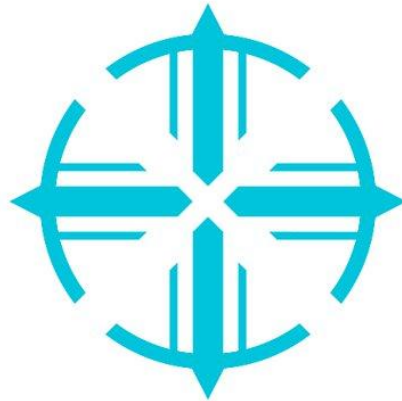


**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA  
ESCUELA DE LITERATURA**



**Trabajo de Titulación previo a la obtención del título  
de  
Licenciada en Comunicación con mención en Literatura**

**LA CONSTRUCCIÓN DE LO SINIESTRO, A TRAVÉS DE LAS ALEGORÍAS  
VISUALES Y TEXTUALES, EN EL CUENTO *LA GELATINA AZUL* DE  
EDWARD GOREY.**

**Autora:**

Diana Alejandra Torres Arias

**Director:**

Dr. César Eduardo Carrión

**Quito, febrero 2018**

## **DEDICATORIA**

A Jaime y Boniblué por andar de la mano.

A Dante que sin ser existió.

A Marcos por coincidir.

A Orietta por el amor.

A Edmundo por ser palabra.

A David por enseñarme el valor del silencio.

Porque en la memoria de un niño no existe el fracaso.

## Resumen

La realización de lo prohibido ha sido mediada y regulada a través de consensos sociales y culturales, para crear escenarios propicios para el “correcto” desenvolvimiento en sociedad. Sin embargo, al ser estas conductas o pasiones inherentes a la condición humana, ellas mismas han encontrado una grieta que les permitiese ver la luz. Al asomarse por esta grieta, lo siniestro, según lo entiende Eugenio Trías, se muestra como una condición que vela estos comportamientos normalizados. Esta disertación interpretará cómo se construye lo siniestro a través de las alegorías presentes en los planos visuales y textuales del cuento *La gelatina azul* del escritor e ilustrador Edward Gorey. Debido a que dentro de la semiosfera todo elemento está sujeto a una interpretación, que varía según el régimen social y cultural que modula lo que se considera como aceptable. Se interpretará los elementos visuales y textuales poniendo a ambos planos en un mismo nivel narratológico, puesto que ninguno de ellos funciona como mero acompañamiento del otro. Así, el cuento de Edward Gorey presenta una narrativa al borde del abismo, con personajes que alejan al lector de cualquier tipo de identificación emocional, que pone en juego plano imaginativo del lector, su relación interna y su propia interpretación del mundo.

**Palabras clave:** Edward Gorey, siniestro, nostalgia, vaciamiento, memoria, alegoría, semiótica, sublimación.

# Índice

|   |     |
|---|-----|
| Introducción .....  | 6   |
| Capítulo I: Edward Gorey bajo el cristal .....                            | 11  |
| 1.1 Peculiaridades: vida y obra de Edward Gorey .....                     | 12  |
| 1.2 Removiendo el significado: géneros presentes en la obra de Gorey..... | 15  |
| 1.2.1 Características en el uso del lenguaje.....                         | 21  |
| 1.2.2 Características en las ilustraciones .....                          | 25  |
| 1.2.3 Aspectos en común .....   | 29  |
| Capítulo II: Semiótica y discurso, normas y usos.....                     | 32  |
| 2.1 Definiciones.....   | 35  |
| 2.1.1 El signo en acción .....  | 39  |
| 2.2 Discurso narrativo .....  | 42  |
| Capítulo III: Lo siniestro .....  | 48  |
| 3.1 ¿Qué es lo siniestro? .....   | 51  |
| Capítulo IV: Alegorías .....  | 60  |
| 4.1¿Qué es una alegoría? .....  | 63  |
| Capítulo V: Construyendo lo siniestro .....                               | 73  |
| 5.1 Componentes del discurso visual.....                                  | 75  |
| 5.2 Componentes del discurso lingüístico .....                            | 87  |
| 5.3 Aspectos en común.....  | 96  |
| Capítulo VI: Conclusiones y recomendaciones.....                          | 100 |
| 6.1 Conclusiones.....   | 100 |

|                                  |            |
|----------------------------------|------------|
| <b>6.2 Recomendaciones .....</b> | <b>103</b> |
| <b>Bibliografía.....</b>         | <b>105</b> |
| <b>Anexos.....</b>               | <b>107</b> |

## Introducción

La presente investigación propone como tema central analizar semióticamente la alegoría tanto en el campo lingüístico como en el visual dentro del cuento *La gelatina azul*, para mostrar cómo, a través de este elemento, Edward Gorey construye el discurso de lo siniestro, utilizando como metodología la correspondencia entre la imagen visual y el texto lingüístico de forma paralela, y no como un mero acompañamiento.

Para analizar este cuento se debe tener en mente que los seres humanos nos encontramos interactuando y viviendo en la semiósfera; Yuri Lotman (1996) dice que este es un espacio de contención ante el mundo, el cual se forma por códigos que nosotros, *per se*, interpretamos. Así pues, interpretar y entender una obra literaria desde la semiótica implica poner énfasis en un proceso que realizamos de forma casi automática. Umberto Eco define a la semiótica como “una práctica continua”. Al ser continua, el sistema semiótico cambia, analiza y transforma lo que expresa *ad infinitum*. Eco (1976) comprende a los signos como una fuerza social, que no se basa en la igualdad entre el contenido y la expresión, sino en la dinámica interpretativa de la semiosis. Sin embargo, la pluralidad (hermenéutica) de las significaciones posibles está limitada por las restricciones interpretantes.

Al ser esta dinámica algo continuo, el análisis semiótico, tanto lingüístico como visual, van de la mano; ambos componen un lenguaje narrativo y, por ende, decodificable. En la creación literaria intervienen los signos lingüísticos, las figuras literarias y los símbolos, igualmente en lo visual. Si la palabra está en lugar de un objeto, el dibujo, la pintura o la fotografía están en lugar de una palabra/objeto. Eco (1976) llama a este reemplazo del signo, genéricamente, como *aliquid que stat pro aliquid*.

Para Eugenio Trías “lo siniestro es la instantánea realización de un deseo que el sujeto se prohíbe” (2016.p.12) o le es prohibido por el contexto social en donde se desarrolla. Estos elementos cohesivos se presentan a través del tabú social o de ideas de repulsión y asco; ambos términos finalizan siendo indisociables al momento de comprender lo siniestro como producto o constructo social de un discurso dialéctico que se adapta al momento histórico dependiendo de las necesidades. Si bien el seguir ciertas pulsiones era permitido en la Grecia antigua, como el mantener relaciones sexuales entre hombres (sodomía), con la instauración del pensamiento judeo-cristiano, esta práctica - antes vista como un privilegio social- comenzó a ser tachada de aberrante. Así pues, Foucault (1976) dice: “el sodomita era un reincidente, aunque al homosexual se lo debía reconocer como una especie”, se invisibilizó la práctica y a sus practicantes a tal punto que el ceder a esta pulsión era completamente reprimido por un estado castigador. Se convirtió en tabú el hablar, ser o exponer cualquier práctica relacionada con la sodomía, pues era un vicio del espíritu y se exponía de forma desagradable o fea.

Lo mismo ocurrió con las ideas de muerte, asesinato, propiedad privada y enfermedades mentales: sufrieron una estigmatización y se vieron reguladas por la sociedad; la muerte o las enfermedades mentales eran perversiones que debían incomodar al hombre, puesto que lo alejaban de su humanidad. Las personas que poseían alguna enfermedad mental eran recluidas o señaladas como malvadas, pues la muerte era la única idea asociada a su condición. Lo siniestro va adaptándose dependiendo de la época en la que se encuentre y bien lo que se tenía como tabú hace quinientos años no es lo mismo actualmente.

Sin embargo, podemos reconocer lo siniestro, ya que está dentro de la semiósfera y, pese a que cambia, la significación que se le asigna se encuentra igualmente normatizada por los conceptos sociales que el interpretante permite. Así pues, Trías dice

que lo siniestro siempre será perceptible, ya que se trata de algo que fue en algún punto histórico familiar o reconocible y que ha terminado por ser extraño o ajeno a nuestra consciencia moral o social “algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, en realidad, en profundidad, muy familiar” (Trías, 2016.p.13). Se verán los elementos que constituyen lo siniestro dentro del cuento *La gelatina azul* de Gorey, utilizando a la semiótica, pues esta nos permite delimitar las connotaciones que el interpretante social posee. Se podrá analizar qué elementos son vistos como tabú dentro del discurso histórico social en el que vivimos, para que este cuento pueda encajar en la categoría de siniestro.

Se eligió a la alegoría como la figura literaria a estudiar. Entendemos a la alegoría como un elemento descriptivo, expansivo y según Terry (1990), una metáfora extendida. Terry explica que se debe entender a la alegoría como una interpretación, “es un discurso en el cual el asunto principal está representado por algún otro asunto con el cual tiene semejanza. (Terry, 1990.párr.1). La alegoría es un discurso que representa otro tópico con el cual alberga una semejanza, y se tratará de comprobar que lo siniestro se muestra a través de ella. De forma simultánea. El interés de la investigación surge por la necesidad de mostrar cómo mediante los espacios vacíos que Gorey crea tanto en el ámbito visual como textual, el lector es capaz de construir las alegorías y generar complicidad entre ambos planos. Pues si bien la ilustración de textos empieza desde los iluministas religiosos en el siglo XV, pasando por el Quijote que fue ilustrado por Gustave Doré, pasando a la literatura infantil, educativa y hasta los cómics, en estos casos la ilustración se generó como un acto meramente individual, ilustrativo o didáctico. En el caso particular de Gorey, al tratar de plasmar lo siniestro, sus ilustraciones sugieren la amenaza, en lugar de mostrarla. Los personajes caen en desgracia, sin embargo, la vida continúa. Los momentos en que los desastres suceden casi nunca se ilustran, pero la frase que acompaña al dibujo no deja duda del cruel desenlace. Por este motivo, existe la

necesidad de mostrar esta relación, en apariencia, vicaria entre texto e imagen en *La gelatina azul* de Gorey, sin la cual no se entendería la unidad del cuento.

En cuanto al marco metodológico se utilizará el método hipotético-deductivo, pues la finalidad de este estudio es arribar a conclusiones particulares a partir de la hipótesis que se planteó. Es decir, comprobar cómo se construye el discurso de lo siniestro a través de las alegorías visuales y textuales, usando como metodología la correspondencia entre imagen/texto. Estas conclusiones serán comprobadas luego de un proceso de contraste de elementos comunes. Este contraste se realizará a través del método analítico, se procederá mediante el análisis cruzado dentro del cuento del autor, para centrarnos en las generalidades. Se analizarán las propuestas de construcción del discurso narrativo y cómo estas se distribuyen en el campo lingüístico y visual. Al estar la semiótica ligada a un proceso de devenir histórico-social, las interrogantes que acompañan a los símbolos a analizar, encontrarán diferentes respuestas de acuerdo con cada momento temporal por lo que el estudio se centrará en las generalidades.

Como objetivos se pretende demostrar cómo se construye el discurso de lo siniestro a través de las alegorías, tanto en el campo lingüístico como en el visual, en el cuento *La gelatina azul*. Identificar los elementos que componen las alegorías: motivo y tema, en el campo lingüístico y visual. Exponer los puntos de encuentro y desencuentro entre imagen y texto; lo que ambas tratan de transmitir al lector de forma individual y de forma conjunta. Comparar las características de los elementos en común dentro del cuento y analizar si se construye el discurso narrativo, visual y textual, de lo siniestro a través de las alegorías.

En cuanto a la forma de abordar los temas en el capítulo primero se realizará una descripción sobre la vida del autor, sus peculiaridades y cómo estas trascienden en los géneros que componen su estilo, las características visuales, textuales y sus aspectos en

común. En el segundo capítulo se definirá lo que es semiótica y discurso, sus normas y usos. En el tercer capítulo se definirá a lo siniestro. En el cuarto capítulo se establecerá el concepto de alegoría. En el quinto capítulo se expondrá cómo se concreta la composición del discurso visual y textual y sus aspectos en común. Por último, en el capítulo seis se recogerá las observaciones obtenidas a lo largo del análisis.

Si bien, en líneas generales, la obra de Gorey habla de temas que ya ocurrían en las narraciones, puesto que las personas llevan siglos sufriendo y muriendo, su obra quita todo peso moral a estos acontecimientos permitiendo que lo siniestro aflore. Las muertes que, en su mundo, son presentadas son aleatorias o producto de un tercero que refleja un tabú (una obsesión) y no obedecen a ningún plan de castigo. Por eso, leer a Gorey, en palabras de Palmer (2010), es “ser consciente de la propia mortalidad... Leer a Gorey es aprender a reír frente al precipicio”.

## Capítulo I: Edward Gorey bajo el cristal

El cuento *La gelatina azul* o, en su idioma original, *The Blue Aspic*, publicado en 1968, nos narra el corto paso por la fama de Ortenzia Caviglia. Ortenzia es una cantante de ópera, no descubierta. Salta a la fama tras el misterioso asesinato de Gertrudis Callosidad. Ortenzia deleita al público esa noche llevándolos al paroxismo. Aquí es donde el desafortunado Jasper Ankle, quien solo quería ver la obra, sin conocer que Ortenzia sería la cantante, se convierte en su más vehemente admirador. Mientras Ortenzia asciende de forma precipitada a la fama, Jasper naufraga en desesperación. Sufre un periplo lleno de vicisitudes en su afán por ver a Ortenzia, quien ni siquiera sospecha de la existencia de tan ferviente admirador. Al final Jasper sucumbe a su desesperada pasión, sublimando su amor hacia Ortenzia, asesinándola y suicidándose.

Este cuento combina al amor y la muerte, Eros y Tánatos, representados a través de las ilustraciones de Edward Gorey. Estos dos, aparentemente, polos opuestos como el amor, impulso dador de vida, y la muerte, impulso de exterminio, son los conceptos que tratan de representar a esta desgarradora y graciosa historia de amor no correspondido entre una celebridad y un extraño; “Por eso, leer a Gorey es ser consciente de la propia mortalidad y de su naturaleza caprichosa e impredecible. Leer a Gorey es aprender a reír frente al precipicio.”(Palmer, 2010.párr.14) es estar consciente de ambos impulsos; sin embargo, este cuento debe ser visto bajo un cristal. Solo así se suscitan nuevas miradas, convirtiendo al cuento en un móvil lúdico. Al romperse el cristal el cuento nos revela algo que debió permanecer oculto. Algo que nos acerca a lo siniestro o bien puede ser una parodización de lo mismo. Trataremos de mostrar cuál de estas dos opciones son las que nos presenta el texto.

Para poder ingresar entre el rayado de pluma y tinta de Edward Gorey, es imperativo conocer ciertas peculiaridades y características de su vida y obra en general. Esto marcó su estilo y la meticulosa, delicada y divertida forma en la que Gorey usó a la imagen y al texto para dar continuidad a una narrativa que, en el cuento *La gelatina azul*, mantiene una relación, aparente, más de vicariedad que de simple acompañamiento.

### **1.1 Peculiaridades: vida y obra de Edward Gorey**

Edward St. John Gorey (1925-2000), ilustrador y escritor norteamericano. Escribió más de cien obras registradas e ilustró el trabajo de otros escritores y artistas. Debido a ciertas peculiaridades en el idioma y el estilo de sus ilustraciones, solían confundirlo con algún autor inglés, sin embargo, Gorey nació en Chicago, Illinois. (H, Celdrán y A, Grove, 2012) mencionan a groso modo ciertas características de la vida de Gorey; tuvo una infancia relativamente normal, su padre era periodista y se casó más de una ocasión por lo que Gorey tuvo que convivir con madrastras. Gorey aprendió a leer a los tres años y su primer dibujo lo realizó cuando apenas tenía año y medio. “Leer y jugar al Monopoly eran sus actividades preferidas” (Celdrán et al, 2012. párr. 2). Sin embargo, esta normalidad contrasta de forma estrepitosa con la figura de sus personajes desafortunados, maltratados y de apariencia lánguida. Sobre todo al ser la infancia una repetida y constante temática que invoca a la muerte y la nostalgia en la obra de Gorey.

Gorey era solitario, amaba a los gatos y aún se mantiene un amplio debate sobre su orientación sexual ya que no se le conoció ninguna pareja sentimental. Su única educación artística fue en el Art Institute de Chicago, durante un semestre en 1942 y en 1943 lo abandonó pues trabajó en las fuerzas armadas como archivador de papeles a finales de la Segunda Guerra Mundial. Terminó sus estudios de Harvard licenciándose en Filología francesa. Palmer (2010) dice que a raíz de su licenciatura, Gorey se convirtió

en uno de los miembros fundadores del colectivo teatral Poet's Theatre. Este grupo lo conformaron John Asbery, Frank O'Hara, V. R. Lang, Alison Lurie, William Matchett, Thornton Wilder y William Carlos Williams. Por lo que el uso estilizado y ampuloso del lenguaje a lo largo de toda su obra se conecta directamente con el grupo, sin dejar de lado una aparente simpleza que intentaba conectar con la cotidianidad, que no deja de ser intrincada.

Gorey era un aficionado al cine, shows televisivos y propagandas, a la literatura inglesa y francesa, al arte del siglo XIX y, sobre todo, al ballet. Aunque nunca lo practicó ayudó a montar más de una veintena de obras. Desde su llegada a New York en 1953, fue un aficionado del coreógrafo Georges Balanchine, jamás se perdió una de sus presentaciones hasta el año de la muerte de Balanchine en 1983. La influencia del ballet es evidente en libros como *El murciélago dorado* publicado en 1967 y *El leotardo lavanda* publicado entre 1966 y 1967.

Al mudarse a Nueva York fue contratado por la editorial Doubleday; trabajó diseñando portadas. En este periodo Gorey empezó a trabajar en sus historias, no obstante no tuvo apoyo de ninguna casa editorial. Esta falta de interés le llevó a fundar su editorial, Fantod Press. Su primera mini-novela, *El arpa no encordada* apareció el mismo año: 1953. Posteriormente publicó *El desván del listado* en 1954, *El huésped incierto* en 1957, *La lección práctica* en 1958 y *El rombo fatal* en 1960 (Palmer, 2010. Párr.5).

La popularidad de Gorey apenas empezó a notarse para el año de 1972, sin embargo, fue hasta 1979 que logró reconocimiento, no solo del público; ganó el premio Tony por su trabajo como vestuarista y escenógrafo de la versión teatral de Drácula en Broadway. Palmer (2010) explica como esto impulsó su carrera de forma acelerada pues revistas como *Squire*, *Harper's*, *TV Guide*, *Sports Illustrated*, *Vogue*, *National Lampoon*, *The New York Review of Books*, *The New Yorker* y *Playboy*, entre otras lo contrataron para

que realizara ilustraciones, incluso realizó el opening animado de presentación de la serie *Mystery!*, del canal PBS.

Derek Lamb, responsable de animar los dibujos de Gorey, comentaría años después: «Su trabajo parece inspirado por lo peor de la naturaleza humana y las formas más elevadas del arte. Esa es la contradicción que creo que Gorey presentaba en su trabajo, y lo hizo una y otra vez. En palabras de Edmund Wilson: “Es poesía y veneno”. (Palmer, 2010. párr 3)

Como vemos el Eros y el Tánatos no es solo un elemento que rige *La gelatina azul*, sino su obra en general. Pese a este impulso mediático y el creciente grupo de admiradores, Gorey sigue siendo un autor *cuasi* desconocido. Por lo que ha entrado en el grupo, mal llamado, de “autores de culto”. Esto ha significado que su paso por el mundo académico, incluso norteamericano, sea casi nulo o relegado; autores como Tim Burton, quien adoptó al Goyeresque como su alma mater, ha recibido una atención que, en apariencia, es mayor a la que Gorey merecería.

He is woefully underrepresented in anthologies. He does not appear in *The Bedford Anthology of American Literature* (2008), *The Norton Anthology of American Literature* (2011), nor *The Heath Anthology of American Literature* (2013) although this is presumably attributable to these anthologies focusing on poetry and prose rather than more visual mediums. Yet neither Gorey appear in graphic novel anthologies: not either volume of *An Anthology of Graphic Fiction, Cartoons and True Stories* (2006, 2008), nor *The Best American Comics* (2006-2013). (Lackner, 2015. p. 25)

Aunque no se lo encuentre en estos libros, su figura aparece más a modo de biografía. Una de las más cercanas fue escrita por Alexander Theroux, amigo íntimo de Gorey, y otras, más técnicas, enfocadas en el análisis de su corpus creativo como la de Karen Wilkin. Ambos han intentado darle cabida a la obra y al autor dentro de un mundo que parece amarlo desde las sombras. Edward Gorey pasó los últimos años de su vida

alejado del teatro, empezó a realizar pequeños montajes para títeres, murió acompañado por sus gatos a causa de un paro cardíaco.

## **1.2 Removiendo el significado: géneros presentes en la obra de Gorey**

Edward Gorey resulta casi inclasificable al momento de buscarlo en una librería, suele existir la confusión si ubicarlo en la sección de literatura infantil, horror o misterio. El propio Gorey prefería que no se tratara de encasillar a su obra dentro de un género, solo para poder ubicarlo en algún estante. Como se mencionó, se solía confundir a Gorey con algún autor inglés del siglo XIX por la peculiaridad en sus ilustraciones y uso del lenguaje que, a primera vista, lo alejaba del estilo del siglo XX. Esto se debe a múltiples factores que se analizarán de forma progresiva; sin embargo, lo que Gorey hizo fue componer su propio estilo: el Goyeresque. Lo hizo a partir de múltiples rasgos, si bien algunos géneros pertenecen al siglo XIX otros ya se encontraban en el siglo XX, estos representaban la decadencia de un pasado nostálgico, tal como ocurre con el periodo eduardiano al cual Gorey le tenía un gran aprecio.

Este periodo tuvo lugar en la primera década del siglo XX. El período eduardiano es un periodo que ha sido romantizado, con largos atardeceres de verano, fiestas de jardín, y grandes sombreros; sin embargo, esta percepción surge de la nostalgia de aquellos que atravesaron el extenso, sombrío y horrible abismo de la Primera Guerra Mundial. Para ellos el recordar la época eduardiana era recordar una niñez cálida. Sin embargo, Battiscombe (1969) comenta que posteriormente, la época eduardiana fue vista con ironía, como un período de placer mediocre comparado con los grandes logros de la época victoriana, que le precedió, y la gran catástrofe de la guerra que ocurrió después. Esta grieta que se suscita entre la nostalgia y la ironía es por donde Gorey permite que otros géneros se cuelen en lo que posteriormente ha sido llamado como el Goyeresque.

Dentro de su obra se puede atisbar a grandes rasgos cinco géneros en específico. A través de la manera lúdica que estos géneros interaccionan se obtiene al Goyeresque debido a que Gorey “consistently places style ahead of thematic and moral considerations removing the purpose of each genre to reveal what remains in its absence”(Lackner,2015.p.15). Al mover cualquier significado para poder combinar los géneros, Gorey juega con esos espacios vacíos y silencios, precisamente para invitar al lector al uso de la imaginación. Los géneros que se han definido en su obra son: “melodrama, the dickensian, children's literature, mystery and detective fiction and gothic horror.”(Lackner, 2015.p.12)

His Dickensian narratives, while populated with virtuous orphans and embittered, isolated men, lack moral pronouncements and just rewards resulting in exceptionally bleak, nihilistic endings that provide little or no social commentary...His mystery and detective fiction, while containing secrets, crime and criminals, ignores any pretence of decoding the central mysteries. His Gothic horror revels in supernatural excesses, yet engenders no fear. (Lackner, 2015.p.3)

Estos espacios que Gorey produce para combinar estos géneros se deben al distanciamiento o bloqueo de cualquier tinte moral o emocional. No trata de inducir al lector a que genere ninguna identificación emocional. Miedo, alegría o amor no tienen cabida real, todos pueden coexistir en una sola impresión que trata de no ser marcada por ninguna represión social. Esta represión enmarcada en la sociedad es lo que limita a cada género, pues cada uno de ellos posee rasgos y apelan a cierta emocionalidad previamente consensuada por el medio. Incluso los escenarios que Gorey crea, pese a estar llenos de pérdidas y sufrimientos, gracias a la distancia entre sus textos y el lector, bloquea cualquier tipo de sentimentalismos hacia los personajes. Encontrando humor en la tragedia y en la mundanidad.

La línea que enmarca a todos los géneros que componen al Goyeresque es el desarrollo de ellos a lo largo del siglo XIX. En este punto la obra de Gorey se podría enmarcar en este periodo y quedar en desuso, sin embargo, lo que diferencia a estos géneros que hibridan al Goyeresque es la particularidad en la estética, mediante el uso de tintes considerados como morbosos y surrealistas; el estilo tiene prioridad sobre el contenido. Gorey toma consciencia de que el contenido solo puede resultar molesto o afectar ciertas normas sociales dependiendo de la forma en que se lo presente. No obstante, Gorey usa la enmarcación de forma histórica siendo este el medio que nutre los detalles de su estilo, ya que no trata de representar de forma fiel al siglo XIX, sino que usa elementos de la época para componer su obra: vestuario, escenarios e incluso palabras consideradas en desuso o arcaicas.

Siempre han existido problemas al momento de encajar en alguna corriente a Gorey y al no considerarse, aún, al Goyeresque como un género *per se*, se lo ha tratado de impostar en un neo género: la ficción neovictoriana. La obra de Gorey podría ser vista como proto neovictoriana. Sin embargo, poco es lo que se sabe de los elementos que definen al naciente género, Lackner (2015) cita:

is not contemporary literature as a substitute for the nineteenth century but as a mediator into the experience of reading the “real” thing; after all, neo-Victorian texts are, in the main, processes of writing that act out the results of reading the Victorians and their literary productions. (Mark Llewellyn, 2008. p.22)

Lo que hace que este nuevo género sea tan común, cercano y agradable para los lectores actuales es la cultura globalizada en la que vivimos. Todo gira alrededor de lo que vemos en la televisión o consumimos en las librerías. Lo que se observa es un dejo de la literatura victoriana del siglo XIX. Esto nos sobrecoge y produce un sentimiento

de nostalgia en los consumidores. Nostalgia con la cual identificamos a nuestro propio tiempo como un periodo en busca de su pasado.

Sin embargo, no se toma a Gorey dentro de ningún estudio de ficción neovictorina, debido a los rasgos que conforman el Goyeresque como el uso de blanco y negro, el uso de color sólo para enfatizar, sus figuras humanas no tratan de buscar una representación realista sino reflejar una característica interna del personaje, uso de sombras y desvanecimientos y el uso anacrónico de elementos históricos como el encontrar unos zapatos tenis en medio de un panorama completamente victoriano o elementos de distintas culturas como la japonesa. Estos elementos crean un bloqueo entre el lector y lo que se lee, al yuxtaponer inocencia, con maldad, elementos macabros y siniestros, la combinación de lo absurdo con lo trágico, no permite que ninguna acción sea observada a través de la moralidad.

Para Gorey no existen puntos medios, si hay una pérdida, la pérdida debe ser total y no es juzgada. Este totalitarismo que tiende a invocar a la tragedia y al melodrama, se transforma debido a la distancia entre el texto y el lector provocando cierta comicidad en lugar de lástima. Sin embargo, es innegable que la línea narrativa, presente en toda la obra de Gorey, es el melodrama. Los momentos más dramáticos van de la mano de una frase corta y una ilustración llena de detalles. Sin embargo, los conflictos melodramáticos se dan como pequeños giros que no permiten, dentro de las historias, que se genere un punto que el lector pueda considerar como álgido, pues existen varios momentos que mantiene el nivel de la historia de forma uniforme. Este aspecto influye en el distanciamiento con el lector. Este punto es donde Gorey toma ventaja sobre la teatralidad del melodrama en sus ilustraciones, de aquí nace el contraste entre las emociones, el lenguaje y la imagen.

His narratives present these instants of high emotion, which appear on the surface to be the precursor to melodramatic resolution, yet ultimately they lack the genre's expected emotional catharsis, creating a distance between the text and its readers. (Lackner, 2015.p. 32)

Esta catarsis, de la cual Lackner habla es el punto de sublimación, el eje central del cual lo siniestro parte en Gorey. Usa a todos los géneros como una máscara teatral que se va cayendo de a poco para revelar cosas que suelen parecer desagradables; sin embargo, Gorey cuestiona al lector por qué le resultan estas cosas incómodas -asesinatos, violencia- pues él mismo aseguraba que era lo más cercano a la realidad a la forma en que verdaderamente viven las personas. Por ello mientras el melodrama se consume en la tragedia apenas se provee espacio al lector para que simpatice con los personajes, un espacio tan pequeño que convierte en casi inviable generar ninguna clase de afecto o identificación y se le ofrece un gran trecho en el cual deleitarse a través de la estructura.

Del género dickensiano, Gorey opta por resaltar el sentimentalismo delineado en los problemas sociales. No trata de indagar en los problemas sociales tal cual, sino que ingresa en los grupos o personas oprimidas o desdichadas de estos conjuntos. A su vez trata de retratar la inmovilidad dickensiana, sus personajes no avanzan o retroceden, sus historias no poseen progreso; sin embargo, el giro que Gorey le da al estilo dickensiano es la nula existencia de castigos o premios, nada de lo que ocurre es consecuencia de alguna acción que se juzgue moralmente. La inmoralidad es la herramienta que usa para que el lector acepte la crueldad del destino de forma divertida. Gorey invita al lector a dejar cualquier parámetro limitado por la moralidad, invita a encontrar, en la sublimación de las pasiones o deseos reprimidos, catarsis en el humor y diversión en el nihilismo.

En cuanto a la literatura infantil, sus niños siempre mueren y recuerdan cosas nostálgicas, no poseen un final feliz y no intentan enseñar nada más que no sea su existencia predestinada, la cual aceptan con resignación; son tratados de la misma forma

que un adulto. Para Gorey el destino no juzga, es indistinto, no le interesa si se es un niño o un adulto, simplemente sucede. Para poder comprender lo que ocurre en sus historias, Gorey deja pistas, construye un juego policial para el lector: si pierde una de las pistas la historia puede no llegar a entenderse. Inusualmente, Gorey no repite patrones en sus asesinatos o accidentes, no existen pautas que resuelvan el misterio del por qué.

En cuanto al gótico lo usa para crear sus escenarios, castillos, mansiones desiertas, oscuridad, jardines muertos y ruinas; sin embargo, estos elementos están dispuestos de una forma en la cual el lector disfruta de la configuración. La narrativa suele estar desconectada, alejando al lector. Este alejamiento se contrapone al gótico clásico pues no existe el miedo. Los personajes se convierten así en otro elemento más de decoración, simplemente pueblan la atmósfera.

Esta combinación de géneros, estilos y detalles son los que, afortunadamente, vuelven casi imposible encasillar a Gorey en un estilo o género en específico. Su obra está en un continuo diálogo con distintos tipos de autores como Dickens, Poe o Hammett. Gorey remueve el significado de las cosas, no para destruir o vaciar, sino para exponer, revelar algo que normalmente no queremos o evitamos observar. Apoyado en el formato corto, sus historias parecerían sencillas, sin embargo, una vez que el lector se ha tomado el tiempo de fijarse en los detalles y en los vacíos, una puerta se abre y lo conduce en un viaje metatextual poblado de referentes actuales.

Si bien el lugar de Gorey dentro del canon no representa una gran figura, puesto que no encaja en ninguna corriente tradicional, en su caso, el reconocimiento funciona de forma retrospectiva. Varios artistas, adoptan el Goyeresque, como Tim Burton, David Lynch, Roman Dirge, Neil Gaiman, quienes dirigen la vista hacia Gorey y no son los únicos: escritores, ilustradores, cineastas, modistas, músicos e incluso diseñadores de

videojuegos han optado por seguir las líneas del Goyeresque. Exponiendo, de forma paulatina, su creación.

El Goyeresque asume y atrae a un nuevo tipo de audiencia. Gracias a la distancia entre el lector y el texto, Gorey abre un trecho por el cual la diversión y el humor se sobreponen sobre las distintas expectativas, ancladas, de los distintos géneros, y sobre cualquier cuestión social que se vea ligada a una mirada juzgadora. Gorey presenta, más no impone, un mundo al cual solo se puede acceder entendiendo que nada de lo que suceda en él tiene una repercusión de premio o de castigo, un mundo en el cual niños, objetos, animales o adultos, no poseen características que los diferencien, sino que conviven en la consciencia de sus historias y sus infortunios.

### **1.2.1 Características en el uso del lenguaje**

En cuanto al lenguaje, este es uno de los rasgos más peculiares en la obra de Gorey. El lenguaje que usa es poco usual, cuasi barroco, breve, plegado de combinaciones de frases cortas que simultáneamente cumplen la función de dar una mayor extensión al cuento. La sonoridad es un elemento importante; a través de juegos fónicos Gorey se permite la creación de nuevo léxico. Gorey busca un lenguaje poético que convierta una simple oración en un verso lírico. Con esta motivación aprovecha el sinsentido literario para propiciar ambigüedades y multiplicidad de homonimias.

Su amor por los arcaísmos, su manera de jugar con los vocablos, con sus significados, con las imágenes que puedan conjurar, así como el modo completamente personal de escribir buscando el sentido humorístico no en el sentido de las palabras sino en las palabras mismas, aún a riesgo de diluir la inteligibilidad del texto, algo que en ocasiones incluso buscaba premeditadamente. (Palmer, 2010. párr.10)

Es importante recalcar lo que Palmer menciona respecto al sentido de las palabras. Como se mencionó, Gorey da un énfasis a la estructura más que al contenido generando un vaciamiento o resignificación no solo de la imagen sino también del lenguaje narrativo. El lector al no encontrarse atado a un significado específicamente limitado por un horizonte de expectativa social fijado a ciertos patrones, se ve en la necesidad de llenar este vaciamiento con su propio conocimiento. Si bien está limitado, tiene al menos la oportunidad de optar por cosas que suelen verse juzgadas desde un sentido moral/social. Zecchetto (2013) menciona que para Eco el signo es una fuerza social, una unidad física producida y reconocida por el hombre. Es decir, el signo tiene la capacidad de funcionar como expresión de algo distinto, ahí es donde Gorey reorganiza al signo dentro de su obra, le quita el peso socio moral mencionado.

Para Gorey la palabra “muerte” no representa algo malo, triste o calamitoso ni se sujeta a un castigo o suceso que acarrea alguna clase de culpa. Zecchetto (2013) refiriéndose nuevamente a Eco, explica que el signo no posee una relación de igualdad establecida, aunque se ha optado por establecer esta relación por simple comodidad; sin embargo, existe una correlación establecida entre la inferencia y la interpretación lo que permite la dinámica entre el texto y su lector, en el caso de Gorey. Una dinámica aplicada desde la semiosis. Por lo que el juego con los distintos tropos, y la variedad de palabras pertenecientes a un mismo campo semántico movilizan a los cuentos de Gorey y les permiten resignificarse con cada lectura dependiendo del horizonte de cada lector.

Los lectores de Gorey son como niños que han sido dejados solos. Llenan esta soledad con los objetos, en este caso las palabras, las imágenes, es decir con la estructura dejando al contenido en un segundo plano. Al usar al lenguaje como objeto tangible de la palabra, Gorey despliega un sin número de juegos, con el fin de llenar un espacio, aunque de forma escueta, en cuanto al área que le da al lenguaje *per se*. Por ello la importancia

de la sonoridad en su obra. Cada detalle representa un juego que obliga al lector a estar atento ya que el lenguaje se convierte en un móvil de desplazamiento imaginario. En este caso, el objeto concreto (palabra e imagen) posee alteridad en el proceso de identificación imaginaria de connotación múltiple por parte del lector. “We could not read words if we could not interpret the visual symbols that stand for them on paper; reading is itself an act of vision [...]—a linguistic skill rather than an automatic act” (McGlothlin, 2013.p.28) El lenguaje es visto como una herramienta. El lenguaje que usa Gorey se convierte en un componente del proceso ilustrativo, por eso no es de extrañarse al encontrar diferentes tipos de tipografía e idiomas en sus cuentos.

En el cuento *La Gelatina azul* encontramos esta combinación de tipografías e idiomas “Jasper fue sorprendido entre bambalinas mientras Caviglia cantaba «Una taza de cacao» durante un ensayo de *L'avvelenatrice di Glasgovia*” (Gorey, 1968. P.23). Cabe recalcar que este cuento está compuesto por treinta ilustraciones y a su vez de treinta oraciones. Gorey es puntual en esto, no permite que existan más oraciones que ilustraciones, ambas van de la mano; ambas poseen la misma importancia para el autor, tomando en cuenta que la combinación de estas crea una estructura en la cual el lector puede y debe reparar en todos los juegos y detalles.

En cuanto a los tiempos verbales que se encuentran tenemos al tiempo pretérito imperfecto y pretérito perfecto simple. El narrador es testigo en tercera persona, se encarga de describir lo que en la escena representada no se logra evidenciar, la forma descriptiva es vívida. Las imágenes dialogan con el lenguaje y el pensamiento del lector para llenar los vacíos. Se puede aventurar que utiliza un tipo de narración impresionista, con la cual trata de direccionar la atención del lector a un objeto, palabra o suceso en específico para que no exista una relación de causa y efecto para el lector.

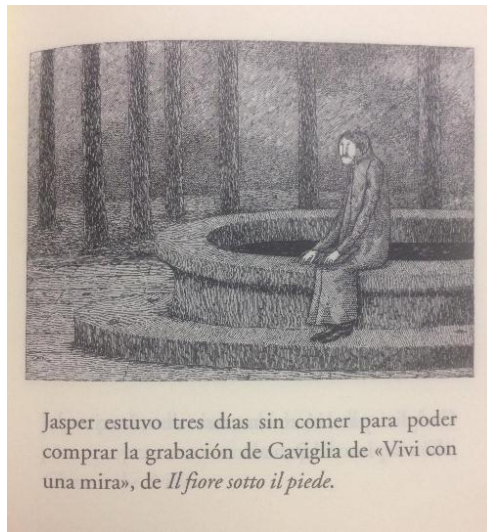


Ilustración 1 (Gorey, 1968. P. 11)

En esta ilustración, con su oración respectiva, encontramos esta mezcla de idiomas y tipografías. Tenemos una oración de segundo orden, el verbo -estuvo- se encuentra conjugado en pretérito perfecto simple y marca el tiempo en cuanto a las acciones de los verbos - comer, poder y comprar- que se encuentran en infinitivo. Como se dijo, utiliza la narración impresionista para alejar al lector de cualquier sentimiento relacionado al personaje. En esta ilustración encontramos tres puntos de desviación focal: introducción de piezas musicales en italiano, narrar el hecho de que Jasper padeció hambre sin mostrar el suceso, la figura de Jasper ilustrada como un ser casi etéreo, en un espacio vacío, ergo sin sufrimientos asibles. Sin embargo, dos de los puntos de desviación focal están orientados a través del lenguaje que ocupa el espacio visual. No existe adjetivación por lo que no se le otorga un valor positivo o negativo a lo que Jasper vive. Estamos frente a un cuadro en donde el lenguaje es semi neutro ya que lo único que enfatiza es lo sucedido mediante el verbo - estuvo- sin embargo esto tampoco le otorga una posición buena o mala.

El lenguaje llena el espacio narrativo que ha sido elipsado en la imagen: sin la oración no se comprende que Jasper se encuentra hambriento ni por qué lo está, es un complemento indispensable para concebir lo que sucede. El lenguaje es un detalle imprescindible; Homero ya afirmó que en el mundo todo existe para culminar en un libro. Las ilustraciones de Gorey reafirman que tanto lo presente como lo ausente en las palabras debe ser observado desde su uso, para estar presente y expuesto, tal como Wittgenstein argumentaba, puesto que el significado de las palabras radica en el uso. La diferencia en Gorey es que las palabras forman parte del trazo ilustrativo.

### **1.2.2 Características en las ilustraciones**

La estética predominante en la obra de Gorey es la del siglo XIX “most newcomers to Gorey's work tend to think that he is a long-dead Victorian illustrator” (Theroux, 2000.p.13), se puede ver la semejanza del trazo y entender la confusión tomando en cuenta la predilección de Gorey por Goya y Doré. A su vez, los detalles en la ropa y decoración de sus escenarios como gorros, abrigos, trajes, vestidos, muebles clásicos, tapicería y cortinas. En *Los pequeños macabros* (1963) nos presenta atuendos de 1850, como niños en camisones largos, los mismos que perdieron uso a partir de 1890; en *El relicario recuperado* (1994), nos presenta atuendos de 1860 como cardiganes, cuellos de tortuga, botas de tobillo; en *El infante piadoso* (1966) los atuendos son de 1870, sombreros de copa, vestidos de encaje y collares; en *El huésped dudoso* (1973) nos muestra atuendos de 1890 con sombreros de ala ancha; sin embargo Gorey no trata de ceñirse de forma completa a estos periodos, ingresa ciertos detalles como tenis deportivos en *El huésped dudoso*, impregnando modernidad a su obra.

Uno de los rasgos más evidentes dentro de estas ilustraciones son los detalles, los atisbos y sugerencias de los acontecimientos desdichados sin necesidad de plasmarlos de

forma implícita. Los dibujos de Gorey tratan de llamar la atención sobre lo ausente impulsando al lector más allá de cualquier expectativa, reinventando. No trata de generar reacciones emocionales grandes, Gorey trata de que el lector ponga atención en las particularidades de la narración.

...una de las constantes de Gorey es prescindir por completo de los primeros planos y componer sus viñetas prácticamente como si fueran retablos, algo tan atribuible al influjo del medievo como a su pasión por Oriente en general y el ukiyo-e en particular. (Palmer, 2010. párr.13)

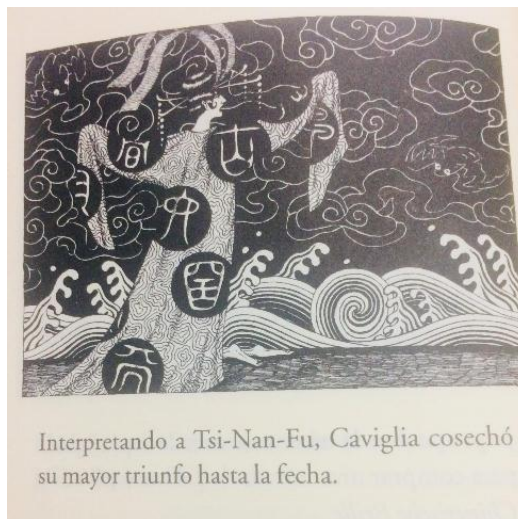


Ilustración 2 (Gorey, 1968. p.14)

En esta ilustración se ve por completo el juego no solo de géneros, sino cultural. Para Gorey todo cabe dentro de un teatro. En esta imagen tenemos a Caviglia interpretando una obra oriental, siendo una cantante de ópera occidental. Es la única imagen dentro del cuento que muestra de forma tan brusca este paso de occidente a oriente. A su vez, se puede observar en la imagen atisbos de la post literatura. Se debe entender a la post literatura como un movimiento que borra las barreras en cuanto a las técnicas de producción, es interdisciplinaria, deconstruye la forma clásica de concebir al

lenguaje y su forma de llegar al lector entendiendo “al libro como contenedor de texto al transformarlo en un concepto donde el libro es una pieza de arte en sí. Ya sea llamado libro-objeto, libro-arte, arte-libro” (Ruano, 2017.párr.9), dejando tanto al objeto como al contenido siendo forma y posibilidad. Los símbolos sobre la túnica de Caviglia no significan nada, sin embargo, simulan comunicar algo. El rayado y puntillismo de tinta negra predomina por completo en este cuento y en general a lo largo de su obra, muy pocas son las producciones a color que Gorey posee.

En cuanto a la alternancia de las acciones y escenas entre lo que le sucede a Jasper y a Caviglia, no están conectadas de forma directa, al menos no desde el punto de vista de la actriz. Caviglia no conoce de la existencia y obsesión de Jasper hacia ella, por ello el transcurso indistinto de la vida de cada uno se nos presenta como dos ventanas separadas que solo se cruzan hacia el final. Sus ilustraciones son pensadas más allá de un mero sentido de imitación. Sus ilustraciones producen en el lector una combinación de placer, soslayado en el dolor y la nostalgia, sustentado en referente con el cual nos identificamos.

Lo que Gorey hace en sus ilustraciones para poder crear el espacio de alejamiento entre sus lectores es lo que Huberman (1997) llama como la “momificación” del referente, presente en su libro *Lo que vemos, lo que nos mira*, un referente transformado. A diferencia de la fotografía, no existe de la forma en que está dispuesto en la ilustración, mas sí todos sus componentes de forma arquetípica. Es decir, no existe una cantante de ópera con aquella postura y aquel atuendo en un escenario igual. Esta momificación lograda en la ilustración se da por el uso de arquetipos que Gorey dispuso a su antojo.

Ese objeto ha estado muerto, y lo estará: toda su eficacia pulsátil, pulsional, pertenece al intervalo rítmico que sostiene bajo la mirada... De modo que no habrá que asombrarse de reencontrar, en la estructura misma del texto freudiano, ese carácter momentáneo, frágil,

del juego infantil atrapado al sesgo entre dos pavores y entre dos muertes. (Huberman, 1997.p. 51)

Estas dos muertes de la que nos habla Huberman se relacionan con el libro (objeto) que solo cobra vida mientras existe un lector que se la dé, en el caso de Gorey apenas se le otorga un hálito famélico, pues sus personajes no despiertan ninguna emocionalidad en el lector, como se mencionó anteriormente, eros y tánatos son las fuerzas que Gorey dispone para que el lector encuentre gracia a las desgracias.

Es una suerte de fotografía gráfica, Gorey ha dibujado a personajes muertos y les ha dotado de la capacidad de que adquieran un poco de vida al ser leídos. Se habla de personajes muertos tomando en cuenta la relación original que Barthes (1990) propone entre el Teatro con el culto de los muertos en su libro *La cámara lúcida*. En él los actores se destacaban de la sociedad representando el papel de muertos “maquillarse suponía designarse como un cuerpo vivo y muerto al mismo tiempo; busto blanqueado del teatro totémico, hombre con el rostro pintado del teatro chino, maquillaje a base de pasta de arroz del Katha Kali indio, máscara del japonés” (Barthes, 1990.p. 50). Caviglia es la encarnación de aquello, es una actriz de ópera. Sin embargo, no solo ella es la representación arquetípica de la muerte; los personajes de Gorey siempre están maquillados y los que no lo están se encuentran en detrimento, hasta llegar a locura o la muerte misma, como en el caso de Jasper.

Lo que impresiona de los trazos de Gorey es el juego entre esta muerte y el silencio; el espacio vacío en ellos nos conmueve sin permitir que se cree una consciencia afectiva al provocarnos gracia. Sin embargo, cabe la pregunta de la inexpresividad facial en los personajes ¿por qué si es que no se nos muestra ningún estímulo por parte de los personajes estos, de igual forma, terminan proyectando algo? Apoyándonos nuevamente

en lo Huberman menciona, esta consciencia afectiva somos los lectores llenando estas figuras vaciadas, somos nosotros dándole cara a la muerte.

Barthes denominaría a las ilustraciones de Gorey como “objetos laminares”, pues no pueden ser separadas sin provocar su destrucción. Se genera a partir de ellos (Jasper y Caviglia) una dicotomía entre el bien y el mal, el deseo y su objeto. Por ello Jasper no puede vivir si Caviglia muere, así como Caviglia no puede representar una obra sin sus trajes, etc. Celdrán et al (2012) señalan que cada ilustración en tinta muestra sin miramientos el momento que rodea a la desgracia, como una pesadilla poética. Por ello el mundo de Gorey se representa en blanco y negro, simplemente para dar énfasis a un mundo que poblado por estructuras, parques, manicomios y teatros góticos combina lo más recóndito del dadaísmo junto a parques y plazas eduardianas en un sinsentido que divierte y desconcierta. El esteticismo en los trazos clásicos y neogóticos de Gorey camuflan el asco que produce lo siniestro, las figuras lánguidas desprovistas de semejanzas directas y afectivas están llenas de sobriedad, son ilustraciones, valga la tautología, para ser observadas, más no para identificarse de forma física con ellas sino con lo que sus pasiones internas transmiten, pasiones que son develadas y llenadas por el lector.

### **1.2.3 Aspectos en común**

Los cuentos de Gorey enlazan de forma armoniosa la belleza explícita presentada a través de la ausencia, visual y textual. Ambas formas de narrativa engarzan misterio, y sinsentido, para crear un entretejido, torcido y entrelazado, con el fin de que el lector pueda y logre conectar e identificar implicaciones con la cronología de los hechos. Solo así se puede entender el progreso del cuento; sin embargo, el lector no debe ni puede

olvidar que todas las desgracias ocurren sin ninguna razón o propósito moral, simplemente ocurren de forma *per se*.

Tanto texto como imagen crean elipsis indistintamente la una de la otra. Si no coexistieran ambas formas narrativas el texto no sería entendible pues el texto llena el vacío de la imagen y la imagen el espacio del texto. La intensidad del texto no supera a la de la imagen, así el alejamiento del lector es paralela, pues no permite que se ingrese de ninguna forma hacia ningún campo emocional.

Los personajes caen en desgracia y la vida continúa, el momento en que sucede el desastre casi nunca se ilustra, pero la frase que acompaña al dibujo no deja duda del cruel desenlace. (Celdrán et al, 2012. párr.17)

Este acompañamiento es el lazo simbiótico que Gorey aplica en tanto a la estructura de su ilustración. Como se mencionó, el texto narrativo es un elemento más de la imagen visual. Ambos campos narrativos están cargados de detalles; mezclan géneros, estilo y culturas. La presencia del eros y del tánatos son las fuerzas de las cuales cualquier pasión o acción surge, son los impulsos que permiten que la historia se desarrolle al no verse sujetos a un juzgamiento moral. Sus obras van más allá de la rutina, la lógica y el positivismo de la razón.

Bajo la comedia, el ingenio y la risa macabra, una sensación soterrada de tristeza, de pérdida, de nostalgia recorre como un temblor fatal el mundo dislocado y macabro de Gorey. Este orbe aunque lleno de crueldades, más de no injusticias, no responde a ningún interés, incluso el lenguaje trata de buscar una salida al transformarse gracias al uso. Elizondo (2012) explica que un sistema siempre está sustentado en la crueldad puesto que las atrocidades se dan de forma consciente y responden a un castigo o a un premio, dependiendo de la situación. Esto ubica al universo de Gorey en un plano distinto, él solo

absorbe ciertos arquetipos de forma parcial, ya que los desembaraza de cualquier connotación intrínseca y deja al lector una hoja en blanco lista a ser llenada. Gorey tan solo nos da unas líneas que, aglomeradas, llenan un espacio que el lector encontraba solo en las sombras de su propia consciencia.

## Capítulo II: Semiótica y discurso, normas y usos

Para comprender la cultura es necesario entender que los signos expresan creencias y hábitos. Estas creencias y hábitos son dialécticas que responden a un proceso histórico. Su valor simbólico no es estático, ni intrínseco, pues cambia y adopta múltiples connotaciones. Adscribiéndonos a este pensamiento, se puede afirmar que el signo no es natural. En el libro de Zecchetto (2013), la ensayista Mabel Marro menciona la idea del grado cero de la escritura planteado por Barthes; en este grado de la escritura, todos los signos son culturales, aunque se los pretende neutralizar en el lenguaje. Es decir, son un constructo no inocente. Es por ello que al intentar realizar un estudio semiótico se puede caer en un proceso hermenéutico *ad infinitum*; sin embargo, existen ciertas barreras -socio históricas y culturales- que limitan la multiplicidad de interpretación.

En el proceso creativo, en las artes, el signo termina convirtiéndose en un acto colectivo y construido. Pese a que se los pretende neutralizar, Barthes (1986) no habla de una nueva escritura neutra, sino de la idea del grado cero de la escritura, puesto que esta se ubica en medio de los juicios sociales, “no es una escritura impasible; es más bien una escritura inocente”(Barthes,1986.p.80), es decir, expone y representa las cosas con naturalidad; sin embargo, Barthes dice que no existe nada natural en pretender que algo lo es, es simplemente una técnica un artilugio en donde el código se fabrica.

María Laura Braga en el libro de Zecchetto (2013) cita a Eco:

...toda la cultura se considera como un sistema de sistema de signos, en el que el significado de un significante a su vez se convierte en significante de otro significado o incluso en significante del propio significado- independientemente del hecho de que sean palabras, objetos, cosas, ideas, valores, sentimientos, gestos o comportamientos. (Zecchetto, 2013.p.189)

En esta “independencia” entre objetos, cosas, ideas, valores, sentimientos, gestos o comportamientos es donde se fragua la pretensión de naturalidad de la que Barthes habla. No existe una originalidad intrínseca, todo es el sustituto de algo más y este sustituto depende del que lo plantea. Esta falsa naturalidad se apropia de ciertas particularidades intrínsecas del signo que se denota. Morris (1946) dice que un signo es un ícono cuando posee las propiedades de su denotado. Así se puede entender como ícono a una fotografía o un dibujo. No obstante, la semejanza tampoco es una característica privativa de los signos icónicos.

las nociones de semejanza, similitud, analogía, etc, no constituyen explicaciones de la particularidad de los signos icónicos, sino que más bien son síntoma de iconismos que se explican mediante el análisis de las diferentes modalidades productivas de los signos. (Braga, 2013.p.191)

Es decir, son indicios de algo más, algo que se fragua en la cultura y la sociabilización e interacción de los individuos que la conforman y disponen. Eco (1976) cita lo que Peirce dice sobre el signo: “un signo es un ícono cuando puede representar a su objeto sobre todo por semejanza” (Zecchetto, 2013.p. 292); sin embargo, vimos que estas semejanzas fueron mal entendidas, ya que no son el único elemento que caracteriza al ícono, sino que, a través de estas características en común o marcas generales, se puede interpretar el signo. Esta interpretación es lo que da paso a una unidad inteligible, es decir, una narrativa entendible, un texto decodificable.

En el caso de Gorey, se trata de un texto estético, como se mencionó. Este producto estético es construido, no es natural, y se da de forma colectiva. Esta unión de signos dispuestos a gusto del autor para generar o mostrar algo que él desea de forma particular, es a su vez moldeado por el concepto o el horizonte social de la época. Es decir que sus significantes ya fueron moldeados en un discurso cultural predeterminado. De no

ser así no se podría entender su obra actualmente. Eco dice que el significante condensa el discurso en la medida que:

un texto estético supone un trabajo en particular, es decir, una manipulación de la expresión, dicha manipulación provoca un reajuste del contenido...va a reflejarse de algún modo en los códigos que sirven de base a la operación estética, con lo que provoca un proceso de cambio de código...produce con frecuencia un nuevo tipo de visión del mundo... dicho texto representa un retículo de actos comunicativos, encaminados a provocar respuestas originales(Eco,1976.p.367)

La variación de los detalles es lo que enriquece al texto estético, el reajuste se da en los matices que posee una obra; el papel del lector sobre el objeto es lo que permite el cambio en el acto comunicativo y provoca múltiples respuestas, que varían de lector en lector. Por eso el discurso se ve contenido, es apenas así el hilo que el autor utiliza para aproximarse al lector, mas no lo usa para impostar algo en específico. Esta cualidad no imperativa es la que convierte al arte en la mejor plataforma para proponer y dialogar sobre algún tema o cosa de una forma sutil y casi imperceptible, es el campo de batalla entre lo social regido por lo histórico, las sensaciones y lo moral. Un campo de batalla que se sabe consciente de su falta de neutralidad, en la que no se finge la originalidad del lenguaje, pues este lo absorbe y lo mimetiza.

el arte cambia la moral, ese conjunto de hábitos psíquicos y sanciones públicas que traza una difusa frontera entre lo que es emocional y espontáneamente intolerable y lo que no lo es. La supresión gradual de los escrúpulos de hecho nos aproxima a una verdad formal: la arbitrariedad de los tabúes erigidos por el arte y la moral. Pero nuestra capacidad para digerir este creciente caudal de imágenes (móviles y fijas) y textos grotescos exige un precio muy alto. A la larga no actúa como una liberación sino como una sustracción del yo: una pseudofamiliaridad con lo horrible refuerza la alienación, incapacita las reacciones en la vida real. (Sontag, 1973.p.66)

Esta incapacidad se da al momento en que se toma como natural o espontáneo a algo que es artificial: el lenguaje. Un conjunto de signos que agrupados de forma arbitraria dan narrativa a algo que creemos o no coherente. Este lenguaje no se limita a las palabras, sino que se extiende por las ilustraciones, la música, el cine y la fotografía. Todas unidas por la necesidad de expresar una idea “natural” a través de la narrativa, la cual, como se mencionó, contiene el discurso que su autor quiso impregnar. El lugar donde se fraguan los códigos inteligibles. Sin embargo, el lector no puede ni debe olvidar que todo lo que se escribe o, en el caso de Gorey, se ilustra sobre un personaje o situación en particular, es simplemente una interpretación tanto del autor como del lector. Una interpretación de los signos y sus significantes.

Eco, en su libro *Tratado de semiótica general* dice “cualquier proceso de comunicación entre seres humanos... presupone un sistema de significación como condición necesaria” (Eco, 1976.p.25) esto se debe a que cualquier proceso solo puede ser verificable cuando existe un código al cual regirse. Un código que se pre establece de antemano y que tanto lector como autor deben aceptar como marco de lineamiento ante cualquier interpretación.

## **2.1 Definiciones**

La función semiótica encuentra fundamento en la teoría de los códigos. La teoría de los códigos planteado por Eco, a la par que la teoría de la producción de signos, comprende “el uso natural de los diferentes lenguajes, la evolución y la transformación de los códigos, la comunicación estética, el uso de los signos para mencionar cosas y estados del mundo” (Eco, 1976.p.33). Esta mención de las cosas surge de la necesidad de transmitir, acertada o erróneamente, según sea el caso. Esta necesidad de transmitir debe ser y es analizada por la semiótica, ya que ningún signo posee una sola

clase de connotación. Los signos poseen ambigüedad de forma intrínseca, debido al medio social. Jakobson habla de esta ambigüedad semiótica como una “violación de las reglas de código”. Sin embargo, se debe entender qué es la semiótica y su entidad fija: el signo.

Elizondo en su libro *Signo en acción* menciona que la semiosis es un elemento indisociable de la vida y esta semiosis es lo que la semiótica se encarga de estudiar. Es su objeto de estudio. También dice que para comprender a la semiosis hay que “segmentar en unidades sgnicas todo el entorno, luego reconocer las asociaciones que se realizan entre estas unidades en el proceso de construcción de sentido (Elizondo, 2012.p. 13). Esta asociación se da gracias a la función individual de cada signo y que da origen al constructo inteligible socialmente. No obstante, lo entendido dentro de la semiosis y la semiótica ha cambiado paulatinamente y varía de autor a autor. Para Elizondo la semiótica analiza formalmente los signos y la semiosis se encarga del proceso de la acción que realizan los signos “es, ante todo, una acción, el proceso en el que algo, ya sea una percepción, una idea o un estímulo, adquiere la función de signo” (Elizondo, 2012.p.16). Es decir es la construcción e interacción entre los signos lo que produce un significado.

Eco presenta las definiciones de semiótica de Saussure (1916) “la lengua es un sistema de signos que expresa ideas...podemos concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el marco de la vida social” (Eco, 1976.p.41). Saussure combina el significado: imagen mental, concepto, y una realidad psicológica que convergen en la realidad social puesto que “el signo expresa ideas” (Eco, 1976.p.43). Y la de Peirce (1931) “por semiosis entiendo una acción...una cooperación de tres sujetos: un signo, su objeto y su interpretante” (Eco, 1976.p.51). Esta cooperación es conocida como la triada de Peirce, de la cual se nos permite entender que a través del signo se procede a inferir. Elizondo (2012) plantea a la triada de Peirce como un método que sirve para establecer

los significados de palabras y conceptos abstractos, que se construyen socialmente para comprender el mundo interior y exterior.

Eco nos presenta lo que Morris (1938) entendía como signo y su función dentro de la semiótica:

algo es un signo solo porque un intérprete lo interpreta como signo de algo...por tanto la semiótica no tiene nada que ver con el estudio de un tipo de objetos particulares, sino con los objetos comunes en la medida en que participan en la semiosis (Eco, 1976.p.34)

Estos elementos comunes son los indicios o características que componen al ícono de forma general. Hay que entender que estos rasgos en común o indicios que componen al signo no son entidades físicas. Eco (1976) dice que supone en sí mismo un proceso de semiosis ilimitada, se llega a deducir esta característica *ad infinitum*, como ya mencionó gracias a la multiplicidad de interpretaciones o connotaciones del signo, es decir una multiplicidad de significados. Eco dice que “el significado es una unidad semántica colocada en un espacio preciso dentro de un sistema semántico” (Eco, 1976.p.53), este sistema es en el cual el signo se desarrolla. El sistema está compuesto por planos de la expresión. Convencionalmente estos están correlacionados con uno o más elementos del plano de contenido, la relación de ambos planos componen al signo y este genera la matriz en donde los significados obtienen su multiplicidad.

Sin embargo, Hjelmslev (1943) dice que “no existe signo sino una función semiótica” (Zecchetto, 2013.p.56), es decir un intrincado sistema en donde el signo es quizás tomado como un indicio, un sistema en donde las propiedades gramaticales: masculino, femenino, singular, plural, verbo, adjetivo, adverbio, etc..., son solo otra característica componente del sistema. Una unidad más parecida al semema. Es decir

generalidades aplicables en todos los casos. Esto nos permite realizar juicios semióticos a través de lo que Eco denomina proposiciones:

-Proposiciones metasemióticas “yo establezco que nave de ahora en adelante se usará para todo vehículo espacial”

-Proposiciones eternas “los solteros son varones”

-Proposiciones indicales “este objeto es un lápiz” (Eco, 1976.p.240)

Estas proposiciones nos permiten dar instrucciones generales para usar una expresión en actos de referencia. Es decir que nos permiten establecer experiencias reales a ciertos nombres, descripciones o enunciados. Solo así el juicio semiótico emitido se relaciona con lo que Marro (2013) llama como signo verbal, este es un signo típico, que paradójicamente se relaciona con el signo icónico (representado en imágenes). Estos signos conforman al mensaje que se expresa en el discurso, Barthes explica que la función del relevo del mensaje lingüístico ayuda a leer las imágenes móviles, complementan la imagen, la hacen avanzar de forma efectiva.

Esto se debe a que los signos como tal no son más que representaciones simbólicas de ideas, esto nos permite visualizar otro umbral de la semiótica “el nudo en que una semiótica pide que se la sustituya por la hermenéutica -o el nudo en que también una hermenéutica se presenta como una forma semiótica de lo ambiguo-” (Eco, 1976.p.245) Jakobson define el mensaje con función poética como ambiguo y autorreflexivo. El soporte de este sistema semiótico radica en esta ambigüedad del signo y en la capacidad autorreflexiva que provienen y se expresan a través de nuestras ideas y la posterior interpretación que se le da a la misma.

...en lugar de emitir una palabra, emite una imagen...este tipo de producción parece ser bastante diferente del requerido por la emisión de la palabra...impone un trabajo adicional...para decir /perro/, basta con que escoja entre un repertorio de tipos lingüísticos

preestablecidos a partir del cual se puede producir un espécimen de un tipo concreto, mientras que para dibujar un perro debo inventar un tipo nuevo (Eco, 1976.p. 227)

Así pues el signo típico y el signo icónico son producto de este sistema entrelazado que compone lo que Greimas llama “semiótica narrativa” pues esta investiga la lógica del sentido del relato, es decir del discurso. Utilizando a estas dos clases de signos y su iconicidad. Es lo que se utilizará para comprender al discurso de lo siniestro que creemos que Gorey propone.

### **2.1.1 El signo en acción**

Si bien los signos se interrelacionan para formar un mensaje y por ende un discurso narrativo, la interpretación o valor simbólico es lo que diferencia a un objeto artístico de los demás procesos que involucran, de igual forma, un mensaje y, por ende, un discurso implícito. El vehículo que utiliza es el lenguaje ya sea visual o textual. Ludwig Wittgenstein dijo “Imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida (Eco,1976.p.253), así pues la escritura y la ilustración son dos formas distintas de lenguaje, ambos organismos vivos que, en este caso, se necesitan mutuamente para lograr expresarse y crear una nueva forma de vida, un nuevo mundo interpretado.

Fabbri dice “el lenguaje no sirve para representar estados del mundo sino, en todo caso, para transformar dichos estados, modificando al mismo tiempo a quien lo produce y lo comprende” (Fabbri, 1998.p.48). En cambio, la dialéctica es de donde nace la intencionalidad creadora, esta busca mecanismos para lograr conjugar lo que se desea expresar ya sea a través de la escritura, la ilustración, la música o el cine, simplemente busca un vehículo, un lenguaje específico por el cual expresarse, transformar y transformarse. Este lenguaje independiente utiliza signos, estos son resultados

provisionales de reglas de codificación que establecen correlaciones transitorias; adquieren contenido diferente según el contexto.

por tanto, si bien el referente puede ser el objeto nombrado o designado por una expresión, cuando se usa el lenguaje para mencionar estados del mundo, hay que suponer, que en un principio una expresión no designa un objeto, sino que transmite un contenido cultural, convenciones culturales, de modo que el primer contenido denotado se añadan otros contenidos connotados (Eco, 1976.p.102)

Así pues esta necesidad de expresar un mundo exterior o interior solo transmite contenido cultural, adaptado y transformado dependiendo de las necesidades del autor. Marro (2013) une a estos signos como piezas que componen la estructura de cualquier relato portador de narrativa, nos dice que en ningún nivel estos signos aislados pueden producir sentido, por ello se integran las oraciones o en el caso de las ilustraciones o la música, se posee el fraseo estructural. Así cualquier obra artística cobra sentido aunque en apariencia existan disociaciones, pues todo depende del plano en el que los signos actúen.

el nivel de la comunicación, el del significado, que permanece en un plano simbólico, en el de los signos, y el de la significancia. En el plano de los signos (el simbólico) hay dos facetas: la intencionalidad (lo que ha querido decir el emisor) es en un sentido claro que no necesita interpretación: el sentido obvio; el otro sentido, sobreañadido, es como un suplemento que el intelecto no llega a asimilar, es huidizo, resbaladizo: es el sentido obtuso (Eco, 1976.p.75)

Este sentido obtuso es el tránsito entre la duda y la creencia, es decir entre lo verosímil o lo inverosímil en el caso de la narrativa de ficción o en este caso del cuento. Esta operación que se efectúa en sentido simbólico es perfectible y progresivo gracias al lector, sin embargo, es imperfecto y por ende inconcluso. Si cada signo implica la asociación de una forma significante (plano de la expresión) con un significado (plano del contenido) esta se da a partir de una decisión convencional, como ya se ha dicho, meramente cultura y construida en colaboración. Se puede pues asegurar que ninguna correlación es natural sino que son convencionalmente fijadas por este consenso cultural es decir arbitrarias.

Si bien los signos son resultados provisionales de las reglas de codificación que establecen correlaciones transitorias, estas adquieren contenido diferente según el contexto:

por tanto, si bien el referente puede ser el objeto nombrado o designado por una expresión, cuando se usa el lenguaje para mencionar estados del mundo, hay que suponer, que en un principio una expresión no designa un objeto, sino que transmite un contenido cultural, convenciones culturales, de modo que el primer contenido denotado se añadan otros contenidos connotados (Eco, 1976. p.102)

Y si bien toda significación simbólica posee una intencionalidad, de todas las formas posibles se trata de condicionarla a todas las circunstancias imaginables y deseos para que esta significación sea socialmente aceptada. Esta aceptación responde a una jerarquización de ideas que la semiótica trata de integrar en un modelo lógico que pueda ser interpretado. Este modelo está cambiando de forma constante y afortunadamente se adapta a la forma en que se lo presenta en cada instancia, es decir su capacidad infinita de significación no permite que sea visto desde un solo plano.

## 2.2 Discurso narrativo

En cuanto al discurso narrativo, se usará el modelo propuesto por Paul Ricoeur. En este modelo se instauran tres momentos: mimesis I, mimesis II y mimesis III. Mimesis I tiene como objetivo el narrar la acción, el qué de la obra; mimesis II ensambla la construcción de la trama a partir de las acciones, “todo, en una historia que se presente como una totalidad temporal” (Ardila, 2010.párr.1); la mimesis III solo tiene lugar luego de que la trama se ha constituido como tal, y en ella autor y lector median en el acto de la lectura, confiriendo al texto inteligibilidad al eclosionar ambos mundos: lector/ texto.

Ricoeur (1995) también menciona los componentes del plano del discurso que Todorov distingue: “comprende los tiempos, los aspectos y los modos de la narración...es un intercambio entre un donante y receptor de narración” (Ardila, 2010, párr.13). El donante es el autor mientras que el receptor es el lector, no el lector ideal. Este se encarga de adaptar y transformar los tiempos, aspectos y modos que el autor propuso en su obra; sin embargo, la semiótica narrativa habrá cumplido a cabalidad su función si es que logra eliminar estas dimensiones temporales, aspectuales y modales de la narración para favorecer la estructura lógica del discurso. En el caso particular de Gorey, el lector debe prestar forzosamente atención al aspecto temporal no para darle sentido a la estructura lógica del discurso sino para acoplar la descronologización propuesta por Gorey; a raíz de esta desconcatenación, visual y textual, es que la obra toma lugar en el espacio y el tiempo.

el relato de ficción, en cambio, ha sido ya, en cuanto narración el objeto de una práctica y de una comprensión antes de aparecer la semiótica...Por eso se impone la comparación entre el significado que puede revestir la racionalidad semiótica respecto de la

inteligencia narrativa y la suerte asignada al modelo nomológico en historiografía... El compromiso de la discusión, en teoría de la narración, concierne, al grado de autonomía que conviene conceder al proceso de logicización y de descronologización respecto de la inteligencia y del tiempo de la trama (Ricoeur, 1995.p.425)

La trama en los cuentos de Gorey son individuales respecto a sus personajes, se nos narra la vida de Jasper y de forma alternada, mas no relacionada temporalmente, la vida de Ortensia Caviglia. Por ello se puede adscribir al relato de ficción que posee estas características de descronologización. Aquel aspecto es el que fuerza al lector, quien debe atar cabos que no están unidos por ningún lazo. Es un ejercicio por parte del lector. Al llenar estas elipsis producidas intencionalmente entiende el tiempo narrativo y acentúa los rasgos de ocultamiento, es decir generan una atmósfera propicia para lo siniestro y macabro.

Ricoeur explica que para poder narrar lo que sea es preciso pasar por tres fases: “la situación que abre una posibilidad, la actualización de esta posibilidad y el desenlace de la acción.”(Ricoeur, 1995.p.420) En el caso de Gorey este proceso ocurre reiteradamente lo que no permite que exista un punto álgido dentro de la narración sino varios, así el lector se aleja de la obra y no logra identificarse. Uno de los varios momentos en los cuales ocurre esta triada en *La gelatina azul*:

- “Jasper pasó toda una noche bajo la lluvia helada para comprar una entrada de gallinero para *Die Chinesische Brille*” - abre la posibilidad.
- “Jasper agarró una neumonía y fue despedido de su trabajo”- actualiza la posibilidad al mostrar dos efectos ocasionados en la apertura de posibilidades.
- “El gramófono de Jasper se hizo añicos mientras era desalojado de su habitación”- el desenlace, de esta ocasión, es la pérdida de uno de los pocos objetos a los cuales Jasper muestra apego a lo largo del cuento.

Estas tres oraciones están en secuencia. Jasper enfermó a causa de pasar bajo la lluvia en busca de una entrada. Al estar enfermo perdió su trabajo lo que ocasionó que no tuviera el dinero para pagar la renta y lo desalojaron. El breve y escueto señalamiento de las acciones y actos que ocasionan el despido y posterior rompimiento de su gramófono ocupan un lugar en el tiempo distanciado el uno del otro, pese a que no se señala aquello. Sin embargo, el lector (yo lectora) infiere la distancia temporal. La elipsis es la que predomina en el afán de ocultar algo que puede que sea revelado o no, Gorey se afilia más al pensamiento de Bremond en cuanto a la estructura de sus personajes, pues, para Bremond, la acción es inseparable de quien la sufre o la realiza, es decir de sus personajes (Jasper y Ortenzia). En este punto Bremond y Gorey se alejan de lo propuesto por Propp, pues él se centraba en las acciones más no en quién las realizaba o sufría. Para Gorey cada personaje se hace cargo de lo que hace y vive, sin distinción alguna.

Ricoeur señala que Bremond “comienza por las funciones del paciente, se define al paciente a toda persona a la que la narración presenta como afectada, de un modo u otro, por el curso de los acontecimientos narrados” (Ricoeur, 1995.p.435), en este caso Jasper y Ortenzia. Ricoeur (1995) a su vez utiliza al lingüista francés Lucien Tesnière, para quien la frase más simple es ya un pequeño drama que implica un proceso, actores y circunstancias. Si se tiene esto presente, las frases aparentemente lacónicas que Gorey usa reflejan aquel drama, ya no simplificado por la carencia en el lenguaje o las ilustraciones, sino que se complejiza por lo mismo. El silencio y los espacios vacíos, en este caso, son parte misma del lenguaje visual y textual. Estos tres componentes sintácticos engendran las clases del verbo, de los nombres y de los adverbios.

Greimas dice que el modelo combina tres relaciones: de deseo, de comunicación y de acción. Jasper desea a Ortenzia, no puede comunicarse con ella de forma directa tan solo a través de misivas que nunca tienen respuesta. Su accionar final ante la obsesión y

el vacío es la liberación de su pulsión y la asesina para posteriormente suicidarse. En el caso de Ortenzia su deseo es ser una cantante conocida y por azares de la vida ocurre tras una muerte, su proceso comunicativo se vuelca hacia el público, anulando a Jasper por completo pues ella no tiene noción de su existencia. En cuanto a su accionar es la interpretación de su rol como cantante de ópera dentro y fuera del teatro, la vemos representando un papel, siempre. Ella vive una narración distinta dentro de su personaje.

Sin embargo, no se puede olvidar el acto de construcción social en el discurso de cada personaje. Los valores que los conforman representan estereotipos culturales e ideológicos. Como se mencionó, los valores respectivos de la vida y la muerte que son asumidos por todos los personajes del mundo de Gorey. Lo que él realiza es una transposición de lo que es propio de tal cultura, de tal escuela de pensamiento, de tal narrador o género, y lo asigna a figuras determinadas: sus personajes. Si se regresa a las tres oraciones usadas de ejemplo, se dijo ya que la, en apariencia, simplificación de hechos en escuetas oraciones y el alejamiento temporal entre cada uno, no aísla a cada oración:

ya hemos observado anteriormente que no hay nada específicamente narrativo en una frase de acción aislada. Solo una cadena de enunciados constituye un sintagma narrativo y permite, retroactivamente, llamar narrativos a los enunciados de acción que componen la cadena (Ricoeur, 1975.p.464)

La línea narrativa de Gorey en este cuento es bipartita. Posee dos líneas temporales, que apenas y se rozan, sin embargo, la una depende de la otra para desarrollarse, es una línea parasitaria. En ambas líneas, las oraciones siempre expresan un acontecimiento, no son meramente descriptivas, si bien describen el acontecimiento se remiten a este como la fuente motora. Se puede decir categóricamente que existe un

discurso en toda narración. En el caso de Gorey, este discurso se da a través de los detalles, del silencio, de las elipsis, del manejo del tiempo y de los estereotipos. Eco dice que “la atracción de lo macabro /siniestro tiende a ocupar el sitio dejado por la supresión del tiempo” (Eco, 1976.p. 65) y Ricoeur menciona que “el arte de la ficción consiste así en tejer juntos el mundo de la acción y el de la introspección, en entremezclar el sentido de la cotidianidad y el de la interioridad” (Ricoeur, 1995.p.539), son como dos ramas de un árbol, necesitan estar separadas la una de la otra y apenas rozarse para poder mantener el equilibrio.

Este equilibrio se da gracias al manejo del tiempo, Ricoeur dice “con el tiempo pasado no se expresa el pasado como tal, sino la actitud de distensión” (Ricoeur, 1995.p.481). Esta distinción en el caso de Gorey se da a través del pretérito imperfecto y el pretérito perfecto simple, ambos tiempos se distancian del presente sin dejar de lado la continuidad de alguna acción. Ninguno de ellos se ancla al pasado, Gorey usa al pasado como un medio transitivo. Si bien en la ficción existen dos discursos: el del narrador y el de los personajes, la diferencia en su intencionalidad radica en el plano de la lectura crítica de la obra. Ricoeur dice “... en un primer plano, el interés se concentra en la configuración de la obra. En el segundo, descansa el interés en la visión del mundo” (Ricoeur, 1995.p.535), en el caso del discurso del narrador nos encontramos ante la configuración de la obra y la visión del mundo. Nos la dan los personajes, sin embargo, ese mundo está configurado por la visión del autor al momento que dispone la obra.

Esta metaconfiguración de mundos, se debe a que usualmente un solo significante puede transmitir sentidos diferentes y relacionados entre sí, por lo tanto, lo que entendemos como mensaje, acorde a Eco es “un texto cuyo contenido es un discurso a varios niveles”(Eco, 1976.p.97). Es decir que sobre la frase u oración, se encuentra el discurso; este presenta sus propias reglas de composición. Por lo tanto la narrativa en

general termina siendo una clase de discurso no solo en el fondo sino también por la disposición de su forma; la secuencia de frases sometida a un orden es lo que produce amalgamamiento en la historia.

...la mente puede construir representaciones imaginarias de mundos imposibles, y pedirle a las cosas que sean lo que no son, pero ellas a veces nos responden que no y siguen siendo lo que son y nos ponen un límite. Somos nosotros que imaginamos que nuestra pierna, articula sobre la rodilla, puede girar en cualquier dirección... pero ella. Por lo que sabe en cuanto pierna, no advierte los límites, solo advierte sus posibilidades” (Eco, 1976. p.219)

Estas estrategias son las que permiten que el discurso se movilice de lector a lector: al pedirle a alguien que finja ser lo que no es, mediante un juego de palabras, se suscita la multiplicidad de significaciones. Todo discurso advierte límites al estar alineado a los parámetros sociales. Gorey intenta flanquear esos límites, para generar el discurso sobre lo siniestro, que logra a través de los silencios y la liberación de pulsiones. Gorey posee conciencia de que, en su afán de liberar de moral su discurso, se ata a un sistema que pretende reprobado el cinismo con el que trata sus temas. Nada es necesariamente un castigo o una recompensa: las cosas simplemente suceden y, por lo tanto, deben aceptarse como tal como vienen. Su obra y sus personajes se resignan ante lo inminente y, por ello, callan

### Capítulo III: Lo siniestro

La urgencia por conocer y apreciar el mundo que nos rodea ha sido y es una necesidad imperante del ser humano. Todo es puesto bajo un cristal, este cristal, la mayoría de veces, distorsiona la mirada o funciona como un espejo cóncavo o, simplemente, se rompe. Al romperse el cristal se nos muestra múltiples aristas de una realidad oculta, que al haber permanecido escondida produce una sensación de atracción. Una atracción a lo desconocido. Sin embargo, hay que analizar el por qué el ser humano se siente atraído por esta nueva realidad que había permanecido oculta bajo un cristal, en apariencia, perfecto. La idea de belleza o perfección se fragmenta, se transforma y nos muestra algo incierto y extraño que adopta cierta estética innata. Friedrich Schiller en *Del arte trágico* (1792) explica cómo es que lo triste, terrible y hasta horrendo nos atrae con una fascinación irresistible puesto que es un elemento básico en nuestra naturaleza: “es posible que los espectadores disculpen en el fondo de su corazón a aquel desgraciado, que la más sincera compasión les mueva a pedir su salvación; sin embargo, anima al espectador, con más o menos fuerza, un deseo curioso de prestar vista y oído a la expresión de su sufrimiento.” (Eco, 2007. p. 220). Gracias a la identificación, puesto que todo individuo presenta o sufre alguna clase de sufrimiento que le es imposible de comunicar, la curiosidad aumenta.

Al encontrar elementos estéticos en este abismo desconocido o rechazado la fascinación es el único componente que le permite al lector o autor gravitar en ella, la fascinación producto de una identificación consciente o inconsciente. Para Nasio, “la fascinación es el modo en el que se actualiza, es el modo en que se manifiesta, la emergencia de una mirada inconsciente. La mirada irrumpe cuando un resplandor fascinante se recorta sobre el fondo imaginario de la visión yoica.” (Nasio, 1994.p.51), se

libera una identificación reprimida o velada del yo consciente, por ello genera cierto rechazo en primera instancia para posteriormente generar un reconocimiento por parte del inconsciente. Al sentir fascinación por algo, la curiosidad se desborda, los límites se exacerban y las barreras son empujadas fuera de lo políticamente correcto. El lector se encuentra frente a un campo abierto.

Umberto Eco (2007) nos habla en *Historia de la fealdad* sobre el origen y la asociación de este término a lo feo o desagradable, nos remite al término alemán “*unheimliche*” que fue acuñado por Freud en 1919.

Freud había hallado en un diccionario una definición de Schelling según la cual es siniestro aquello que debería haber permanecido oculto y que ha salido a la luz. En 1906, Ernst Jentsch definió a lo siniestro como algo inusual que provoca “incertidumbre intelectual”. Freud se extendía sobre la etimología del término, examinando un campo semántico que abarca, en distintas lenguas, conceptos como extraño o extranjero en griego, uneasy, gloomy, uncanny, haunted en inglés, inquiétant, sinistre, lugubrious en francés, sospechoso, siniestro en español... Recordando a Schelling, afirmaba que resulta siniestro aquello que constituye un regreso de la represión (Eco, 2007.p. 311)

Es un secreto callado a gritos que, al encontrar alguna grieta, provoca incertidumbre puesto que todo lo que ha permanecido reprimido es, sin lugar a dudas, miedos y pasiones primales. La represión lleva al límite a todos los miedos, dejando al lector al frente de un abismo. La muerte, en este caso, es el punto cumbre en el cual todas las pasiones o perversiones convergen; la muerte es lo que espera al borde del abismo, el punto de liberación. Hay que tener en claro que la muerte no funciona solo como un elemento, tema o motivo; puede poseer estas formas y a su vez ser una alegoría o metáfora. La muerte, representa la evolución de la vejez, la fealdad, lo marginado y deforme. Es sublimación. El único lugar en donde conviven con el mismo valor estético y simbólico.

Comprendemos entonces por qué el arte de distintos siglos ha vuelto a representar lo feo con tanta insistencia. Por marginal que fuese su voz ha querido recordarnos que, pese al optimismo de algunos metafísicos, en este mundo hay algo irreductible y tristemente maligno. Por esto muchas voces e imágenes... nos han invitado a comprender la deformidad como drama humano (Eco, 2007.p.436)

Algo tristemente humano, por ende atemporal. Lo conocido desconocido es algo que ha estado y estará siempre. Su forma ha sido alejada o acercada a la sociedad dependiendo de la época y de los paradigmas regentes; sin embargo, cualquier acercamiento siempre ha sido visto como un punto de desfogue a una realidad que nos esforzamos, socialmente, por controlar y esconder. Por temor y funcionalidad social.

Esto que conocemos o percibimos como extraño es asociado con lo siniestro. Se asocia estos elementos, acciones o acontecimientos inusuales a un contexto extraño o ajeno a la vida cotidiana; sin embargo el *unheimliche* es parte indispensable e indisoluble de aquello que llamamos “vida cotidiana”. Freud (1966), en *El malestar en la cultura*, interpreta que la sensación de extrañeza se produce debido a que despierta en nuestro inconsciente algo familiar(cotidiano) que es o ha sido reprimido desde la infancia dependiendo del contexto en cual el individuo se haya desarrollado. El ser humano vive una doble realidad que lucha constantemente por salir a flote. Suele liberarse en el estado onírico causando pavor, miedo o fascinación. Sin embargo, cuando estos elementos reprimidos, de forma casi obligada, son visibles, no solo en el mundo onírico, producen repulsión y encantan al escritor o lector de la misma manera, esta unidad de sentimientos genera lo que conocemos como siniestro.

### 3.1 ¿Qué es lo siniestro?

*Lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado.*

*Schelling*

Esta definición de Schelling fue dada en el siglo XVIII. En este periodo la estética realiza todos sus análisis a partir de la concepción de belleza y unidad. Para Schelling esta unidad solo la posee Dios. Por lo tanto, lo siniestro revelaba algo fragmentado que distaba del paradigma de bello y unitario. Lo siniestro debía permanecer fuera de vista o a penas aparecer en los bordes de la sociedad, es decir que, no debía ser representado. Puesto que lo bello era lo que daba felicidad, placer, gozo e incluso era asociado con elementos morales como la bondad o castidad. Del otro lado se tenía a lo siniestro, lo deforme y grotesco que representaban debilidad moral o el mal en sí mismo, alejado de todo placer y gozo estético, alejado de la unidad que es Dios. Sin embargo, cuando se revelaba rompía su condición de marginado y generaba otra clase de placer.

Este placer descubierto en lo tachado de malo y falta de goce estético produjo un nuevo conflicto entre la belleza y lo que producía la revelación de lo siniestro, lo nombrado como feo. Puso en la palestra la heterogeneidad de lo que se consideraba como bello. Trías dice que “se trata de contemplar siempre el reverso del tapiz, las costuras y los anudamientos que hacen posible la tersura de este, o su proliferación de escenas vivas y animadas” (Trías, 1982.p.4). Al ser la otra cara de la moneda, no puede existir belleza sino existen referentes que se asocian a una idea de fealdad. Son indispensables el uno del otro. Su simbiosis es lo que le permite al ser humano categorizarlos.

A lo largo del siglo XIX, lo siniestro comienza a ser tolerado de distinta forma y escritores como Poe, Stevenson, Lovecraft o la literatura Pulp, presentan a muertos, fantasmas, monstruos y cuerpos mutilados que si bien causaban miedo, ellos en sí mismos

poseían elementos pertenecientes a la unidad o belleza. Esta unidad comienza a generar empatía por parte de un lector que si bien se sentía atemorizado a su vez era cautivado por la libertad que se podía encontrar en los textos. La forma de aproximación al lector fue variando, el develamiento del misterio y las pasiones reprimidas fue mutando, gracias al cambio de paradigmas sociales, es decir al cambio de lo entendido como feo, prohibido o malo.

A su vez, Eco (2007) plantea esta concepción desde el judeo-cristianismo. Propone que el paradigma de belleza se englobó en el hecho de que “todo es bello porque es obra divina” (Eco, 2007.p.42), como se mencionó, todo es bello si proviene de la unidad que es Dios; “junto a la tradición bíblica, la filosofía clásica contribuía a reforzar esta visión estética del universo. El concepto de la belleza del mundo como reflejo de la belleza ideal era de origen platónico” (Eco, 2007.p.43), como las ideas: etéreas, perfectas tanto de forma como de fondo. Conceptos completamente idealizados; sin embargo, San Agustín en *Confesiones* destaca que “el error también forma parte del orden general” el error también proviene de la unidad (Dios). Por ende dentro del marco de lo entendido como belleza, las deformidades y el mal adquieren el mismo valor.

...en el claroscuro de una imagen, en la proporción de luces y sombra, se manifiesta la armonía del conjunto...o bien se intentará la impresión de fealdad a nuestros defectos de percepción, de modo que a algunos lo feo les parezca tal por falta de luz, por una distancia incorrecta, por haber mirado de forma sesgada o por la atmósfera neblinosa que deforma el contorno de las cosas (Eco, 2007.p.46)

Todo queda en la mirada del observador, como Trías dijo, ambos se necesitan para potenciar el uno o al otro de manera indistinta. A esto se le debe sumar el contexto de la obra *per se* y del que la observa. De otra forma la obra no se entiende y pierde todo valor estético. Este contexto como se ha venido mencionando se relaciona directamente con las

paradigmas regentes en la sociedad, por ende estos paradigmas cambian. Estas alternancias pasan desde lo físico a lo psicológico y se relacionan directamente con el gusto y las condiciones histórico-sociales.

en los siglos VII y X, se produce un cambio radical...La estética hisperica es el estilo de una Europa que está viviendo sus “siglos oscuros”, donde debido al declive de la agricultura, el abandono de las ciudades, el hundimiento de los grandes acueductos y vías romanas, en un clima de barbarie general, en un territorio cubierto de bosques, también los monjes, los poetas y los miniaturistas ven al mundo como una selva oscura habitada por monstruos, cruzada por caminos laberínticos... se prefieren las largas cadenas de aliteraciones que el mundo clásico habría considerado pura cacofonía, se aprecian no la medida, sino lo gigantesco y lo desproporcionado. (Eco, 2007.p.111)

El cambio hacia lo que era considerado feo como las cacofonías o aliteraciones, en el ámbito del lenguaje, comienzan a posicionarse y a transformarse en bello o al menos en aceptable dentro de lo considerado como estético. Lo desproporcionado toma el lugar de lo ornamental y proporcionado tratando de asemejar de cierta manera lo que ocurría en la sociedad y las estructuras de las ciudades. Así pues, a partir del siglo XVII la atención a lo feo va a adoptar rasgos realistas; “Rocco afirma en tono polémico que quiere tratar de cosas feas porque las que siempre son dulces y graciosas acaban provocando náuseas” (Eco, 2007. p.148). Sin embargo este transformar y ganas de mostrar un tema considerado socialmente polémico buscó maneras solapadas en primera instancia para revelarse. Estas formas solapadas incluyeron artilugios lingüísticos o la introducción de figuras por las cuales lo reprimido se liberara sin necesidad de hacerlo de forma directa. Aparecen mostros lejanos, ciudades ocultas o el *Doppelganger*.

Su uso respondía a la necesidad de buscar en la desproporción, verosímil, la liberación del inconsciente. Se necesitaba de “otro”, el individuo no era capaz de soportar su propia naturaleza. Se solía usar la figura del *Doppelganger*, acepción tomada del

alemán, este permanecía invisible la mayoría del tiempo. Era un doble o gemelo. Esta figura fue usada en el prerromanticismo como una figura dramática, puesto que uno de los individuos era angelicalmente bueno y el otro su opuesto por antonomasia. Sin embargo, solo a partir de la época del romanticismo es que la figura del doble pasa a ser uno de los temas principales. Puesto que ayudaba a generar tensión y suspenso al momento de brindarle al lector la sensación de ambigüedad. Este doble funcionaba como un punto de fuga, todo lo atroz u horrendo que no se le permitía a la una figura, era completamente permitido para la otra. Convenientemente, poseía la misma forma física de la persona considerada y aceptada socialmente; otro de los casos era la sustitución de una persona por otra de las mismas características físicas pero pervertidas en el ámbito moral.

El doble es el encargado de liberar las pulsiones, al sentir angustia por las represiones el doble es capaz de liberarlas; sin embargo, después del romanticismo, el ser humano como individuo, asumió la responsabilidad de estas pulsiones reprimidas. El doble se ve relegado y el inconsciente toma el protagonismo y la responsabilidad sobre lo siniestro. La culpa recae sobre él mismo al igual que el placer encontrado en la sublimación de las pasiones aprisionadas. La fascinación así se despliega al mismo ser que puede ser tachado o reconocido como feo o abominable. Es ahí cuando lo *unheimliche* deja de ser algo extraño y externo para convertirse en algo insólitamente familiar. Por ende se lo considera terrible, pues todo lo deleznable o visto como tal por el lector es solo la develación de las pasiones más íntimas de cada ser. Lo siniestro expone lo que siempre ha estado ahí y ha querido ser acallado por un miedo impuesto socialmente.

No obstante, al liberarse las pasiones se necesita de otro estado por el cual el ser humano logre unirse y realizarse, solo es posible mediante la sublimación, vista desde cualquier arista y momento. La sublimación juega un papel imprescindible. A través de

ella es que las pasiones reprimidas son liberadas, a través de ella se produce el giro que ayuda a comprender lo desagradable, horrendo o feo por parte del lector y la sociedad. Lo sublime ya fue presentado en la época helenística y fue replanteada o redescubierta a través de ciertas expresiones modernas como reflexiones o poemas que expresaban arrebatos inmensurables de pasión. Pasiones que perturbaban el alma y sacaban lo peor del hombre. Eco (2007) nos remite a la discusión sobre lo bello que se aparta de la búsqueda de las reglas para llegar a lo sublime, esto se dio ya en el siglo XVIII. Sin embargo, la discusión en aquella época giraba en torno a los efectos que producía sobre el individuo más que los efectos en la obra artística.

No es casual que la estética de lo sublime preceda el nacimiento de la llamada novela gótica y vaya acompañada de una nueva sensibilidad hacia las ruinas....Se experimenta la sensación de lo sublime frente a una tormenta, un mar tempestuoso, rocas inaccesibles, glaciares, abismos, extensiones sin fin, cuando se goza del vacío, de la oscuridad, de la soledad y del silencio, de la tempestad: impresiones todas ellas que pueden resultar placenteras cuando se siente horror a algo que no puede poseernos...(Eco, 2007.p.272)

Esta adhesión hacia las ruinas está directamente relacionado con las revoluciones de la época, ya que se incorpora la idea de un caos generador de orden. Un caos que necesita de lo irregular y deforme. “De otro modo no se entendería que pueda celebrarse como cumbre de la poesía moderna a Shakespeare, que supo fundir lo bello y lo feo tal como sucede en la naturaleza, donde la belleza nunca está libre de desechos impuros”(Eco, 2007.p.279). Sin embargo, para generar esta simbiosis en la cual lo bello y lo feo conviven, de manera cuasi armoniosa, existe una línea que separa lo siniestro, poseedor de carácter estético, de una simple muestra cruda sin ninguna clase de mediación simbólica.

Trías (1982) afirma que lo siniestro solo puede ser observado de modo indirecto “analógico o simbólico”, sin esto pierde su condición estética puesto que:

...lo siniestro es condición y límite de la belleza; es condición (sin su referencia, el efecto estético no se produce; sin su referencia la obra carece de vitalidad). Es también límite: la exhibición de lo siniestro (cruda, sin mediaciones simbólicas) destruye el efecto estético (Trías, 1982. p.12)

No es lo mismo presentar un monstruo o un asesinato asociándolos con un simple animal o un trozo de carne fresca, puesto que la referencialidad de la que se habla en tanto a su condición, debe ser tratada bajo una mirada estética, es ahí donde el límite funciona como eje transversal de cualquier situación que se intente mostrar. Para que estos eventos constituyan parte de lo siniestro deben ser vistos y presentados con asco y deben representar un tabú para la sociedad. Trías (1982) afirma que “asco y tabú son términos indisociables”; sin embargo al intentar o pretender presentar de forma estética lo feo adopta una postura inocente y lo tabú se separa de lo obscuro.

Si bien Schelling afirma que lo siniestro es algo que se ha develado, Trías propone que para conservar su carácter de siniestro no puede desvelarse, sino que este “debe estar presente bajo forma de ausencia” (Trías, 1982.p.21), una ausencia que es llenada por el lector. Huberman en *Lo que vemos, lo que nos mira* propone, explica y cita Walter Benjamin en el afán de dar a entender que esta ausencia es “un esparcimiento obrado y originario del mirante y el mirado, del mirante por el mirado. Un paradigma visual que Benjamin presentaba ante todo como un poder de la distancia “única aparición de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (Huberman, 1997.p.93), el abismo vuelve a presentarse, situándose ,ahora, desde un punto interno. La lejanía que propone Benjamin viene dada por el ámbito social, sin embargo, es mera apariencia pues esta se encuentra en la ausencia.

Una ausencia que nace desde la belleza. Trías (1982) dice que “Lo bello: es el comienzo de lo terrible que todavía puede soportarse”, es decir que ya posee una carencia o ausencia que trata de ser llenada o al menos aplacada por una especie de resignación. No obstante, si tomamos en cuenta que para Trías (1982) lo siniestro es “la instantánea realización de un deseo que el sujeto se prohíbe”, esta realización del deseo es un llenar el vaciamiento y, para quién lo lee, es un identificar su propio vaciamiento develado.

Sin embargo, este vacío o ausencia al tener que relacionarse con el tabú y el asco, y provenir de la carencia de lo que catecréticamente se entiende como belleza, asocia de forma inevitable a lo siniestro “al hado malo, al destino aciago, a la suerte torcida” (Trías, 1982.p.21). A un asco que se transmuta en los estados más indeseables y detestables que el ser humano puede vivir, generando así un asco por la vida en sí misma, poniendo a la vida como tabú frente a una sociedad, que al ser dialéctica, trata de aplacarla. Aunque “Kant afirmaba que la fealdad que produce repulsión no puede ser representada sin destruir cualquier clase de placer estético” (Eco, 2007.p.282) no hay que olvidar que Kant solo tomaba en cuenta al objeto como el único medio en el cual se podía expresar esta fealdad, olvidando la relación interna con el vacío, la ausencia, las pasiones y la sublimación. Los cuales aplicando los límites de Trías adoptan cualidades estéticas, casi, de forma intrínseca. Gracias al contraste entre objeto y sentimiento.

En el caso de Gorey se utiliza más de un elemento no solo para generar este sentimiento, sino también para ilustrar la forma en que el mismo se sublima. Por ejemplo, si bien al vaciamiento facial se lo relaciona con la muerte el llenar del objeto es el personaje en sí. En el caso de Caviglia, al encontrarse dentro de un teatro, ella representa la lapidación misma de cualquier emoción. Dentro del teatro todo está muerto por ello se usan máscaras, más Caviglia no refleja ninguna emocionalidad, está vacía, esperando a ser llenada por la emocionalidad que el lector le pueda dar. Su rostro se convierte en su

máscara. A su vez, al encontrarse detrás de las cortinas del teatro, estas simbolizan la velación de algo que, quizás el lector pueda descubrir o en el mejor de los casos completar.

Este proceso de llenar el vaciamiento se da gracias a la identificación que se obtiene a través de la nostalgia, el abandono y resignación. La resignación es uno de los ejes motores de lo siniestro. Si bien Jasper se resigna y parece aceptar todas las vicisitudes que pasa, se sabe que es un psicópata obsesionado; este comportamiento solo es la antesala del fatídico final. Final que es provocado, de manera completamente indirecta, por Caviglia, razón de la sublimación. “El sentimiento de lo sublime puede ser despertado por objetos sensibles naturales que son conceptuados negativamente, informes, desmesurados, caóticos... la percepción de una extensión indefinida que sugiere desolación y muerte. (Trías, 1982.p.31). Esta muerte lenta, como se dijo, son las vicisitudes que Jasper soporta en su obsesión hacia Caviglia, lo que nos enfrenta a las pasiones desordenadas y caóticas que han sido conceptuadas negativamente. La muerte de Caviglia, ocasionada por él, es la motivación para su suicidio, un suicidio completamente pasivo, cargado de resignación desde un inicio. La sublimación de sus pasiones.

Sin embargo, en la relación objeto-sentimiento, lo que le produce dolor y sufrimiento a Jasper es la relación con el espectáculo. Espectáculo que es proporcionado por Caviglia. Trías habla sobre esta relación siniestra dentro del espectáculo “siente el sujeto hallarse en estado de suspensión ante ese objeto que le excede y le sobrepasa. Lo siente como amenaza que se cierne sobre su integridad.” (Trías, 1982.p.33). Es decir, Jasper se despoja de cualquier rasgo de humanidad ante Caviglia, él siente que es excedido por ella de cualquier forma. Ella lo sobrepasa y ni siquiera tiene consciencia de su existencia. Jasper la asimila como una amenaza al sentirse impotente ante el objeto de sus pasiones de forma no mesurada. Sin embargo, al momento de sublimar sus pasiones,

el sujeto (Jasper) toma consciencia de su insignificancia y no asume ningún aspecto de superioridad, tan solo resignación ante su situación y su condición ante Caviglia, la que le supone ser un completo desconocido.

Jasper se convierte así en un sujeto portador de muerte, un individuo siniestro *per se*. Freud define a estos individuos siniestros como “un individuo siniestro es portador de maleficios y de presagios funestos: cruzarse con él lleva consigo un malfortunio: el fracaso amoroso, la muerte, el asesinato, la demencia” (Trías, 1982.p.43). Son personajes que gravitan en el vacío, son la personificación del lado inconsciente y reprimido, son los individuos que se acercan a lo conocido como malo. El “yo” mismo que es cubierto por los tabús sociales o morales. Para Freud se trata de algo que fue en algún punto histórico familiar o reconocible y que ha terminado por ser extraño o ajeno a nuestra consciencia moral o social “algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, en realidad, en profundidad, muy familiar” (1966.p.11), siempre permanecerá ahí en espera de un remanente que haga que el ser humano acepte alguna situación como propia a su naturaleza. Pues de manera consciente o inconsciente siempre está buscando la sensación que lo siniestro le brinda.

Esta fascinación en la búsqueda del llenar un vacío o ausencia, la atracción que se tiene ante lo temido y secretamente deseado, se da cuando se deja de reprimir los deseos encajonados por el miedo, al enfrentar al lector ante un decadentismo que nade desde él. Al liberar lo siniestro, todo deseo que se ha visto reprimido a través de una ausencia evidente, y que se sublima ante la muerte, aparece ante nosotros como un límite ante el abismo que caprichosamente se trata de evitar, sobretodo de manera social, puesto que la organización es sinónimo de belleza y esperanza, sin embargo, “la muerte llega cuando las cosas van exactamente como deben ir” (Trías, 1982.p.219)

## Capítulo IV: Alegorías

*El lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro. Es como si tuviera palabras a guisa de dedos, o dedos en la punta de mis palabras. Mi lenguaje tiembla de deseo*

*Roland Barthes*

Para ingresar al mundo fragmentado de Gorey se debe recopilar las huellas que sus personajes presentan. Su forma y accionar son las pistas que conforman la alegoría. Se debe delimitar la acepción puesto que no se quiere ahondar en una alegoría filosófica u ontológica ya que las alegorías son tan variables y antiguas como el lenguaje mismo. Encontramos alegorías en la Biblia, las obras homéricas, manuscritos y leyendas andinas, etc. El deseo de interpretar alegorías es tan antiguo como el tratar de poner en palabras lo que se piensa. En el siglo VI la interpretación alegórica que se le otorgaba a las obras homéricas era la representación de la fuerza física de forma paralela con lo salvaje de la naturaleza; sin embargo, luego del posicionamiento del cristianismo esta interpretación cambió puesto que los paradigmas sociales lo hicieron, la alegoría tenía que ser relacionada con la unidad divina proveniente de un Dios unigénito.

Así pues el modelo de alegoría se adaptó a lo propugnado por el cristianismo, corriente que adaptó y modificó, todos o casi todos los aspectos del mundo asimilados hasta ese momento, históricamente. En *Thinking allegory otherwise* se evidencia cómo el cristianismo desarrolló un método expresado en cuatro líneas el cual limitaba cualquier clase de interpretación de la realidad y, de forma puntual, de la alegoría:

*Littera gesta docet;*

*Quod credas allegoria;*

*Quid agas moralia;*

*Quo tendas anagogia.*

(Machosky, 2010.p.25)

La traducción provista al inglés es:

The letter teaches events, actions, and history;

What you believe is the allegory;

What you should do is the moral;

Whither you leaning is the anagogy.

(Machosky, 2010.p.26)

El aspecto trinitario prima en el dogma, al lenguaje se le encarga la tarea de enseñar tres cosas: eventos, acciones e historia. A través de estos tres momentos obtenemos lo que debemos creer: la alegoría. Se dice de forma explícita que todo lo que el ser humano cree o interpreta, dentro de su lectura personal del mundo, es alegoría. Este cambio puede parecer sutil, sin embargo, si se acepta se debe entender al mundo como alegoría de la perfección proveniente de una divinidad trinitaria y unigénita. El lenguaje es, tan solo el vehículo que le permite al lector acceder a la verdad trinitaria, es decir que, la verdad es la alegoría de Dios mismo, y sí, todo lo que es verdad se debe creer, pues todos debemos creer en Dios, alegóricamente.

Sin embargo, esta idea, tuvo que verse modificada, puesto que todo lo considerado como feo, en un inicio era asociado con la idea de lo demoniaco, malvado, alejado de Dios, y si se lo asimilaba de acuerdo al modelo planteado, ponía al individuo en las tinieblas pues se encontraba falto de verdad, por lo que la “allegory was legitimate only for biblical interpretation.”(Machosky, 2010. p. 80), al ser el libro oficial del cristianismo;

Empero, San Agustín en *Confesiones* destaca que “el error también forma parte del orden general” el error también proviene de Dios (verdad). Por ende, no todo lo alegórico tenía que responder a una realidad proveniente de una divinidad buena, verdadera y luminosa, no se debía limitar solo al uso bíblico sino a la interpretación de toda clase de textos y acontecimientos “the problem of allegory has become the question of the obscure” (Machosky, 2010.p. 37), se convirtió en una ventana.

Esta ventana dio apertura al uso alegórico no solo en los textos sagrados. Se la empezó a utilizar o ya era utilizada, pero se la comenzó a analizar desde ese momento en obras de teatro, poesía, relatos e incluso en la arquitectura. “In the medieval period, allegorical figures took the stage in mystery plays and pageants, adorned churches and monuments.”(Machosky, 2010.p.15); no obstante, el Romanticismo intentó devaluar a la alegoría como un sistema de representación modificándolo por la consistencia y puntualidad del símbolo. Sin embargo, “Walter Benjamin and Paul de Man challenged the Romantic view, and allegory became a formidable force in literary theory of the twentieth century.” (Machosky, 2010. p.15). Pese a que se suele pensar a la alegoría solo como un *passé* por no ser una forma tan interesante de representación o interpretación, no obstante, aunque ha existido momentos históricos en los cuales se intentó suprimir el modelo alegórico, este continuó puesto que es casi o tan indisoluble de la forma de expresión humana como la metáfora.

Esta devaluación o asociación que se le dio, en el Romanticismo, a la alegoría con el símbolo Walter Benjamin lo pone en tensión. Benjamin postula esta tirantez entre alegoría y símbolo puesto que todo depende de la recepción por parte del lector. Teniendo y dando por sentado que la relación significado y significante no obedece a una correspondencia anclada en el símbolo o en el análisis del discurso. La alegoría ocupa gran espacio dentro del mundo simbólico. Esta representa las múltiples relaciones entre

símbolo e ícono por lo que se le conoce como “the captain of all rhetorical figures of speech” (Machosky, 2010.p.22); sin embargo si se la considera el capitán dentro del grupo de figuras retóricas, como se vio históricamente, tuvo que surcar muchos mares hasta ocupar el lugar que tiene dentro de la literatura actualmente.

Al igual que lo siniestro la alegoría también se ha visto sujeta a cambios políticos y sociales, convirtiendo a sus observadores o lectores en seres alegóricos innatos, por ende dialécticos, al ser el resultado de la interrelación político-social “the allegorist looks at life as if it were a game of getting and exploiting power.”(Machosky, 2010.p.23) y qué mayor poder se puede buscar que el de encontrar algo en qué creer, aunque en realidad no se encuentre de forma explícita o si quiera referenciado; por ello la alegoría es el capitán de las figuras, puesto que posee la capacidad de sintetizar: metáfora y símil sin guardar una relación aparente con el símbolo.

#### **4.1¿Qué es una alegoría?**

*Let this page be the enormous expanse of the universe*

*Galileo Galilei*

El epigrama que abre este apartado corresponde a Galileo Galilei, perteneciente a una larga tradición iconográfica y alegórica, por ello no es de asombrarse del poder de síntesis que se encuentra en aquellas diez palabras. Galilei nos muestra una alegoría sobre el infinito y lo inconmensurable. Tanto las palabras como el universo, no poseen un fin cognoscible hasta el momento, esta alegoría se produce al acoger al símil que Galilei crea. Sin embargo, al ser no solo un alegórico sino también un iconógrafo, su alegoría pierde fuerza al verse reforzada por una imagen que trata de explicar las palabras tal como Machosky señala.

the page is the enormous expanse of the universe, the circles are the celestial rotations, and the marks are particular planets. But if this scene is indeed allegorical, it is certainly rather flat compared to the figurative richness of other Renaissance literary, emblematic, and artistic allegories. (Machosky, 2010.p.78)

La riqueza y sutileza de su alegoría se ve aplacada por la necesidad de explicarla y trasladarla, de forma explícita, a imágenes. En el caso de Gorey esto no ocurre, en vista de que Gorey no intenta explicar nada, ni desea acompañar a su texto con imágenes explícitas. Gorey utiliza otra clase de alegorías en sus ilustraciones pues son un complemento independiente del texto, otra clase de narrativa. Con todo, lo que Machosky trata de señalar es el progreso y cuidado con el que la alegoría fue mejorando, con el paso del tiempo, hasta la actualidad y como su entender ha ido variando.

Se entiende a la alegoría como una figura retórica o dramática usada para inducir una respuesta afectiva o cognitiva en el público. La alegoría suele confundirse con la metáfora debido a que en una alegoría se puede ver contenida varias metáforas; Machosky señala que “allegory is a continued metaphor” (Machosky, 2010.p.39), es decir una metáfora extendida o una agrupación metafórica que construye la alegoría *per se*. Sin embargo, si esta fuese la distinción entre la una o la otra, muy poca utilidad tendría su separada categorización. Machosky delimita las características que las separan “while metaphors bring aesthetic life into expression, allegory is obsessively and at times deliberately anesthetic.”(Machosky, 2010.p.39), su antiestética es el producto de una disociación o no correspondencia directa con un referente, símbolo o discurso arquetípico.

Su método de funcionamiento se asimila al de una red que organiza diferentes significados que convergen de forma simultánea. “Allegory is a method of double meanings that organizes utterance (in any medium) according to its expression of

analogical parallels between different networks of iconic likeness.”(Machosky, 2010. p.23), la búsqueda de relación o paralelos se da en esta red icónica y simbólica de ahí parte la no necesidad de la alegoría por guardar una correspondencia exacta con los mismos; puede tomar, de forma simultánea, aspectos de unos y otros. “Allegory will be either a composition or an interpretation based on a correspondence between images and agents (actions and the impressions they make) falling on one side of a wall of correspondence.”(Machosky, 2010.p.23). Responde y funciona como una mixtura o combinación entre el hacer y el leer con el fin de generar una tercera reflexión. Creación e interpretación son indisociables.

Al fusionarse el hacer y el leer en un mismo proceso de inferencia, la alegoría no queda encasillada sólo al ámbito literario puesto que esto se traduce a toda realidad aparente: textual, visual y vivencial. Se puede evidenciar aquello en el ámbito religioso, las alegorías eran interpretadas-representadas a través de los rituales. De fondo, esta ritualidad reforzó y refuerza lo alegórico en cuanto a lo visual entendido como: ilustración, pintura, fotografía o cine, ya que se sustenta en la ritualidad o repetitividad adoptada del ámbito religioso. Esta ritualidad se moviliza a múltiples elementos, íconos y símbolos a partir del siglo XVI en el cual la iglesia empieza a perder poder y busca maneras de movilizar su presencia de forma solapada. El cuerpo toma un papel importante, la ritualidad se transforma sobre este, “the allegorical body has traditionally served to both bear and conceal meaning...the body bears its use value and serves to conceal an imperial ideology.”(Machosky, 2010p.17). El cuerpo termina despojado de su naturalidad y convertido en un cofre, es vaciado.

Los cuerpos *goyeresques* se aprovechan de este vaciamiento, sin embargo, se alejan de cualquier índole política, en medida de lo posible, y emocional. El vaciamiento no es meramente de forma, sino también de fondo. Este vaciamiento responde al lector

mismo. La falta de interés por parte de Gorey no induce o permite al lector verse, representarse o afiliarse a ninguna ideología o situación. En este contexto se puede aseverar que no existe tinte político en la obra de Edward Gorey. Empero, sí un sobre vaciamiento y uso alegórico del cuerpo y la muerte. Este uso alegórico del cuerpo parte del drama, Machosky señala que ““tragic drama” uses allegorical modes in tandem with dramatic mimesis to create an experience of mourning” (Machosky, 2010.p.17). En el siglo XVII el placer por el luto o “mourning” en inglés, se expandió. Al ser el drama uno de los cinco géneros pertenecientes al *Goyeresque* no cabe duda el sobreuso o fascinación de Gorey por este luto. Luto que no evoca ninguna clase de tristeza, es un luto ilustrativo y aceptado, no solo relacionado a la muerte sino a todo acontecimiento fortuito en la vida en el que un cuerpo intervenga.

Aquella intervención da cabida a múltiples alegorías sobre la muerte misma, en mayor manera cuando la muerte no es agradable o natural, cuando existe rasgos de violencia o que representen alguna clase de aberración social, “is a supremely allegorical event in which criminals become signs of themselves, simultaneously literal and allegorical. Death penalty victims, in staging their own death, allegorize themselves.”(Machosky, 2010.p.16), la capacidad que se da al individuo como cuerpo para alegorizarse a sí mismo no depende solamente de las ausencias o vaciamiento sino también de la presencia de un conjunto de compuestos del individuo. Se alegoriza a este conjunto y no a una idea abstracta de individuo, es decir un conjunto de (metáforas) componentes de lo que llamamos el cuerpo.

Este grupo de “metáforas” se entienden a través de los paradigmas sociales y la tensión entre significado y significante de la cual Benjamin nos habla. Los conceptos y paradigmas posicionados social e históricamente son el fundamento en los cuales la alegoría se vale para representar algo

The so-called ideas of virtue and vice, good and evil, happiness and misery, fame and fortune will no longer be read as referring to universal notions. They will be mere functions of shared human speech and language, mere conventions, mere names and their grammar. (Machosky, 2010.p.33)

Así pues estas ideas se agrupan en el entramado paralelo entre lo que se asocia con un símbolo o un ícono para generar una tercera realidad es decir una alegoría; sin embargo “allegorical significance depends not merely on an absent meaning but on a material presence as well.”(Machosky, 2010.p.19). Es decir, si bien se usan abstracciones o ideas arquetípicas dentro de este entramado sistema de componentes, debe existir, necesariamente, un referente tangible al cual asirse, al cual volver incluso a través de la memoria, apartando la esterilidad del acto de nombrar o su disposición gramatical. “Allegory on this basis must be a kind of conspiratorial agreement to employ secret meanings for public or semipublic meanings and communications.”(Machosky, 2010.p.42). Este acuerdo “conspiracional” ocurre en el proceso de lectura. Se adoptan conceptos externos, ajenos al lector, comprendidos por él gracias a su interpretación social. De forma simultánea se incorporan elementos internos inconscientes o conceptos y creencias propias del individuo, que generan la realidad alegórica, casi un hábito al momento de asociar.

Un hábito alegórico que se arraiga en lo que “Friedrich Nietzsche’s belief that “only what goes on hurting will stick” in the memory.”(Machosky, 2010.p.51), esta relación con la memoria es la que le permite al lector-espectador, objetivizar elementos abstractos supeditados a la subjetividad del individuo. Machosky, “advice that images are also more memorable if we somehow disfigure them (deformabimus)” (Machosky, 2010.p.53). Todo recae en la subjetividad de la memoria del individuo, la cual, como Machosky aconseja, usa o se vale de ciertos elementos hiperbólicos o de deformación

para que no sean precedidos puesto que “Memory and allegory make the absent present and the dead speak” (Machosky, 2010.p.58), una muerte que, como se mencionó, se esconde en un cuerpo convertido en alegoría y ausencia.

La alegoría adopta distintos rasgos dependiendo del género en que se escriba, esto se debe a la medida de la ausencia y el vaciamiento que se le puede dar a los objetos a través del uso del lenguaje o a las imágenes mentales a las cuales la memoria permita remitir, así pues en poesía:

Panofsky points out, in *Considerazioni* Galileo decries the manner in which Tasso’s allegorical poetry unleashes meaning from rule-governed, deliberate linguistic construction such that it requires, as Galileo puts it, “the patching together of broken concepts that have no dependence or connection between them.” The reader is forced, in Panofsky’s words, “to interpret everything as a recondite reference to something else,” and indeed, Panofsky argues, Galileo’s precise objection is that allegorical poetry is analogous to the distortion required for pictorial anamorphosis. (Machosky, 2010.p.81)

La crítica que Galileo realiza a la poesía de Tasso es la incongruencia en el sistema explicado con anterioridad. La realidad alegórica debe y es el resultado de un amalgamamiento analógico y paralelo de las ideas que componen a los símbolos e íconos, no puede existir alegoría que no posea conexión alguna en este sistema. El lector no debe verse forzado a llenar espacios, no porque estos están vacíos, sino porque no existe un hilo conductor entre ellos. Ese es el lío primal en cuanto a la alegoría dentro de la poesía; actualmente no ocurre en demasía, sin embargo, este género se caracteriza por esta incongruencia en cuanto a la dependencia dentro de su cuerpo textual lo que le dificulta a la memoria y alegoría tomar un espacio amplio dentro de ella. No obstante, en cuanto a la narrativa, como es el caso del cuento de Gorey “Hayden White, who writes, “A narrative account is always a figurative account, an allegory.””(Machosky, 2010.p.251)

es decir, el campo de batalla propicio para la proliferación alegórica pues la relación por contraste es legítima es decir no arbitraria o jerarquizada por el individuo.

A pesar de estas diferencias cualquier texto alberga en sí una significación alegórica incluso “philosophical accounts are themselves extended figural representations —i.e., allegories in the textbook sense.”(Machosky, 2010.p.251) pues generan una realidad compartida con el lector y su mundo. Un mundo que en la memoria está deformado por la subjetividad del individuo para poder regresar a él. Walter Benjamin comprende a la alegoría como “as a way of seeing engendered by melancholy” (Machosky, 2010.p.102), no es de asombrarse que los términos más relacionados con alegoría sean: memoria, muerte, vacío y melancolía, todas pertenecientes, de alguna forma, a la misma raíz isotópica.

Este aspecto reafirma aún más el papel de las alegorías en la obra de Gorey y su relación con lo siniestro y lo macabro. Si lo siniestro es la liberación de una pulsión reprimida social o moralmente que impulsa al lector a sentirse atraído hacia un abismo que representa al vacío y a la muerte en sí, la melancolía es lo que le permite al individuo recrear o crear situaciones a través de la memoria. Melancolía que Benjamin hace alusión precisamente porque ya no existe, posee un hálito de nostalgia que no perturba al creador o al lector de alegorías, “with the eye of melancholy, they try to read what they can no longer name with... language, and they impute allegorical significance to the lifeless objects they behold. (Machosky, 2010.p.102). Esta lectura se da sobre un lugar existente sobre algo que en ese momento ya es inexistente.

El campo de interpretación se extiende y las jerarquías desaparecen, todos los significados e ideas poseen el mismo nivel, “Giehlow maintains, “one and the same thing [could] just as easily signify a virtue as a vice, and therefore more or less anything.”(Machosky, 2010.p.101), se corre de cierta forma el mismo riesgo que con la

interpretación semiótica: caer en un proceso hermenéutico *ad infinitum*. Sin embargo, no hay que olvidar la tensión postulada por Benjamin, esta es la que ata a la alegoría a un margen interpretativo dentro del símbolo o el ícono, pese a que no se encasilla del todo en el símbolo o, en un contexto más amplio, al discurso.

La belleza de la alegoría radica en que si bien necesita por completo del mundo interno del observador ésta solo existe a su vez en el momento en que se logra atravesar la interioridad y hacerla comunicativa, “Allegory do not just enable us to voluntarily transcend the enclosure of our private minds; rather, they connect us to the world without an act of will on our part.”(Machosky, 2010.p.252), y este proceso, como se dijo, es tan antiguo como la escritura misma y tan intrínseca en el ser como cualquier acto comunicativo, no limitado al uso de un lenguaje escrito. Esto se debe a la naturalidad de la alegoría; es una figura retórica orgánica y mimética que le permite al mundo ya sea interno o externo mimetizarse con una realidad nueva y producida, funciona como una guía para el lector.

If the tension between mimetic energy and allegorical signification helps to plunge the audience into the betwixt-and-between world of the dying and the mourning, it also helps them to put the fragility of their own bodies and the permanence of eternity into perspective so that they may know when to rejoice, sorrow, or commiserate in due measure. (Machosky, 2010. p.118)

Se retorna a la idea del luto y la idea de cuerpo como alegoría *per se*. El luto, como se mencionó, no visto de forma trágica y melancólica, sino como estado en el cual se reconoce la ausencia de los elementos a los cuales se está haciendo alusión o se pretende referir. Un luto que posee consciencia del nuevo lugar en el espacio-tiempo que la alegoría toma. La creación de alegorías no solo remite al sistema análogo y paralelo entre ícono y símbolo, sino que también interviene el gusto. El gusto es el que se encarga de seleccionar

y depurar las asociaciones en el sistema. “Arendt reminds us that for Kant the judgment of taste—the disinterested judgment that an object is beautiful—presumes the possibility of judging in a nonprivate way, i.e., in a way that we could in principle ascribe to anyone and everyone.” (Machosky, 2010.p.255) la belleza o fealdad se encuentran, de manera objetiva, en el ojo, subjetivo, del espectador. De su gusto privado deriva la construcción de una alegoría no privada, pertenecientes a todos, reconocida y entendida como general e individual a la par.

En otras palabras “The judgment of taste, signals the possibility of thinking beyond the sphere of mere opinion and inclination, beyond the sphere of utter subjectivity.”(Machosky, 2010.p.255), este punto es el campo en el cual la alegoría se desarrolla, más allá de la subjetividad y de la esfera de la opinión guiada por los juicios de valor. Necesita del vacío y simultáneamente asirse a un objeto referencial. En el caso de Jasper, él convierte a Caviglia (cuerpo vaciado) en un objeto, y el lector, a su vez, los posee a ambos como cuerpos vacuos que serán llenados por una subjetividad que cree propia e individual.

Esta subjetividad se liga de manera transversal a la melancolía y al gusto. Gusto que se ve normado a inclinarse hacia lo “bonito”, incluso dentro de lo considerado como feo o grotesco. “The figuration of the judgment of the beautiful as a judgment of “taste” would seem to be precisely such an instance in which an abstract mental activity is allegorically represented by means of a particular bodily sense.”(Machosky, 2010.p.256), el gusto individual es el que se sobrepone al gusto político o social, no obstante, este gusto es producto de una prefiguración social a la que todo individuo se somete y, por ende, influencia en todo proceso selectivo.

Si bien el sistema amalgamado que se usa al momento de construir una alegoría se ve influenciado por el gusto y por ende por un contexto social, la intencionalidad de la

alegoría sigue siendo la de representar algo que no existe como tal. Casi una epifanía. La alegoría dota de sentido a lo simbólico. En el caso de Gorey, sus alegorías sirven para retratar absurdos estados de emociones sin el afán de persuadir al lector, puesto que no evoca ningún estado verosímil con el cual el lector pueda identificarse; sin embargo, a breves rasgos, se podría decir que el vacío y la muerte son los temas o contenidos de las alegorías máximas dentro de una obra en la cual el cuerpo está y se presenta completamente vaciado.

## Capítulo V: Construyendo lo siniestro

En el siguiente capítulo se tratará de demostrar cómo la semiótica, el análisis del discurso y las alegorías construyen lo siniestro en el cuento *La gelatina azul* de Edward Gorey. Sus puntos tanto convergentes como divergentes. Usando el lema hegeliano “la conciencia desdichada”, puesto que, lo que Gorey muestra como siniestro no incurre o tiende hacia ningún juicio valorativo; lo desdichado es presentado a través de una consciencia que acepta con resignación todos los hechos que puedan ocurrir. No como un castigo o premio relativo a algún accionar, son hechos fortuitos, desdichados o fatales, que son aceptados desde su propia naturaleza.

Si bien lo siniestro apela a un reconocerse soslayado por un velo moral y social, este reconocerse se da al asomarse a una realidad abismal. Este abismo tiende a ser llenado por el lector-espectador, el temor que le produce es igual de fascinante por ello se gravita en lo siniestro; en el caso de Gorey, el vaciamiento de sus personajes es el espacio que el lector-espectador se encarga de llenar, al igual que en el argumento del cuento, debido al apabullante uso de elipsis; sin embargo, la forma en que los hechos son tratados, a través de un cristal, no le permite al lector generar apego o identificación con sus personajes. No existe compasión hacia ellos. Fabbri en su libro *El giro semiótico* dice que “la compasión es la pérdida de sí mismo en el otro” (1998.p.111). Lo que sucede está mostrado con el único fin de ser apreciado. El “otro” en el cuento de Gorey ya está perdido y vaciado por lo que el lector no tiene la necesidad de hacerlo igualmente. Este despropósito de la compasión puede ser comparado con el trabajo de la fotógrafa norteamericana Diane Arbus, Susan Sontag señala:

Arbus parece concentrarse en las víctimas, en los infortunados, pero sin el propósito de compasión...De un modo más verosímil, las fotografías de Arbus- con su admisión de lo

horroroso-evocan una ingenuidad esquivada y siniestra a la vez, pues esta se basa en la distancia, el privilegio, la impresión de que el espectador se invita a ver realmente lo otro. (Sontag, 1973.p. 56)

Esta separación y aceptación de los sucesos es lo que permite que la obra de Gorey no genere identificación en sus lectores. De forma categórica, jamás se genera apego emocional hacia alguno de sus personajes o lo que “sufren”, se acepta la circunstancia. Esto lo consigue a través de la narración acoplada. Se vale de las elipsis para poder generar este amalgamamiento entre imagen/ texto/ lector. Imagen y texto coexisten y poseen narrativa individual. Fabbri propone la “narratividad” como

Un modo de poner en movimiento la significación combinando específicamente no sólo palabras, frases o proposiciones, sino también agentes especiales sintáctico-semánticos a los que unas veces llamamos actores, otros personajes y así sucesivamente. La narratividad tiene una función configurante, con respecto a un determinado relato, remitiendo de inmediato a cierto significado. (Fabbri, 1998.p. 48)

Esta combinación permite al lector que el proceso y método por el cual se asocian los significados esté en constante transformación. La narratividad son todas las concatenaciones que se dan en la obra y que configuran el sentido de la misma. Sentido que a través de la semiótica se intenta explicar. A su vez la forma en que es captado por el lector mediante el discurso argumentativo. Empero, este discurso se compone de la narratividad. La misma que no se limita a figuras retóricas o el uso del lenguaje; en el cuento *La gelatina azul*, la dimensión visual cobra fuerza como parte indisoluble del discurso ya que:

el componente estético en la dimensión afectiva de la obra, se relaciona a la expresión corporal. La pasión origina por ejemplo, cambios de estados físicos del cuerpo. La vanidad tiene cierto color, la envidia otro, la timidez tiene una forma determinada, hay una amargura, hay pasiones dulces, y así sucesivamente. (Fabbri, 1998.p.68)

Este relacionar está cargado de significado. Lo corpóreo, visualmente hablando, imprime una tonalidad a la obra afiliándose a la línea o color que el texto quiere reflejar. El uso del color negro unánimemente. Así pues, Gorey nos presenta una obra concordante tanto de fondo como de forma. Una obra que debe ser entendida y leída sin un velo de juzgamiento social o moral, ya que todos los hechos y elementos que se presentan, si bien guardan una narrativa y discurso, están expuestos a antojo del escritor, cada imagen y palabra son un divertimento para el lector. Gorey presenta una obra completamente contemplativa, toda interpretación queda a gusto del lector. Gracias a la presencia y a la ausencia que es lo que nos permite gravitar el texto sin intimidad y sin dejar de ser accesible. Apelando simultáneamente al sima de todo sentido posible.

### **5.1 Componentes del discurso visual**

El trabajo artístico de Gorey se desarrolla en un mundo de tinta negra. Los contrastes que se pueden observar en su obra se dan gracias al degradé del color negro y los espacios en blanco. Así, el componente estético y la dimensión afectiva expresadas en las ilustraciones de *La gelatina azul* evocan disforia. Para explicar esta disforia y a las ilustraciones de Gorey se utilizará el término acuñado por Roland Barthes, *punctum*. Se realiza esta traslación del termino fotográfico al ámbito ilustrativo ya que si bien no es una fotografía lo que acompaña los textos de Gorey, el nexos que se crea entre texto/imagen unifica lo que Barthes denomina como el *studium/punctum*. Relación que

se genera entre esta ilustración (fotografía) y lo que el lector experimenta ante ellas. Barthes entiende y explica al *punctum* como “azar que a uno le despunta ante una fotografía, pero que también lastima” (Barthes, 2009. p.21). En ese lastimar radica la disforia que se trasmite en estas ilustraciones.

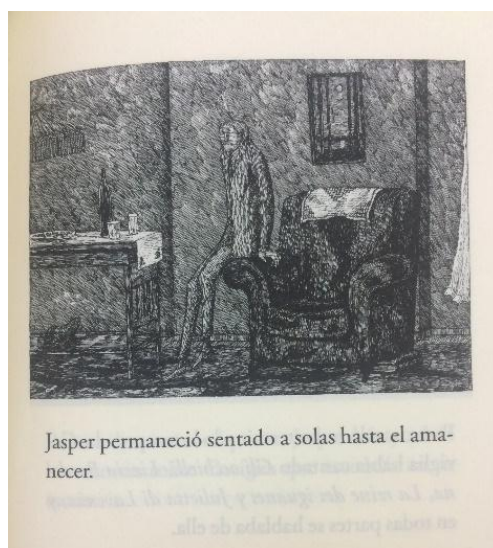


Ilustración 3 (Gorey, 1968. p. 7)

Las emociones disfóricas provenientes de la ilustración tres, en primera instancia, son de tristeza, soledad y angustia; ese tinte se da por el despoblamiento, en general, de la escena. El *punctum* es Jasper. La ilustración, en conjunto, es impresionista. Los únicos elementos físicos que pueblan la escena son los muebles; encontramos a las paredes desprovistas de cualquier ornamento, lo que genera una sensación de sobrecogimiento, y encierro, el único elemento que rompe el encierro es la pequeña ventana. La angustia se da por la tensión entre tres objetos: el sofá vetusto, Jasper (*punctum*) y la mesa. El nexo orgánico es Jasper. Posee una figura lánguida y distante, su atuendo envejecido se encaja en el año de 1870, este elemento cobra importancia en cuanto a la línea temporal en la que se desarrolla el cuento y, a su vez, para contraponerse al atuendo con el que los otros

personajes se presentan. Esta alternancia entre la ropa de Caviglia y Jasper simbolizan el claro/oscuro de los personajes.



Ilustración 4 (Gorey, 1968. p. 12)

El atuendo de Caviglia y sus acompañantes corresponde, igualmente, al año de 1870: sombreros de ala ancha y copa, vestido con encaje y abrigos largos; no obstante, los trajes de estos cuatro personajes lucen flamantes e impecables. A partir de ellos es que podemos connotar que el traje y toda la ropa que Jasper usa a lo largo del cuento se contraponen, simbolizando su situación y conflicto interno. En la ilustración cuatro el *punctum* es Caviglia, la única que posee una diferencia en cuanto a su cromática; en ella el blanco predomina, la escena es mucho más clara y el ambiente no es tan sombrío como en la ilustración tres. Los únicos elementos que pueblan la habitación son un pequeño jabón y un sofá que casi desaparece por detrás de los personajes. No existe tensión entre los objetos, elemento presente en la ilustración tres, entre Jasper y sus muebles.

Las emociones disfóricas están acentuadas en la ilustración tres, sin embargo, solo cobra ese matiz gracias a la alternancia con ilustraciones “claras”. El degradé del color

traspone las situaciones, sólo así podemos reconocer la desdicha y vicisitudes que Jasper vive en contraposición de la vida placentera de Caviglia. Sin embargo, estas emociones disfóricas, lo son solo en apariencia, solo acompañan al matiz claro/oscurito que la tinta negra plasma. Al observar la ilustración tres y la cuatro, el espectador, casi sin opción, debe apreciar los detalles dados únicamente a través de un trazo lineal de tinta negra. La atención se desvía hacia la forma en cómo está construida la escena más que a lo que sucede en ella.

Esto se da por la forma del trazo, en la ilustración tres: si bien Jasper es el único elemento vivo de la escena, él se transforma en objeto y se lo percibe como tal. Retomando la idea del cuerpo como alegoría. Esta relación se da como producto de “el estrecho vínculo que se establece entre el cuerpo y las emociones y su relación cargada de signos no discontinuos y arbitrarios” (Fabbri, 1998.p.68). Esta relación del cuerpo como objeto se da ya que el cuerpo responde a una misma base geométrica. Una flor ilustrada puede causar o evocar la misma emoción que un cuerpo femenino ilustrado, ambos poseen asociaciones y connotaciones no arbitrarias, producto de un censo social, cultura y temporal.

La transformación de la idea de un cuerpo “humanizado” a un cuerpo “objeto” se produce en la figura antropomórfica, ya que “por más que representen un orden de evidencia visible, a saber, cierta claridad geométrica, muy pronto se convierten en objetos capaces de presentar su convexidad como la sospecha misma de un vacío y una concavidad en acción” (Huberman, 1997.p.69). Este vacío de la forma ilustrada se asemeja al vacío de las formas en la fotografía, ambas convergen en el punto en que “los personajes que figuran en ellas están en efecto constituidos en personajes, pero solo a causa de su parecido con seres humanos, sin intencionalidad particular” (Barthes, 2009.p.25). El cuerpo antropomórfico es, pues, una forma geométrica que no posee

ningún valor real o semejante a los conceptos de “humanidad” con los que se ha visto expuesta y llenada, a partir de esos conceptos, para generar una identificación en el lector.

Sin embargo, esta urgencia que se tiene por llenar un objeto que ha sido vaciado de cualidades se da por la necesidad de identificación y control del hombre sobre los objetos incluso si estos se representan a sí mismos. No se puede olvidar que nombrar es dominar. Sontag establece “en el prefacio a la segunda edición (1843) de *La esencia del cristianismo*, Feuerbach señala que nuestra era prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser” (Sontag, 1973.p.215). La apariencia puesto que el proceso de dominación responde de forma directa a un sistema social que nombra a los objetos, por ende los limita. Al limitarlos los comprende, en apariencia, y logra crear una identificación irreal.

Gorey se aleja de esta representación, al tomar consciencia que no puede ni debe existir algún tipo de identificación con un objeto. Elemento visual que él dispone a su antojo. Convirtiendo al cuerpo en objetos que marcan su estilo. Cuerpo visuales que gracias a la aparición, reaparición y desaparición se eternizan “como una sepultura eterniza la muerte para los vivos” (Huberman, 1997.p.28). Debido a lo cual la aparición y reaparición de los *punctums* u objetos (Jasper y Caviglia) de forma alternada suceden para el entender del lector. A través del uso de las personas como objetos y elementos que marcan el estilo Goyeresque, el lector se aleja de la compasión o empatía hacia los personajes. En el caso de Jasper, el acto repetitivo de comprar entradas para los conciertos de Caviglia, en circunstancias y climas precarios, representan la memoria de un acto previo, este proceso repetitivo ocasiona que Jasper se pierda a sí mismo. Él se empieza a ver como objeto. Se deshumaniza. En este punto el objeto o cuerpo vaciado toma consciencia, en algún grado, de su falta de humanidad, sin embargo, no profiere queja alguna, es un objeto que se comprende como un elemento resignado.



Ilustración 5 (Gorey, 1968. pág. 19)

Por ello es estatus de objeto dentro de la ilustración “se convierte de una vez en el despedazamiento de su aspecto visible, su dilaceración agresiva, su desfiguración corporal” (Huberman, 1997.p.63). Esta desfiguración ordenada se asocia con los demás objetos que pueblan el orbe del cuento, creando una representación armoniosamente deformada. Dentro de la armonía que existe se produce placer. En este cuento el placer se presenta a través de lo barroco, lo trágico y lo dramático; como se mencionó, el *Goyeresque* se caracteriza por la fusión de estos periodos para su composición. Estos tres momentos abrazan al dolor y al luto como representación sintomática de la muerte. Alegoría representada en el cuerpo.

A lo largo del cuento los fondos no poseen un horizonte o son opacos o completamente negros sin ninguna clase de ornamento, lo que nos remite a pensar en lo que en pintura se conoce como “naturaleza muerta”, debido a que, todo lo que Gorey muestra son objetos inanimados sobre un fondo único. Así, sus personajes son modelos en pose, son la simulación de una simulación. Calabrese en su libro *Cómo se lee una obra*

*de arte* indica que los objetos en simulación “poseen el espíritu de la naturaleza muerta” (Calabrese, 1994.p.28). En la ilustración cinco, Jasper es el *punctum*, su figura genera el contraste claro/oscuro gracias al fondo negro, su pose: mirada hacia abajo y brazos recogidos, está en simulación. El objeto (Jasper) simula estar contemplando la “pérdida” de su gramófono; sin embargo, este objeto sólo representa la simulación de la alegoría a la muerte. No experimentar ningún tipo de emocionalidad, solo llena el vacío.

Su cuerpo se encuentra compungido, sosteniendo sus escasas pertenencias. El gramófono simboliza a la música, la cual encierra la armonía que los discos de Caviglia aportaban a la vida de Jasper. La destrucción del gramófono simboliza la destrucción de la armonía. En este momento la pasión/ obsesión de Jasper se ve desbocada. A raíz de esta ilustración Jasper consolida su obsesión. La figura de Jasper funciona como el único punto de fuga dentro de la ilustración, las escaleras convergen en su figura, lo que genera la ilusión de una cortina, delegada al fondo negro. El valor simbólico de esta cortina es la de un velo, que cubre la pérdida de la armonía. Debajo de este velo se encuentra lo siniestro en espera de ser revelado, velo que, como se mencionó, parte de la figura de Jasper.

Este velo esconde la pasión desenfadada de Jasper que se verá develada o sublimada al final de la historia al momento en que Jasper asesina a Caviglia. El culmen, lo siniestro queda develado por completo. Sin embargo, Gorey prepara al lector antes de la sublimación. La pérdida del gramófono no representa un punto de giro trascendental, ya que existen varios dentro de la obra. Otro recurso usado por Gorey para quitar importancia o emoción a cualquier acontecimiento. El próximo giro, similar al de la pérdida del gramófono, ocurre ocho ilustraciones posteriores, no obstante, existe dos momentos intermedios que potencializan al siguiente giro, restándole fuerza. Estos momentos se encuentran dos y seis ilustraciones posteriores a la ruptura del gramófono.

Estos cuatro momentos, tienen un hilo conductor que es la presencia de elementos musicales, que le dotan, como se mencionó, de armonía a las circunstancias ilustradas.



Ilustración 6 (Gorey, 1968. p. 21)

La ilustración seis representa el primer momento atenuante. Se encuentra dos ilustraciones posteriores a la pérdida del gramófono. En esta ilustración encontramos un pequeño rótulo en la pared con la inscripción “GALOSH ET CIE”, esto nos remite al periodo renacentista, ya que los galosh eran capas que se le ponían a los zapatos para protegerlos del frío y del agua, simulaban ser una especie de botines, este es un elemento diacrónico, puesto que el cuento no se desarrolla en el periodo renacentista. Otros elementos tales como la ropa, escenarios o incluso la aparición de un ascensor como escenario de una muerte, alejan al cuento del periodo renacentista.

Este elemento diacrónico es una marca estilística de Gorey, el combinar varios periodos dentro de sus ilustraciones con el fin de retar al lector. Como *punctum* tenemos las manos de Jasper sosteniendo vinilos. Estos vinilos son la última pertenencia que él posee que remiten a Caviglia, puesto que los vinilos eran grabaciones de Caviglia. El claroscuro se obtiene entre Jasper y dos transeúntes que se alejan. La ilustración así

muestra dos direcciones en tensión, Jasper se dirige hacia una de las direcciones, solo. Los transeúntes simulan la separación de Jasper de un orden u acompañamiento social, es decir, es abandonado. Su cuerpo en simulación aprisiona, empero, el último atisbo que lo mantiene relacionado a un nivel social: los vinilos. Simbolizando una lucha por mantenerse dentro de los límites sociales, en una lucha por reprimir aún su pasión/obsesión por Caviglia. Freud menciona:

Por lo menos hacia el exterior, el yo parece mantener sus límites claros y precisos. Solo los pierde en un estado que, si bien extraordinario, no puede ser tachado de patológico: en la culminación del enamoramiento, amenaza esfumarse el límite entre el yo y el objeto. Contra todos los testimonios de sus sentidos, el enamorado afirma que yo y tú son uno, y está dispuesto a comportarse como si realmente fuese así. (Freud, 1966.p. 12)

En la ilustración seis el límite del cual habla Freud está a punto de romperse, por ello Jasper se aferra a los vinilos. Se aproxima a la culminación de su enamoramiento, aunque en apariencia los dos transeúntes no noten nada extraño. Es decir, lo siniestro sigue velado por el orden social. El tabú sigue ladeado, pero latente. No obstante, la dirección a la que Jasper se dirige denota esta separación en soledad.

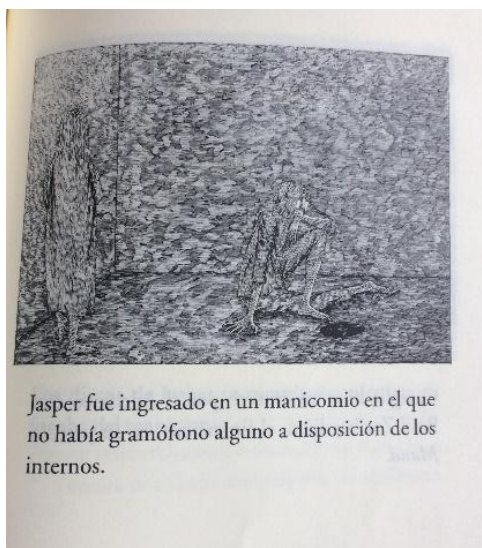


Ilustración 7(Gorey, 1968. p. 25)

La siguiente ilustración atenuante se encuentra seis ilustraciones posteriores a la pérdida del gramófono, es decir a la pérdida principal de la armonía. En esta ilustración siete el encierro es lo principal. Jasper se encuentra al borde de lo socialmente considerado como “locura”. Se encuentra precisamente en un manicomio. Socialmente hablando, simboliza el rechazo de la sociedad hacia él. Esta representa la alegoría del sistema político, social y cultura que margina a los “enfermos” para mantener un orden. Eco al respecto dice “mientras tanto también el loco pasa de comparsa carnavalesca a símbolo filosófico... se habían convertido ya cada uno en caricatura de un vicio diferente... la propia locura interviene para fustigar las costumbres de su época” (Eco, 2007.p.46), al fustigar, las amenaza y por ello se procede a su encierro. Se crea un lugar que antes no existía puesto que los “locos” tenían cabida dentro de las comparsas carnavalescas de las que Eco habla, es decir en la sociedad.

El *punctum* de esta ilustración se encuentra en el piso, son los vinilos, el único punto que genera contraste. Los vinilos crean el claroscuro. Jasper casi desaparece en la ilustración en contraste con otro paciente del manicomio. No obstante, existe este punto

que le permite a Jasper asirse a un sistema cultura, es decir, aún existe una resistencia en cuanto a la forma de liberar su pasión. Empero, la posición de este único y último elemento refleja decadentismo, los vinilos se encuentran en el suelo y Jasper ya no se aferra a ellos como en la ilustración seis; es decir, que Jasper ya no tiene un interés real en seguir conteniendo sus pasiones. La disposición de su cuerpo nos recuerda a la posición del pensador, es decir que connota duda y reflexión ante el accionar de Jasper sobre su propia emocionalidad.



Ilustración 8(Gorey, 1968. p. 27)

La ilustración ocho es el siguiente punto de giro, en esta ilustración culmina cualquier clase de armonía, la música como eje transversal acaba en esta ilustración. Jasper claudica a todo orden social; esta ilustración marca el punto de partida de la sublimación de su pasión/obsesión. Jasper toma, nuevamente, el lugar de *punctum* en la ilustración. Su cuerpo genera el claroscuro con los vinilos, un muro y el árbol que usa de apoyo para escapar. Su figura (cuerpo) sale, de forma literal, de la última instancia o lugar destinada al control y cuidado de las personas. De esta forma Jasper se deslinda de todo

camino aceptado socialmente para la obtención de la felicidad y el placer. Freud dice “podemos adoptar distintos caminos, anteponiendo ya el aspecto positivo de dicho fin- la obtención del placer-” (Freud, 1966.p.48) Jasper lo hace anteponiendo el placer, la liberación de su deseo.

Al salir de esta última instancia, los vinilos de Jasper se caen, momento fulminante del cuento. La alegoría del dejar caer los objetos es la del asesinar. La intención se revela al lector en esta ilustración. No obstante no se concretiza de forma inmediata. Jasper escapa en la noche, como se mencionó, la noche es metáfora de la pérdida. Sabemos que es de noche gracias a la ilustración, la luna es el único punto blanco, se ubica en el cuadrante derecho superior. Escapa en la noche y se caen y rompen sus vinilos. Al perder la armonía de la música, al escapar del lugar que representa la alegoría del poder, el único camino que le queda para sublimarse es el asesinar. Gorey configura esta secuencia entre la armonía, la pérdida y la liberación a través del eje musical, así compone su discurso visual, a través de reiteraciones en sus ilustraciones. Poniendo en juego la memoria, no solo de los personajes, sino la del lector, a través del color negro en sí mismo, las repeticiones, los elementos anacrónicos, etc.,

esta imagen de memoria se puso en juego a fin de producir un volumen anicónico, una escultura pintada de negro, como si el negro diera el color de una memoria que jamás cuenta su historia, no difunde ninguna nostalgia y se contenta sobriamente con presentar su misterio (Huberman, 1997. p.75).

Presentar, es todo lo que Gorey pretende. Evade la empatía con sus personajes gracias a las escenas o ilustraciones atenuantes. Los puntos de giro no son escasos, existen varios dentro del cuento lo que no le permite al lector ahondar en ninguno de los momentos. El lector debe estar ocupado en llenar los espacios, en recordar, al igual que los personajes, engullendo así al lector en lo monstruoso de la memoria; sin embargo,

otro de los elementos que componen al Goyeresque en particular en el cuento *La gelatina azul* es el uso exclusivo de tinta negra y ya Huberman bien lo menciona, el negro es el único color que posee memoria, pero no cuenta una historia ergo no difunde nostalgia. Deja al lector al borde del abismo, al igual que a sus personajes, sus cuerpos se convierten en alegoría de la muerte, los vacía de cualquier capacidad de queja. Todo lo que observan debe ser aceptado e incorporado como tal, hechos fortuitos sin ningún valor agregado ya sea este bueno o malo.

## 5.2 Componentes del discurso lingüístico

El lenguaje y el discurso se estructuran a base de distintos componentes, ambos son propios en el ámbito social humano, así pues, el discurso se compone de distintas unidades lingüísticas que conforman el lenguaje. Se debe tomar en cuenta que no existe el “discurso puro” y, en el caso de Edward Gorey, él propone un discurso meramente expositivo. No trata en ningún momento generar un diálogo o argumentar sobre lo que presenta. Si bien utiliza una línea narrativa en cuanto a lo visual, es decir en sus ilustraciones, también mantiene otra línea narrativa en cuanto a lo textual, ambas líneas poseen elipsis acopladas entre sí. El texto no describe lo que sucede en la imagen *per se*, sino más bien completa la elipsis visual y viceversa. Lo textual en Gorey produce su propia imagen independiente de la ilustración. En el libro *Lo que vemos, lo que nos mira*, Huberman habla sobre este dominio visual trabajado en la escritura:

En los dominios que nos ocupan -escribía Benjamin-, no hay conocimiento que no sea fulgurante. “El texto es el trueno que hace escuchar su estruendo mucho tiempo después”, Benjamin precisa ese entrelazamiento de la forma producida y la forma comprendida, es decir “leída” (no descifrada como tal, sino trabajada en la escritura) una forma

comprendida en una escritura en sí misma “figurativa”, portadora y productora de imágenes, portadora y productora de historia. (Huberman, 1997.p.121)

Si bien Benjamin señala que el estruendo que produce el texto se escucha después, en relación a la ilustración debido a que la imagen impresiona al lector en primera instancia, su estructura es capaz de producir imágenes mentales, portadoras de unidad y sentido, a través de las cuales se obtiene otra lógica en la historia. Clemencia Ardila (2010) en *Del mundo del texto al mundo del lector* realiza una explicación e interpretación de los elementos miméticos discursivos planteados por Paul Ricoeur. Ricoeur habla de tres momentos de mimesis: I, II Y III. Mimesis I se constituye de los precedentes que ayudan a la construcción de la trama. Las acciones efectuadas en este momento del proceso es lo que constituye la mimesis en su primera instancia “en el que el mundo de la acción es el referente primero.”(Ardila, 2010.p.133). La transformación y adaptación del referente configura la trama, este proceso es lo conocido como mimesis II, en cuanto al tercer momento de la mimesis, toma lugar en la recepción ya que “en él se afinca la inteligibilidad que tiene para su autor y tendrá para un lector, el mundo del texto” (Ardila, 2010.p.133).

Para comprender mejor cómo se construye mimesis I, es decir los antecedentes dentro del discurso en el cuento *La gelatina azul* se usará tres momentos. En primer lugar: “Jasper Ankle Pasó toda una noche bajo la llovizna para comprar una entrada de gallinero para *La vengeance posthume*” (Gorey, 1968.p.3); en segundo lugar: “Mientras se estaba vistiendo, Gertrudis Callosidad se atragantó con una caja de violetas caramelizadas enviadas por un admirador anónimo.”(Gorey, 1968, p.4); en tercer lugar: “Ortenzia Caviglia, hasta entonces una desconocida, salió en su lugar; su « Vide le cerceuil, vide mon coeur» llevó al público al paroxismo”(Gorey, 1968,p.5). Estos tres momentos prefiguran los antecedentes de la historia. Estos sucesos fortuitos son los que van a marcar

el desarrollo de la obsesión de Jasper hacia Ortensia Caviglia. Estos tres momentos mantienen autonomía en cuanto al tratamiento o visibilización de un personaje distinto por cada escena descrita. Como se mencionó, Gorey realiza una descripción concisa, una sola oración por escena, si bien son compuestas, como unidad, solo representan una oración.

En la primera escena o antecedente describe lo que Jasper realizó para conseguir una entrada, no existe mayor explicación, lo que marca la situación es la lluvia a la que Jasper se vio expuesto; sin embargo, no se expresa ninguna queja o malestar al respecto, Gorey se limita a exponer la escena. Como segundo momento o antecedente se nos describe cómo Gertrudis Callosidad, cantante principal, se ahogó, se puede deducir que muere. Es su única aparición dentro de la obra, su muerte es lo que permite la existencia del tercer y definitivo antecedente. En el tercer antecedente y escena, aparece por primera vez Ortensia Caviglia, su aparición es fortuita, azarosa. Las circunstancias -la muerte de Callosidad- es lo que le permite aparecer en la obra y marcar la obsesión de Jasper. La obsesión no existía en Jasper, su intencionalidad primera era la de observar una pieza de ópera, no obstante, las circunstancias colocan a Caviglia en escena y Jasper comienza a desarrollar esta pasión desbocada en obsesión hacia su persona es decir hacia su cuerpo. Cuerpo que, como se ha dicho, es la alegoría sobre la muerte misma. Jasper se obsesiona con la muerte, es decir, con Caviglia.

Estos tres momentos prefiguran la historia, la obsesión de Jasper por Ortensia Caviglia, correspondiendo al momento de mimesis I. El narrador funciona como testigo, por lo cual solo puede exponer los hechos de forma física, en ninguno de estos tres momentos existe introspección o sentimiento alguno. Esto prefigura a mimesis II, aquí se encuentra el mundo de la acción “La composición narrativa se ancla en el mundo de la acción.” (Ardila, 2010.p.135). Por ello mimesis dos retiene el mayor peso, en cuanto a

los tres momentos de mimesis. El narrador realiza un acto de lectura descriptiva sobre los elementos que componen mimesis II. “El sujeto realiza la operación de configuración...a partir de la cual se establecen los nexos entre el mundo del texto y el mundo del lector, entre la proposición de mundo de la narración y las experiencias del lector” (Ardila, 2010.p.143).

En este mundo de la acción es en donde Jasper vive su periplo o “desgracias” que alimentan su obsesión. De forma paralela se muestran las acciones o situaciones que Caviglia vive. Ella no posee conciencia de la existencia de Jasper por lo que sus situaciones se desligan del peso de la obsesión, reafirmando la intencionalidad del autor. Gorey no trata de persuadir al lector. Jasper vive lo que vive de forma independiente a lo que Caviglia vive, es decir, ambos poseen individualidad y no buscan un exacerbar emocional en el lector. Fabri en *El giro semiótico* dice:

La problemática de la acción persuasiva es fundamental desde el momento en que, si indicamos unos componentes pasionales no caracterizados por una pasión definida, sino susceptibles de entrar de un modo complejo en el discurso, podemos actuar para modificarlos, por ejemplo, el componente modal: a alguien que quiere saber podemos hacer que no sepa, o a alguien que no los tiene hacer que los tenga. (Fabri, 1998. p. 73)

Los componentes pasionales en el cuento son modificados por Gorey en el discurso. Caviglia no posee conocimiento de la existencia de Jasper mucho menos de su obsesión. La obsesión es el componente complejo que marca el discurso. Sin embargo, al estar disociado y solo representar una de las líneas narrativas, la problemática no tiene la fuerza necesaria para persuadir al lector. Al ser mimesis II el lugar o mundo donde la narración cobra acción Ricoeur la divide en tres partes: estructurales, simbólicas y temporales.

La parte estructural representa una “red conceptual del mundo de la acción” (Ardila, 2010.p.137). Esta red responde a la competencia de comprensión práctica, es decir, la capacidad de organizar y diferenciar los datos dentro de la historia, dotarla de una comprensión narrativa. Para llegar a esta comprensión la red conceptual se crea a través de preguntas “qué hace alguien; por qué lo hace o cuáles son sus motivos; quién o quiénes son los agentes de esas acciones, con quién o contra quién las ejecuta y, por último, cuál es el resultado: ¿felicidad o desgracia?” (Ardila, 2010.p.137) Esta comprensión narrativa en el cuento de Gorey se ve limitada a la descripción. No relata lo que sucede, no existe una continuidad coherente, las elipsis que forma son comprendidas gracias a la narrativa visual, en donde el lector tiene la posibilidad de interpretar los motivos y los agentes de las acciones.

Dentro de lo lingüístico, el lector ingresa al campo de la imaginación, Ricoeur en *Tiempo y narración* dice “La imaginación creadora tiene fundamentalmente una función sintética. Une al entendimiento y la intuición engendrando síntesis a la vez intelectuales e intuitivas.” (Ricoeur, 1995.p.148). El campo de la imaginación es el que le permite al lector el comprender la historia sin necesidad de lo visual, el lector se encarga de llenar los espacios con su propio conjeturar; sin embargo, se apoya en él para llenar las elipsis de una forma más lúdica y clara. Así se crea una relación entre la teoría de la narración y la teoría de la acción, la cual “según Ricoeur, tiene un carácter tanto de presuposición, como de transformación.”(Ardila, 2010.p.137).

Esta transformación de la narración que acopla tanto rasgos discursivos como agentes circunstanciales, de la teoría de la acción, crea una nueva composición narrativa. El cuento de Gorey no es así una enumeración de acciones en secuencia, sino dos historias paralelas que tienen puntos temporales de convergencia. El paso de la acción a la narración es lo que le imprime dinamismo a la narración, no permite que su lacónica

descripción la inmovilice, al contrario, estas elipsis son la que alientan al lector a darle movimiento a través de un nuevo orden dado a partir de él, funciona como el agente que permite la transformación.

Por otro lado, la parte simbólica refiere a la practicidad al entender e interpretar la historia “Si, en efecto, la acción puede contarse, es que ya está articulada en signos, reglas, normas: desde siempre está mediatizada simbólicamente” (Ricoeur, 1995.p. 119). Por ende es connotable y asociable a procesos culturales que articulan la experiencia del lector. Esto se debe a que todo sistema de signos parte de un consenso histórico-social. Se inserta dentro de un marco cultura. Este consenso nace de la necesidad de procurar entendimiento y buenas relaciones entre los seres humanos, por ende no son asociados a respuestas inmediatas o que respondan a impulsos. Freud en *El malestar en la cultura* publicado en 1966 dice respecto a la cultura:

El término cultura designa la suma de las producciones e instituciones que distancian nuestras vidas de las de nuestros antecesores animales y que sirven a dos fines: proteger al hombre contra la naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre sí (Freud, 1966.p.59)

Este “proteger” o regular las relaciones interpersonales están contenidas en una mediatización simbólica. La idea de felicidad o realización personales son moldeadas y modificadas para que no sea individual, sino un mismo arquetipo de felicidad para la colectividad. Cuando estos parámetros son rotos los símbolos se resignifican, dotando de características o aspectos negativos a los mismos. Esto se debe a la ruptura de este “proteger” consensuado socialmente. En el caso de Jasper su enamoramiento se desborda y transforma en una pasión baja u obsesión. Caviglia es el objeto de deseo y de felicidad para Jasper. La única manera en que Jasper logra alcanzar felicidad, al final del cuento, es sublimando su pasión, poniendo en descubierto lo que debía permanecer oculto o

reprimido. Asesinando a Caviglia. Al momento de asesinarla su pasión se desboca, lo redime al romper la máxima social de conservación. Los seres humanos no pueden asesinarse entre sí, rompe el equilibrio del “proteger “social.

el ser humano cae en neurosis porque no logra soportar el grado de frustración que le impone la sociedad en aras de sus ideales de cultura, deduciendo de ello que sería posible reconquistar las perspectivas de ser feliz, eliminando o atenuando en grado sumo estas exigencias culturales (Freud, 1966.p. 55)

Dentro de esta significación cultural, Jasper podría ser caracterizado con algún trastorno o neurosis, no obstante al ser sus acciones observadas bajo un cristal roto, en donde lo siniestro es la liberación de las pasiones “prohibidas”, sus acciones -asesinar y luego suicidarse- es un reconquistar de sí mismo y de su felicidad, se desliga del ideal cultura de conservación eliminando a otro ser humano para posteriormente eliminarse a sí mismo, es decir, no existe un miedo ante la muerte ni carga negativa hacia sus acciones. Él mismo es ya un objeto muerto. En este contexto en el cual se desarrollan las acciones, el narrador testigo acude a un sistema simbólico-cultura de acción intrascendente: comprar entradas para obras “Jasper Ankle pasó toda una noche bajo la llovizna para comprar una entrada de gallinero para *La vengeance posthume*”(Gorey, 1968.p.3); “Jasper pasó toda una noche bajo la lluvia helada para comprar una entrada de gallinero para *Die Chinesische Brille*” (Gorey,1968.p.13); “Jasper pasó toda una noche en pleno temporal de nieve para comprar una entrada para el gallinero para el estreno de *Nera Agnese di Dinbar*”(Gorey,1968.p.29), de acuerdo al orden social el hecho de repetir la misma acción en varias ocasiones significa miedo y nerviosismo

Así, la mediación simbólica pasa también por la comprensión práctica, lo cual en el mundo de la narración se traduce en que “no hay acción que no suscite, por poco que sea,

aprobación o reprobación, según una jerarquía de valores cuyos polos son la bondad y la maldad (Ardila, 2010.p.122).

Es decir, la acción nimia o desvalorizada de comprar entradas para ver a la misma persona socialmente puede ser connotado de forma negativa, representando miedos por parte del personaje mismo y reafirmando lo abominable de su pasión obsesiva. No obstante, la misma acción puede ser observada como una simple acción, el hecho de comprar una entrada por simple gusto o deseo. En cuanto a la descripción de la escena al momento de comprar las entradas existen dos elementos en común que componen a la alegoría. En las dos primeras instancias llueve y es de noche. En la última escena el elemento común es la noche, sin embargo, no llueve sino que nieva. La noche se convierte en el eje transversal, tenemos a la noche como metáfora de la pérdida, en los tres momentos la pérdida es una constante, podemos asociar esta pérdida con la nostalgia en la alegoría.

Sin embargo, la nostalgia debe ser evocada a través de la memoria de no ser así no existiría la nostalgia. La memoria se traspone y toma forma de alegoría mediante la lluvia en cuanto a las dos primeras escenas, según Pedro Guerrero en *La poética de lluvia*:

La lluvia en su propia poética animada, la que lleva y trae a la memoria tras los cristales, la del recogimiento infinito... Y así es la lluvia, una alegoría de... sentido entre el silencio y la música de las gotas al caer tras los cristales, tan diminutas como noticiosas de un momento de alegría alegórica. (Guerrero, 2011. párr.3)

El recogimiento se da en el aislamiento de Jasper dentro de la escena, la lluvia puebla todo, es sonido y silencio a la par. Tenemos nuevamente la dualidad presente a lo largo de la obra de Gorey, a través de la descripción situacional de Jasper. La lluvia es lo que le da un remanente de una “alegría” que precedió a la situación que se desarrolla.

Solo a través de ese remanente es que la situación que Jasper vive es dotada de cierto rasgo de sombra. En cuanto al tercer momento, la nieve (lluvia condensada) alegoriza la intensidad en cuanto a la nostalgia, la intensidad en cuanto a la pasión de Jasper, ya no son pequeñas gotas que preceden un momento, son copos que estrepitosos vaticinan un desenlace hiperbólico, no pasivo. La nieve marca la intensidad de las acciones a suceder. Alertan al lector de que ya no es una llovizna lo que rodea a Jasper, sino copos. Esto simboliza la consistencia o giro dentro de las acciones venideras.

Estas acciones se materializan en el último de los tres elementos que componen mimesis II, los temporales. Ardila cita a Ricoeur de su texto *Del mundo del texto al mundo del lector* definiendo a los temporales como “Se trata en esta instancia de que el sujeto, sirviéndose de su comprensión práctica, reconozca en la acción estructuras temporales que exigen la narración, que son inductores de la narración. (Ardila, 2010.p.141). Estos inductores son “pistas” prácticas de las acciones de los personajes, en el cuento *La gelatina azul* se percibe esto a través de la sucesión paralela de escenas. Existe una alternancia entre lo que le sucede a Jasper y lo que le sucede a Caviglia. Esta alternancia da movilidad a la historia a su vez que no le permite al lector acercarse a ninguno de los personajes. La repetición de eventos, la repetición de climas o de circunstancias son los rasgos temporales de la acción.

En cuanto a mimesis III, es el espacio en donde el lector encuentra significado, sentido y coherencia a lo que ocurre en mimesis I y mimesis II. Al converger ambos se crea una situación propicia para que el lector le dote de sentido al texto. Lo resignifica, por ello este momento de la mimesis es individual dependiendo del tipo de lector. Así se cierra un proceso que, necesariamente se requiere para llegar a una comprensión del texto por parte del lector.

Si en mimesis I se percibe el imitar o representar de un objeto u acción, debe existir un comprender real de esto por parte del lector para que la trama logre construirse con sentido, para que logre mimetizarse de forma textual y literaria. “Ricoeur señala que la imaginación/invencción está unida a la comprensión del mundo pre-figurado en mimesis I, y tiene como fin construir una trama en la que se presente una proposición de mundo que diga algo a alguien” (Ardila, 2010.p.148); sin embargo, solo a través del lector, es decir del momento de mimesis III es que se llega a configurar una realidad. En el caso de Gorey los espacios de imaginación/invencción que posee el lector son varios, proponiendo un reto en lo que respecta a la literatura narrativa, en este caso en concreto, al cuento.

### **5.3 Aspectos en común**

En el cuento *La gelatina azul* tanto lo visual como lo textual guardan relación entre sí. Ambos son elementos importantes al comprender la historia. Son complementarios, la ilustración no está presente como un acompañamiento o un evidenciar de lo escrito. Al contrario, ambos poseen autonomía. Huberman cita a Benjamin para poder establecer esta autonomía indisociable entre el texto y la imagen: “la imagen es la dialéctica detenida. Solo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes; y la lengua es el lugar donde es posible abordarlas” (Huberman, 1997. p.75). Esta dialéctica de las imágenes se da pese a que sus sujetos se encuentran en pose, es decir, dispuestos de forma arbitraria. Y su disponer en el plano son abordables a raíz de la lengua, es decir de lo textual que acompaña a la ilustración. No existe un punto de distinción claro que nos permita decir que del texto parte la imagen o que de la imagen surge el texto. Por lo tanto, el significado de la obra no se da a partir de una relación vicaria o suplementaria entre la imagen y el texto, sino mediante una relación interconstitutiva.

Ambos planos poseen elementos retóricos o componentes del estilo. En el caso de Gorey tenemos las marcas atemporales y sincréticas. En la imagen podemos ver una representación barroca. Sus personajes pueden tener atuendos victorianos y a la par uno de ellos posar un traje japonés de alguna dinastía anterior. En cuanto a lo textual se observa el uso de distintos idiomas en la misma oración. Caviglia representa obras clásicas, las trae al presente, sin embargo, Gorey opta por escribirlas en el idioma original, irrumpiendo en la linealidad del texto. Tanto el plano verbal como el visual evoca connotaciones disfóricas, esto se debe al mono uso del negro tanto para ilustrar como para escribir. En cuanto al estilo, este se liga a la intertextualidad y los patrones repetitivos. Esta intertextualidad de ambos planos indica la transformación constante de sus referentes. La ilustración es entendible, en el caso de Gorey, como un lenguaje en sí mismo. Posee pautas, reglas y connotaciones similares a las de las figuras del lenguaje.

Lo siniestro cruza ambos planos, la memoria juega un papel importante ya que es la que evoca las pautas que conforman el estilo. Lo siniestro se devela al sublimarse. La sublimación no se da en solo uno de los planos. Jasper se sublima de forma visual y textual.

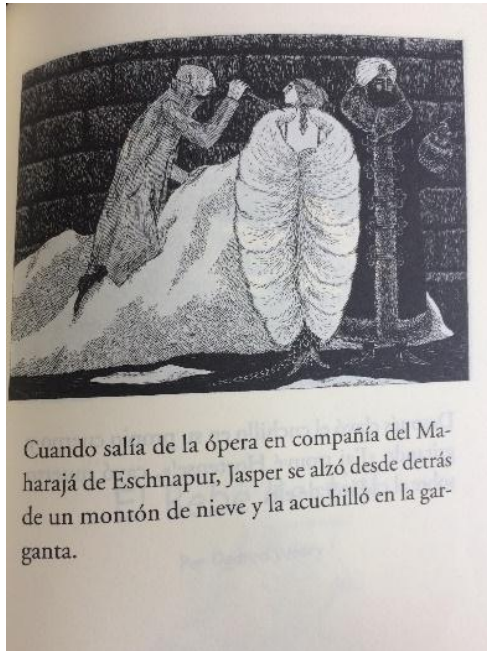


Ilustración 9(Gorey, 1968. p. 31)

En la ilustración nueve tenemos el culmen de la pasión de Jasper, la sublimación de la pasión reprimida. En el plano visual encontramos que el *punctum* es Caviglia. La ilustración consta de tres figuras o cuerpos; sin embargo, el claroscuro no se da entre Jasper y Caviglia, se consigue gracias al acompañante de Caviglia, él genera el contraste. Esto nos permite observar que la separación, antes muy marcada, entre Jasper y Caviglia se desvanece, sus cuerpos se encuentran apenas separadas por un degradé en el color. Calabrese dice que “la representación de la muerte indica una temática pasional” (Calabrese, 1994.p.68), esta pasión desbordada es la que es censurada y por ello la única forma de liberarse de ella es a través del asesinato. El mismo que termina con la muerte de Jasper subsecuentemente.

No obstante, en la ilustración nueve solo se muestra la muerte de Caviglia, ocurre aquello por la representación de eros/tánatos, expuesta en un inicio. La relación vida/muerte en contraposición del movimiento/inmovilidad. No puede morir en la misma escena el cuerpo que infringe la muerte. La muerte (Jasper) es lo que le da movilidad a la

historia y al mismo tiempo la inmoviliza para uno de los cuerpos vaciados (Caviglia). En el plano textual este movimiento lo tiene Jasper de igual manera: “Jasper se alzó desde detrás de un montón de nieve y la acuchilló en la garganta” (Gorey, 1968. p. 31). Esta oración posee dos verbos: alzar y acuchillar, conjugados en pretérito perfecto simple. El cuerpo estático está en Caviglia y su acompañante “Cuando salía de la ópera en compañía del Maharajá de Eschnapur” (Gorey, 1968. p. 31). No existe movilidad ya que el verbo salir, conjugado en pretérito imperfecto, se encuentra después del gerundio “cuando” lo que estatiza a la acción.

En ambos planos la muerte que se muestra o describe es violenta, no obstante, ambos momentos generan una elipsis al instante de ilustrar o describir la violencia de la muerte. Nuevamente, Gorey se limita a describir los hechos, sin entrar en detalles, en ninguno de los planos. La muerte llega de forma simultánea en ambos lados. En ambos niveles lo que prima es la sublimación a través de la mirada contemplativa del arte, la cual quita todo sojuzgamiento social o moral a lo que acontece, comprendido como horrible o malo.

En el cuento *La gelatina azul*, el cuerpo, el amor, el deseo, la obsesión y la muerte están vinculados, son componentes de un mismo cuerpo/objeto; no obstante, la intencionalidad con la que Gorey escribe e ilustra es la de hermanar a estos dos líneas narrativas con el fin de “demostrar que la humanidad es una y que los seres humanos, pese a todas sus flaquezas y malevolencias, son criaturas atractivas”(Sontag,1973.p.54), poseedoras de un atractivo radicante en la contemplación y aceptación de la vida *per se*, por ello en ambos planos no existe el vacío y paradójicamente todo es escueto al momento de comunicarse con el lector/espectador.

## Capítulo VI: Conclusiones y recomendaciones

### 6.1 Conclusiones

A lo largo de la presente investigación se analizó la construcción de alegorías, entendidas como una metáfora extendida. Estas alegorías se desarrollaron más allá de la subjetividad y la esfera de la opinión guiada por los juicios de valor. El hecho de que las alegorías se desarrollaron fuera de esta esfera de juicio de valor es fundamental, tomando en cuenta que la alegoría “es la expresión de lo temporal, por lo que se encuentra sujeta a cambios sociales de paradigmas.”(Valverde, 2003, párr.4). Estos elementos, dialécticos, sujetos a cambios sociales, empero, que fueron observados sin un juicio moral conforman lo siniestro. Lo siniestro se presentó como un elemento instaurado en el inconsciente colectivo mediante un discurso globalizado, que permite a los humanos vivir en sociedad. Sin embargo, en el cuento de Gorey, el discurso, compuesto de alegorías y metáforas, es presentado sin ninguna carga moral o juzgamiento social, por lo que los sentimientos y pasiones liberados tenían el fin de exponer lo que se mantenía restringido, dando paso a la sublimación de la pasión/obsesión del personaje Jasper, sin connotaciones positivas o negativas desde el ámbito social.

Se evidenció cómo estas alegorías dependían del vacío y, de manera simultánea, necesitaban asirse a un objeto referencial. Jasper convirtió a Caviglia en el objeto, esto sucedió debido al vaciamiento de los cuerpos, convirtiéndola en su referente. Se observó el uso de las alegorías como un medio por el cual se retrató estados absurdos de emociones. Este trato absurdo se dio para provocar un estado de inverosimilitud, por lo que el lector se separó de la historia y no logró crear identificación alguna con las situaciones que se presentaron.

Se observó la yuxtaposición entre lo inocente y lo siniestro. Estos dos elementos se presentaron ligados a la muerte; en cuanto a las pasiones, su sublimación se observó a través de la inocencia. A su vez, lo siniestro, mediante la tristeza soterrada, la pérdida y la nostalgia, despertó en el lector una risa macabra. Esta risa respondió a la naturaleza caprichosa e impredecible que predominó en el mundo de Gorey. Bergson, en su libro *La risa*, postuló que “no hay nada cómico fuera de lo propiamente humano” (Bergson, 1973.p.14), por lo que este esbozo de risa se presentó como el único elemento con el cual el lector pudo generar empatía, debido a la forma antropomórfica de sus personajes, pese a que estos se encontraron vaciados tanto de fondo como de forma. Empero, solo a través de estos cuerpos vaciados es que la alegoría de la muerte tomó lugar a lo largo del cuento. Simultáneamente, la muerte tomó lugar en el cuerpo vaciado, alegorizando a la ausencia. El asesinato, como el elemento siniestro por antonomasia, fue presentado a través de la alegoría de la muerte, mediante el cuerpo y el vacío.

Se analizó lo siniestro como el producto de la liberación de una pulsión, reprimida social y moralmente. Este mostrar atrajo al lector hacia un abismo que representó al vacío y a la muerte, enraizada en la propia familiaridad. Este mirar hacia dentro atrajo a la melancolía, elemento que permitió que el lector recree situaciones similares, a través de la memoria. La memoria es parte de los elementos que conformaron el estilo de Gorey, puesto que la memoria atrajo a la melancolía; melancolía de momentos o elementos que ya no existen, por ello estos elementos estuvieron cargados de nostalgia, no obstante, esta nostalgia se caracterizó por no perturbar al lector.

Se mostró a su vez al luto, no de forma trágica, sino como un estado en el cual se reconoció la ausencia de los elementos a los cuales se hizo alusión. Luto que poseyó consciencia del nuevo lugar en el espacio-tiempo que la alegoría tomó. Ese lugar se obtuvo mediante el gusto individual del lector, que se encargó de seleccionar y depurar

todo tipo de asociaciones. Ergo, si el gusto fue el que primó, la familiaridad hacia lo “malo” o estigmatizado afloró como reflejo interno del lector. El gusto individual es el que se sobrepuso al gusto político o social, no obstante, este gusto es producto de una prefiguración social a la que todo individuo se somete y, por ende, influenció al proceso selectivo.

A su vez, se logró identificar los puntos de encuentro y desencuentro existentes entre la imagen y el texto. Si bien estos planos presentaron una línea narrativa propia, la interdependencia existente entre ambos se creó mediante las elipsis de uno y otro plano. Se determinó que su relación es interconstitutiva y no de vicariedad, como se creyó en primera instancia. Puesto que, no existió un punto de distinción claro que nos permitiera manifestar que del texto partió la imagen o que de la imagen apareció el texto. A través de esta relación, el lector pudo completar la historia en el plano imaginativo; al igual que la alegoría, la relación imagen/texto creó una tercera realidad que fue formada por el lector. Se evidenció que el lenguaje o palabra escrita, usado por Gorey, formó parte del proceso ilustrativo, mediante diferentes modelos tipográficos e introducción de distintos idiomas.

Se logró observar el sincretismo de géneros presentes en el Goyeresque. El uso de melodrama, literatura infantil, literatura dickensiana, gótico y misterio, reflejaron la nostalgia del tiempo pasado. Mediante la nostalgia, Gorey sobrepuso su estilo sobre la temática de cada género. Se resignificó a los géneros que componen el Goyeresque. Usando estos géneros como una máscara teatral que va cayendo de a poco para revelar lo que se suele considerar desagradable, en este caso, siniestro.

Finalmente, quedó claro cómo Gorey cuestionó al lector del porqué le resultan estas cosas incómodas -asesinatos, violencia-. Gorey aseguró que estos estados eran los más cercanos a la realidad en cuanto la forma en que verdaderamente viven las personas.

Gorey invitó al lector a dejar cualquier parámetro limitado por la moralidad, invitó a encontrar en la sublimación de las pasiones o deseos reprimidos, catarsis, humor y diversión en el nihilismo. Concluyendo que en realidad existe una parodización de lo siniestro, lo siniestro fue visto con comicidad. Pese a que Trías (2016) dice que “lo siniestro es la instantánea realización de un deseo que el sujeto se prohíbe”, en este caso, la sublimación de la pasión mediante el asesinato, la indiferencia y el haber presentado estas acciones como distantes, bajo un cristal amoral, se contrastó con la idea de Bergson “presenciar la vida como espectadores indiferentes: muchos dramas se convertirán en comedia” (Bergson, 1973.p.16). Esto construyó la comicidad, único elemento con el cual el lector se logró identificar dentro de *La gelatina azul*.

## **6.2 Recomendaciones**

Dentro del análisis del cuento *La gelatina azul*, si bien se abordó el trabajo con el fin de mostrar la construcción de lo siniestro, recomendaría que el análisis se extendiera con un enfoque hacia lo humorístico/satírico sobre lo siniestro. Esto debido a que al alejar al lector de cualquier tipo de juzgamiento, se crea una suerte de indiferencia hacia lo que le ocurre a los personajes; sin embargo, este espacio libre de emociones le abre la puerta a la risa, en palabras de Bergson, “parece que lo cómico sólo puede producir su excitación con la condición de incidir en una faceta del alma muy inquieta y tersa. La indiferencia en su medio natural. La risa no tiene mayor enemigo que la emoción” (Bergson, 1973.p.15).

Al no existir ningún reconocimiento emotivo por parte del lector sobre la obra, la risa tiene cabida desde la composición vaciada de los personajes y escenas, puesto que, “automatismo, rigidez y hábito adquirido y conservado son rasgos por los que una fisionomía nos causa risa” (Bergson, 1973.p.31), rasgos por los cuales la expresión

vaciada de Jasper y Caviglia le brinda jocosidad a sus desgracias. Por ello se recomienda ampliar el análisis desde esta perspectiva, desde la risa y comicidad en lo siniestro.

## Bibliografía

- A, Peñafiel. (2015). *El despreciado arte de iluminar textos*. Ecuador, Quito. La barra espaciadora.
- A, Theroux. (2000). *The Strange Case of Edward Gorey*. Estados Unidos. Fantagraphics books.
- B, Machosky. (2010). *Thinking allegory otherwise*. Estados Unidos: Stanford University Press.
- C, Ardila. (2010). *Del mundo del texto al mundo del lector*. Revista Co-herencia, Vol 7. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/cohe/v7n12/v7n12a05.pdf>
- D, Ruano. (2017). “*Querido lector. No lea*”: *De lo literario a lo interdisciplinario en la exposición de Ulises Carrión*. Extraído del blog-revista: <http://ibero909.fm/querido-lector-no-lea-de-lo-literario-a-lo-interdisciplinario-en-la-exposicion-de-ulises-carrion/>
- E, Lackner. (2015). GENRE GAMES: EDWARD GOREY'S PLAY WITH GENERIC FORM. Wellington. Extraído de: <http://researcharchive.vuw.ac.nz/xmlui/bitstream/handle/10063/4671/thesis.pdf?sequence=1http://scholarworks.uvm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1147&context=hcoltheses>.
- E, Trías. (2016). *Lo bello y lo siniestro*. España. Debolsillo.
- G, Battiscombe. (1969). *Queen Alexandra*. Boston: Houghton Mifflin.
- G, Didi-Huberman. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. España. Manantial.
- G, R. Boys- Stones. (2003). *Metaphor, Allegory, and the Classical Tradition: Ancient Thought and Modern Revisions*. Estados Unidos. Oxford University press.
- H, Celdrán y A, Grove. (2012). *Edward Gorey, el amante de los gatos que pensaba en blanco y negro*. Extraído del blog: <https://blogs.20minutos.es/trasdos/2012/09/12/edward-gorey/>
- J, Hogle, E. (2002). Edward Gorey and the Tao of Nonsense. In *Ascending Peculiarity: Edward Gorey on Edward Gorey The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Londres. Cambridge University Press.
- J O, Elizondo. (2012). *Signo en acción*. México, D.F: Paidós.
- J.M, Lotman. (1996). *La semiósfera. La semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra,
- J, Morgan. (1998). *Toward an Organic Theory of the Gothic: Conceptualizing Horror*. Estados Unidos. Journal of popular culture.
- J, Tambling. (2009). *Allegory*. Estados Unidos. Routledge
- K, McGlothlin L. (2013). *Edward Gorey's Illustrations of Misshapen Children*. (Tesis de maestría) Florida Atlantic University. Extraído de: [http://fau.digital.flvc.org/islandora/object/fau%253A4120/datastream/OBJ/view/Edward\\_Gorey\\_s\\_illustrations\\_of\\_misshapen\\_children.pdf](http://fau.digital.flvc.org/islandora/object/fau%253A4120/datastream/OBJ/view/Edward_Gorey_s_illustrations_of_misshapen_children.pdf).
- K, Shoortsleeve. (2002) *Edward Gorey, Children's Literature, and Nonsense Verse*. Estados Unidos. Children's Literature Association.
- K, Wilkin. (2001). *Elegant Enigmas: The Art of Edward Gorey*. New York.:Harcourt.

- K, Wilkin. (2009). *A Peculiar Approach to Death: The Work of Edward Gorey*. New York. Pomegranate Communications, Inc.
- M, Rusch. (2004). *The Deranged Episode: Ironic Dissimulation in the Domestic Scenes of Edward Gorey's Short Stories*. Estados Unidos. *International Journal of Comic Art*.
- M, Terry. (1990). *Interpretación de alegorías*. Extraído del blog “Seminario Reina Valera”: <http://www.seminarioabierto.com/hermeneutica12.htm>
- O, Palmer. (2010). *Maestros del humor macabro: Gorey*. Extraído del blog: <http://www.culturaimpopular.com/2010/01/maestros-del-humor-macabro-gorey-2.html>
- O, Steimberg. (2013). *Las semióticas de los géneros de los estilos de la transposición*. Argentina, Buenos Aires. Eterna Cadencia.
- P, Fabbri. (1998). *El giro semiótico*. España, Barcelona: Editorial Gedisa.
- P, Guerrero. (2011). *La poética de lluvia*. Extraído de La opinión de Murcia, S.A.: <http://www.laopiniondemurcia.es/opinion/2011/11/27/poetica-lluvia/367039.html>
- P, Ricoeur. (1995). *Tiempo y narración*. México: Siglo veintiuno editores.
- R, Barthes. (1990). *La cámara Lúcida*. España, Barcelona: Paidós.
- R, Dyer. (2002). *The Matter of Images: Essays on Representation, Second Edition*. Londres, Routledge.
- T, Toby. (2001). *Ascending Peculiarity: Edward*. New York: Harcourt.
- U, Eco. (1976). *Tratado de semiótica general*. España, Barcelona: Lumen.
- U, Eco. (2007). *Historia de la fealdad*. España, Madrid: Lumen.
- S, Freud. (1966). *El malestar en la cultura*. España, Madrid: Afrodisio Aguado, S.A.
- S, Sontag. (1973) *Sobre la fotografía*. Argentina, Buenos Aires: Alfaguara.
- S, Valverde. (2003). *Paul Ricoeur: Hermenéutica y simbolismo*. *Revista filosófica XLI* (104) 51-59. Recuperado de: <http://www.inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.%20XLI/No.%20104/Paul%20Ricoeur%20Hermeneutica%20y%20Simbolismos.pdf>
- V, Brasil. (2016). *Una mirada al borde del precipicio. La fascinación por lo siniestro en el espectáculo de lo real*. Argentina. Extraído de: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_publicacion.php?id\\_libro=545](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_publicacion.php?id_libro=545)
- V, Zecchetto. (2013). *Seis semiólogos en busca del lector*. Quito: Ediciones Abya-Yala

## Anexos

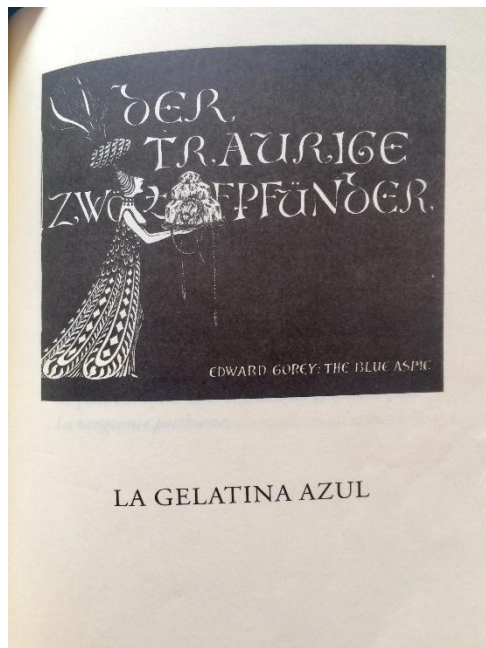
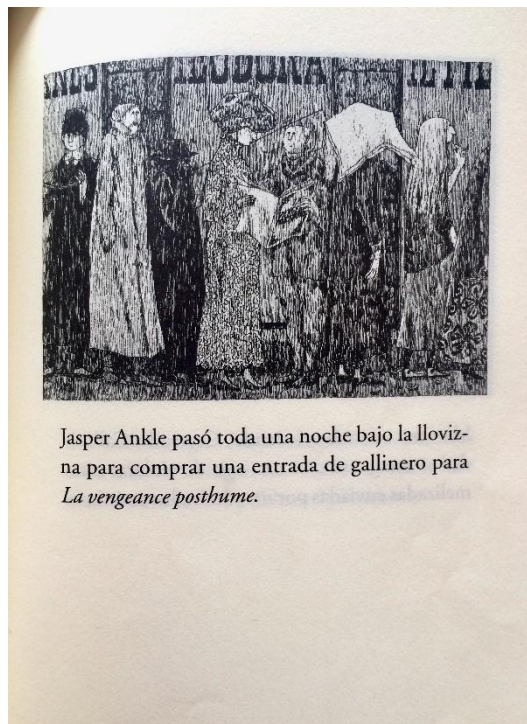


Ilustración 1(Gorey, 1968. p. 1)



Jasper Ankle pasó toda una noche bajo la llovizna para comprar una entrada de gallinero para *La vengeance posthume*.

Ilustración 2 (Gorey, 1968. p. 3)



Mientras se estaba vistiendo, Gertrudis Callosidad se atragantó con una caja de violetas caramelizadas enviadas por un admirador anónimo.

Ilustración 3 (Gorey, 1968. p. 4)



Ortenzia Caviglia, hasta entonces una desconocida, salió en su lugar; su «Vide le cercueil, vide mon coeur» llevó al público al paroxismo.

Ilustración 4 (Gorey, 1968. p. 5)

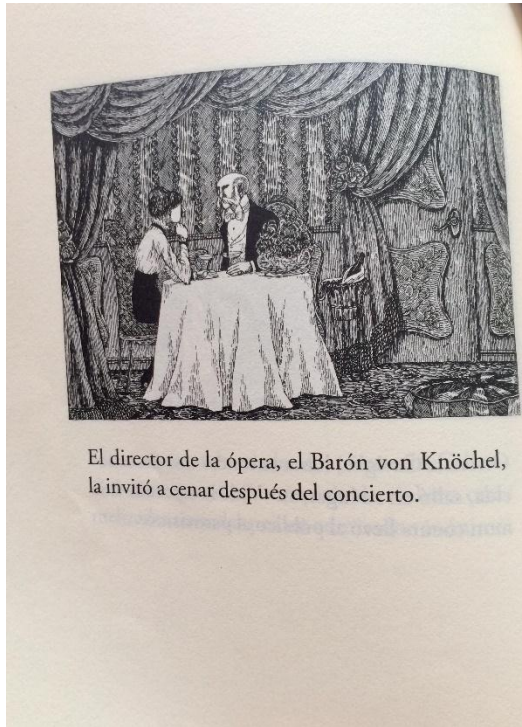


Ilustración 5 (Gorey, 1968. p. 6)

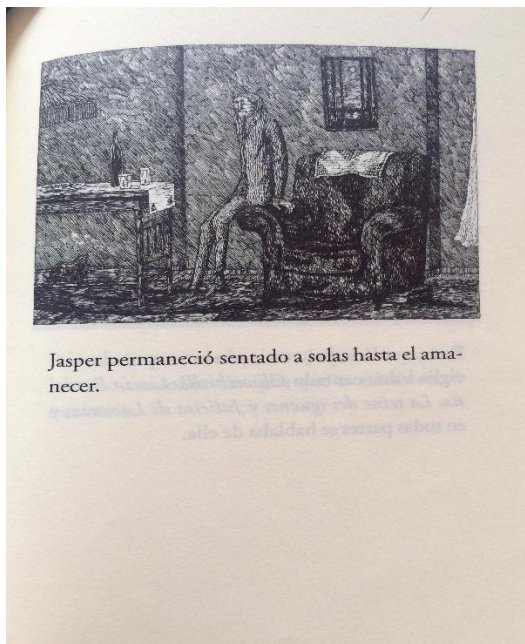
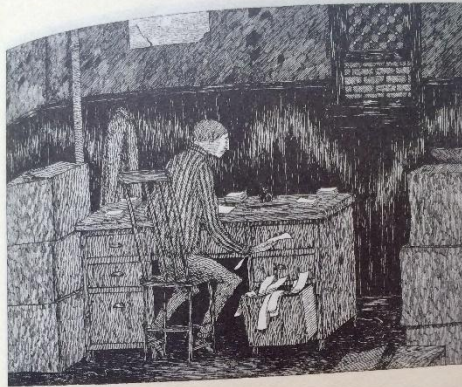


Ilustración 6 (Gorey, 1968. p. 7)



Para cuando hubo terminado la temporada, Caviglia había cantado *Gli occhielli*, *Lizzia Bordenana*, *La reine des iguanes* y *Julietta di Lavenza*, y en todas partes se hablaba de ella.

Ilustración 7 (Gorey, 1968. p. 8)



En vez de anotar etiquetas, Jasper leía y releía los recortes sobre Caviglia que escondía en su escritorio.

Ilustración 8 (Gorey, 1968. p. 9)

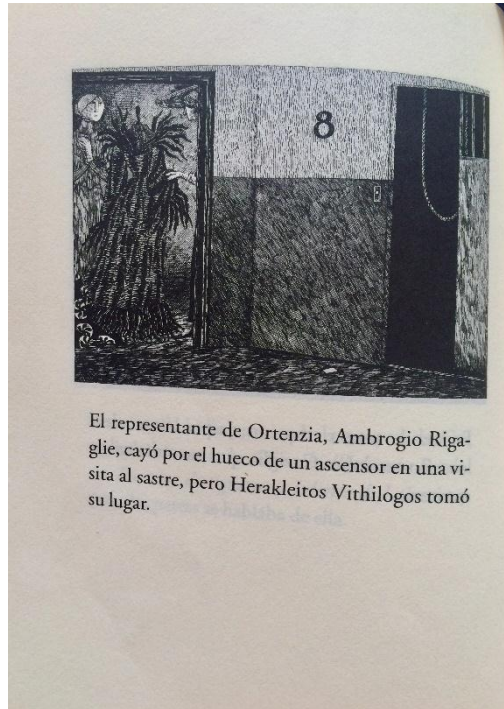


Ilustración 9 (Gorey, 1968. p. 10)

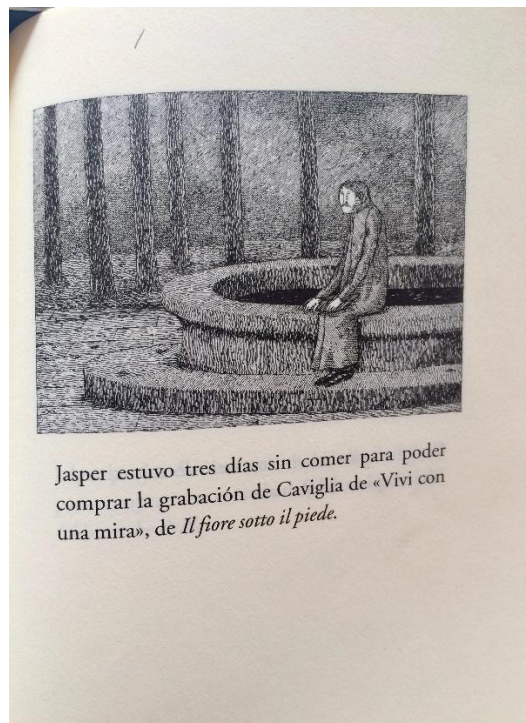


Ilustración 10 (Gorey, 1968. p. 11)



Ilustración 11 (Gorey, 1968. p. 12)

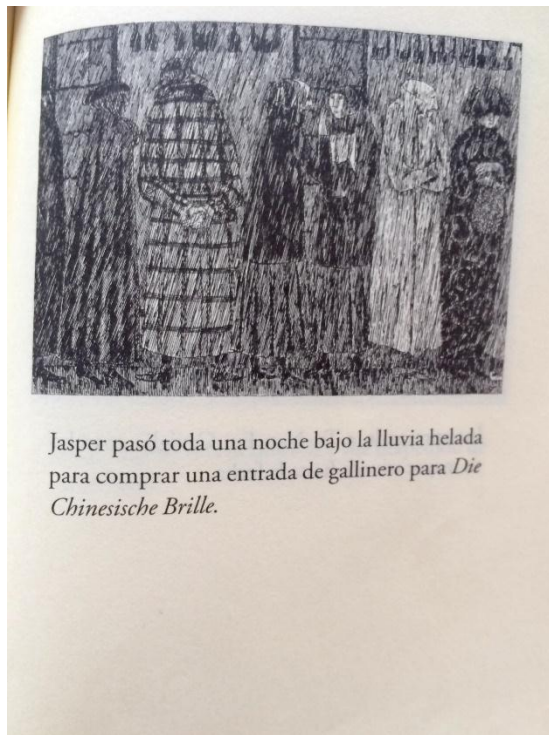


Ilustración 12 (Gorey, 1968. p. 13)

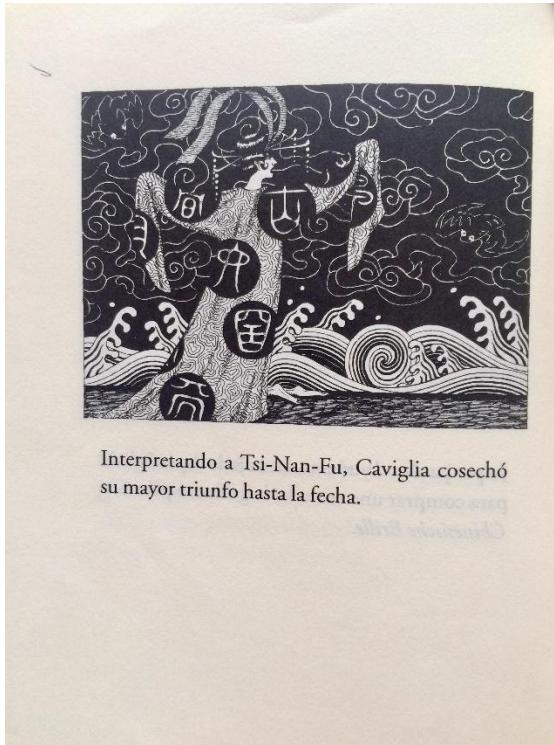


Ilustración 13 (Gorey, 1968. p. 14)

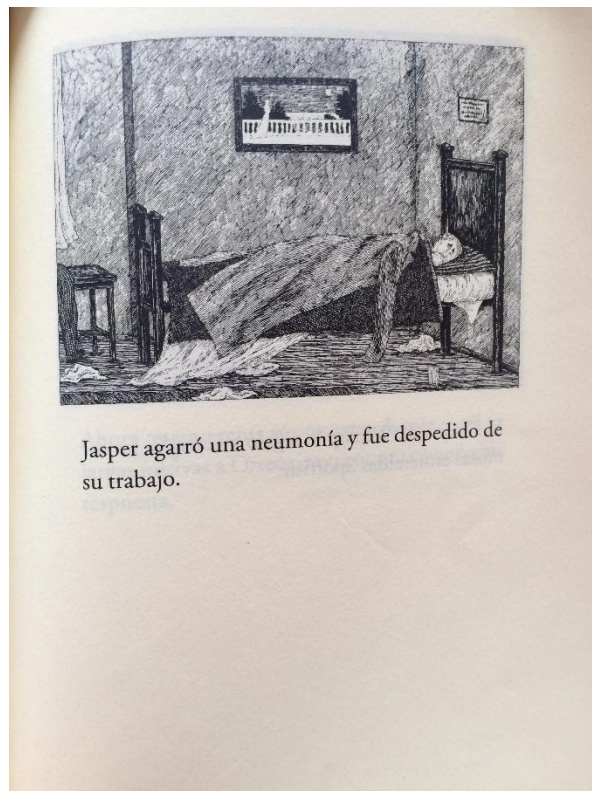
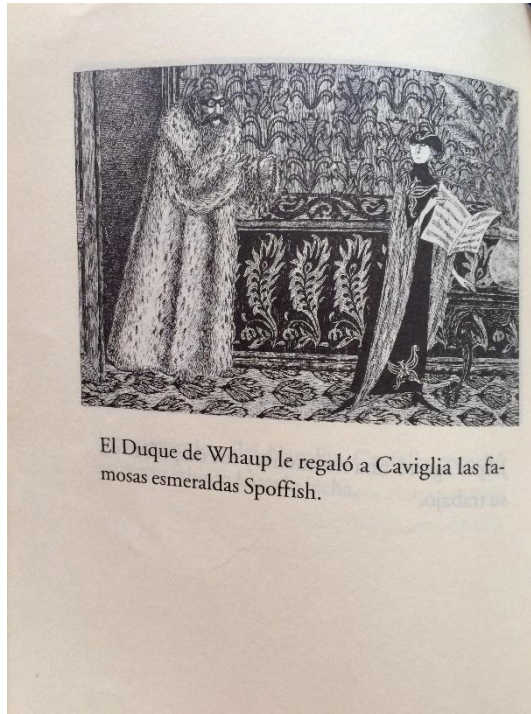
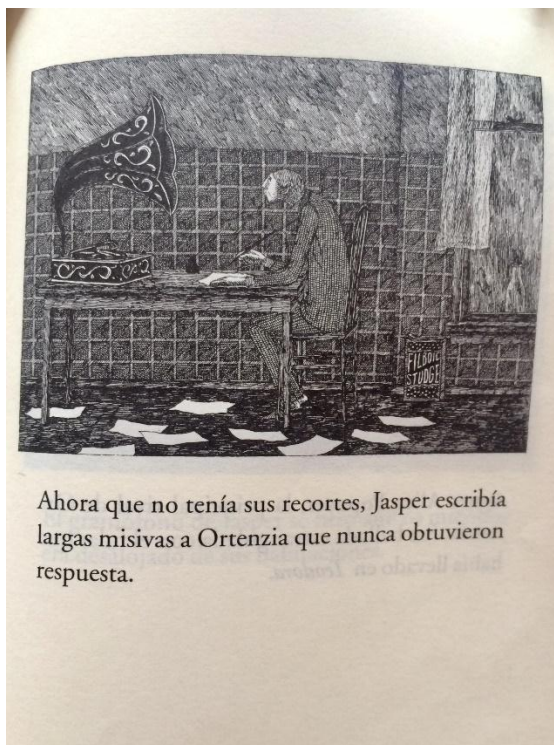


Ilustración 14 (Gorey, 1968. p. 15)



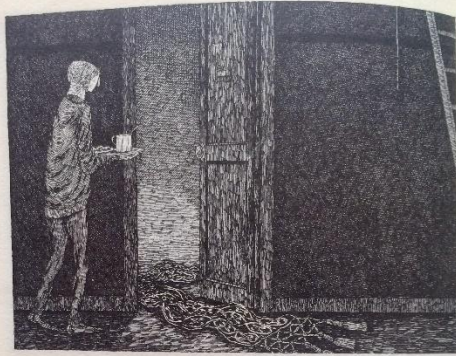
El Duque de Whaup le regaló a Caviglia las famosas esmeraldas Spoffish.

Ilustración 15 (Gorey, 1968. p. 16)



Ahora que no tenía sus recortes, Jasper escribía largas misivas a Ortenzia que nunca obtuvieron respuesta.

Ilustración 16 (Gorey, 1968. p. 17)



Agnes Alice Popover, la principal rival de Or-  
tensia, fue hallada estrangulada con el fular que  
había llevado en *Teodora*.

Ilustración 17 (Gorey, 1968. p. 18)



El gramófono de Jasper se hizo añicos mientras  
era desalojado de sus habitaciones.

Ilustración 18 (Gorey, 1968. p. 19)



Ilustración 19 (Gorey, 1968. p. 20)

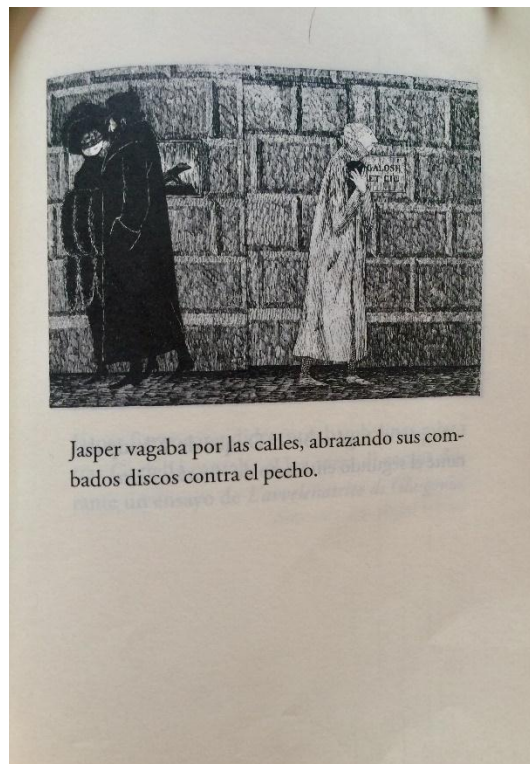
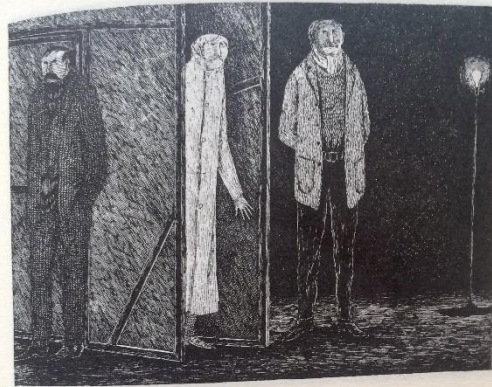


Ilustración 20 (Gorey, 1968. p. 21)



Una estatua cayó sobre el Duque de Whaup durante el segundo entreacto de *Amable Tastu*.

Ilustración 21 (Gorey, 1968. p. 22)



Jasper fue sorprendido entre bambalinas mientras Caviglia cantaba «Una tazza di cacao» durante un ensayo de *L'avvenatrice di Glasgovia*.

Ilustración 22 (Gorey, 1968. p. 23)



La recuperación de *Heliogábalo* por parte de Caviglia se vio interrumpida cuando las autoridades obligaron a bajar el telón durante la escena del triple matrimonio.

Ilustración 23 (Gorey, 1968. p. 24)



Jasper fue ingresado en un manicomio en el que no había gramófono alguno a disposición de los internos.

Ilustración 24 (Gorey, 1968. p. 25)



Ilustración 25 (Gorey, 1968. p. 26)

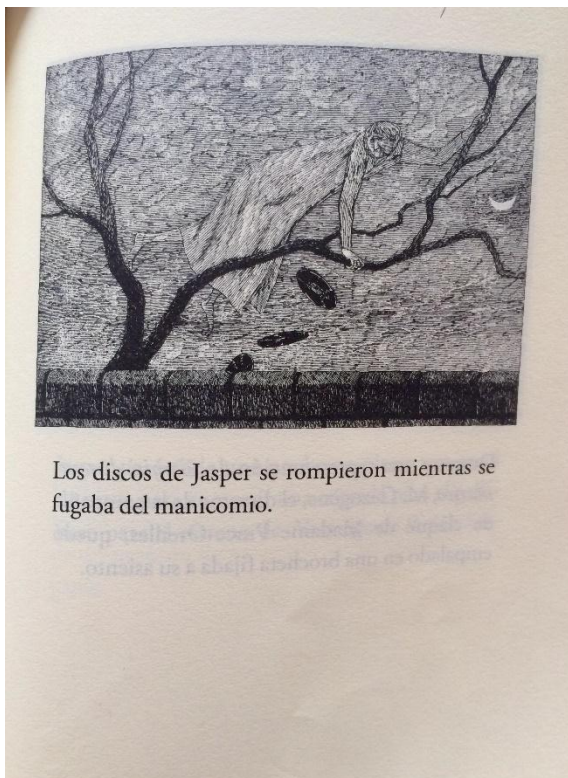
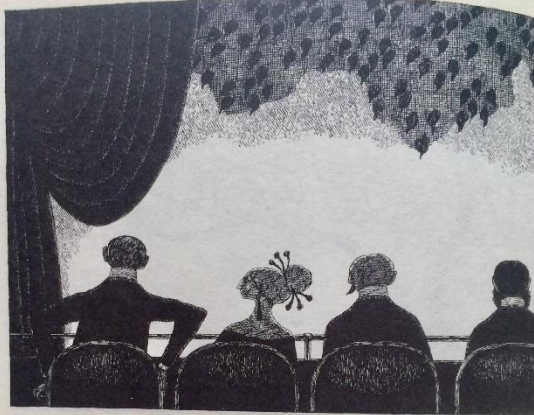
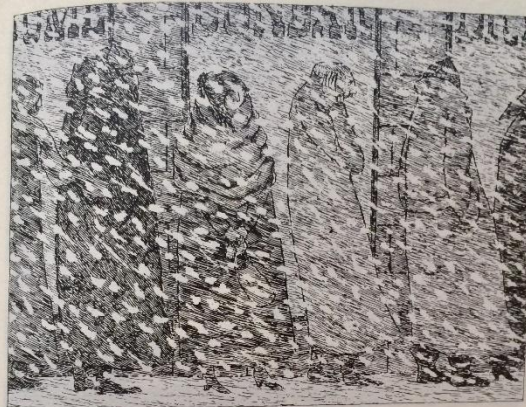


Ilustración 26 (Gorey, 1968. p. 27)



Durante una representación de *Gomiti di rammarico*, M. Gazogène, el director de la compañía de claqué de Madame Pince-Oreilles, quedó empalado en una brocheta fijada a su asiento.

Ilustración 27 (Gorey, 1968. p. 28)



Jasper pasó toda una noche en pleno temporal de nieve para comprar una entrada para el gallinero para el estreno de *Nera Agnese di Dinbar*.

Ilustración 28 (Gorey, 1968. p. 29)



Ortenzia tuvo una premonición mientras sostenía el La alto sobre el Do en el clímax de «Ah, paese dei bovini hispidi!»

Ilustración 29 (Gorey, 1968. p. 30)



Cuando salía de la ópera en compañía del Maharajá de Eschnapur, Jasper se alzó desde detrás de un montón de nieve y la acuchilló en la garganta.

Ilustración 30 (Gorey, 1968. p. 31)

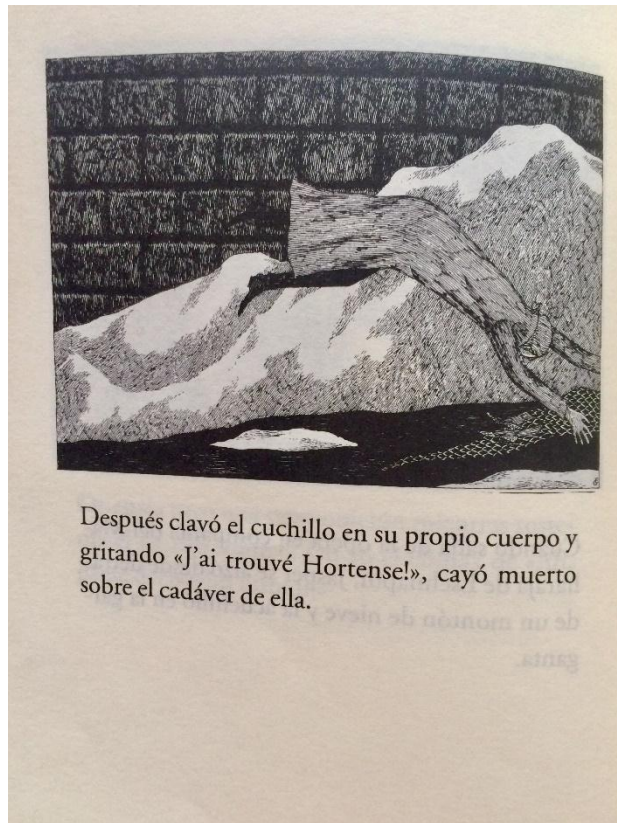


Ilustración 31 (Gorey, 1968. p. 32)