, e hizo cubrir con papel rojo el alumbrado público para combatir una epidemia de escarlatina. El monumento al general Francisco Morazán, erigido en la plaza mayor de Tegucigalpa, es en realidad una estatua del mariscal Ney comprada en París en un depósito de esculturas usadas. [...] Me atrevo a pensar que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de la Letras. Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual este colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte. Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desafortunada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los

recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad.

Para el colombiano, todos los hispanohablantes del continente comparten una historia llena de elementos sorprendentes y trágicos. Esta realidad en la que se mezcla lo posible con lo increíble hace propicio que él se inscriba en el realismo mágico. Así, García Márquez propone el género literario como la consecuencia de una historia e identidad compartida. En lo que concierne a la crítica, que un académico latinoamericano analice a un autor del Boom y que además dicho crítico (Alazraki, por ejemplo) proponga un término ayuda a que se consolide una academia en América Latina.

Sin embargo, si bien es cierto que todos los latinoamericanos compartimos ciertos momentos históricos y lengua, la homogeneidad en realidad no es un principio regidor. Todos compartimos una lengua e historia que efectivamente es similar, pero que en cada espacio presenta una variación. El polisistema de la identidad latinoamericana está compuesto por la heterogeneidad que existe dentro de todos los países hispanohablantes del continente americano. Esto es lo referente a la parte histórica, pero algo similar ocurre con los géneros literarios. A pesar de que los autores del Boom comparten una lengua y un periodo, todos pertenecen a diferentes espacios en los que la lengua tiene diversas variantes. El concepto de neofantasia que propone Alazraki muestra que, incluso cuando se analizan los textos de varios autores desde un mismo género literario, se pueden encontrar variaciones

Cabe mencionar que, aunque el mismo Cortázar en su obra crítica analiza la literatura gótica del Río de la Plata, él mismo prefiere no clasificar su obra como gótica:

Creo que los escritores y lectores rioplatenses hemos buscado lo gótico en su nivel más exigente de imaginación y de escritura. Junto con Edgar Allan Poe, autores como Beckford y Stevenson [...] constituyen algunas de las numerosas asimilaciones sobre las cuales lo fantástico que nos es propio encontró un terreno que nada tiene que ver con una literatura de nivel mucho más primario que sigue subyugando a autores y

lectores de otras regiones. Nuestro encuentro con el misterio se dio en otra dirección, y pienso que recibimos la influencia gótica sin caer en la ingenuidad de imitarla exteriormente [...]” (577)

No es claro por qué al autor le parece que el gótico es un tipo de literatura primaria que subyuga a lectores y escritores. A pesar de esto, Cortázar opina que en Argentina hay lectores muy interesados en este tipo de textos. Como lectora familiarizada con el gótico anglófono y como se ha mostrado a través del análisis de “Las manos que crecen”, puedo proponer que en la obra de Cortázar hay más de un cuento que se puede leer desde el gótico. Me parece que sus cuentos góticos no son una imitación exterior e ingenua de una literatura extranjera. El texto que se analizó en el presente escrito conserva las características generales del gótico anglófono, pero también presenta variaciones. Esas variaciones y particularidades son las que marcan la diferencia entre el gótico escrito en inglés y el gótico de América latina. El género cambió de espacio y al hacerlo algunas de las características que constituyen el modelo estructural de lo gótico también lo hicieron. Como lectora de esta literatura escrita en inglés, espero que un texto gótico europeo presente a un personaje dentro de un castillo, una abadía, una casa enorme ubicada en el campo o en alguna ciudad europea. Sin embargo, cuando se lee una obra gótica escrita en Estados Unidos las expectativas del lector pueden incluir encontrarse con personajes grotescos, por ejemplo. Las expectativas que el lector tiene antes de leer una obra deben modificarse al tiempo que el género comienza a variar debido a que cambió de espacio. Argentina es un espacio en el que no hay castillos que encierran a sus habitantes en lugar de protegerlos; sin embargo, lo que sí hay son oficinas gubernamentales dentro de las cuales ocurren actos de violencia.

El cuento de Cortázar conserva los principios generales de toda obra gótica (el exceso y transgresión que dan paso a lo *unheimlich* y a lo abyecto para crear un efecto final ya sea de terror o de horror que a su vez crea una experiencia sublime), pero no conserva ni los

escenarios, ni los temas, ni los personajes clásicos de los textos góticos europeos o de Estados Unidos. El enfoque del presente ensayo permitió mostrar que hay por lo menos un cuento en la obra de Cortázar que se puede leer como gótico y que, en consecuencia, es posible que otros cuentos del autor también puedan leerse desde este género. Sin embargo, el análisis de un solo texto no es suficiente para construir una noción completa de las particularidades que tiene el gótico escrito por Cortázar ni tampoco del gótico latinoamericano. Leer a otros autores y otras obras del autor argentino desde la literatura comparada y desde la literatura inglesa puede ayudar a definir otro componente del polisistema de la literatura latinoamericana: la literatura gótica.

Ahora bien, como ya se mencionó en capítulos anteriores, lo neofantástico y lo gótico ofrecen experiencias de lectura distintas. Si bien es cierto que ambos pueden crear en el lector una experiencia sublime, se llega a ésta a través de estrategias diferentes. El efecto final de terror de las obras góticas crea lo que Edmund Burke llama sublime. Lo neofantástico plantea la posibilidad de que la verdad sobre la realidad sea que ésta está mezclada con lo fantástico. Esto puede crear una experiencia sublime si se toma en cuenta el concepto de “the one absolute substance” de Hegel. Éste es el ejercicio de lectura por el cual vale la pena leer una misma obra desde dos perspectivas diferentes. La ambigüedad del texto de Cortázar le da la suficiente libertad al lector como para que él o ella encuentre la riqueza literaria del texto. La ambigüedad de la estructura del cuento, del final, de los personajes e incluso de los eventos que ocurren, invitan al lector a que imagine distintas formas de leer el cuento. Lo invitan a buscar diferentes maneras de explicar la incomodidad, el miedo o la sorpresa que el texto crea.

Una vez que se ha establecido que un mismo texto puede pertenecer a varios géneros, es pertinente preguntarse qué ocurre con otros textos de otros autores latinoamericanos cuyas

obras de igual manera pueden resultar ambiguas y que crean miedo o sorpresa en el lector. Pienso, por ejemplo, en el cuento de Borges “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Bioy Casares y Borges son personajes del cuento y seres humano del mundo real. Esto puede hacer que el lector se pregunte si esto es una crónica sobre algo que le ocurrió a Casares y a Borges o si efectivamente es una historia ficcional. En esta realidad que puede ser ficticia o no, hay unos seres que se podrían considerar ideales. Si esos seres invadieran el mundo de los escritores, lo cambiarían para siempre. ¿De dónde vienen estos seres? ¿De verdad son mejores? ¿Qué es lo ideal? ¿Qué efecto provoca en el lector esta invasión? Tal vez leer este cuento desde el gótico abra otra posible interpretación de la obra de Borges. También está el cuento “La culpa es de los tlaxcaltecas” de Elena Garro. ¿Qué efecto tiene en el lector pensar que su pasado colonial lo ha condenado a actuar de cierta forma? ¿Qué efecto crea el pensar que “todo lo increíble es verdadero”? ¿Cuál es la cronología del cuento? Garro es otra de las autoras que podrían leerse desde la perspectiva que poco a poco se denominaría “gótico latinoamericano”.

Obras consultadas

- Alazraki, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?”. *Mester* (1990): 1-21. Web. 10 mar. 2018.
- Bellini, Giuseppe. “La narrativa del siglo XX: la nueva novela y su auge”. *Nueva Historia de la literatura hispanoamericana*. Editorial Castalia, 1997. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. *Cuentos Completos*. Debolsillo, 2014. Impreso.
- Botting, Fred. *Gothic*. Primera edición, Routledge, The New Critical Idiom, 1995. Impreso.
- . *Gothic*. Segunda edición, Routledge, The New Critical Idiom, 2014. Impreso.
- Burke, Edmund. “Section VII: Of the Sublime”, “Section II: Terror”. *A Philosophical Enquiry Into the Origin of our Ideas of the Beautiful and the Sublime*. Ed. Adam Philips, Oxford University Press, 1998. Impreso.
- Carter, Angela. *The Magic Toyshop*. Penguin Books, 1967. Impreso.
- Clunas, Alex. “Comely External Utterance: Reading Space in ‘The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde’ ”. *The Journal of Narrative Technique* (1994): 173-189. Web. 2 feb. 2019.
- Cortázar, Julio. “Las manos que crecen”. *Cuentos completos/I*. Prólogo de Mario Vargas Llosa, Punto de lectura, 2015. Impreso.
- . “Casa Tomada”. *Cuentos completos/I*. Prólogo de Mario Vargas Llosa, Punto de lectura, 2015. Impreso.
- . “Axotl”. *Cuentos completos/I*. Prólogo de Mario Vargas Llosa, Punto de lectura, 2015. Impreso.

- . “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”. *Julio Cortázar: obra crítica*. Prólogo de Saúl Sosnowski, Debolsillo Contemporánea, 2017. Impreso.
- Cuddon, J.A., *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Ed. M.A.R Habib, Matthew Birchwood, et.al, John Wiley & Sons, 2013. Digital.
- Dinesen, Isak. “The Monkey”. *Seven Gothic Tales*. Vintage International, 1962. Impreso.
- Des Pres, Terrence. “Terror and the Sublime”. *Human Rights Quarterly* (1983): 135-146. Web. 26 Nov. 2019.
- Even-Zohar, Itamar. “Polysystems Theory”. *Poetics Today* (1990): 9-26. Web. 15 Abr. 2018.
- Freud, Sigmund. “The Uncanny”. *Fantastic Literature: A Critical Reader*. ed. David Sandner, Praeger, 2004. Impreso.
- Gaiman, Neil. *Coraline*. Harper Collins Publisher, 2012. Impreso.
- García Márquez, Gabriel. “Nobel Lecture: La soledad de America Latina”. *Nobelprize.org*. Web. 7 may. 2018.
- Garro, Elena. “La culpa es de los tlaxcaltecas”. *Cuentos Completos*. Alfaguara, 2016. Impreso.
- Guillén, Claudio. “Los géneros: genología”. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Editorial crítica, 1985. Impreso.
- Kristeva, Julia. “Approaching Abjection”, *Powers of Horror*, Trad. Leon S. Roudiez, Columbia University Press, 2006. Digital.
- . “Something To Be Scared Of”, *Powers of Horror*, Trad. Leon S. Roudiez, Columbia University Press, 2006. Digital.

- Lewis, Mathew. *The Monk*. Avon, 2017. Impreso.
- Moretti, Franco. "Modern European Literature: A Geographical Sketch". *Distant Reading*. Verso, 2013. Digital.
- Olea Franco, Rafael. "El concepto de la literatura fantástica". *El reino fantástico de los parecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. El colegio de México, 2004. Impreso.
- Punter, David, et.al. "Introduction". *The Gothic*. Ed. Jonathan Wordsworth, Blackwell Publishing, 2004. Digital.
- Saxena, S. K., "Hegel on the Sublime". *Religious Studies* (1974): 153-172. Web. 26 Nov. 2019.
- Shelley, Mary. *Frankenstein*. Ed. Stanley Applebaum and Candace Ward, Dover Thrift Editions, 2016. Impreso.
- Stevenson, Robert Louis. *The Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Summit Classic Press, 2015. Impreso.
- Stoker, Bram. *Dracula*. Race Point Publishing, 2014. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trad. Richard Howard, Cornell University Press, 1975. Impreso.
- Walpole, Horace. *The Castle of Otranto*. Penguin Classics, 2001. Impreso.
- Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. Ed. Robert Mighall, Penguin Classics, 2000. Impreso.