

Dinamicidade interpretativa das representações insólitas da morte em *El espectro*, de Horacio Quiroga, e *Cartas de mamá*, de Julio Cortázar

Leonardo Brandão de Oliveira Amara²⁰

Universidade Estadual Paulista (IBILCE/UNESP)

Resumo

Este trabalho traça um percurso argumentativo sobre os caminhos interpretativos das representações da morte na literatura insólita. Dois itinerários cruzam-se nesse caminho. Um é o da análise da obra em sua composição, revelando as dificuldades impostas à interpretação pelas suas formas. O outro é o estudo das formas do fantástico, recorrendo à contribuição de Tzvetan Todorov, David Roas, Jaime Alazraki e Juan Herrero Cecilia, e das poéticas das obras abertas, tomando as elaborações de Umberto Eco como referência, que impõem diferentes instrumentais para a exploração do texto. Nesse percurso, a *metáfora viva*, conforme pensada por Paul Ricœur (2015), demonstra-se capaz de servir de ponte para a resolução da problemática visada. Ao final, pretende-se, além de interpretar esteticamente as representações da morte nos contos – *El espectro*, de Horacio Quiroga, e *Cartas de mamá*, de Julio Cortázar –, elaborar uma proposta de abordagem das poéticas da morte insólita que concilie a leitura referencial e a leitura metafórica.

Palavras-chave

Insólito. Representações da morte. Metáfora. Hermenêutica ricœuriana.

²⁰ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

Introdução

Latente aos estudos e às poéticas do insólito, principalmente do fantástico, há sempre o questionamento sobre como interpretar as diferentes maneiras de representar o sobrenatural. Na abordagem estruturalista de Tzvetan Todorov (2017), a discussão leva ao confronto do fantástico – no âmbito da sua função histórica e social – com o positivismo e a rigidez hierárquica da sociedade, naquilo que esta considera natural, tanto na realidade (ciência) quanto nas ações humanas (ética e religião). Tal perspectiva permite afirmar, por um lado, a existência de uma “[...] ordem que escapava aos limites da razão, e que só podia ser compreensível por meio da intuição idealista” (Roas, 2014, p. 50). Por outro lado, também se chega ao juízo de que “[...] os demandos sexuais serão melhor aceitos por qualquer espécie de censura se forem inscritos por conta do diabo” (Todorov, 2017, p. 167).

Quando a questão é levada ao nível do texto, de como se pode interpretar obras particulares, ela ganha outros contornos. Na teoria de Todorov (2017), esse é um ponto decisivo para a definição do fantástico. Além da conhecida oposição aos seus gêneros vizinhos (o estranho e o maravilhoso), a prosa fantástica não pode tender para a *poesia* ou a *alegoria*. É um critério de caráter fundamentalmente interpretativo. O texto fantástico, para causar o efeito característico da sua forma, segundo o teórico, precisa ser interpretado representativamente (em oposição à poesia) e em sentido próprio, literal (em oposição à alegoria).

A proposta todoroviana merece um olhar cuidadoso. Outros teóricos já questionaram acertadamente os seus critérios, elaborando críticas contundentes que problematizam, como aponta Roas (2014, p. 41), sua vaguidade e excessiva restrição do gênero. Um dos principais pontos questionáveis é o recorte histórico que o búlgaro propõe, que decorre do surgimento de uma nova tendência de representação do sobrenatural no século XX: o florescimento, no insólito, da prosa de caráter alegórico. Exemplo paradigmático desta é *A metamorfose*, de Franz Kafka (2007 [1915]). Todorov a analisa para contrapor a “literatura do sobrenatural” do século XX à do XIX. Apesar da irrupção do insólito na obra – como na inesquecível manhã em que Gregor Samsa “[...] achou-se em sua cama transformado em um monstruoso inseto” (Kafka, 2007 [1915], p. 19) –, a hesitação, que define o fantástico em Todorov, esvanece em poucos trechos, tanto na reação da família quanto na de Gregor. A obra, apesar de prestar-se a interpretações alegóricas, “[...] não oferece nenhuma indicação explícita que confirme esta ou aquela” (Todorov, 2017, p. 180). A narrativa, assim, viabiliza leituras nos planos literal e alegórico, sem que uma predomine sobre a outra ou que possa

julgar-se suficiente. Ela e obras de autores como Jorge Luis Borges e Julio Cortázar não teriam espaço no fantástico todoroviano. Ademais, o gênero teria até mesmo perdido sua função na literatura do século XX (exploração do inconsciente) para a psicanálise.

Deixando de lado a pretensa “morte” do fantástico sugerida pelo teórico, já contestada pelos estudos contemporâneos do gênero, chamo atenção para a fecunda discussão sobre a dinâmica entre leitura *literal* e leitura *alegórica* nas poéticas do fantástico. Parece questionável tomar o grau de alegoricidade como critério definidor do gênero. Todavia, principalmente para estudar as poéticas de escritores como Murilo Rubião, Cortázar, Kafka e Gabriel García Márquez (este, principalmente, nos seus primeiros contos), a dinâmica entre tais procedimentos de leitura é um elemento crítico para a compreensão das suas expressões da forma fantástica.

Essa é uma questão de peso e profundidade, ganhando contornos diferentes sempre que toca as poéticas particulares. Sem pretender exauri-la, proponho uma aproximação restrita ao seu encontro com dois pontos que lhe são sensíveis: as representações da morte e a contraposição entre o fantástico “tradicional” e aquele que ganha destaque na literatura no século XX, denominado *neofantástico* por Jaime Alazraki (2001).

Tal escolha é motivada por uma afinidade discursiva, produto do alinhamento de intencionalidades produtoras de ambiguidade. Dentre as grandes questões existenciais e éticas trabalhadas pela cultura, a morte é uma das mais polêmicas. Há numerosos discursos conflitivos sobre ela que não se prestam à unificação: a morte como retorno ao inanimado, fundamento das especulações freudianas sobre as pulsões de morte; as diferentes concepções religiosas, como os ciclos de ressurreição presentes na teologia espírita ou a eternidade judaico-cristã; e mesmo as especulações poéticas, geralmente insólitas.

Essa saturação de ideias, e a dificuldade encontrada pela razão para resolver o enigma por trás delas, provê um campo fértil para a criação artística. A obra de arte, assim, direciona seu discurso sobre um conjunto heterogêneo de possibilidades e organiza-o em um todo significativo. É tal natureza do objeto estético, seu inevitável *acabamento*, nos termos de Mikhail Bakhtin (2014), que permite a estudos como o de Philippe Ariès (2012) discernir diferentes atitudes e concepções da morte e, como consequência, da vida. Há, porém, uma dificuldade que, embora já presente no *corpus* de Ariès, se impõe na arte recente. Refiro-me ao surgimento das obras abertas, na definição de Umberto Eco (2013), e das obras inorgânicas, diferenciadas das orgânicas, em Peter Bürger (1993), duas terminologias que por vezes se sobrepõem. Dois elementos comuns permitem alinhar os dois termos: o peso que conferem à atividade do leitor para a construção do sentido e suas possibilidades ambíguas.

Essas poéticas²¹ defendem, assim, o *inacabamento* da obra de arte, efetivado pela multiplicação de sentidos possíveis e pela delegação da função de “completar” a forma para o leitor. Como operar o estudo das concepções da morte, ao modo de Ariès, em obras que não se prestam a representações únicas e orgânicas?

No centro da sobreposição destes dois pontos – o mistério da morte e sua representação e as poéticas inorgânicas do século XX – está também a dialética entre referência e alegoria. As obras “inacabadas” fogem, no sentido tradicional, da leitura literal. O acabamento, a ser realizado pelo leitor, precisa trabalhar com os dois movimentos de leitura, separando o que é referência direta e o que é indireta (metáfora).

Ora, esse é o mesmo procedimento operado pelo fantástico do século XX. Tal é a dinâmica interpretativa vista por Todorov em Kafka e que se torna tendência no gênero. Este trabalho toma o conjunto dessas definições para propor um caminho interpretativo das representações da morte tanto no campo do fantástico tradicional, que bem pode-se chamar, dentro da discussão presente, de *referencial*, quanto no do *neofantástico*, diferenciado aqui segundo a proposta de Alazraki (2001), pela forte presença da possibilidade alegórica. Como se verá nas seções seguintes, a diferença dos dois não é marcante a ponto de impossibilitar vias interpretativas comuns, mas não pode ser desconsiderada, correndo o perigo de dispersar ou desfigurar o objeto estético.

1 *El espectro*, de Horacio Quiroga, e *Cartas de mamá*, de Julio Cortázar: mortos, culpa e fuga

Para uma abordagem adequada da relação entre as poéticas da morte e do insólito e a dinâmica entre referência e alegoria, não basta o plano teórico. O propósito desta aproximação é, além de estudar a natureza das formas estéticas, elaborar chaves interpretativas que permitam ao leitor e ao estudioso da literatura compreender diferentes dimensões das poéticas da morte insólita por meio de operações hermenêuticas, seguindo sua vertente ricœuriana.

O passo necessário, então, é levar a análise ao plano do texto. Para isso, *El espectro*, de Horacio Quiroga (1924 [1921]), e *Cartas de mamá*, de Julio Cortázar (1975 [1959]), servem de exemplos paradigmáticos de dois graus diferentes da dinâmica entre

²¹ Cabe destacar aqui que a conexão entre as poéticas do inacabamento e a transformação do fantástico na transição da sua forma tradicional do século XIX para aquela do XX que ocupa Alazraki (2001) será explorada em profundidade nas seções seguintes.

referência e alegoria nas representações insólitas da morte na literatura. Além disso, as temáticas centrais dos dois contos possuem alinhamentos relevantes que permitem enquadrar o problema orientador deste trabalho, a dinâmica interpretativa das representações da morte, ao realizar operações críticas sobre a comparação dos contos.

El espectro conta a tragédia de um amor frustrado pela culpa e pelo acaso. O sofrimento dos amantes estende-se mesmo após a morte. É com tal motivo, do casal de espectros que persegue uma escapatória de um purgatório imposto a eles, que o conto inicia. Essa introdução antecipa a existência do sobrenatural e promove uma cisão precária da história entre a prolepse da primeira parte – compreendendo os três parágrafos iniciais (Quiroga, 1924, p. 94-95) – e a última, que continua a temporalidade inicial. No núcleo do tempo rompido, na analepse que ocupa a maior parte da narrativa, está a construção do conflito e aquilo que o narrador chama de seu idílio, o curto período em que ele e sua amante fruem seus amores. A cisão, ainda, separa duas condições existenciais: nas analepses tem-se o mundo da vida; no tempo próximo da enunciação, o mundo da morte.

Cartas de mamá, de Cortázar, também configura sua intriga com dois tempos e espaços. Estes, todavia, contaminam-se ao longo da narrativa. A semelhança está não só no jogo de causalidade e explicação (a analepse que afeta/explicita o drama do presente), mas no eixo temático que conecta personagens e eventos ao longo do tempo, impossibilitando a cisão completa das duas temporalidades. Luis tem sua consciência repetitivamente desestabilizada pelas cartas da mãe, pois cada uma “[...] mudava de repente a vida [...], devolvia-o ao passado como uma forte quicada de bola” (Cortázar, 1975, p. 7)²². O trauma que explica esse choque e tem lugar central em toda a intriga é a culpa que o personagem sente por uma ação tomada no passado. Ele tenta, inutilmente, quebrar os elos entre o passado e o presente, pois aquele retorna sempre que Luis se acredita livre. Novamente, como no conto de Quiroga, há um sentimento de culpa que persegue a consciência do casal protagonista, e as vozes/imagens dos mortos tornam-se veículos de cobrança.

Três temas estruturam ambas as intrigas: o amor, a culpa e a morte. Estes configuram-se envolvendo três personagens. Há um casal inicial, em Quiroga, formado por Duncan Wyoming e Enid e, em Cortázar, por Nico e Laura. Os homens destas relações morrem pela doença, ou seja, forças alheias às personagens. Elas, então, passam a relacionar-se com outros homens (em Quiroga, Guillermo; em Cortázar, Luis). Existe, ainda, uma relação problemática entre os personagens masculinos, configurada pela proximidade afetiva

²² Tradução minha de: “[...] cambiaba de golpe la vida [...], lo devolvía al pasado como un duro rebote de pelota” (Cortázar, 1975, p. 7).

entre o amante que morre e aquele que toma seu lugar. O conflito decorrente é, a princípio, interno. O novo casal é perseguido pela culpa, sofre pela traição e/ou julga-se culpado pela desgraça do antigo amante. Em seguida, após o casal alcançar certa conformação, a figura do morto retorna para perseguir os vivos.

A base das duas narrativas, assim, é uma intriga similar. Os sobreviventes tentam fugir da culpa da traição, mas são impedidos pelos espectros. Os contos, todavia, configuram os desenlaces de formas diferentes, que remetem à disparidade entre suas representações do sobrenatural e suas técnicas de acabamento.

Em ambos, o insólito é mantido em suspenso, ganha espaço progressivamente. O narrador de Quiroga (1924, p. 95), após descrever a obsessão que ele e Enid têm de visitar as estreias cinematográficas, adverte que ele e ela estão mortos. Durante a maior parte da narrativa, permanecem as dúvidas sobre como teriam morrido e o que resta ao casal fantasmagórico. É o encontro com o espectro de Wyoming, ator “ressuscitado” por *El páramo*, penúltimo dos seus filmes, que reinsere o sobrenatural e soluciona a primeira questão. Quando o filme é anunciado, o narrador e Enid vão para a estreia. Inicia-se, então, o jogo anunciativo do fantástico, marcado por uma série de transgressões de linguagem que contamina a realidade pela força da palavra. Antes de ir para o cinema, o narrador reafirma os amores dele e de Enid, cujo “[...] olhar era a *própria vida* [...]” (Quiroga, 2008, p. 40, grifos meus). O rosto de Wyoming, no filme, está “[...] mais branco do que na hora de sua morte [...]” (Quiroga, 2008, p. 40). A reprodução visual do ator é substituída por ele próprio, não apenas como um registro fotográfico, quando o narrador constata que “[...] *a vinte metros dele*, era sua mulher nos braços do amigo íntimo” (Quiroga, 2008, p. 40, grifos meus)²³. O filme representa uma situação semelhante à do casal. O personagem de Wyoming descobre que sua mulher está apaixonada por um homem que acabara de matar e assiste ao sofrimento da amada.

O casal fica atônito, todavia retorna ao cinema, noite após noite, para confrontar o espectro fotográfico, tanto na tentativa de se acostumar com a culpa como pela atração do presságio de verem Wyoming acusá-los. Certa noite, notam que o olhar do ator muda de posição, dirigindo-se a eles. Noite após noite, o olhar fica cada vez mais próximo. O insólito é constatado pelo próprio narrador e encontra-se restrito aos três: “[...] para nós – Wyoming, Enid e eu –, a cena filmada era manifestadamente viva, não na tela, mas num camarote, onde

²³ Nesse parágrafo, as versões em espanhol das citações são as seguintes, na ordem em que aparecem: “[...] mirada era la *vida* misma [...]” (Quiroga, 1924, p. 102, grifo meu); “[...] más blanco que a la hora de morir [...]” (Quiroga, 1924, p. 102) e “[...] *a veinte metros de él*, era su misma mujer la que estaba bajo los dedos del amigo íntimo” (Quiroga, 1924, p. 103, grifos meus).

nosso amor sem culpa se transformava em monstruosa infidelidade ante o marido *vivo...*” (Quiroga, 2008, p. 43, grifo do autor)²⁴. Quando, finalmente, o olhar do espectro alcança o casal, a cortina que separa os mundos levanta-se, os amantes visualizam-no movendo-se, em fúria, para o primeiro plano na direção deles, a fita queima e cessa o filme. Na noite seguinte, Guillermo leva um revólver para o cinema. Novamente, Wyoming levanta-se e vai na direção do casal, saindo da tela. Na confusão, Guillermo atira contra o amigo e, para sua surpresa, quem recebe a bala é ele próprio. Em uma réplica aos eventos filme, Wyoming teria causado a morte do amante da sua mulher. Enid, por sua vez, falece três dias depois.

Não há espaço, no conto de Quiroga, para uma leitura lógico-racionalista ou puramente alegórica. A existência do sobrenatural é indubitável, pois o próprio narrador é um espectro. A presença do fantasma de Wyoming também não é produto de uma alegoria, afinal, o casal é confrontado pela sua “ressurreição” e materialização.

Ao final, o amor de Guillermo e Enid resiste mesmo à morte. O casal de espectros vaga pelos cinemas, noite após noite, esperando a estreia do último filme de Wyoming, com a esperança de que “A cortina que separa a vida da morte [...]” (Quiroga, 2008, p. 47)²⁵ abra-se para que possam retornar para o mundo dos vivos. Somos deixados na expectativa, incapazes de saber se conseguirão ou não retornar aos seus idílios.

Em *Cartas de mamá*, o insólito é mais sutil. Luis e Laura são argentinos radicados em Paris. Os dois vivem um exílio voluntário que, paradoxalmente, lhes dá certa liberdade. Os mistérios do conto envolvem a razão dessa fuga e a carta estranha que Luis recebe da sua mãe. A ressonância da memória implicada pelas correspondências leva-o a duvidar da sua vida presente, borrando-a contra a visão nítida do passado. Antes que se saiba o conteúdo da carta, já surgem as insinuações do fantástico. O protagonista teme não “[...] as pessoas, evadidas já fazia tanto tempo, mas os nomes, os *verdaderos fantasmas* que são os nomes, essa duração pertinaz [...]” (Cortázar, 1975, p. 8, grifos meus). De fato, o sobrenatural está na aparição repentina do nome do morto, o irmão/filho Nico, cuja menção era evitada tanto pelo casal quanto pela mãe. O narrador, aos poucos, aproxima-se da angústia que toma conta do protagonista após a insólita aparição: passa pela convicção e pelo sofrimento vivido pelo casal quando abandonaram a antiga casa e seus familiares, a rotina nova e prazerosa em Paris, a relação afetuosa paradoxal que Luis tem com as cartas da sua mãe (por um lado disruptivas, por outro apaziguadoras da culpa), o namoro entre Nico e

²⁴ No espanhol: “[...] para nosotros – Wyoming, Enid y yo – la escena filmada vivía flagrante, pero no en la pantalla, sino en un palco, donde nuestro amor sin culpa se transformaba en monstruosa infidelidad ante el marido *vivo...*” (Quiroga, 1924, p. 106, grifo do autor).

²⁵ No espanhol: “La cortina que separa la vida de la muerte [...]” (Quiroga, 1924, p. 110).

Laura, a perda de interesse de Laura por Nico, a paixão imediata de Laura por Luis e a morte prematura de Nico. A recusa em mencionar o irmão, assim, tem como intenção apagar sua existência, para “[...] que Nico não fosse nem sequer o defunto, nem mesmo o cunhado morto, o filho de mamãe” (Cortázar, 1975, p. 17)²⁶. Vê-se justificado o assombro quando, entre uma frase e outra, aparece seu nome. Nico é o fantasma encarnado na palavra que abala a consciência de Luis, reforçando seu sentimento de culpa por ter roubado a namorada do irmão moribundo e fazendo-o duvidar das convicções de Laura.

O transtorno da carta seguinte é ainda maior. Nela, já não é apenas o nome, que poderia ter sido um erro de escrita, mas a possibilidade da aparição do irmão-morto em Paris. Novamente, perturba Luis a reação que Laura pode ter sobre a carta que ameaça acabar com “[...] a mentira de uma paz traficada, de uma felicidade de portas para fora, sustentada por diversões e espetáculos, de um pacto involuntário de silêncio em que os dois se desuniam pouco a pouco como em todos os pactos negativos” (Cortázar, 1975, p. 21). Até a enunciação é abalada pela crise vivida pelo protagonista, multiplicando as vozes (ora a de Luis, ora anônimas) e remetendo ao passado, “[...] sentindo como lhe custava situar-se no presente, no que tinha que acontecer meia hora mais tarde” (Cortázar, 1975, p. 21). O narrador, para caracterizar a aflição, privilegia a perspectiva de Luis, como quando este conjectura sobre as reações de Laura, sobre os terríveis pesadelos que ela tem com o irmão-morto, as razões dela evitar a menção do seu nome e como teria sido o futuro dela caso tivesse continuado com Nico. A luta de Luis é travada entre duas realidades: a abandonada, na Argentina, com sua mãe e as memórias de Nico, e a nova, onde o casal poderia viver em paz, livre da culpa. Esta, porém, é constantemente ameaçada e, por isso, precisa ser preservada, na tentativa de fazê-la “[...] ser realmente outra coisa além desse simulacro de sorrisos e cinema francês” (Cortázar, 1975, p. 26)²⁷. O transtorno é tamanho que Luis e Laura, cada um tentando ocultar sua presença do outro, vão ao encontro do trem em que Nico viria. No final, ele não é visto na plataforma.

²⁶ Nesse parágrafo, as minhas traduções das citações provêm dos seguintes originais: “[...] las personas, evadidas hacía ya tanto tiempo, pero los nombres, los *verdaderos fantasmas* que son los nombres, esa duración pertinaz [...]” (Cortázar, 1975, p. 8, grifos meus) e “[...] que Nico no fuera ni siquiera el difunto, ni siquiera el cuñado muerto, el hijo de mamá” (Cortázar, 1975, p. 17).

²⁷ As traduções das citações desse parágrafo seguem esses originais, na ordem em que aparecem no texto: “[...] la mentira de una paz traficada, de una felicidad de puertas para afuera, sostenida por diversiones y espectáculos, de un pacto involuntario de silencio en que los dos se desunían poco a poco como en todos los pactos negativos” (Cortázar, 1975, p. 21); “[...] sintiendo cómo le costaba situarse en el presente, en lo que tendría que suceder media hora más tarde” (Cortázar, 1975, p. 21) e “[...] ser realmente otra cosa que ese simulacro de sonrisas y de cine francés” (Cortázar, 1975, p. 26).

Essa demorada exposição das composições permite destacar a relação particular das obras com as questões levantadas anteriormente. Os três temas mencionados estão presentes: o amor, a morte e a culpa. Eles adquirem, nas relações das personagens, sentidos próprios. A culpa persegue protagonistas, principalmente as femininas. Os protagonistas masculinos, ao tomarem as amantes de seus companheiros, cometem atos imperdoáveis, com os quais têm de lidar pelo resto da vida.

O processamento da culpa, porém, ocorre de maneira diferente nos dois contos. O fantasma de Wyoming, em Quiroga, materializa-se indubitavelmente. Ele atravessa a sala de cinema e alcança o casal, vingando-se fisicamente da traição. Nico, em contrapartida, existe apenas na memória e nas páginas escritas. Pode-se até considerar que as cartas sejam uma vingança da mãe de Luis por suas ações e, assim, desvanecer-se-ia o sobrenatural. O sofrimento dos protagonistas de *Cartas de mamá* é puramente interno, impacta somente a estabilidade do relacionamento. Compreende-se, assim, as diferenças entre as configurações do tempo nas duas narrativas. Em Quiroga, o conto está completo quando se desenvolve a intriga que leva o casal à condição espectral e explica-se o porquê da perambulação dos dois. Em Cortázar, os enigmas iniciais dão lugar a outro, o da possibilidade da ressurreição de Nico.

Esse inacabamento é reforçado pela composição do conto. O narrador, embora esteja em um plano narrativo superior ao da personagem, toma sua consciência como foco e, por vezes, fratura sua enunciação com as dúvidas dela, espelhando a inconstância do pensamento e da memória de Luis, ora em Paris, ora na Argentina. É difícil, mesmo, ter certeza das suas convicções. Afirma, sobre Laura, que “Não lhe importava muito o que ela pudesse sentir, desde que dissimulasse”, ao que se adiciona em seguida “(Não lhe importava muito o que ela pudesse sentir, desde que dissimulasse?)” (Cortázar, 1975, p. 10). Logo adiante, reforça a constatação inicial: “Não, não lhe importava grande coisa”, para, de novo, questioná-la, “(Não lhe importava?)” (Cortázar, 1975, p. 10)²⁸. A essas contradições e às contaminações das temporalidades, adiciona-se a das vozes. Não são apenas as memórias espaciais ou visuais, mas as próprias vozes do passado que ameaçam o presente. Estas tomam a palavra do narrador e misturam-se aos delírios de Luis, regados a conhaque.

A contraposição entre as aparições de Nico e Wyoming serve de ponto de encontro de tal questionamento sobre o inacabamento e seu efeito sobre as poéticas da morte e do insólito. Jaime Alazraki (2001) considera que o relato neofantástico, do qual *Cartas de*

²⁸ Novamente, segue os originais em espanhol, por mim traduzidos: “No le importaba gran cosa lo que ella pudiera sentir, mientras lo disimulara” e “(¿No le importaba gran cosa lo que ella pudiera sentir, mientras lo disimulara?)”; “No, no le importaba gran cosa” e “(¿No le importaba?)” (Cortázar, 1975, p. 10).

mamá seria exemplo, “[...] alude a sentidos oblíquos ou metafóricos ou figurativos: não é Nico [...] quem reaparece no final do conto, mas a projeção de Nico na consciência assombrada pela culpa e pelo remorso de Laura e Luis” (Alazraki, 2001, p. 280)²⁹.

Tal interpretação devolve o enquadramento dos contos à questão primordial deste trabalho: a relação entre formas de representar o sobrenatural e suas relações com a dinâmica entre a leitura literal e a alegórica, e o impacto que elas têm para as poéticas da morte. Como notado, a relação entre os três temas serve de base para as intrigas. Em Quiroga, porém, a aparição do amado traído escapa, a princípio, da interpretação metafórica que Alazraki faz do conto de Cortázar. A aparição direta, indubitável, e a atuação material do espectro, além do espanto que sua existência provoca no casal, privilegiam a leitura literal do conto: é o relato da aparição do espírito vingativo do amigo/marido traído. *Cartas de mamá*, por sua vez, constrói-se sobre a incerteza e não materializa Nico. Pelo contrário, o tom final da obra é de reconciliação do casal com a memória dolorosa, quando finalmente dispõem-se a falar do morto. A ambiguidade provocada desestabiliza a leitura literal, preenchida de vazios.

Considerada a interpretação de Alazraki, mesmo a proposta de estudar *Cartas de mamá* sob a ótica de uma poética da morte insólita é questionável. Se a aparição de Nico é apenas uma projeção da culpa, não há uma ressurreição. Por outro lado, retornando a Quiroga, o estreitamento da leitura do seu conto sob o eixo literal pode, igualmente, tolher a sua interpretação. O tema da culpa, tão central, apenas motivaria o casal a retornar ao cinema. De um lado, estaria o padecimento do casal pela culpa e, do outro, a vingança do espírito, conectados apenas por uma frágil casualidade.

2 O insólito entre a leitura literal e a metafórica: teorias do fantástico e poéticas do inacabamento

Alcançou-se, por duas vias, a dinâmica entre leitura literal e metafórica. Pelas especulações teóricas do fantástico, viu-se a capacidade da referência “indireta” de obstruir a experiência fantástica, provocada pela hesitação entre o sobrenatural e o natural. Em seguida, a comparação de dois contos fantásticos demonstrou os problemas que as contraposições dessas leituras podem ter para a compreensão das facetas das representações da morte. Para

²⁹ Tradução minha de: “[...] alude a sentidos oblicuos o metafóricos o figurativos: no es Nico [...] quien reaparece al final del cuento, sino la proyección de Nico en la conciencia acosada por la culpa y remordimiento de Laura y Luis” (Alazraki, 2001, p. 280).

conectar as duas discussões, é necessário retomar o argumento do seu início, levando mais a fundo as implicações da oposição entre literariedade e metaforicidade.

Todorov (2014), diferenciando *poesia* e *ficção*, confere a esta seu caráter representativo. É uma questão de grau que permite diferentes gradações de representatividade e de opacidade (predominante nas combinações semânticas da poesia). O obstáculo imposto pela leitura poética é a possível recusa à experiência do leitor com o mundo evocado. Caso semelhante é o da oposição entre sentido *alegórico* e sentido *literal*. Todorov (2014) define o primeiro, com auxílio do segundo, como sendo aquele que “[...] implica na existência de dois sentidos para as mesmas palavras; diz-se às vezes que o sentido primeiro deve desaparecer, outras vezes que os dois devem estar presentes juntos” e cujo “[...] duplo-sentido é indicado na obra de maneira *explícita*: não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer” (Todorov, 2014, p. 71). Dessas proposições pode-se destacar três elementos: a presença de diferentes *gradações*, a de *dois sentidos* e a de uma *explicitação* do duplo-sentido.

Há, em todos esses, a indicação, implícita ou explícita, da presença de um interlocutor: o leitor. Este, na teoria todoroviana, é sempre visto como estrutura imanente, passiva, um duplo do autor. Para que o fantástico alcance seu efeito, as “inverossimilhanças” precisam desconcertar, o que não ocorre quando a “[...] atenção é dirigida para a alegoria” (Todorov, 2014, p. 74). As interpretações possíveis das inverossimilhanças variam de acordo com o abrandamento da alegoria. No terceiro grau, o mais próximo de *Cartas de mamá*, está a “[...] narrativa em que o leitor chega até a *hesitar* entre interpretação alegórica e leitura literal” (Todorov, 2014, p. 76). Este ocorre quando não há explicitação do sentido alegórico, mas ele permanece possível. O grande problema de tal concepção é sua incapacidade de compreender os casos limites, como o do conto de Cortázar, e o modo como ela mostra-se pouco eficaz para a análise do fantástico do século XX.

A dinâmica da nova tendência do gênero coloca em relevo as dificuldades impostas pela negação ao fantástico da sua possibilidade metafórica. Alazraki (2001), diferenciando o *neofantástico* do fantástico tradicional, confere àquele a intenção de produzir

“[...] *metáforas* que buscam vislumbres, entrevisões ou interstícios de sem razão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nas células construídas pela razão, que vão a contrapelo do sistema conceptual ou científico com que nós lidamos diariamente”³⁰ (Alazraki, 2001, p. 277, grifo meu).

³⁰ As minhas traduções de Alazraki e Herrero Cecilia, nos parágrafos desta seção, têm como originais: “[...] *metáforas* que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapam o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario” (Alazraki, 2001, p. 277, grifo meu); “[...] una óptica que ve donde nuestra visión al uso falla” (Alazraki, 2001, p. 278); “[...] provocar un miedo en el lector,

Para definir esse tipo específico de metáfora, o teórico argentino recorre às *metáforas epistemológicas*, como postuladas por Eco (2013), restringindo e diferenciando o conceito ao tê-las como imagens que servem de alternativas ao conhecimento científico, por tomarem “[...] uma ótica que vê onde nossa visão usualmente falha” (Alazraki, 2001, p. 278). As implicações de tal definição, para as poéticas da morte, são evidentes: representa-se insolitamente, pelo modo expressivo do fantástico, pois a visão do conhecimento científico fracassa em inteligir a morte, quer os mortos estejam confinados atrás do véu, em Quiroga, ou mandem cartas de Rivadavia, em Cortázar.

É, todavia, evidente uma incongruência nessa constatação. O conto de Quiroga não corresponde ao mesmo grau de metaforicidade que o de Cortázar. Pelo contrário, não há marca alguma da “explicitação do duplo-sentido”, como denominada por Todorov. Com a cisão entre os dois fantásticos, ao fantástico tradicional é negada sua capacidade epistemológica, e sua intenção é meramente “[...] provocar um medo no leitor, um terror durante o qual cambaleiam suas premissas lógicas” (Alazraki, 2001, p. 277). As consequências disso para uma poética da morte insólita levam à ruptura metodológica entre o estudo de uma e outra forma do fantástico.

A cisão, porém, pode não ser tão drástica quanto propõem Alazraki e Todorov. Ambas as formas orientam suas transgressões para o mesmo adversário, a rigidez do pensamento lógico-científico, ao “[...] manifestar os limites e a insuficiência da razão para dar resposta ao dinamismo profundo da vida, à sede de plenitude e de harmonia ideal com que sonha o espírito humano [...]” (Herrero Cecilia, 2000, p. 29). Herrero Cecilia, em sua conceituação do gênero, amplia os limites dele, nem restringido aos temas do inconsciente, que, para Todorov, o fantástico teria perdido para a psicanálise, nem às angústias da realidade enigmática, como: “Quem não considerou o que será da nossa identidade depois da morte, que forma adotaremos e em que dimensões nos moveremos?” (Herrero Cecilia, 2000, p. 30). A perspectiva do autor reforça a intenção gnosiológica do fantástico. Ainda, a ênfase na orientação do gênero a produzir “[...] uma espécie de espiral vertiginosa, onde cada detalhe está significando uma coisa e logo pode significar outra, porque tudo pode ser ambíguo e

un terror durante el cual trastabillan sus supuestos lógicos [...]” (Alazraki, 2001, p. 277); “[...] manifestar los límites y la insuficiencia de la razón para dar una respuesta al dinamismo profundo de la vida, a la sed de plenitud y de armonía ideal con que suena el espíritu humano [...]” (Herrero Cecilia, 2000, p. 29); “¿Quién no se há planteado qué será de nuestra identidad después de la muerte, qué forma adoptaremos y en qué dimensiones nos moveremos?” (Herrero Cecilia, 2000, p. 30) e “[...] una especie de espiral vertiginosa en donde cada detalle está significando una cosa y luego puede significar otra, porque todo puede ser ambíguo y reinterpretable” (Herrero Cecilia, 2000, p. 139-140).

reinterpretabil” (Herrero Cecilia, 2000, p. 139-140), retoma o foco todoroviano sobre a ambiguidade, mas, diferentemente, expande o alcance da sua indeterminação para além do binômio real/sobrenatural.

Outro estudioso com trabalhos reveladores da dinâmica conflituosa entre as dimensões interpretativas do fantástico e como elas estão presentes em todas as suas formas é David Roas. Ele também considera que os autores românticos do fantástico postulavam que outras vias, como a intuição e a imaginação, eram capazes de captar a realidade. O gênero, para realizar sua prospecção, propõe o “[...] desajuste entre o referente literário e o linguístico (pragmático), isto é, a discordância entre o mundo representado no texto e o mundo conhecido” (Roas, 2014, p. 56). Para efetuar a ruptura, utiliza “[...] recursos que tornem tão sugestivas quanto possível suas palavras (comparações, metáforas, neologismos)” (Roas, 2014, p. 56). Há, assim, um propósito transcendente, efetuado apenas pela atividade do leitor, que contrasta o seu mundo com o representado.

A argumentação de Roas (2014) sobre a participação do leitor leva a questão de volta ao problema da alegoria. Os textos não podem jogar para segundo plano a transgressão da realidade, correndo o risco de cair na alegoria pura. Há, porém, um salto da concepção Todorov para a sua: o tipo de relação estabelecida com o leitor. Este deixa de ser implícito para ser percebido como um participante ativo da construção do sentido. Assim, por menos “[...] que os personagens e o narrador se espantem diante do insólito da situação, o leitor não deixa de experimentar esse espanto, uma vez que encara fenômenos impossíveis, fenômenos que estão além da sua concepção do real” (Roas, 2014, p. 152).

O conjunto dessas elaborações teóricas permite reformular a questão da dinâmica entre leitura referencial e leitura metafórica. O fantástico exige, indispensavelmente, a representatividade dos eventos narrados. Quando esta é negada, a transgressão da realidade operada pela irrupção do sobrenatural no mundo perde seu efeito, dando lugar à interpretação da narrativa como uma ilustração de ideias, a pura alegoria. Por outro lado, a experiência narrada não se limita ao caso único, à história isolada, ela supõe uma referência oblíqua de foco transcendental. Performa, através da conjunção de suas orientações dialógicas, uma dupla relação com a realidade: ameaça a totalidade dela, ao representar a parte fraturada, a irrupção do insólito em um real miniaturizado; e a sugestão do novo sentido, inalcançável para a razão cotidiana, mediante configurações que produzem ambiguidade. Ambas revelam o caráter heurístico do fantástico, em todas as suas formas, coexistente tanto na leitura referencial quanto na metafórica.

Uma concepção de metáfora, diferente da deduzível da alegoria em Todorov (2014), é requisitada. A metáfora viva de Paul Ricœur (2015) fornece definições produtivas para a presente discussão. O trabalho argumentativo do autor o leva a pensar a figura em níveis sucessivos, da palavra ao discurso, a ponto de aproximá-la da teoria dos modelos, ao propor que: “[...] a *metáfora continuada* – a fábula, a alegoria –; isto que Toulmin chama ‘desdobrabilidade sistemática’ do modelo tem seu equivalente em uma rede metafórica e não em uma metáfora isolada” (Ricœur, 2015, p. 371).

A metáfora, nessa definição, pode ser compreendida com base em quatro pontos: a oposição entre impertinência e pertinência, o jogo de semelhantes, a tensão interpretativa e a inovação semântica. A pertinência metafórica insere-se no desafio interpretativo provocado pela presença de uma impertinência lógica no enunciado. A resposta que ela elabora é baseada em um *ver como*, um jogo de semelhantes que exige uma composição relacional “[...] intuitiva que mantém juntos o sentido e a imagem” (Ricœur, 2015, p. 324). Vê-se a primeira diferença tonal entre esta proposta e a de Todorov, a preservação de tensões interpretativas insolúveis nos campos da construção de sentido (conservam-se as relações entre sentido e imagem) e entre a crença ou não na verdade metafórica, pois,

Da mesma maneira que a distância lógica é preservada na proximidade metafórica, e da mesma maneira que a interpretação literal impossível não é simplesmente abolida pela interpretação metafórica, mas lhe cede resistindo, da mesma maneira a afirmação ontológica obedece ao princípio de tensão e à lei da ‘visão estereoscópica’ (Ricœur, 2015, p. 388-389).

Ainda, ela duplica a referência. A “*torção* metafórica” é não só o acontecimento singular, como também a emergência de uma inovação semântica, retomando o quarto dos pontos mencionados anteriormente, produzida na intersecção entre vários campos semânticos e marcada pela sua afronta às palavras e às coisas. Essa capacidade de *redescrever* a realidade a confere seu poder heurístico, dependente de um discurso que preserve sua polissemia, no caso, o literário, no qual, “[...] várias coisas são significadas ao mesmo tempo, sem que o leitor seja chamado a escolher entre elas” (Ricœur, 2015, p. 144). O argumento ricœuriano (2015, p. 366) chega a postular que a metáfora está para a linguagem poética como o modelo está para a linguagem científica.

Existe certo paralelismo entre o processo metafórico e o fantástico. Ambos tensionam a relação entre o mundo lógico e o representado. Este, na sua *redescrição* daquele, propõe uma sugestão (o *como se* ou o insólito) que explora a realidade em suas possibilidades. No núcleo de suas eclosões de sentido estão impertinências lógicas (semânticas ou

ontológicas). Percebe-se, assim, a afinidade entre as composições e as intencionalidades das duas formas do discurso.

Com essa definição, resolveu-se a primeira parte da dinâmica entre leitura referencial e alegórica, ao constatar que elas podem coexistir na narrativa, em um processo análogo à tensão entre interpretação literal e metafórica. Permanece, contudo, a questão dos graus de metaforicidade. Para trabalhá-la, é produtivo retornar à noção de abertura, proposta por Eco (2013). Assim como Ricœur, Eco (2013, p. 22) considera que toda obra de arte é plural em seus significados. Acontece, todavia, que as poéticas do século XX voltam-se “[...] constantemente e amiúde para os ideais de informalidade, desordem, casualidade, indeterminação dos resultados” (Eco, 2013, p. 22). Este quadro leva a pensar numa dialética entre “forma” e “abertura”. A questão central é: quais os limites em que uma obra pode alcançar o máximo de ambiguidade?

É pertinente a relação notada entre a multiplicidade de sentidos e o caráter heurístico da obra de arte. Eco (2013, p. 30) é quem propõe a ideia de *metáfora epistemológica* que, depois, Alazraki (2001) reformula para o *neofantástico*. O trabalho do pesquisador leva a reduzir a “[...] operação poética a um modelo (o projeto de obra aberta) a fim de apurar se este apresenta caracteres semelhantes a outros modelos de pesquisa, a modelos de organização lógica, a modelos de processos perceptivos” (Eco, 2013, p. 30). À mudança do modelo poético (de fechado para aberto) corresponde uma mudança do modelo lógico-científico.

Nos extremos estão a obra fechada e a obra aberta. A primeira é organicamente acabada, mas abre-se na interpretação ativa do leitor. A segunda, por sua vez, compõe-se na plurivocidade e exige a atividade do leitor tornar-se apreensível. Ela percorre um caminho perigoso: na sua abertura, corre o risco de afogar-se em sua própria informação. Precisa, portanto, de algum nível de ordem, “[...] oscilação pendular [...] entre um sistema de probabilidades já institucionalizado e a desordem pura: *organização original da desordem*” (Eco, 2013, p. 127, grifos do autor). Sua função, a partir dessa tensão entre o lógico e o ilógico, segue a mesma via das outras formas antes analisadas, media a “[...] abstrata categoria da metodologia científica e a matéria viva de nossa sensibilidade; quase como uma espécie de esquema transcendental que nos permite compreender novos aspectos do mundo” (Eco, 2013, p. 158-159).

Tem-se, assim, os limites da gradação. Num extremo, a obra fechada, organicamente concluída. No outro, a obra aberta, que exige a mediação do leitor. A

definição de obra fechada permite inferir ainda que a multiplicidade de sentidos não é negada pelo seu acabamento, apenas perde em possibilidades para a aberta.

3 Dinamicidade interpretativa, as trajetórias de conformação com a culpa e a memória-reanimadora

Os desenvolvimentos da seção anterior permitem uma aproximação nova sobre os contos, ainda seguindo os direcionamentos de uma poética da morte insólita. Na primeira seção, terminou-se com a cisão interpretativa que surge da contraposição entre o fantástico tradicional e o *neofantástico*. As elaborações seguintes, com as leituras de Roas e Herrero Cecilia, reformularam a questão em termos de uma dupla orientação dialógica (referência direta, da parte fraturada da realidade, e referência oblíqua, da sugestão do novo sentido) que leva em conta a participação ativa do leitor.

Tendo fundamentado uma análise metafórica no fantástico “fechado”, a contribuição de uma teoria da metáfora permite levar adiante a leitura de Quiroga em contato com a de Cortázar. Pensando os dois contos como *metáforas de trajetórias de conformação com a culpa*, eles transfiguram-na na relação estabelecida com os outros dois temas centrais: amor e morte. A culpa pela traição persegue os casais. Ela é um incômodo perpétuo durante os percursos dos contos, o que leva a não ditos nas relações (em Cortázar) ou a confrontos acalorados (em Quiroga). Os mortos, reanimados pelo registro visual (em Quiroga) ou pelo verbal (em Cortázar), obrigam-nos a enfrentar os sentimentos, são ecos da memória. A perseguição deles é a mesma da memória: Guillermo e Enid poderiam ter deixado de ir para o cinema após os sucessivos presságios, porém, a culpa os impele noite após noite a confrontarem a memória. Essa interpretação metafórica pode ser descrita nos termos de Ricœur (2015): a impertinência é não apenas a experiência espectral, mas a motivação dos personagens a enfrentarem-na; levando ao surgimento de uma nova pertinência (decorrente de um jogo de semelhantes), que é o processamento da culpa, a necessidade de enfrentá-la. A contínua presença de um jogo entre o dito (mesmo que ilógico) e o não dito (que funda um novo sentido), energiza a tensão da metáfora viva. Esta dinâmica, fundamentalmente interpretativa, é possível tanto na obra fechada quanto na aberta, principalmente no caso da narrativa fantástica, levando em conta a importância dada por Roas (2014) ao papel do leitor (cujo duplo, nos estudos literários, é o pesquisador).

Do outro lado, uma leitura pela via representativa do texto em Cortázar permite outras compreensões. Se o irmão morto-vivo não é apenas “a projeção de Nico na

consciência assombrada pela culpa e pelo remorso de Laura e Luis”, como considerou Alazraki (2001, p. 280), pode ser visto, em um paralelo com Quiroga, como o espectro vingativo que persegue os vivos que fugiram das consequências de suas ações. Diferentemente do casal de Quiroga, Luis e Laura fogem das memórias de Nico. O fantasma, assim, vê-se motivado a sua caçada.

Até os desfechos dos contos, de certa forma, coincidem em pontos. Em primeiro lugar, é deixado em aberto o futuro das relações dos casais. Em *El espectro*, finaliza-se antes da estreia do último filme de Wyoming, quando, talvez, Guillermo e Enid poderiam voltar para o mundo dos vivos. Em *Cartas de mamá*, os efeitos do contato com Nico encerram-se em um rápido diálogo, interrompido por reticências. Esse é um índice de abertura que ambos compartilham. Além disso, é relevante a superação dos amores ilícitos para o enfrentamento da culpa, com (Nico)³¹ ou sem (Wyoming) o perdão do espectro. O não-dito, que era Nico, perde seu *tabu*, e Guillermo e Enid, mesmo após as últimas consequências do enfrentamento a Wyoming, seguem juntos, num amor que resistiu à culpa e à morte.

Levando tais conclusões para a poética da morte insólita, o produto da relação entre as representações da morte nos contos em suas dimensões alegóricas e literais é uma aproximação delas à conexão entre vida e memória. Esta, ativada por registros (memória circulante) ou por um processo interno, revivifica os mortos: “[...] os verdadeiros fantasmas que são os nomes, essa duração pertinaz” (Cortázar, 1975, p. 8). Especula-se esteticamente, assim, sobre o que Alazraki, como já visto, chamaria de *metáfora epistemológica*, uma ligação entre morte e vida, operada pela memória. Tal representação-tipo, que pode ser chamada de *memória reanimadora*, é recorrente nas obras do insólito. Outros dois exemplos podem ser colhidos nas obras de García Márquez, com a perseguição do fantasma de Prudencio Aguilar (num paralelo com o espírito vingativo de Quiroga) que motiva a peregrinação que funda a Macondo dos *Cien años de soledad*, e Edgar Allan Poe, no coração palpitante (paralelo ao “morto alegórico” de Cortázar) que leva seu assassino a confessar a culpa em *The Tell-Tale Heart*.

É marcante, em todas essas obras, a presença de um processamento problemático da memória. Nelas, a culpa pode ser considerada a origem de tal incapacidade. Há, todavia, obras em que outros fatores entram em cena, como o luto silencioso, em *Eva está dentro de su gato*, de García Márquez, ou a temporalidade fragmentada de *A noiva da casa azul*, de Rubião, em que a vida da mulher amada apenas existe em memória (interna ou circulante,

³¹ Ressalto que em nenhuma das aparições Nico demonstra rancor do irmão ou de Laura.

como na carta), enquanto na realidade apenas podem ser percebidas as ruínas de um tempo não vivido.

Para estudar as expressões particulares, levando em conta os problemas levantados ao longo deste trabalho, não basta encaixá-las na representação tipo da *memória reanimadora*. Requer-se levar em conta as individualidades configuradas pelas diferentes dinâmicas entre as formas do insólito, as gradações entre leitura referencial e alegórica e os graus de abertura, conforme trabalhados ao longo deste trabalho. São fatores que, em conjunto, tendenciam as possibilidades interpretativas dos textos e, portanto, de suas análises estéticas.

Referências

ALAZRAKI, J. ¿Qué es lo neofantástico? *In*: ROAS, D. (org). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Livros, 2001, p. 265-282.

ARIÈS, P. **História da morte no Ocidente**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hecitec, 2014.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993.

CORTÁZAR, J. Cartas de mamá. *In*: CORTÁZAR, J. **Las armas secretas**. Buenos Aires: Sudamericana, 1975, p. 7-36.

ECO, U. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HERRERO CECILIA, J. **Estética y pragmática del relato fantástico**: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

KAFKA, F. A metamorfose. *In*: KAFKA, F. **A metamorfose, Um artista da fome e Carta a meu pai**. São Paulo: Martin Claret, 2007, p. 19-66.

QUIROGA, H. El espectro. *In*: QUIROGA, H. **El desierto**. Buenos Aires: Babel, 1924. p. 94-111.

QUIROGA, H. O espectro. *In*: QUIROGA, H. **A galinha degolada e outros contos seguido de Heroísmos**: biografias exemplares. Porto Alegre: L&PM, 2008.

RICŒUR, P. **A metáfora viva**. São Paulo: Loyola, 2015.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

**INTERPRETIVE DYNAMICITY OF UNUSUAL REPRESENTATIONS OF DEATH
IN *EL ESPECTRO*, BY HORACIO QUIROGA, AND *CARTAS DE MAMÁ*, BY JULIO
CORTÁZAR**

Abstract

This work traces an argumentative course the interpretative paths of the representations of death in the unusual literature. Two itineraries intersect on this path. One is the analysis of the work in its composition, revealing the difficulties imposed on the interpretation by its forms. The other one is the study of the forms of the fantastic, resorting to the contributions of Tzvetan Todorov, David Roas, Jaime Alazraki and Juan Herrero Cecilia, and the poetics of the open work, calling upon Umberto Eco's elaborations as reference, which impose different instruments for exploring the text. Along this path, the *living metaphor*, as thought by Paul Ricœur (2015), proves to be capable of serving as a bridge to the resolution of the targeted problem. At the end, it is intended, in addition to aesthetically interpreting the representations of death in the short stories – *El espectro*, by Horacio Quiroga, and *Cartas de mamá*, by Julio Cortázar –, to elaborate an approach to the poetics of unusual death that reconciles the referential and the metaphorical reading.

Keywords

Unusual. Death representations. Metaphor. Ricœurian hermeneutics.