



reCHERches

Culture et histoire dans l'espace roman

33 | 2024

Nuevas lecturas del cuento iberoamericano

Un acercamiento a la vigencia de la anagnórisis en el efecto final del cuento

Une approche sur la pertinence de l'anagnorisis dans le dénouement du récit court

An Approximation to the Validity of Anagnorisis in the Final Effect of the Tale

Rosa de Viña Carmona



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/cher/17637>

DOI: 10.4000/12o4o

ISSN: 2803-5992

Editor

Presses universitaires de Strasbourg

Edición impresa

Fecha de publicación: 13 de noviembre de 2024

Paginación: 115-131

ISBN: 979-10-344-0238-0

ISSN: 1968-035X

Referencia electrónica

Rosa de Viña Carmona, «Un acercamiento a la vigencia de la anagnórisis en el efecto final del cuento», *reCHERches* [En línea], 33 | 2024, Publicado el 13 noviembre 2024, consultado el 14 diciembre 2024.

URL: <http://journals.openedition.org/cher/17637> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/12o4o>



Únicamente el texto se puede utilizar bajo licencia CC BY-NC-SA 4.0. Salvo indicación contraria, los demás elementos (ilustraciones, archivos adicionales importados) son "Todos los derechos reservados".

Un acercamiento a la vigencia de la anagnórisis en el efecto final del cuento

ROSA DE VIÑA CARMONA*

Nacimiento del cuento moderno

No son pocos los autores que han reclamado la importancia de las historias como elementos de configuración social e individual. Las narraciones están en la base de cualquier cultura desde tiempos antediluvianos. Con la llegada de la escritura, las narraciones han tomado diferentes formas, llegando a establecerse en lo que hoy llamamos géneros o subgéneros como el cuento, la crónica, el relato, la novela, la narración breve, el mito, la leyenda, etc. El tratar de establecer los límites entre los géneros es una realidad de la que parecen ocuparse los teóricos de la literatura, pero que poca relevancia tiene en el aspecto práctico de la escritura, donde la hibridación es parte esencial de casi cualquier escritura. No obstante, se puede establecer algunos puntos comunes en el género llamado *cuento literario* o *cuento moderno* que revelan una serie de patrones a lo largo de los siglos. El cuento literario, a diferencia de otros géneros afines de la narrativa breve como el cuento popular o la fábula, es relativamente reciente, pues, sin querer entrar en excesivo detalle, puesto que no se trata del tema central de este trabajo, podemos establecer que el nacimiento de este género se ve marcado por el Romanticismo, a quien le debe muchos de sus aspectos fundamentales, entre finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX.

Confundido inicialmente con el mito, con las viejas creencias y las seculares tradiciones, el cuento alcanza configuración literaria en el siglo XIX, y se convierte así en el más paradójico y extraño de los géneros: aquel que, a la vez, era el más antiguo del mundo y el que más tardó en adquirir forma literaria (Baquero Goyanes, 1993: 109).

A diferencia del cuento popular, el cuento literario no bebe de manera directa de las tradiciones populares orales y, además, como indica Baquero Goyanes, «el cuento literario tiene un autor a quien corresponde plenamente su invención, su

* Profesora de lengua y literatura españolas especialista en la poética del cuento de los siglos XIX y XX.

creación» (1993: 107). Cuando se indica que el cuento ha sido de la invención del autor, no hay que entender por ello que se trata de una creación *ex nihilo*, sino más bien que un autor o autora ha generado un primer borrador escrito cuya fuente originaria ha sido su imaginación y experiencia, a diferencia de lo que sucede con cuento popular y algunas *nouvelles* en la que el primer proceso de composición procede de la tradición oral.

En la base de este cambio de sensibilidad están algunas de las ideas del alemán Friedrich Schlegel (1772-1829) que, frente al clasicismo y su mirada idealizada hacia el pasado,

promovía la originalidad al rango de categoría artística y defendía un arte no derivativo, fruto de la inspiración individual del genio y de lo de la observancia de las reglas. Despojar a lo antiguo de su carácter canónico conllevaba además de la fascinación por épocas desdeñadas hasta entonces (Valverde, 2005: 20-21).

Esta nueva sensibilidad romántica alimentó la originalidad y con ella también nuevas temáticas que ofrecían la posibilidad de trabajar el «territorio de lo inasible, de lo imperfecto, de lo indefinido, de la emoción subjetiva» (Valverde, 2005: 21), puesto que el hombre se encontraba escindido ante su ansia de «la aspiración hacia una totalidad—un infinito—inalcanzable» (Valverde, 2005: 21). De aquí, el Romanticismo tenga especial interés por determinadas temáticas asociadas a lo desconocido y a lo misterioso.

La temática del Romanticismo favorecía el crecimiento de algunas modalidades narrativas caracterizadas por lo legendario, lo fantástico y fabuloso de sus asuntos. El gusto romántico por la reconstrucción del pasado, por los temas históricos, los escenarios medievales, las escenas de duendes y hechicerías, la evocación de mágicos ambientes orientales, etc., todo eso da lugar a baladas, leyendas, fantasías relatos de castillos y ruinas, alucinaciones y delirios (González Miguel, 2000: 63).

El cuento literario se convirtió en uno de los modelos narrativos de preferencia para trabajar con los límites de la subjetividad a través de una serie elementos sobrenaturales que dan cabida a lo imposible, poniendo así en tela de juicio la realidad conocida.

En lo fantástico, [...] lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo Imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición (Caillois, 1970: 11).

En el estudio titulado *Introducción a la literatura fantástica* (2005) de Tzvetan Todorov indica que en la literatura fantástica aparece un elemento sobrenatural, y en la medida en la que este tenga una explicación racional, el cuento quedará en el terreno de lo extraño; mientras que si el elemento se integra en la realidad ficcional el cuento pertenecerá a lo maravilloso. De modo que en lo fantástico «hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto de lo fantástico» (Todorov 2005: 25). Así, «lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre» (Todorov 2005: 24). De ahí que una de las principales

tensiones del cuento fantástico sea tratar de acercarse a la revelación de la índole del fenómeno sobrenatural.

El objeto de estudio de este artículo será analizar la vigencia del concepto de *anagnórisis*, procedente de la *Poética* de Aristóteles y aplicado a la tragedia griega, en el nacimiento del cuento moderno y su vigencia en el desarrollo posterior del género. Se pondrá en evidencia que la *anagnórisis* se concibe como un elemento fundamental de la trama del cuento literario que tomará forma de clímax, lo que determinará la organización de la información en una estructura que se repetirá a lo largo del tiempo: primero, una prolepsis que anuncie la fatalidad; después, un juego con los límites de la realidad a partir de la irrupción de un elemento sobrenatural (en el caso del cuento fantástico) y, por último, el reconocimiento o *anagnórisis* del personaje de esa fatalidad anunciada. Para ello, se presentará un breve análisis sobre la procedencia del término *anagnórisis* y del efecto final del cuento, así como de los principales elementos de la poética de Edgar Allan Poe que se relacionan con el objetivo del artículo. A continuación, se ilustrará la tesis analizando brevemente una serie de cuentos («Ligeia» de Poe, «La verdad sobre el caso del señor Valdemar» de Poe, «La morte amoureuse» de Gautier, «El almohadón de pluma» de Horacio Quiroga y «Chac Mool» de Carlos Fuentes) para comprobar la vigencia del término y de su relevancia en la trama. La novedad de este artículo radica, por tanto, en la aplicación del término *anagnórisis* al análisis de la trama del cuento moderno a través de diferentes estéticas de lo fantástico y de lo sobrenatural como base estética de la configuración del cuento literario moderno. Se trata de un esquema narrativo que sentará en sus orígenes una forma de comprender los elementos esenciales del cuento que sigue vigente en la actualidad.

Orígenes

Tanto la poética como los cuentos de Poe han sido fundamentales en el desarrollo del cuento moderno y, en especial, de aquellos que presentan elementos de carácter sobrenatural. El hecho de que el nacimiento del cuento moderno se presente de manera intrincada tanto con una determinada estructura como con unas determinadas temáticas no es un aspecto para nada baladí. El origen de esta relación aparece en los tres elementos que han determinado y configurado el nacimiento del cuento: la novela gótica, la *Poética* de Aristóteles, así como su pervivencia mediante el concepto de lo sublime. Son numerosos los estudios que han mostrado la relación entre el concepto de sublime a través de diferentes autores (Dennis, Addison, Kant y especialmente Edmund Burke) con la literatura gótica (González Moreno 2007, Mishra 2012 y 1994) al construir no solo una imaginería de los placeres de la imaginación¹, asumida más tarde

1 Tal como nos indica Tonia Raquejo, «Los términos imaginación (*imagination*) y fantasía (*fancy*) fueron, a lo largo del siglo XVIII, generalmente utilizados como sinónimos» (Requena en Addison, 1991: 130-131).

por el cuento, como la oscuridad, lo infinito, lo fantasmagórico, etc. sino también porque la propia construcción de la historia implica la experiencia de lo sublime, de encontrar placer en el horror desde la mirada del que se encuentra a resguardo.

The Gothic tropes the sublime as the unthinkable, the unnameable, and the unspeakable, always making it, the sublime, and its basic forms (the rhetorical and the natural) both incommensurable with each other and excess of language. The phantasmagoria of Gothic sublime, as the projection as a psychic terror, finally leads to the unrepresentability of death itself. It is not what the Gothic sublime is that is crucial, it is what it *effects* that is its essence (Mishra 1994:23).

Los elementos temáticos de lo gótico y del cuento fantástico contribuyen a la construcción del efecto y no son sino herramientas para provocar un determinado clímax frente a la presentación del elemento sobrenatural. Tanto en el cuento como en la novela gótica la importancia del efecto se convierte en el vehículo para reproducir una experiencia estética del acercamiento tanto a la irrepresentabilidad de la muerte como de su propia experiencia. Es el límite de la empatía lo que permite el placer en el horror. Sin embargo, mientras que la relación de la literatura gótica con lo sublime ha sido señalada, escasos estudios se han dedicado a ver este concepto en relación con el cuento fantástico. Faltan, por tanto, todavía trabajos que profundicen en la relación de estos aspectos con el nacimiento del cuento. Así, sin ser el objeto central de este estudio, es imprescindible indicar esta vinculación con el fin de marcar comprender los orígenes literarios y filosóficos de la estructura presentada en el artículo.

Una de las vinculaciones del concepto con el cuento se encuentra en el reconocimiento que Poe hace de Joseph Addison (1672-1719) como uno de los grandes escritores en lengua inglesa (Poe en Pacheco y Barrera Linares, 1997:299). Addison, autor de diversos ensayos publicados en la revista *The Spectator*, entre los que destaca la conocida obra *Los placeres de la imaginación* (1712), marcó el gusto estético del siglo XVIII y XIX y sería un antecedente de la categoría estética descrita por Edmund Burke (1729-1797) en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* publicado en 1757, así como de *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime* de Kant publicado originalmente en 1764. De la relectura de la *Poética* de Aristóteles en un cambio de sensibilidad hacia una atracción por la imaginación y lo monstruoso, Addison afirma, en uno de sus ensayos publicados en 1711, «Aristóteles [...] observa que la gente prefiere las tragedias que tienen un final triste a las que tienen un final feliz. El terror y la piedad dejan en la mente una angustia placentera y mantienen el pensamiento del público en un estado más duradero y delicioso que cualquier sobresalto de alegría y satisfacción pequeño y pasajero» (Addison 1991: 189). Según Requejo, el autor describe a menudo esta sensación como un *agradable horror* «término con el que Addison a menudo describe las consecuencias

psicológicas de lo sublime, y que quedará, de ahora en adelante, unívocamente asociado a este»² (Requejo en Addison 1991: 39).

Si consideramos la naturaleza de este placer, hallaremos que no nace tanto de la descripción de lo terrible, como de la reflexión que hacemos sobre nosotros mismos al tiempo de leerla. Mirando objetos [odiosos] de esta clase nos complace no poco la consideración de que no estamos a peligro de ellos. Los vemos al mismo tiempo tan temibles como inocentes: y cuanto más terrible sea su apariencia, tanto mayor es el placer que recibimos del sentimiento de nuestra propia seguridad. En una palabra, miramos en la descripción de los objetos terribles con la misma curiosidad y satisfacción con que examinamos un monstruo muerto (Addison 1991: 189)³.

Según Aristóteles, el «reconocimiento y peripecia suscitarán compasión o temor» (Aristóteles 2007: 61), es decir, el temor o la compasión producidas por el reconocimiento del héroe serán motor fundamental para la catarsis. El reconocimiento, también llamado *anagnórisis*, es un de los conceptos centrales a la hora de hablar de la tragedia griega y que tiene su origen en la *Poética* de Aristóteles. Sin entrar demasiado en detalles ni discusiones acerca de las denominaciones o traducciones, Aristóteles define la *anagnórisis* o reconocimiento como «un cambio de la ignorancia al conocimiento» (Aristóteles 2007: 60). La *anagnórisis* o reconocimiento es el momento de la historia en la que «el personaje trágico cae en la cuenta de su descuido, de su identidad, de la identidad de los otros. En cualquier caso, lo importante para la organización trágica no es propiamente ese reconocimiento en sí sino la significación de dicho reconocimiento» (Torres Monreal 2006: 34). En otras palabras,

El concepto de *ἀναγνώρισις* significa reconocimiento, descubrimiento o revelación. En la tragedia, sobre todo, permite el desarrollo de escenas cognitivas donde los héroes y las heroínas protagonizan instantes de lucidez psíquica en los que pasan, mediante un cambio (*μεταβολή*), desarrollado de forma gradual o repentina, desde un estado previo de ignorancia (*ἄγνοια*) a una fase de comprensión sobre algún aspecto que permanecía olvidado, ignorado u oculto (Pascual Barciela 2017: 154).

Este reconocimiento por parte del personaje conlleva un cambio de fortuna hacia una buena o mala suerte que en el caso de la tragedia y del cuento suelen conllevar un fatalismo. Al recuperar un concepto aristotélico propio de la tragedia clásica, pero también utilizado para describir procesos de reconocimiento en obras de teatro posteriores, se está tratando por un lado de mostrar su vigencia

2 Addison describe esa idea en fragmentos como el presentado a continuación; sin embargo, buscando en el texto, la relación en el caso de Addison entre la categoría de lo sublime y el agradable horror no parece tan evidente como la quiere presentar Requejo.

3 Se ha adaptado la ortografía a las convenciones modernas, ya que la traducción presentada por La Balsa de la Medusa corresponde a una reedición crítica, ahora descatalogada, de la publicada en 1804 por José Luis Munarriz. Se trata de la única traducción hasta la fecha en España, lo cual puede ser un indicativo del grado de interés que ha despertado en los estudiosos del tema.

más allá de la época clásica, así como ampliar su aplicación al género del cuento moderno, en donde la estructura suele estar determinada por un cambio en la suerte de los personajes que acaba por llevar a una revelación al final del texto de un destino anunciado al comienzo. Cortázar menciona en una de sus clases de literatura en Berkeley (Cortázar 2016) la recurrencia de la fatalidad y el destino en el seno de lo fantástico:

Una de las formas en que lo fantástico ha tendido siempre a manifestarse en la literatura es la noción de fatalidad; lo que algunos llaman fatalidad y otros llamarán destino, esa noción que viene desde la memoria ancestral de los hombres de cómo ciertos procesos se cumplen fatalmente (Cortázar, 2016: 71).

Años después, Ricardo Piglia (1941-2017) también apuntaba en la misma dirección:

[...] el fin es siempre involuntario o parece involuntario pero está premeditado y es fatal.

Hay un juego entre la vacilación del comienzo y la certeza del fin, que ha sido muy bien definido por Kafka en una nota de su *Diario* [...]:

Hay que esperar que se vislumbre alguna vez ese comienzo indeciso, su invisible pero tal vez inevitable final (Piglia 2001: 116).

Si bien parece que se trata de una cuestión recurrente, ni Cortázar ni Piglia se adentran en las consecuencias de esta particularidad del cuento en la que destino y anagnórisis están inextricablemente unidos en la estructura narrativa del cuento.

La poética de Edgar Allan Poe: el efecto final

En la revista *Babel* de Buenos Aires el escritor uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937) publica su «Decálogo del perfecto cuentista» en 1927 cuya primera norma es «Cree en el maestro—Poe, Maupassant, Kipling, Chejov,—como Dios mismo» (Quiroga 2007: 9). No es casualidad que Edgar Allan Poe esté en primer lugar como maestro del cuento. Así también, cuando mucho más tarde en 1998 Roberto Bolaño refleja su particular y satírico decálogo del cuentista titulado «Consejos sobre el arte de escribir cuentos» que acaba siendo una suerte de canon y de consejos, donde coquetea con la contradicción, sobre el arte de escribir cuentos. En este artículo publicado en la revista *Quimera*, Bolaño reivindica diferentes maestros del género entre los que se encuentra Edgar Allan Poe (1809-1849) en el consejo número nueve y diez: «9) La verdad es que con Edgar Allan Poe todos tendríamos de sobra. 10) Piensen en el punto número nueve. Piensen y reflexionen. Aún están a tiempo. Uno debe pensar en el nueve. De ser posible: de rodillas» (Bolaño 2009: 325). El hecho de que en el decálogo Bolaño le dedique no solo dos de los diez puntos, sino que además insista en la necesidad de la relectura de los cuentos de Poe *de rodillas* puede ser una muestra de la importante repercusión de Poe más allá de su época y de su lengua. Puesto que Poe se presenta no solo como uno de los autores que han sentado las bases para la configuración del cuento moderno, sino también de

su base teórica, es decir, de la poética del cuento. Si bien existen otros autores más o menos coetáneos de Poe como E.T.A. Hoffmann (1776-1822) o Nathaniel Hawthorne (1804-1864) que también escribieron cuentos que hoy podríamos tildar de «modernos», la repercusión de Poe en el género no tiene parangón con ninguno de ellos, a pesar de estos autores pudieran ser fuente de inspiración para el propio Poe⁴.

La célebre y citada poética de Poe además de ser esencial para comprender el devenir del cuento moderno, lo es también para acercarnos a la primera definición o acercamiento al *clímax* del cuento literario. Las ideas del autor acerca del cuento aparecen recogidas en diferentes textos, de los que se pueden destacar especialmente dos, por un lado, en la crítica a *Twice-Told Tales* de Hawthorne publicada en 1842 que le sirve para formular los principios del cuento; por otro, una nota publicada unos años después en un periódico titulada «The plot- a definition», ambas recogidas en la edición de Philip van Doren Stern de *The Portable Poe* (Poe, 1977). En ambos textos se incide en la idea de que el cuento debe generar un efecto final singular que se construye desde la primera línea para que desemboque de manera natural e inevitable en el efecto final del texto.

En el caso del texto sobre Hawthorne, Poe lo expresa de la siguiente manera:

A skilful artist has constructed a tale. He has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents, but having deliberately conceived a certain *single effect* to be wrought, he then invents such incidents, he then combines such events, and discusses them in such tone as may best serve him establishing this preconceived effect. If his very first sentence tend not to outbrining of the effect, then in his very first step has he committed a blunder. In the whole composition there should be no word written of which the tendency, direct or indirect, is not the one pre-established design (Poe 1977: 566).

Años después lo reformula así:

Pen should never touch paper, until at least a well-digested *general* purpose be established. In fiction, the *dénouement*—in all other composition the intended *effect*, should be definitely considered and arranged, before writing the first word; and no word should be written which does not tend, or form a part of a sentence which tends to the development of the *dénouement*, or to the strengthening of the effect (Poe 1977: 655-656).

En la teoría de Poe resuenan ecos de la *Poética* de Aristóteles: «Tanto la peripecia como la anagnórisis son elementos de la trama, y Aristóteles insiste en que las dos deberían suceder de acuerdo con lo probable y necesario (10.1452a

4 María de los Ángeles González Miguel pone en evidencia en su trabajo *E.T.A. Hoffmann y E.A. Poe. Estudio comparado de su narrativa breve* (2000) cómo la narrativa breve de Poe es deudora de la de E.T.A. Hoffmann en diferentes aspectos que atañen el cuento, entre ellos, el genérico, el morfológico, así como la asunción de una cantidad considerable de temáticas tales como el doble, el autómatas, el hipnotismo, entre otros. González Miguel nos indica que Poe fue «calificado por la propia crítica coetánea como un escritor de estilo alemán» (González Miguel, 2000: 10).

10-21)» (Curran 2019: 209). En el caso de Poe, lo probable y necesario acaban adquiriendo un sentido de ritmo que convergen, tanto por estructura como por fatalismo, en un final que deriva necesariamente de los elementos planteados desde el comienzo del cuento.

En la estela de F. Schlegel, Poe reivindica la importancia de la originalidad como la máxima virtud de una obra literaria (Poe en Pacheco y Barrera Linares, 1997: 296), cuya novedad reside en el efecto creado. Una vez aparecido el elemento sobrenatural, la tensión entre lo explicable y lo inexplicable se va construyendo hasta el efecto final en el que llega el clímax de la historia⁵, es decir, el momento cumbre que presenta el encuentro directo con los posibles límites de lo real. Esta construcción de la ambigüedad propia de lo fantástico solo es posible desde un narrador subjetivo en el que lo que *parece* toma protagonismo frente a lo que *es*. De ahí que Poe, y otros autores de lo fantástico como E.T.A. Hoffmann, tenga preferencia absoluta por los narradores homodieéticos, es decir, narradores que pertenecen al mundo ficcional, ya sea en forma de narrador protagonista (autodieético) o de narrador testigo (González Miguel, 2000: 82-85), que puedan jugar con la presentación de las apariencias de modo que se alargue la incertidumbre de lo sobrenatural. Por ejemplo, en el caso de «Ligeia» de Poe, publicado en 1838, el narrador es el marido de Lady Ligeia o «La verdad sobre el caso del señor Valdemar», publicado en 1845, el narrador es un estudioso de la hipnosis y del mesmerismo que visita a su amigo el señor Valdemar.

Si atendemos a la distinción que establece Ricardo Piglia en «Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*» (2006) entre enigma, misterio y secreto. Aquellos cuentos que podríamos denominar fantásticos según la teoría de Todorov (2005) presentaría un misterio, es decir, «un elemento que no se comprende porque no tiene explicación, o que al menos no la tiene dentro de la lógica dentro de la cual nos manejamos» (Piglia 2006: 188) a diferencia de la *nouvelle* o novela corta, que guardaría, según sostiene Piglia, un secreto, es decir, es también «un vacío de significación, es algo que se quiere saber y no se sabe, como el enigma y el misterio, pero en este caso es algo que alguien tiene y no dice» (Piglia, 2006: 190). Por esto mismo, el citado cuento de «Ligeia» de Poe revela un misterio sin explicación cuando Rowena, la segunda esposa del protagonista, acaba por ser habitada en su interior por el alma de su primera esposa, Ligeia. Al final, el narrador y esposo reconoce en la mirada de Rowena la presencia de Ligeia, su primera y amada mujer, «Estos son los grandes ojos, los ojos negros,

5 Esta idea de la unidad de efecto será traducida y adaptada más adelante por Charles Baudelaire que transformará la poética del cuento en *teoría del efecto* (Grojnowski, 2000: 27-29) y que dará difusión a la obra de Poe a través de sus traducciones al francés (el francés era una lengua más expandida entre los intelectuales que el inglés) que serán tomadas para realizar las primeras traducciones en español (Olea Franco, 2008: 471); así como por Horacio Quiroga que defenderá en su «Decálogo del perfecto cuentista»: «No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas» (Quiroga, 2007: 9).

los extraños ojos de mi perdido amor, los de Lady... los de LADY LIGEIA!» (Poe 2009: 320). Por lo que, en términos de Todorov, al haber roto la incertidumbre de lo fantástico sin tener una explicación racional, el texto se encontraría en el terreno de lo maravilloso; sin embargo, no por ello sería explicable, ya que sigue sin saberse cómo dentro de ese mundo ficcional ese traspaso ha sido posible. Así el clímax de la historia supone el reconocimiento o anagnórisis del protagonista de su esposa muerta en el cuerpo de su segunda esposa.

Así, el llamado efecto final coincide con la anagnórisis o el reconocimiento de aquello que permanecía oculto y que seguirá sin ser comprensible tras su desvelamiento. Para la construcción de ese reconocimiento es necesario que el personaje, así como el lector, lo haya ido presintiendo desde el comienzo debido la construcción desde ese efecto final desde la primera línea del que hablaba Poe en su poética y que también puso en práctica. Los elementos que ayudan a configurar ese presentimiento están marcados por la ambientación y de una suerte de prolepsis veladas, debido a que las oraciones son una suerte de presagio oscuro que nunca es del todo claro, como, por ejemplo, el siguiente fragmento procedente de las primas páginas del cuento: «[...] aunque yo veía que las facciones de Ligeia no era de una regularidad clásica, aunque sentía que su hermosura era, en verdad “exquisita” y percibía mucho de “extraño” en ella» (Poe 2009: 304). Así, la construcción del cuento se basa en una dosificación de la información en la que se pasa de un presagio marcado por algunos aspectos extraños que no acaban de encajar, la incertidumbre de lo fantástico y acaba con el clímax en el que hay una anagnórisis. Este será el esquema argumental que sentarán las bases de la creación de ese microcosmos que es el cuento y que acaba siempre por desvelar un misterio no siempre comprensible.

Existen numerosos ejemplos que reflejan este esquema narrativo, entre los que podríamos destacar «La verdad sobre el caso del señor Valdemar», publicado por primera vez en 1845, de Edgar Allan Poe, cuyo título original es «The Facts in the Case of M. Valdemar». El título original evidencia el interés por destacar la revelación de unos hechos reales acerca de un tal señor Valdemar. El texto comienza con una prolepsis velada que nos sirve para crear ambientación y empezar a generar la tensión que nos llevará al clímax al presentar los hechos sobre el caso que el narrador califica de «extraordinarios» y que, sin que sepamos ningún detalle, pues será dosificados según vaya avanzando la narración, se nos indica que se trata de un caso particular:

Aunque todos los participantes deseábamos mantener el asunto alejado del público—al menos por el momento, o hasta que se nos ofrecieran nuevas oportunidades de investigación—, a pesar de nuestros esfuerzos no tardó en difundirse una versión tan espuria como exagerada que se convirtió en fuente de muchas desagradables tergiversaciones y, como es natural, de profunda incredulidad (Poe 2009: 117).

Después de este comentario que poca información nos da sobre lo que luego descubrimos, se presenta el narrador como un estudiante principiante de hipnotismo y mesmerismo que va a visitar a un antiguo amigo llamado el señor

Valdemar que se encuentra en ese momento con una enfermedad mortal muy avanzada. El narrador decide realizar un experimento y lo hipnotiza para poder alargarle la vida el mayor tiempo posible. Sin embargo, una vez en ese estado el señor Valdemar responde hipnotizado que se está muriendo, que no sufre y que espera que pueda morir así. En un momento se produce un cambio y su cuerpo adquiere una «tonalidad cadavérica», su lengua está «hinchada y ennegrecida» y «de aquellas abiertas e inmóviles mandíbulas brotó una voz que sería insensato pretender describir» (Poe 2009: 126) con la que el señor Valdemar afirma: «Sí... No... *Estuve durmiendo...y ahora... ahora... estoy muerto*» (Poe 2009: 127). El narrador entiende que, si lo intentan despertar, perdería toda *vida*, «su inmediato, o por lo menos, su rápido fallecimiento» (Poe 2009: 128). Sigue en ese estado de putrefacción hasta que al final «en el espacio de un minuto, o menos aún, se encogió, se deshizo...*se pudrió* entre mis manos. Sobre el lecho, ante todos los presentes, no quedó más que una masa casi líquida de repugnante, de abominable putrefacción» (Poe 2009: 129). Se revela así lo que se venían sospechando: que estaba muerto y que se estaba pudriendo por dentro, tanto que acaba por deshacerse de una manera que roza la descripción gore. Así tenemos el reconocimiento del personaje que sigue al mismo tiempo en la estela de lo inexplicable.

La estela de lo fantástico siguió este esquema también en otras latitudes como en la francesa o la latinoamericana en donde podemos destacar a Théophile Gautier (1811-1872), coetáneo de Poe, que escribió en 1836 el cuento «La morte amoureuse», traducido al español como «La muerte enamorada⁶», en el que el narrador (de nuevo homodiegético) comienza con una típica prolepsis e indicando su condición: «Vous me demandez, frère, si j'ai aimé; oui. C'est une histoire singulière et terrible et, quoique j'aie soixante-six ans, j'ose à peine remuer la cendre de ce souvenir» (Gautier 2010: 1). Bella y enfermiza, como suele ser en el arquetipo de mujer de este tipo de literatura, el cura se ve sumido en una pasión que le supera. Al poco tiempo ella muere. A partir de ese momento, entra en juego lo fantástico, pues el narrador vive dos vidas, de día, cura; de noche, una vida desenfrenada junto a ella. El cura está cada vez más agotado, no reconoce los límites de la vida y la muerte, la realidad y el sueño, llevándole así a un cuestionamiento sobre la locura, ya que no es capaz discernir si el mundo de la noche también forma parte de su realidad⁷. De nuevo, se ve la incertidumbre de lo fantástico (las dos realidades que se mezclan) que lleva hacia el efecto final, el clímax, en el que se produce la anagnórisis o reconocimiento: ella es un vampiro que se dedicaba a chuparle la sangre para seguir viviendo. Así, al final, él le echa agua bendita sobre el cuerpo enterrado y «elle se dissipa

6 Escrito teniendo a E.T.A. Hoffmann como referencia (Endress 2017: 89 y 92)

7 Este cuento está directamente relacionado con la novela *Los elixires del diablo* (1815-1816) de E.T.A. Hoffmann en el que también se juega con los límites entre dos realidades. Sin embargo, puesto que se trata de una novela y no de cuento, así como por falta de espacio esta obra no se tratará en el presente trabajo.

dans l'air comme une fumée, et je ne la revis plus» (Gautier 2010: 21). Acaba con el reconocimiento de que todavía se arrepiente de sus acciones, pues ella ya no está a su lado. En este sentido, es una revisitación del tópico literario de *amore postmortem*, es decir, el amor que trasciende la muerte. Si nos preguntamos por la trama principal, ¿cómo ha podido suceder todo aquello?, ¿cómo ha podido sostenerse en el tiempo esa doble vida? Es un misterio en el sentido pigliano que se escenifica mediante el horror⁸.

Si lo fantástico se relaciona de manera directa en sus orígenes con la narrativa breve (González Miguel 2000: 12), se puede ver que este motivo marca un patrón estructural que configura y determina la organización discursiva del texto en pos de un efecto final que lleva a un reconocimiento de uno de los elementos fundamentales de la trama. Esta estructura va a ser absorbida como de unas formas fundamentales de lo fantástico en de una de las tradiciones cuentísticas de la literatura: la hispanoamericana. Así, se analizarán a continuación una serie de cuentos de diferentes épocas para ver los ecos de esta estructura en el género del cuento hasta llegar a la actualidad del género. Para ello, se van a examinar «El almohadón de pluma» publicado en 1917 de Horacio Quiroga (1878-1937) y «Chac Mool» publicado originalmente en 1954 de Carlos Fuentes (1928-2012).

«El almohadón de pluma» es probablemente uno de los cuentos más célebres del escrito uruguayo Horacio Quiroga fue publicado originalmente en 1907 en la revista *Caras y Caretas* que fue modificado e incluido posteriormente en 1917 en el libro *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917) donde se incluyeron otros cuentos que ya se habían publicado en revistas (Olea Franco, 2008: 469). Además, es interesante tener en cuenta que Quiroga fue un gran admirador de Poe y que incluso llegó a imitar algunos de sus:

textos como “La caída de la casa de Usher” o “El tonel del amontillado”, los cuales fueron explícitamente imitados por Quiroga en su primera época; por ejemplo, uno de los personajes de “El crimen del otro”, (1904) ilustra muy bien la irresistible fascinación que Quiroga sintió por varios relatos de Poe a inicios de su carrera literaria (Olea Franco 2008: 472).

Así, Alazraki nos indica que «Quiroga aprende de Poe las técnicas que otorgan al cuento la fisionomía de un género autónomo y que luego él mismo resume en su ‘Decálogo del perfecto cuentista’» (Alazraki 1973: 64) y que desarrollará también con su «Manual del perfecto cuentista»:

comenzaremos por el final. Me he convencido de que, del mismo modo que en el soneto, el cuento empieza por el fin. Nada en el mundo parecería más fácil que hallar la frase final para una historia que, precisamente, acaba de concluir. Nada, sin embargo, es más difícil (Quiroga 2011: 9)

8 Un primer acercamiento a la relación entre la ambientación y los efectos aristotélicos sería el artículo que Valery Ryon le dedica al análisis de tres cuentos de Gautier, entre los que se encuentra «La morte amoreuse», titulado «Le fantastique gautiérien et la mise en scène du sublime» (2018).

Esta idea encaja con la pretensión de Poe de no comenzar una historia sin saber a dónde va, a la par que con la idea de fatalismo o destino. Así, el cuento de «El almohadón de pluma» arranca de la siguiente manera: «Su luna de miel fue un largo escalofrío. Rubia, angelical y tímida, el carácter duro de su marido heló sus soñadas niñerías de novia» (Quiroga 2007: 23). En este caso, el narrador es excepcionalmente heterodiegético y comienza por esa típica belleza de los relatos fantásticos que viven entre las *femme fatale*, como en el caso de «La morte amoreuse» y la mujer idealizada (bella, angelical y frágil) que sufre desgracias y es víctima de las circunstancias, como es el caso del cuento de Quiroga. En la presentación de los personajes y sus circunstancias contrastan la severidad del marido con la idealización de la mujer y de su matrimonio: «Durante tres meses—se habían casado en abril—vivieron una dicha especial. Sin duda hubiera ella deseado menos severidad en ese cielo rígido cielo de amor, más expansiva e incauta ternura; pero el imposible semblante de su marido la contenía siempre» (Quiroga 2007: 23). La mujer, cuyo nombre es Alicia, muestra rápidamente signos de enfermedad: «No es raro que adelgazara. Tuvo un ligero ataque de influenza que se arrastró insidiosamente días y días; Alicia no se reponía nunca» (Quiroga 2007: 23) y poco después el narrador nos indica con la frase «fue ese el último día que Alicia estuvo levantada» (Quiroga 2007: 24) que Alicia no va a sobrevivir a lo que le está sucediendo. Se trata de una prolepsis que nos adelanta el final (y que encaja con la poética del cuento indicada por este mismo autor en su «Manual del perfecto cuentista» mencionado anteriormente) y que pone en evidencia más que en otros casos, el fatalismo propio de los cuentos fantásticos. Para Olea Franco,

en el proceso de lectura no sería pertinente plantearse si la protagonista morirá o no, porque eso es demasiado previsible. En gran medida, el efecto buscado en el texto es de otra naturaleza: más que con el desenlace climático de la trama, se relaciona con las razones de ese desenlace (Olea Franco 2008: 475).

Sin embargo, el efecto que está en juego en un relato como este no se sostiene sobre descubrir si Alicia muere o no muere⁹, puesto que en los relatos fantásticos el efecto se basa en la tensión generada por la sospecha de la ruptura de los límites de lo real por un elemento extraño a nuestras normas lógicas. Por ello, en este caso, el efecto se genera con la posibilidad de lo sobrenatural, la explicación ante la misteriosa anemia de la protagonista y no su muerte. De modo que cuando tras la muerte de Alicia se descubre que tenía dos manchitas oscuras que parecen picaduras en el cuello y un monstruo se llega al clímax:

9 En este artículo se disiente con la idea de Olea Franco de que este cuento no responde a una estética del cuento de efecto: «Por mi parte pienso que la estética de “El almohadón” no corresponde en sentido estricto a los ‘cuentos de efecto’, pues desde mucho antes del final el lector sabe que la protagonista morirá [...] En gran medida, el efecto buscado en el texto es de otra naturaleza: más que con el desenlace climático de la trama, se relaciona con las razones de ese desenlace (Olea Franco 2008: 475). Sin embargo, no es algo excepcional dentro del mundo de lo fantástico y de sus terrenos cercanos como se ha mostrado en las lecturas de otros cuentos del género.

Las plumas superiores volaron, y la sirvienta dio un grito de horror con toda la boca abierta, llevándose las manos crispadas a los bandós: sobre el fondo, entre las plumas, moviéndose lentamente las patas velludas, había un animal monstruoso, una bola viviente y viscosa. Estaba tan hinchado que apenas se le pronunciaba la boca (Quiroga 2007: 26).

Este animal es la causa de la muerte y, por tanto, una aproximación a la irrepresentabilidad de la muerte misma. El narrador se ve obligado a continuación a dar una explicación sobre lo ocurrido, según Olea Franco, «al forzar a su narrador a recapitular sobre todo el argumento, Quiroga parecería desconfiar de sus capacidades para codificar los indicios, o bien de la competencia del lector para deducir por sí mismo qué ha sucedido en el texto» (Olea Franco, 2008: 480). Sin poner en tela de juicio los diferentes indicios más o menos evidentes de Quiroga, se puede entender que el clímax de nuevo sucede en el momento de la anagnórisis por parte del marido y cuyo resultado lo sitúa, siguiendo la teoría de lo fantástico de Todorov (2005), en un lugar incierto entre lo extraño y lo maravilloso. La posición inestable y sugerente entre ambos terrenos resulta posible por la combinación de una explicación que el autor relaciona con determinados parásitos al mismo tiempo que la existencia de tal ser, que comparte *modus operandi* con el vampiro, no forma parte de la lógica de nuestra realidad. Los elementos sobrenaturales no dejan de poner un contexto a uno de los temas centrales del cuento: la muerte. Esta aparece como «el agotamiento de la vida, tras ese constante desgaste que la va despojando de aquellas funciones que definen su naturaleza» (Alazraki 1973: 74) y se convierte en un acercamiento a la fatalidad incomprensible.

Otro ejemplo ilustrativo podría ser «Chac Mool»¹⁰, publicado en el libro *Los días enmascarados* en 1954 y posteriormente recogido en diferentes antologías. Tal y como nos indica Reeve (1973), este cuento presenta ciertos paralelismos con otro del mismo autor, publicado unos meses antes y que ha tenido mucha menos difusión, titulado «Pantera en jazz» que «podría ser una versión temprana de este mismo cuento» (Reeve 1973: 251). El cuento de «Chac Mool» comienza con una prolepsis fatalista: «Hace poco tiempo, Filiberto murió ahogado en Acapulco» (Fuentes 2007: 9). De manera aún más evidente que en «El almohadón de pluma» de Quiroga, desde el inicio conocemos la muerte del protagonista; de ahí que la tensión narrativa no se base en descubrir si el personaje pierde o no la vida, sino en la tensión narrativa construida desde la ambigüedad del elemento fantástico. Se pueden reconocer algunas temáticas sobrenaturales propias de la literatura gótica cuya influencia Fuentes reconoció abiertamente (Reeve, 1973: 250). El narrador es un amigo de Filiberto, el protagonista, que, tras la muerte de su amigo, encuentra un diario de notas donde Filiberto ha ido dejando constancia de los acontecimientos relacionados con una estatua de una

10 También merecería un estudio al respecto el cuento o *nouvelle* de «Aura» del mismo autor publicado posteriormente.

deidad precolombina¹¹ que tiene en el sótano de su casa¹². En realidad, el amigo de Filiberto deja paso en la narración al diario del protagonista, así, desde un narrador homodiegético, se abre un juego cercano al tópico del manuscrito encontrado.

Desde que la escultura del dios de la lluvia está en su casa empiezan a pasar cosas raras relacionadas con el agua: «Desperté a la una: había escuchado un quejido terrible. Pensé en ladrones. Pura imaginación [...]. Para colmo de males, la tubería volvió a descomponerse, y las lluvias se han colado, inundando el sótano» (Fuentes 2007:15). Al mismo que se repiten este tipo de escenas relacionadas con la presencia de agua en el sótano, Filiberto percibe el cambio paulatino de la estatua hacia algo grotesco y con apariencia cada vez más viva. Chac Mool poco a poco se va apoderando del espacio y de las posibilidades de Filiberto hasta que él mismo comprende que no puede escapar de su destino, pero aun así decide intentarlo: «Hoy aprovecharé la excursión nocturna de Chac para huir. Me iré a Acapulco; veremos qué puede hacerse para adquirir trabajo, y esperar la muerte de Chac Mool» (Fuentes 2007: 23). Esta última nota encontrada por el amigo del protagonista confirma el lugar y la causa real de muerte, ya que al comienzo solo se sabía que el personaje se había ahogado y con esta oración se comprende que el ahogamiento de Filiberto tiene un responsable. Finalmente, el amigo de Filiberto, tratando de dar sentido al diario, así como con el fin de llevar el féretro a la casa Filiberto, va a la casa de su amigo. Al intentar utilizar la llave de la puerta principal, «Apareció un indio amarillo, en bata de estar por casa, con bufanda. Su aspecto no podía ser más repulsivo; desprendía un olor a loción barata» (Fuentes 2007: 24) que, después de describir de una manera grotesca, le dice: «No importa; lo sé todo. Dígale a los hombres que lleven el cadáver al sótano» (Fuentes 2007: 24). Se puede decir que este texto presenta dos finales: por un lado, el cumplimiento del destino fatal de su muerte al ir a Acapulco, donde de manera paradójica, como Edipo, al intentar escapar de su destino no hace sino cumplirlo; y por otro, la corporalidad y conocimiento de ese indio nos indican que se trata tanto de la transformación humana del aquí malvado dios de la lluvia como de la prueba viviente de la veracidad del diario. El reconocimiento se produce al acompañar al transcriptor de Filiberto y al conocer los hechos que van más allá de su propia muerte.

11 Este hecho ha producido que una gran parte del interés de los estudios se hayan centrado en la relación con el pasado y el presente de México.

12 En numerosas ocasiones se ha relacionado este cuento con «Casa tomada» de Cortázar por la construcción de un espacio en el que suceden elementos extraños y que acaban por echar al habitante. Al mismo tiempo, sería interesante relacionarlo también con «El Aleph» de Borges donde el lugar de lo fantástico y del secreto sucede en el sótano de la casa. Además, Fuentes consideraba a Borges como pionero de la literatura hispanoamericana (Reeve, 1973: 249).

La vigencia de la anagnórisis

El escritor Ricardo Piglia escribió un texto titulado «Tesis sobre el cuento» [...] en el que defendía que todo «cuento se construye para aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la busca siempre renovada de una experiencia opaca de la vida, una verdad secreta. [...] Esa iluminación profana se ha convertido en la forma del cuento» (Piglia 2001: 111). El origen de este aspecto se remonta al nacimiento del género durante el Romanticismo, ya que el hecho de que su nacimiento coincida con una serie de intereses temáticos y estéticos relacionado con lo gótico y una renovación del interés suscitado por la *Poética* de Aristóteles tendrá consecuencias en la disposición de los diferentes elementos estructurales del cuento que trascenderán la propia estética del Romanticismo. Así, algunos elementos de la trama, originarios de la tragedia, como es la anagnórisis, serán uno de los elementos centrales a partir del cual se construirá el resto del cuento, siguiendo los esquemas poéticos propuestos por Edgar Allan Poe.

La anagnórisis es una noción más estricta que la que se da normalmente en los análisis de obras teatrales y películas. No es simplemente la adquisición de alguna información que lleve a que el personaje pase de un estado de ignorancia al conocimiento sobre sí mismo o de su situación. Es un acontecimiento que forma parte de la trama y que índice sobre la buena o mala fortuna del personaje y, así, suscita compasión y temor; y hace que la trama avance en una nueva dirección (Curran, 2019: 207).

Así, la anagnórisis revela una verdad que se descubre al final del texto, coincidiendo con el efecto final indicado por Poe, que tiene consecuencias sobre el destino del personaje protagonista y que acaba, en la mayor parte de los casos, en una fatalidad que había sido anunciada de manera más o menos velada al comienzo del texto. Este aspecto heredado de la tragedia tiene dos consecuencias. Por un lado, genera una experiencia estética asociada al enfrentamiento con los límites de la realidad y, por tanto, supone una ruptura de la subjetividad de los personajes. Por otro, el cambio en la suerte del personaje es un elemento de la trama que implica un punto de inflexión, ya que supone el éxodo o expulsión no solo de la vida conocida por el personaje hasta entonces, sino también una ruptura de los límites de lo comprensible y de lo representable. Se rompen los límites de la lógica, generalmente mediante la experiencia de la muerte. Por lo que toda anagnórisis, es decir, todo conocimiento, conlleva una condena, en muchos casos asociados a la muerte, que implica tanto una trascendencia de los elementos extraños acaecidos, como una fractura del mundo conocido. Así sucede con en la posesión del cuerpo de la segunda mujer por parte de la primera mujer en «Ligeia» de Poe, con la evidencia de que el cuerpo de la vampiresa sigue intacto en «La morte amoreuse» de Gautier, con la existencia del monstruo que absorbía la sangre y la vida de la mujer del protagonista en «El almohadón de pluma» de Quiroga o con la transformación de la escultura del dios de la lluvia en un indio vengativo en «Chac Mool» de Carlos Fuentes. Para ello, suele ser necesario un narrador homodiegético que nos sirva como guía para que

lector pueda acercarse a la anagnórisis con la misma información que la del protagonista, de modo que la anagnórisis del protagonista y el reconocimiento del lector coincidan en el tiempo. Por otro lado, sería interesante que futuros estudios se ocuparan de ver la vigencia del esquema narrativo presentado más allá de la estética de lo fantástico y de lo sobrenatural. Se podría ver esta concepción narrativa en otras estéticas y periodos, por ejemplo, en el determinismo social de los cuentos realistas y naturalistas como elemento de fatalidad en cuentos tales como «Pipà» de Clarín o, ya en el siglo XX, «Cabeza rapada» de Jesús Fernández Santos. Así con este artículo se ha podido ver la vigencia de la anagnórisis en la narrativa breve moderna a través de una estructura efectista que, aun habiendo nacido en el Romanticismo, en el seno muy concreto de una forma de entender la literatura, ha sabido adaptarse a las diferentes sensibilidades en diferentes lenguas y literaturas a lo largo del tiempo.

Bibliografía

- Alazraki, J., 1973, «Relectura de Horacio Quiroga», in Pupo-Walker, E. & Alazraki, J. (ed.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, p. 64-80.
- Aristóteles, 2007, *Poética*, Traducción, introducción y notas de Alicia Villar Lecumberri, Madrid, Alianza Editorial.
- Addison, J., 1991, *Los placeres de la imaginación* y otros ensayos de *The Spectator*, Edición de Tonia Raquejo, Madrid, La Balsa de la Medusa.
- Baquero Goyanes, M., 1993, *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Universidad de Murcia.
- Bolaño, R., 2009, *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- Caillois, R., 1970, *Imágenes, imágenes. (Sobre los poderes de la imaginación)*, traducción de Dolores Sierra y Néstor Sánchez, Barcelona, Edhasa.
- Cortázar, J., 2016, *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Edición a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Barcelona, DeBolsillo.
- Curran, A., 2019, *Aristóteles y la Poética. Guía de lectura*, traducción de Rodrigo Guijarro Lasheras, Madrid, Cátedra.
- Endress, H.-P., 2017, *Nouvelles françaises du XIX^e siècle*, Berlin, Frank & Timme,
- Fuentes, C., 2007, *Cuentos sobrenaturales*, México, Alfaguara.
- Gautier, Th., 2010, «La morte amoureuse», *Théophile Gautier*, <<https://theophilegautier.fr/wp-content/uploads/2010/06/La-morte-amoureuse.pdf>>.
- González Miguel, M^a A., 2000, *E.T.A. Hoffmann y E.A. Poe. Estudio comparado de su narrativa breve*, Universidad de Valladolid.
- González Moreno, B., 2007, *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha.
- Groynowski, D., 2000, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan Université.

- Mishra, V., 1994, *The Gothic Sublime*, State University of New York Press.
- Mishra, V., 2012, «The Gothic Sublime» in David Punter *A New Companion to the Gothic*, New Jersey, Wiley-Blackwell, p. 288-306.
- Olea Franco, R., 2008, «Horacio Quiroga y el cuento fantástico», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 56 (2), p. 467-487.
- Pacheco, C. y Barrera Linares, L. (eds.), 1997, *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Pascual Barciela, E., 2017, «La anagnórisis trágica en *Agamenón* de Esquilo», *Tycho: revista de iniciación en la investigación del teatro clásico grecolatino y su tradición*, 5, p. 153-17, <<https://www.uv.es/tycho/cas/05/pascual.pdf>>.
- Piglia, R., 2001, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama.
- Piglia, R., 2006, «Secreto y narración. Tesis sobre la nouvelle», in E. Becerra (ed.), *El Arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, p. 187-205.
- Poe, E. A., 1977, *The Portable Poe*, Selected and edited by Philip van Doren Stern. London, Penguin Books.
- Poe, E. A., 2009, *Cuentos I*, traducción de Julio Cortázar, Madrid, Alianza Editorial.
- Quiroga, H., 2007, *Cuentos de locura de amor y de muerte. Los desterrados*, Madrid, Mestas ediciones.
- Quiroga, H., 2011, «Manual del perfecto cuentista» en *Relatos (Selección)*, <www.Linkgua.com>, p. 9-14.
- Reeve, R., 1973, «Los cuentos de Carlos Fuentes: de la fantasía al neorrealismo», in Pupo-Walker (dir.) *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, p. 249-263.
- Ryon, V., 2018, «Le fantastique gautiérien et la mise en scène du sublime», *Studii si Cercetari Filologice: Seria Limbi Romanice*, 1, 23, p. 145-159.
- Todorov, T., 2005, *Introducción a la literatura fantástica*, traducción de Silvia Delpy, México, Ediciones Cayoacán.
- Torres Monreal, C.O.F., 2006, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.
- Valverde, I., 2005, «Introducción», in *Escritos sobre arte y teatro de Stendhal*, Madrid, La balsa de la Medusa.