

LA SIGNIFICACIÓN DEL MAL LUGAR EN “CASA TOMADA” DE JULIO CORTÁZAR

Frak TORRES VERGEL*

- **RESUMEN:** La perspectiva semiótica de producción de sentido de lo neofantástico nace de la concepción del signo como una unidad cultural que produce significados dentro de un sistema (el texto literario) remitido a saberes específicos traslapados en la construcción de imágenes arquetípicas, metáforas alógicas, inconsecuencias sintácticas y símbolos que nutren la polisemia del texto y develan el “enigma” inmerso en el conflicto de la obra, todo lo cual es elaborado mediante la estrategia discursiva marcada por el punto de vista desde el cual se sitúa el narrador. Partiendo de esta concepción semio-narratológica de la ficción neofantástica y la teoría de los arquetipos de Jung, este artículo analiza la significación de la figura arquetípica del Mal Lugar en los horizontes de la diégesis del cuento “Casa tomada” de Julio Cortázar. El Mal Lugar se aborda aquí como un espacio figurado que espolea las habilidades interpretativas del lector para producir diversas posibilidades de significación textual orientadas hacia tres ópticas complementarias entre sí: como una fuerza invasora que altera el *statu quo* de los protagonistas; como un territorio tabú en el que se establece una red de comunicación con las características de la ficción de miedo; y como una circunstancia óptica de efecto siniestro proveniente de una retórica del horror y de incidentes separados de la norma.
- **PALABRAS CLAVE:** Julio Cortázar. “Casa tomada”. Mal Lugar. Significación.

Arquetipicidad y polivalencia

Los temas de lo neofantástico y las figuras arquetípicas del horror constituyen un *leitmotiv* en la cuentística de Julio Cortázar. Un conjunto representativo de sus relatos evidencia una búsqueda de índole onto-antropológica mediante personajes tipo del imaginario terrorífico. Este es el caso de cuentos como “Casa tomada” (Mal Lugar), “Reunión con un círculo rojo” (Mal Lugar, Vampiro, Licántropo, Fantasma), “La puerta condenada” (Mal Lugar, Fantasma) y “Después del almuerzo” (Cosa sin Nombre). Entre estas imágenes paradigmáticas del terror metafísico son el Mal Lugar y el Licántropo (o Doble) las dos más recurrentemente sugeridas en la cuentística cortazariana. El Mal Lugar lo encontramos en relatos también emblemáticos como “Verano”, “Ómnibus”, “Fin de

* Universidad del Magdalena. Facultad de Humanidades. Santa Marta - Colombia. frakliterature@hotmail.com
Artigo recebido em 20/11/2019 e aprovado em 25/05/2020.

etapa”, “Silvia” y “Retorno de la noche”; y el Licántropo (o Doble), en “Cuello de gatito negro”, “Circe”, “En nombre de Bobby”, “Las manos que crecen”, “Las armas secretas”, “Mudanza”, “El ídolo de las Cícladas”, “La isla a mediodía” y “Lejana”.

Estas figuras arquetípicas del terror son tratadas en el discurso neofantástico cortazariano mediante la técnica de los silencios y las sugerencias para que en su recepción sean interpretadas no sólo como posibles “monstruos sibilinos”, sino, además, entre otras múltiples lecturas, como probables personajes humanos con padecimientos mentales como la neurosis, la paranoia y la esquizofrenia.

En el psicoanálisis, la teoría de los arquetipos de Jung (2002) profesa que estos son principios fundamentales expresados en la zona consciente como imágenes representativas de determinadas experiencias del hombre que hacen parte del inconsciente colectivo. También enseña que estas representaciones simbólicas son tipos del imaginario social que revelan actuaciones estándares u obsesivas de los seres humanos. Así, la imagen arquetípica está unida al inconsciente colectivo porque “[...] señala la articulación en la que se encuentran lo interior y lo exterior, y representa la interacción dinámica y continua entre lo consciente y lo inconsciente, lo personal y lo colectivo” (DOWNING, 1994, p. 14).

En la literatura fantástica encontramos íconos del miedo, construcciones del imaginario social (manifestaciones de los arquetipos) que proyectan un reflejo entreabierto de la experiencia interior del ser humano en su interacción con el otro y con el mundo exterior. Estos motivos arquetípicos son proyecciones de las tendencias afectivas del individuo, mediante los cuales representa sus procesos psíquicos. Así, la arquetipicidad estructura la tendencia del ser humano a formar representaciones de un motivo, las cuales “[...] pueden variar muchísimo en detalle sin perder su modelo básico” (JUNG, 1995, p. 67).

Esos símbolos de lo inconsciente colectivo representados con personajes arquetípicos de la iconografía literaria, sobrellevan toda una carga ontológica de inquietante imaginaria canalizada por medio de “[...] cuatro categorías componentes de la angustia identificadas por los test modernos: agresión, inseguridad, abandono y muerte” (DELUMEAU, 1989, p. 38). Afín a esto, en un estudio psicocrítico sobre algunos cuentos de Cortázar, Ontañón de Lope (1999) concluye que en estos la característica más fuerte y frecuente es la presencia de una angustia existencial en los personajes que sobrecoge al lector. El imaginario del miedo en la cuentística neofantástica cortazariana se relaciona con un conflicto esencial inconsciente y no resuelto. Por eso, el valor psico-artístico que su obra formula con insistencia es su habilidad para crear una conexión entre los “miedos de fantasía” y los “miedos reales”. Como apuntó García Canclini (1978, p. 109): “[...] si el monstruo nos apela e inquieta no es tanto por su diferencia como por su semejanza con nosotros, advertimos en él algunas de las posibilidades de lo humano”. La esencia polivalente de esas construcciones mitológicas, profantasías o figuras simbólicas del imaginario social da pie a múltiples interpretaciones según ciertos contextos que permiten determinadas reelaboraciones y reconversiones. Su productividad se modula entonces “[...] en función de los retos marcados por las cambiantes circunstancias y los diversos contextos culturales de cada época y cada sociedad” (GUBERN, 2002, p. 10).

Lo neofantástico cortazariano

La cuentística neofantástica cortazariana se presenta bajo la técnica de los silencios y las sugerencias, ligada a ciertos aspectos semionarratológicos como: la presencia de símbolos ónticos o de imágenes arquetípicas del horror, las focalizaciones alternadas en la instancia narrativa, la sugestión hiperrealista, el extrañamiento de lo siniestro y las figuras retóricas productoras de vacíos enunciativos en la estructura discursiva, como las elipsis, las oraciones inacabadas, las reticencias, los rodeos de palabras, las insinuaciones y los desenlaces abiertos, constitutivos de una poética de lo neofantástico que alcanza altos niveles de tensión narrativa en el clímax, coincidente por lo general con el final del cuento. Los relatos neofantásticos de Cortázar, en el desarrollo de las funciones iniciales del conflicto, presentan un fenómeno enrarecido o inesperado, operante del miedo, que cercena la estabilidad de la situación cotidiana. En el desenlace, por lo general, no se disipa ese conflicto, sino que se deja el enigma.

Lo neofantástico en la narrativa cortazariana se constituyó además como ese verosímil “lugar de convergencia, ese punto de intersección misterioso” natural e innegable, instalado en el mismo plano donde el racionalismo supone la materia (CORTÁZAR, 1983, p. 74). Su obra “busca romper con el canon de la realidad y mostrarnos otras muy posibles realidades tan ciertas como las que aceptamos de manera inocente” (GARCÍA-MORENO, 2005, p. 13). Por eso lo neofantástico cortazariano “[...] debe verse como un intento, a veces desesperado, de estirarnos la piel de lo cotidiano, de hacernos salir de esta especie de prehistoria de nosotros mismos en la que vivimos” (GONZÁLEZ BERMEJO, 1986, p. 7).

Lo fantástico cotidiano que no genera asombro es la raíz principal en el engranaje de la poética cortazariana. Su narrativa comprende una experiencia vital marcada por dicotomías esenciales: razón-imaginación, yo-universo, bien-mal, materia-espíritu e individuo-masa. Sus procedimientos retóricos y el uso intencionado del lenguaje simbólico comunican una búsqueda del patrimonio ontológico de la humanidad, que ha llevado a distintos autores a considerarlo un revolucionario metafísico¹: “[...] la obra de Cortázar exige la anulación de los límites que la cultura occidental ha puesto al hombre para que entonces, tomando conciencia de su estado metafísico, este pueda reintegrarse a un sentimiento de solidaridad con las fuerzas cósmicas” (SOSNOWSKI, 1983, p. 5). La disgregación del hombre y la realidad total se evidencia en la narrativa cortazariana mediante la marcación de atributos patológicos o conflictos psíquicos en los personajes, generados por cierta enajenación social deudora de una genuina correspondencia con el otro y con un universo capaz de infundir la clave existencial para reconocer lo esencial en el ser del hombre.

Otro aspecto fundamental de lo neofantástico cortazariano es el uso frecuente de un hiperrealismo que entraña una rara y turbia situación que amenaza a los personajes

¹ El revolucionario metafísico está comprometido con la situación ontológica del hombre y con su destino, considera imperativo renegar de la civilización que conocemos para que, libre de toda legislación arbitraria, el hombre vuelva a *ser*.

todo el tiempo. El horror entra a sus vidas y trastorna de modo paulatino, casi imperceptiblemente, la atmósfera habitual. Este efecto de doble realidad constituido por lo familiar y lo desconocido anómalo Freud lo denominó el sentimiento de lo siniestro y Cortázar lo calificó como “extrañamiento” o “sentimiento de lo fantástico”. Lo siniestro, desde la visión freudiana, es “lo que, debiendo permanecer secreto u oculto, no obstante, se ha manifestado” (FREUD, 2005, p. 665); es a la vez el efecto emocional o impresión angustiosa que promueve en el ser humano la contraposición de realidades “modernas” con creencias primitivas que se creían ya superadas. Entre los factores que evocan un efecto ominoso Freud destaca los temas del doble, la repetición involuntaria, el complejo de castración y las actitudes frente a la muerte, presentes todos en la narrativa neofantástica cortazariana mediante una realización y una consecuencia. Lo siniestro en la obra de Cortázar se realiza por medio de una retórica de penetrabilidad fina (silencios y sugerencias) aplicada a una realidad en extremo cotidiana; el efecto, en cambio, se presenta como un sentimiento de angustia existencial, reflejo de un algo reprimido que retorna. Esta forma de la angustia categoriza lo siniestro como “[...] algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que solo se tornó extraño mediante el proceso de su represión” (FREUD, 2005, p. 679). En “Casa tomada”, por ejemplo, Cortázar logra esa doble vinculación de lo siniestro mediante el recurso de la prosopopeya, aplicando verbos que se utilizan con seres animados a objetos inanimados: “agujas yendo y viniendo y una o dos canastillas en el suelo donde se agitaban constantemente los ovillos” (CORTÁZAR, 2011, p. 132). Se trata de una retórica del miedo asociada a la exploración del inconsciente, que, al ser introducida en un ambiente hiperrealista, produce mayor efecto siniestro. A la par de esta atmósfera opresiva y ominosa, enraizada en el hiperrealismo y en un uso específico del lenguaje, lo neofantástico cortazariano es practicado mediante la aplicación de los conceptos de significación, intensidad y tensión. Para Cortázar la significación de un cuento se halla esencialmente en la selección de ese motivo de apariencia trivial que abraza la particularidad de comunicar algo más allá de sí mismo convirtiéndose en “[...] el resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo quemante de un orden social histórico” (CORTÁZAR, 2006, p. 376). Sin embargo, esta significación adquiere todo su valor y poder de sentido sólo si es estratégicamente articulada con los principios de intensidad y de tensión, conformantes de la técnica narrativa de efecto fantástico que propulsará ese “[...] tema excepcional, inventado o escogido a voluntad, o extrañamente impuesto desde un plano donde nada es definible” (CORTÁZAR, 2006, p. 377). La intensidad discursiva se constituye por la supresión categórica de situaciones transitivas intermedias e ideas de relleno que el proceso de construcción de un relato permite y demanda. Es decir, el cuentista debe prescindir de todo aquello que no desemboque inevitablemente en el eje dramático. La tensión, por su parte, se define por el método usado por el cuentista para acercar paulatinamente al lector a la intención de lo narrado.

Toda esa composición discursiva de lo neofantástico ofrece una espacialidad en la que lo fantástico deja de ser una excepción para convertirse en código de funcionamiento del mundo. Es decir, hay una aparente inversión de papeles: en la narrativa neofantástica la desconfianza nace de lo real y no de lo sobrenatural. Mientras la narrativa fantástica problematiza los límites entre la realidad y la fantasía, la narrativa neofantástica eclipsa

esos confines. Lo que caracteriza a lo fantástico contemporáneo “[...] es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad” (ROAS, 2001, p. 37). Esta circunstancia fundamental para la caracterización de lo neofantástico como fenómeno del lenguaje, “[...] fusiona dos aspectos básicos de la concepción lingüística contemporánea: la preeminencia del lenguaje en la captación de mundo y la conciencia de la autonomía del primero respecto del segundo” (ERDAL JORDAN, 1998, p. 116). Esto quiere decir que lo fantástico nuevo, además de intentar variar la percepción de la realidad, revela el deseo de establecer lo imaginario lingüístico como una realidad alternativa, el cual se nutre con dos formas diferenciables de lo fantástico como fenómeno del lenguaje: “[...] la impertinencia semántica, situada en el nivel sintagmático, y la metalepsis o la transgresión de los niveles narrativos” (ERDAL JORDAN, 1998, p. 138).

Ahora bien, aunque los aspectos lingüísticos son relevantes para distinguir lo neofantástico de lo fantástico tradicional, no hay que olvidar que el modo de leer el mundo del texto sigue siendo el aspecto crucial para internalizar una obra fantástica, ya sea de esta o de aquella modalidad. Porque, en realidad, lo fantástico es un concepto múltiple, integrador de una naturaleza bidimensional de raíz ontológica: “[...] en la primera dimensión el lector se pregunta por la frontera entre el yo y el otro, por los límites de lo real; en la segunda por las fronteras del pensamiento. Es el lector el espacio mismo donde se inscribe la multiplicidad de lo escrito, es él quien mantiene reunidas todas las huellas del texto” (LÓPEZ-PORTILLO, 1999, p. 14). Así, la multiplicidad está dada por las marcas, las pistas o huellas textuales que conducen al lector “[...] por un camino concreto que ofrece a la vez otras vías, a veces menos claras, a veces conscientemente creadas para causar confusión y ambigüedad, para que ponga la otra parte del trabajo en la creación de la obra” (EISTERER-BARCELÓ, 1999, p. 95). Como en un pacto simultáneo entre texto y referencialidad, el lector de lo fantástico contemporáneo debe participar de la construcción de ese “nuevo mundo” en el que nada se impide, pero sí se cuestiona todo. Lo fantástico implica pues “una manera de leer” (TODOROV, 1972, p. 43).

Análogo a lo que ocurre con lo fantástico tradicional, “[...] en los relatos neofantásticos el lector sigue percibiendo la ruptura, el conflicto que en ellos se establece respecto de la noción extratextual de realidad, y la perturbación que ello provoca” (ROAS, 2011, p. 39). Por tanto, la transformación de lo fantástico tradicional a lo fantástico contemporáneo no es tan abrupta como pudiera pretenderse hacer ver, la diferencia radica en que “[...] mientras lo fantástico tradicional es un fantástico de percepción, lo neofantástico incluye las dos manifestaciones de lo fantástico: del lenguaje y de la percepción” (ERDAL JORDAN, 1998, p. 111). Esto significa que la transgresión que propone todo relato neofantástico “[...] no se limita únicamente a su dimensión argumental y temática, sino que también se manifiesta en el nivel lingüístico” (ROAS, 2011, p. 133). La literatura neofantástica conserva muchas de las convenciones temáticas de la literatura fantástica, lo que varía es el tratamiento que se hace de esos temas y los cambios que se introducen discursiva y narrativamente al momento de abordarlos. Lo neofantástico no debe entenderse como “diferente” a lo fantástico tradicional. Lo que existe es una nueva

fase de lo fantástico que representa la natural evolución de este género, basada no solo en lo fantástico como fenómeno de lenguaje, sino asimismo en una concepción distinta del hombre y del mundo, en la que este último es entendido y sentido como pura irrealidad.

Por otra parte, en el nivel sintáctico, lo neofantástico funciona como un anacoluto, es decir, como una inconsecuencia sintáctica o construcción gramatical que trastorna el orden normativo del discurso. Se trata de una transgresión en el plano sintáctico y de una desviación de modelos convencionalmente aceptados como “normales”, con el propósito de superar las limitaciones que esos modelos o normas imponen a las posibilidades expresivas del lenguaje: “[...] lo fantástico y el anacoluto son expedientes que buscan provocar una ruptura dentro de un orden determinado” (ALAZRAKI, 1983, p. 33). Sintácticamente, lo neofantástico aparece entonces como una falla que se abre en lo compacto de la narración, como una transgresión en el sentido de la dinámica convencional del texto que conlleva “un ‘problema’ de acumulación de la tensión y una funcionalidad máxima de sus componentes” (CAMPRA, 2001, p. 185, énfasis nuestro).

En el nivel semántico, “[...] lo neofantástico recurre a metáforas alógicas cuyo sujeto sería el hombre y su situación en el mundo” (ALAZRAKI, 1983, p. 41). La condición del hombre es expresada mediante la imagen fantástica. El escritor usa estas metáforas para intentar aprehender un orden que escapa a la lógica racional con la cual habitualmente se mide la realidad o irrealidad de las cosas. En la metáfora alógica el lector reconoce una dimensión ontológica que trasciende al personaje para hacerse experiencia del lector mismo. Se trata de una metáfora que estructura y transforma lo fantástico nuevo en un concepto operacional con el que la esencia del Ser se descubre en clave de lenguaje simbólico. La transgresión semántica, rasgo distintivo de la metáfora, infractora del orden natural al hacer todo posible mediante el arte, constituye esa organicidad de lo neofantástico que renueva la invención del mundo a partir de la vulneración de los límites del lenguaje.

Del mismo modo, al referirse a la impertinencia semántica, Erdal Jordan (1998) apunta que esta se manifiesta a través de un sintagma semánticamente incongruente, que puede estar expresado mediante la metáfora, una proposición absurda o la antropomorfización de la sinécdoque, entre otros recursos, que configuran lingüísticamente un giro ontológico. Esta predicación impertinente en el relato neofantástico “[...] es *acontecimiento* que condiciona la diégesis. Su efectividad deriva, en primer lugar, de la capacidad referencial y la autonomía del signo lingüístico, y, en segundo lugar, del contexto textual que la circunda” (ERDAL JORDAN, 1998, p. 113, énfasis en el original). En el discurso literario de lo fantástico contemporáneo este fenómeno retórico suele resignificar el tópico de lo sobrenatural mediante la *literalización* de su sentido figurado, entendida ésta como un recurso central en los relatos fantásticos que basan su construcción en la transgresión lingüística, precisamente porque funciona dentro de un contexto estético-literario que permite la imposición de la realidad lingüística sobre la realidad empírica representada en el texto. Este fundamento de adobe todoroviano resalta el empleo de figuras retóricas ligadas a lo neofantástico mediante la construcción de relaciones sémicas en las que lo sobrenatural, como lenguaje, encuentra “su origen, su prueba y su consecuencia” (TODOROV, 1972, p. 99). No obstante, Erdal Jordan (1998, p. 114) señala que, “[...] desde una perspectiva

metaliteraria, el mero procedimiento de literalización de la figura no ubica al texto dentro de lo fantástico contemporáneo, puesto que este procedimiento es común a la configuración de lo fantástico en su totalidad”. Así, la diferencia fundamental entre lo fantástico tradicional y lo fantástico contemporáneo de impertinencia semántica radicaría en que actualmente “[...] la figura se constituye por semas enraizados en la realidad cotidiana y en que el fenómeno sobrenatural es asumido con naturalidad, sin vacilación” (ERDAL JORDAN, 1998, p. 114). Este aspecto de lo fantástico contemporáneo ya había sido señalado por Todorov (1972) al explicar el ámbito espacial de la transformación de Gregorio Samsa en *La Metamorfosis*, es decir, el hecho de la no afirmación textual de la vacilación de los personajes respecto a la naturaleza excepcional e inconcebible del suceso sobrenatural transgresor de la realidad, su falta de perplejidad ante ese otro orden de mundo a que pertenece el fenómeno clave de la narración y que allí se convierte en una especie de banalización de lo preternatural. Es esta supuesta trivialización del hecho sobrenatural la que acentúa la pugna limítrofe entre lo real y lo irreal y, en consecuencia, la inquietud sentida por el lector al ver evidenciado como cierto en el texto eso que pensaba dudoso o inexistente. Ahora bien, esta desvirtualización de los límites entre lo real y lo irreal no implica una falta de transgresión o ausencia de vulneración entre esos dos órdenes, porque es precisamente el uso estratégico del lenguaje en la literatura neofantástica el que hace que esta no pise el terreno de lo maravilloso y de la ciencia ficción.

Lecturas fictivas del Mal Lugar en “Casa tomada”

Una de las características de la narrativa neofantástica cortazariana es la mitificación de parajes urbanos como áreas donde reina el horror: una casa, un hotel, un museo, un ómnibus, un metro, una oficina, una estación. La ciudad emerge como una zona inquietante en donde la tensión soterrada del orgánico espacio físico representa el conflicto interior de los personajes.

La figura arquetípica de terror metafísico conocida como Mal Lugar (*Bad Place*)² es un personaje-tipo recurrente en la literatura fantástica. En los relatos cortazarianos los sitios malditos aparecen desde el principio de la narración con un ambiente enrarecido que lleva al lector a la impresión de que está observando una criatura u organismo dormido que podría despertar en cualquier momento. Son moradas siniestras que anuncian una sombría conciencia en secuencia onírica o alucinatoria, como ocurre en la cabaña de campo de la pareja de “Verano”, o en el caserón colonial de los antepasados de los dos hermanos de “Casa tomada”, o en la habitación de la antigua casona reformada como hotel en “La puerta condenada”. La imagen paradigmática del espacio como fuente de horror está presente en otros cuentos representativos de la obra de Cortázar, como “Ómnibus”, “Fin de etapa” y “Distante espejo”, que desarrollan el tema del miedo mediante el rastro

² Mal Lugar (*Bad Place*) o Sitio Maldito: Stephen King (2016) distingue con este nombre a uno de los cinco personajes arquetípicos de la tradición de terror fantástico. Los otros cuatro que examina el escritor de Maine son el Hombre Lobo, la Cosa sin Nombre, el Vampiro y el Fantasma.

y el peligro de amenazas provenientes del exterior que se filtran en el interior de los personajes, generando ambigüedades con distintos motivos recurrentes en el género fantástico, como el desdoblamiento de la personalidad, la paranoia y otras manifestaciones de la psique personal y colectiva, propias de las facultades del inconsciente. Estos *puntos de presión fóbica*³ suelen ser extrapolados por abducción a sentimientos de paranoia⁴. En “Casa tomada”, Cortázar se sirve de esas impresiones endógenas del urbanita y de un uso estratégico del lenguaje para crear un relato polivalente de implicaciones políticas, religiosas y psicoanalíticas, lo cual deriva en distintas interpretaciones o lecturas.

Lectura política

“Casa tomada” comunica la tradición milenaria y a la vez obsesión de Irene y de su hermano por perpetuar la posesión de una antigua casona familiar heredada por generaciones. Esta contumacia se ve vulnerada por unas “fuerzas invasoras” que se apoderan de modo paulatino de la casa y terminan causando la huida despavorida de los dos hermanos solterones que mantienen una relación incestuosa.

En *Las raíces del miedo*, Gubern y Prat Carós (1979, p. 33) indican que “[...] los ejes dominantes del género fantástico nacen de formulaciones míticas ligadas a temores nacidos en contextos socioculturales muy precisos”. La paráfrasis política de “Casa tomada” plantea una metáfora del antiperonismo de la clase media argentina, subtexto que cobra sentido porque el cuento se publica por primera vez⁵ en 1946, año en que ocurre la conquista electoral de J. D. Perón y la paulatina implicación de las multitudes obreras en el espíritu político-económico del país.

Esta lectura política del cuento “Casa tomada” tiene origen en el mito de la intimidad protegida, expuesto por J. J. Sebreli en su libro *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Allí el autor explica que la moral de la clase media argentina de aquella época se sustentaba “[...] en la conservación y la acumulación. Disociada de la vida y de sus semejantes, toda novedad, toda sorpresa, todo cambio de situación la atemorizaban y el

³ Puntos de presión fóbica: expresión acuñada por Stephen King (2016) para referirse a esas áreas de inquietud, terminales del miedo o temores personales arraigados en el inconsciente colectivo que, a menudo, son más políticos, económicos y psicológicos que sobrenaturales, y que en las obras de horror se representan o sugieren mediante algún elemento alegórico.

⁴ Si bien la paranoia es un reiterado tema con trasunto simbólico en la narrativa neofantástica, hay que tener claro que a nivel argumental no le sirve de reemplazo. Lo que hay que entender *lato sensu* es que en la literatura neofantástica el motivo de la paranoia se configura como una de las principales expresiones patológicas de esa eterna disputa entre lo inexplicable o desconocido y lo puramente racional o científico. En esa riña a mano limpia entre la duda y la certeza, la paranoia es “[...] esa línea divisoria entre los locos y los normales, línea que la normalidad comparte con la locura y por la cual se define” (BAUDRILLARD, 1993, p. 146). “La psiquiatría moderna enseña que no existen grandes diferencias entre nosotros y el paranoico encerrado en Bedlam, salvo que nosotros, de algún modo, conseguimos mantener a raya nuestras sospechas más extravagantes, mientras que las suyas han escapado a su control” (KING, 2016, p. 439).

⁵ “Casa tomada” se publicó por primera vez en 1946 en la revista *Los Anales de Buenos Aires*, dirigida por Jorge Luis Borges.

incontrolable mundo exterior constituía para ella una amenaza permanente” (SEBRELI, 1990, p. 83). La familia tendía a ser un pequeño mundo incomunicado, un círculo cerrado y aislado, indiferente a lo que ocurría afuera. Estas características del hogar pequeñoburgués argentino de aquel tiempo son evidentes en los protagonistas del relato: “[...] un cuento de Julio Cortázar, ‘Casa tomada’, expresa fantásticamente esta angustiada sensación de invasión que el ‘cabecita negra’⁶ provoca en la clase media” (SEBRELI, 1990, p. 93). La lectura sebreliana se basa en que la clase pequeñoburguesa argentina fue afectada por el proceso histórico del peronismo en el cual “el ‘cabecita negra’ representaba a la vez la industrialización del país –causa del empobrecimiento de la burocracia pequeñoburguesa– y el surgimiento de un proletariado genuinamente nacional” (SEBRELI, 1990, p. 92). En consecuencia, en el cuento los “asaltantes” de la casa serían representantes de la clase proletaria, que “invaden” la ilusión de la familia pequeñoburguesa (Irene y su hermano) de mantenerse como una entidad exclusivamente individual y privada.

En el cuento también se evidencia la indiferencia de Irene y su hermano hacia las relaciones con los demás, postura opuesta a la del peronismo que instaba a que “toda vida se hiciera pública hasta lo más secreto del corazón” (SEBRELI, 1990, p. 92), impetración inconveniente para los solterones, dado el incesto que mantienen oculto en contraste con el moralismo propio de la clase media argentina de aquella época, que cuidaba la nombradía y “[...] vivía dominada por el temor al qué dirán, al rumor y al escándalo, resultando ser la principal víctima de la represión puritana antisexual que constituye uno de los pilares fundamentales de la sociedad patriarcal burguesa y cristiana” (SEBRELI, 1990, p. 72). Esta inconveniencia entre lo que Irene y su hermano quieren y lo que demanda la sociedad los obliga a vivir en el disimulo, la ocultación y la hipocresía, ya que durante el peronismo “[...] se intentó también una reglamentación de la vida cotidiana, especialmente en lo referente a la sexualidad” (SEBRELI, 1983, p. 77). En este sentido, “Casa tomada” es un ejemplo de la exploración que efectuó Cortázar del enclave tabú como apuesta creativa en su narrativa fantástica. Los ruidos en la casa (la psique) representan la forma en que la conciencia reconoce los actos no deseados y vilipendiados por la cultura a la que se pertenece. Así, el miedo de los hermanos abarca en síntesis tres variedades de peligro: la amenaza de la muerte, derivada de la invasión a la casa que pone en riesgo la integridad física de la persona (acto final de su fuga); la amenaza de la duración y fiabilidad del orden social del que depende la seguridad de su medio de vida (la renta): “todos los meses llegaba la plata de los campos y el dinero aumentaba” (CORTÁZAR, 2011, p. 132), esto es, “[...] la inseguridad del presente y la incertidumbre sobre el futuro, incubadoras de los temores más imponentes e insoportables” (BAUMAN, 2007, p. 166). Y, por último, el peligro que amenaza su “[...] posición en la jerarquía social, su identidad, su inmunidad a la

⁶ Denominación peyorativa, de registro racista, utilizada principalmente por los pequeñoburgueses antiperonistas de la Argentina de intenso desarrollo industrial de la década de 1940, para referirse a la clase trabajadora migrante del interior del país que llegaba a la capital y al Gran Buenos Aires en busca de trabajo en las nuevas fábricas. La expresión “cabecita negra” está asociada a los rasgos físicos de muchos de estos migrantes internos, descendientes de indígenas y africanos, como son el color negro del cabello y la piel de tonos intermedio y oscuro.

degradación y la exclusión sociales” (BAUMAN, 2007, p. 12), debido básicamente a su conducta incestuosa.

La angustia ante estos peligros origina en los hermanos la creencia de que su *casa* está a punto de ser tomada. Estado de zozobra inherente al principio socioantropológico de orden ritual ilustrado por Gennep (2008, p. 45) mediante la metaforización de la sociedad como “[...] una especie de casa dividida en habitaciones y pasillos de paredes tanto menos espesas y con puertas de comunicación tanto más amplias o menos cerradas cuanto más cerca se halle esa sociedad de las nuestras en cuanto a la forma de su civilización”. Ahora bien, esta condición de amenaza sofocante, sufrida por los hermanos de actitud apática y narcisista, en el contexto sociopolítico de Argentina durante la época peronista, evidencia en “Casa tomada” el funcionamiento de la flexión gótica del Mal Lugar como “[...] imagen del autoritarismo, del confinamiento y de un narcisismo limitador referido a la obsesión cada vez mayor por encerrarse en los problemas de uno mismo” (KING, 2016, p. 407). Así, “Casa tomada” también hace parte del corpus de relatos cortazarianos que sugieren alguna temática afín al horror político, como “Después del almuerzo”, “Segunda vez” y “Graffiti”, donde se enuncia, mediante la técnica de los silencios, la figura anónima y siniestra de cierto agente ideológico de gran poder que se sirve de este de una forma equivocada para mantenerlo o, finalmente, perderlo. Prego, al tratar este asunto, manifiesta que en este tipo de cuentos de Cortázar “[...] no hay un hombre, por cruel que sea, sino algo que en ningún momento puede asumir una forma y que en un momento determinado puede llamarse Ejército, Organizaciones paramilitares, Comandos de la muerte” (PREGO; CORTÁZAR, 1997, p. 216). El horror político que fluctúa y se agita en la atmósfera de esos relatos tiene su expresión en un marco de latencia omnimoda de lo innombrable, de lo vedado, pero hondamente mefítico, que no publica responsabilidades explícitas mediante nombres propios que designarían entidades gubernamentales o privadas corruptas, adictas a alguna clase de estructura ilícita, sino que esta angustia de lo no dicho se registra en el discurso literario a través de huellas textuales que van en aumento hasta sitiar la totalidad del sentido que el lector-cómplice le atribuirá al final. Es esta una de las formas del horror que dice más cuando no dice, ya que asume el juego de una alarma sin causa definible o precisable.

Lectura religiosa

La interpretación religiosa de “Casa tomada” fue difundida en 1983 por Alazraki⁷ en su *Unicornio*. Se ciñe a la anécdota bíblica de la pérdida del Paraíso. Este mítico lugar sagrado correspondería en el cuento a la casa de los hermanos (Adán y Eva, de acuerdo con este subtexto) con todos los disfrutes que suministra: “No necesitábamos ganarnos la vida” (CORTÁZAR, 2011, p. 132). El incesto, pecado tácito, se evidenciaría al final de la historia cuando una fuerza y voluntad sobrenatural radical (Dios) expulsa de la casa

⁷ Antonio Planells ya había presentado al público una paráfrasis similar en 1979 en su monografía titulada *Cortázar: Metafísica y Erotismo*.

(Jardín del Edén) a los dos hermanos, “como castigo por haber violado una ley capital, el pecado del incesto” (PLANELLIS, 1979, p. 84). Así, en adelante, los dos hermanos vivirían añorando el paraíso perdido.

En definitiva, teniendo en cuenta la perspectiva religiosa, podemos enunciar la significación de la figura arquetípica del Mal Lugar en “Casa tomada” mediante tres piezas articuladas en su estructura narrativa, expositoras del conflicto: a) la casa como escenario sacrosanto del relato y la vida “paradisíaca” de los personajes dentro de ese espacio solemne con sus imperativas ceremonias y rituales de la cotidianeidad (planteamiento); b) la aparición de la potencia divina que amenaza la permanencia de los dos hermanos dentro de la casa debido a la transgresión de una ley sagrada (nudo); y c) la expulsión de los hermanos de la casa por parte de esa potencia (desenlace).

Lectura psicoanalítica

En la obra de Cortázar, el Mal Lugar revela “[...] los temores irracionales, las imágenes obsesivas y las fantasías alucinatorias que habitualmente son inhibidas y forzadas a permanecer en el subconsciente” (FILER, 1970, p. 51); manifiesta una visión de mundo que remite forzosamente a una interioridad “anormal” (LASTRA; COULSON, 1981, p. 343). En “Casa tomada”, este tipo de horror visceral se construye a través del juego entre la perspectiva narrativa que orienta el relato (voz y punto de vista) y la operatividad funcional que permite el empleo de la figura arquetípica del Mal Lugar. Este espacio, personificado y figurado, pasa a ser en el cuento una categoría actancial equiparable a la voz narrativa, en cuanto aquel y esta constituyen el “punto de acceso” al universo representado (GARCÍA BARRIENTOS, 2003, p. 121). Al ser el narrador uno de los protagonistas, su silencio respecto a la invasión de la *casa* “está justificado dentro de la narración, pero en ese silencio se apoya todo el relato” (ALAZRAKI, 1983, p. 141). El tiempo verbal utilizado por ese narrador intradieгético es el pretérito, principalmente imperfecto, no obstante, la focalización otorga relevancia al tiempo (estado) presente, más misterioso para el lector por la naturaleza de lo relatado. Este narrador participante (el hermano de Irene) enuncia el protagonismo de la figura arquetípica del Mal Lugar en la diégesis: “es de la casa que me interesa hablar” (CORTÁZAR, 2011, p. 132).

La casa es un símbolo frecuente en la obra de Cortázar, “[...] su significado general, lo mismo que el de la ‘habitación’, es el de la mujer o la madre, por el hecho de constituir ella el espacio en que el ser humano habita durante su vida intrauterina” (ONTAÑÓN DE LOPE, 1995, p. 89, énfasis en el original). En este sentido, el argumento de “Casa tomada” apuntaría precisamente a que la única manera de deshacer ese lazo contradictorio de encierro placentero sería renunciando a la casa, evento que efectivamente se muestra al final del relato. Esta filosofía de vivir del otro lado de la costumbre García Canclini (1978, p. 110) la abona cuando al hablar de la obra de Cortázar sostiene que “[...] la única justificación de la existencia está en no instalarse en ninguna justificación, no acomodarse para siempre en ninguna de las salas del laberinto, sino ir una y otra vez al encuentro de la nueva realidad”.

La imagen arquetípica del Mal Lugar en “Casa tomada” y en otros cuentos de Cortázar como “Ómnibus”, “La puerta condenada” y “Cuello de gatito negro”, vincula la manifestación de un *yo* enmascarado con el horror hacia sí mismo, mostrando además de un vientre simbólico un espejo simbólico. El Mal Lugar en estas ficciones es un inmenso espejo que refleja algunos modos en que opera el subconsciente. En “Casa tomada” las “fuerzas invasoras” que se adueñan poco a poco de la casona representan los reflejos de conciencia de Irene y su hermano que, básicamente consumen su existencia en tres conductas viciadas: la sexualidad incestuosa, la rutina maquina y la contumacia por perpetuar la posesión familiar, las cuales son vulneradas por esas “fuerzas” que los “espantan” hasta obligarlos a abandonar el viejo caserón. Desde esta perspectiva, el Mal lugar en “Casa tomada” no es un ser instalado en el mundo de los hermanos que deshace los límites entre dos órdenes de realidad discontinuos (trazando con esto una transgresión de sus códigos sobre el funcionamiento de lo real), sino que responde al desdoblamiento de la conciencia de los personajes mediante un mecanismo de manifestación construido para condenar esos tres escenarios alambrados y ligados a la diégesis como un monstruo devora-vidas. En “Casa tomada” el concepto de *monstruosidad* “[...] no lo encontramos en la infiltración de lo(s) extraño(s), sino en la vida larvada de los hermanos, en su modo de arrastrarse tediosamente por la existencia” (GARCÍA CANCLINI, 1978, p. 23). Irene y su hermano, hasta el día de los ruidos (punto vélico⁸ de la trama), no habían interrumpido sus costumbres. Son seres psicorrígidos, enfermos de un automatismo que les hace repetir las mismas labores a las mismas horas del día. Lo habitual se convierte entonces en normativo y esta normatividad de la vida rutinaria de ambos transfigura en un orden sofocante que trasluce un acentuado caos interior y temor al cambio. Esta resistencia a la novedad entra en disputa con el elemento amenazador (punto vélico) que pone en peligro la estabilidad de sus creencias.

En la obra de Cortázar, el Mal Lugar a menudo transforma a los personajes en aquello a lo que se resisten, como en “Ómnibus” o “Cuello de gatito negro”, pero otras veces, como en “Casa tomada”, metaforiza una especie de chifonier donde ellos paradójicamente guardan y revelan al mismo tiempo sus secretos de acuerdo a la vestimenta que han decidido usar. En el cuento esto ocurre merced al uso del concepto cortazariano de esfericidad, semejante al principio de *pequeño ambiente* suscrito por Quiroga (1981, p. 308) en la última base de su “Decálogo del perfecto cuentista”. La esfericidad⁹ es la forma cerrada del cuento asociada al mecanismo de participación del narrador en la historia. La esfericidad de “Casa tomada” está señalada no solo por el espacio interceptado de la casa, donde transcurren las funciones de los actantes, sino además por el interior o conciencia del narrador participante, en el que se concentra la situación narrativa y el sentimiento

⁸ La expresión “punto vélico” responde a modos de quiebra del orden, que permiten el acceso a otro territorio, ajeno a la costumbre y a la norma. Cortázar utiliza esta categoría operativa en su obra como resorte dramático o soporte incidental para la resolución del conflicto en un área de convergencia cotidiana donde lo insólito no genera sorpresa, entendiéndose por esto no escandalizarse frente a la ruptura del orden (CORTÁZAR, 1983, p. 74).

⁹ “La situación narrativa en sí debe nacer y darse dentro de la esfera, trabajando del interior hacia el exterior” (CORTÁZAR, 2013, p. 35).

de coacción producido por la invasión foránea en el micromundo de la casa. El uso de la primera persona insta al lector a situarse en un nivel interno e “identificarse con más naturalidad con el protagonista” (SCHOLZ, 1977, p. 99). Esta perspectiva narrativa permite también sortear el tabú de la relación incestuosa y la puesta en escena de esa realidad oculta vivida como una experiencia ritual.

En “Casa tomada” el horror está predestinado y llega desde el exterior como una espera interminable. Los hermanos aguardan ese acto invasor que los ha sumergido durante mucho tiempo en la angustia y que ahora es una realidad. De ahí que no se sorprendan ante la eventualidad de la irrupción y supongan de antemano de lo que se trata. Su expectación es semejante a la espera patológica de la muerte, hecha de tensión, opresión y zozobra. En el relato hay una amenaza implícita todo el tiempo, que está hecha de los mismos miedos de los personajes, como en *The Tingler* (1959), donde hay una criatura que vive dentro de cada ser humano y se alimenta y adquiere fuerza de los miedos de sus víctimas. En “Casa tomada” las “fuerzas invasoras” han sido presentidas y adquieren mayor potencia a medida que crecen los miedos de ambos personajes. Aquellas son en realidad proyecciones de estos, constituidos por “fijaciones recalcitrantes, culpas, remordimientos, ajustes de cuentas” (MARTÍNEZ DE MINGO, 2004, p. 21).

Puertas en eclipse

“Casa tomada” y “La puerta condenada” contienen la figura arquetípica del Mal Lugar como representación tópica de una historia desagradable sin expiar. En ambas diégesis el símbolo *puerta* es el propulsor de los rasgos de la genericidad fantástica y el significante-eje del conflicto.

La introducción de la puerta de roble en “Casa tomada” mediante una topografía de la distribución de las partes de la casa, evoca narraciones representativas del terror fantástico, que también tienen como eje argumental la imagen arquetípica del Mal Lugar: *El castillo de Otranto*, de H. Walpole (2015), y “La caída de la casa Usher”, de E. A. Poe (1968).

La puerta de roble, además de generar el sentimiento de inquietud en el lector por estar ubicada en el centro de la casona y separar sus dos lados, está rodeada de otros componentes temibles que la convierten en el elemento clave dentro de la fina atmósfera de terror, como el pasillo más estrecho que lleva a la cocina y el baño, o la impresión de claustrofobia creada por la puerta cuando se encuentra cerrada. Este sentimiento de reclusión simboliza la situación de Irene y su hermano, quienes deciden vivir del lado estrecho (antes de su huida definitiva) una vez cerrada para siempre la puerta de roble. Los ruidos extraños producidos en la parte trasera de la casona representan los juicios de conciencia y los ataques de la sociedad que los rodea. En este sentido, la puerta de roble significa también la barrera que colocan Irene y su hermano al no querer ser agredidos por la multitud.

Del mismo modo, el elemento de terror más importante dentro del Hotel Cervantes es evidentemente aquel que le da el título al relato: la puerta condenada. Al igual que la

puerta de roble en “Casa tomada”, la puerta de pino en “La puerta condenada” significa mucho más que una división entre dos partes de la edificación. A partir de ellas se pone en marcha en ambos cuentos el conjunto de ciertas características de lo fantástico, como son: el cultivo y el encadenamiento del temor a lo desconocido mediante la aparición de un suceso que insinúa la existencia de dimensiones incomprensibles desde la razón y produce la perturbación de las leyes de la vida cotidiana; la presencia sugerida de figuras arquetípicas del horror metafísico, en este caso el Mal Lugar; el secreto del afectado ante el agente amenazante; el sostenimiento de una atmósfera inquietante mediante las estrategias de tensión e intensidad, generadoras de misterio y *suspense*; y la prevalencia de la función expresiva del lenguaje imantada a una retórica del miedo que transmite cierta impresión de angustia existencial, confusión y zozobra por medio de vacíos enunciativos y juegos locutorios entre voz narrativa y focalización.

Uno de los recursos más utilizados por los escritores de relatos de terror consiste en “jamás abrir la puerta” (KING, 2016, p. 175). El escritor de narraciones fantásticas debe dar pie a que lo desconocido provoque ese estremecimiento que hace que se detengan todos los ojos. Detrás de las puertas de “Casa tomada” y “La puerta condenada” se encuentra aquello que los personajes temen, pero, al igual que en “La pata de mono” de W. W. Jacobs (2000), ni lector ni personajes nunca llegan a saber con certeza lo que había al otro lado de la puerta. Ambas historias se basan en secretos muy bien guardados: “[...] la raíz de la historia de horror dormita sobre esos secretos que más vale no revelar” (KING, 2016, p. 91). El relato de horror genera la ocasión para explorar “[...] qué es lo que pasa detrás de unas puertas que normalmente mantenemos cerradas con doble cerrojo” (KING, 2016, p. 557). El motivo de la puerta en eclipse ha sido utilizado a lo largo de la historia de la literatura fantástica por muchos autores del género, como Lovecraft (1969) y Bloch (2007), quienes entendieron que abrir la puerta significaba arruinar en la mayoría de los casos el efecto sobrecogedor del mejor terror.

En “Casa tomada” Irene y su hermano sufren una escalada de horror producida por *algo* que causa ruidos extraños dentro de la casona. Ni los personajes ni el lector nunca llegan a saber qué es lo que “encanta” la casa, hay *algo*, pero ese *algo* lo sienten tan fuerte y subterráneo que, cerrada la puerta de roble, escogen no volver a abrirla jamás. En “La puerta condenada”, por su parte, la inquilina ha aceptado el evento sobrenatural del niño que se manifiesta cada noche y paradójicamente en lugar de huir aterrorizada de la habitación lo que hace es dedicarse a consolar a la criatura cada vez que llora, dando la impresión de una mujer histérica que presume la maternidad de un niño fantasma. Sin embargo, otro efecto surge cuando ella, después de escuchar el remedo de Petrone, huye despavorida del hotel, desatando la vacilación del protagonista y del lector sobre su verdadero estado mental y sobre la naturaleza del suceso del llanto del niño. La experiencia de escuchar el lloriqueo de un bebé que ha muerto es un motivo grabado en el imaginario del terror clásico. Cortázar, en “La puerta condenada”, elimina cualquier explicación lógica o causal que esclarezca el lloriqueo de la criatura. La hipótesis de que la mujer de al lado fingiera este llanto como forma de locura o histeria desaparece cuando se marcha del hotel y el lloro persiste. En realidad, la figura del recién nacido en este cuento alude a la idea de morir como nacimiento. Al ser sepultada una persona, morir implica volver a

la tierra y, esa tierra, símbolo de la madre (que en el cuento está encarnada en la inquilina que consuela a la criatura) significa el retorno al claustro materno o, si se prefiere, el renacimiento. Así, morir supone el proceso de volver a nacer, significa el reencuentro del hombre con su ser esencial, lo cual en el dominio de lo inconsciente colectivo funciona como símbolo de la alteridad o del reconocerse en el otro: “[...] lo que viene después de la muerte es el mundo del agua en el que flota suspenso todo lo vivo, donde yo soy inseparable y soy este y aquel, donde experimento en mí al otro y el otro me experimenta a mí como al yo” (JUNG, 2002, p. 21).

En “Casa tomada” y en “La puerta condenada” los protagonistas escuchan ruidos ajenos a su esquema de realidad, lo cual produce en ellos un choque emocional que los lleva a tomar decisiones equivocadas. Ambas historias resignifican la fórmula de la casa “encantada” al mostrar un encadenamiento de eventos que refuerzan la relación polivalente del Mal Lugar con el anuncio de una “presencia indefinible” y sin resolución final. Ésta, al quedar fuera de lo dicho en el relato, “[...] se concierta en las interpretaciones del lector. En esa falta de resolución, forma de silencio en el discurso, el cuento neofantástico erige su sentido” (CAMPRA, 1991, p. 53). En definitiva, la narrativa cortazariana recrea la virtud de situarnos en una perspectiva desde la cual la esencia polivalente del orbe neofantástico favorece distintas interpretaciones orientadas hacia el encuentro del *ser* esencial con esa *puerta* (o vía de acceso) del lenguaje que permite franquear la frontera realidad-ficción.

TORRES VERGEL. F. The significance of Bad Place in “House Taken Over” by Julio Cortázar. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 59, n. 2, p. 215-232, jul./dez. 2019.

- **ABSTRACT:** *The semiotic perspective of production of sense of the neo-fantastic is born from the conception of the sign as a cultural unit that produces meanings within a system (the literary text) remissory to specific knowledge overlapped in the construction of archetypal images, alogical metaphors, syntactic inconsistencies and symbols that nourish the polysemy of the text and reveal the “enigma” immersed in the conflict of the work, all of which is elaborated through the discursive strategy marked by the point of view from which the narrator is situated. Based on this semio-narratological conception of neo-fantastic fiction and Jung’s archetype theory, this article analyzes the significance of the archetypal figure of the Bad Place in the horizons of the diegesis of the short story “House Taken Over” by Julio Cortázar. The Bad Place is approached here as a figurative space that spurs the reader’s interpretative skills to produce various possibilities of textual significance oriented towards three complementary optics: as an invasive force that alters the status quo of the protagonists; as a taboo territory in which a communication network is established with the characteristics of fear fiction; and as an ontic circumstance of sinister effect arising from horror rhetoric and incidents separated from the norm.*
- **KEYWORDS:** *Julio Cortázar. “House Taken Over”. Bad Place. Significance.*

Referencias

- ALAZRAKI, J. **En busca del unicornio**: los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico. Madrid: Gredos, 1983.
- BAUDRILLARD, J. **El intercambio simbólico y la muerte**. Caracas: Monte Ávila, 1993.
- BAUMAN, Z. **Miedo líquido**: la sociedad contemporánea y sus temores. Barcelona: Paidós, 2007.
- BLOCH, R. **El que abre el camino**. Madrid: Valdemar, 2007.
- CAMPRA, R. Los silencios del texto en la literatura fantástica. In: MORILLAS VENTURA, E. (ed.). **El relato fantástico en España e Hispanoamérica**. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991. p. 49-73.
- CAMPRA, R. Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. In: ROAS, D. (ed.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arcos/Libros, 2001. p. 153-191.
- CORTÁZAR, J. **La vuelta al día en ochenta mundos**. Madrid: Siglo XXI, 1983.
- CORTÁZAR, J. **Obra crítica**. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.
- CORTÁZAR, J. **Cuentos completos**. Bogotá: Punto de Lectura, 2011.
- CORTÁZAR, J. **Último round**. México D. F.: Editorial RM, 2013.
- DELUMEAU, J. **El miedo en Occidente**. Madrid: Taurus, 1989.
- DOWNING, Ch. **Espejos del yo**: imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas. Barcelona: Kairós, 1994.
- EISTERER-BARCELÓ, E. **La inquietante familiaridad**: el terror y sus arquetipos en los relatos fantásticos de Julio Cortázar. Wilhelmsfeld: Gottfried Egert, 1999.
- ERDAL JORDAN, M. **La narrativa fantástica**: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje. Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 1998.
- FILER, M. **Los mundos de Julio Cortázar**. Nueva York: Las Américas Publishing Company, 1970.
- FREUD, S. Lo siniestro. In: CUESTA, J.; JIMÉNEZ, J. (ed.). **Teorías literarias del siglo XX**: una antología. Madrid: Akal, 2005. p. 659-682.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. **Cómo se comenta una obra de teatro**: ensayo de método. Madrid: Síntesis, 2003.
- GARCÍA CANCLINI, N. **Cortázar**: una antropología poética. Buenos Aires: Nova, 1978.

- GARCÍA-MORENO, F. **Las múltiples caras de Cortázar**. Mayagüez: García-Moreno, 2005.
- GENNER, A. **Los ritos de paso**. Madrid: Alianza, 2008.
- GONZÁLEZ BERMEJO, E. **Revelaciones de un cronopio**: conversaciones con Cortázar. Montevideo: Banda Oriental, 1986.
- GUBERN, R. **Máscaras de la ficción**. Barcelona: Anagrama, 2002.
- GUBERN, R.; PRAT CARÓS, J. **Las raíces del miedo**. Barcelona: Tusquets, 1979.
- JACOBS, W. W. **La pata de mono y otros cuentos macabros**. Madrid: Valdemar, 2000.
- JUNG, C. G. **El hombre y sus símbolos**. Barcelona: Paidós, 1995.
- JUNG, C. G. **Los arquetipos y lo inconsciente colectivo**. Madrid: Trotta, 2002.
- KING, S. **Danza macabra**. Madrid: Valdemar, 2016.
- LASTRA, P.; COULSON, G. El motivo del horror en Octaedro. *In*: LASTRA, P. (ed.). **Julio Cortázar**. Madrid: Taurus, 1981. p. 340-352.
- LÓPEZ-PORTILLO, P. **El horror**. México: Coyoacán, 1999.
- LOVECRAFT, H. **Los mitos de Cthulhu**. Madrid: Alianza, 1969.
- MARTÍNEZ DE MINGO, L. **Miedo y literatura**. Madrid: Edaf, 2004.
- ONTAÑÓN DE LOPE, P. **En torno a Julio Cortázar**. México D. F.: UNAM, 1995.
- ONTAÑÓN DE LOPE, P. Una vía de acercamiento a Cortázar: la psicocrítica. *In*: CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN DE LINGÜÍSTICA Y FILOLOGÍA DE LA AMÉRICA LATINA, 8., 1999, Tucumán. **Actas** [...]. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1999. p. 488-491.
- PLANELL, A. **Cortázar**: metafísica y erotismo. Madrid: Porrúa, 1979.
- POE, E. A. **Historias extraordinarias**. Barcelona: Bruguera, 1968.
- PREGO, O.; CORTÁZAR J. **La fascinación de las palabras**. Buenos Aires: Alfaguara, 1997.
- QUIROGA, H. **Cuentos**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.
- ROAS, D. La amenaza de lo fantástico. *In*: ROAS, D. (ed.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arcos/Libros, 2001. p. 9-44.
- ROAS, D. **Tras los límites de lo real**: una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
- SCHOLZ, L. **El arte poética de Julio Cortázar**. Buenos Aires: Castañeda, 1977.

- SEBRELI, J. **Los deseos imaginarios del peronismo**. Buenos Aires: Legasa, 1983.
- SEBRELI, J. **Buenos Aires, vida cotidiana y alienación**. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1990.
- SOSNOWSKI, S. **Julio Cortázar, una búsqueda mítica**. Ann Arbor: University Microfilms International, 1983.
- THE TINGLER. Dirección y producción de William Castle. Estados Unidos: [S.n.], 1959. 1 película (82 min).
- TODOROV, T. **Introducción a la literatura fantástica**. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- WALPOLE, H. **El castillo de Otranto**. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, 2015.