

40978

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA			
CENTRO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN			
FORMA DE ADQUISICIÓN			
Compra _____	Donación <input checked="" type="checkbox"/>	Canje _____	de C. _____
Precio \$ _____	Proveedor <u>9. Histomz</u>		
No. de Acceso <u>43239</u>	No. or. _____		
Fecha de ingreso: DD <u>20</u> MM <u>11</u> AA <u>03</u>			

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
EVALUACIÓN DE TRABAJO DE GRADO

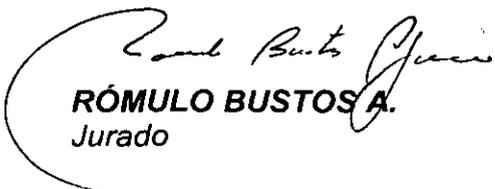
ESTUDIANTE : JARVIN ENRIQUE SIMANCA DE LA ROSA

TÍTULO : Lo Fantástico en "Casa tomada" de Julio Cortázar.

CALIFICACIÓN

APROBADO

ROBERTO CÓRDOBA R.
Asesor


RÓMULO BUSTOS A.
Jurado

Cartagena, agosto de 2003



LO FANTÁSTICO EN "CASA TOMADA" DE JULIO CORTÁZAR

JARVIN ENRIQUE SIMANCA DE LA ROSA

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
CARTAGENA DE INDIAS, D.T. y C.**

2003



LO FANTÁSTICO EN “CASA TOMADA” DE JULIO CORTÁZAR

JARVIN ENRIQUE SIMANCA DE LA ROSA

**Monografía de grado para obtener el título de
Profesional en Lingüística y Literatura**



**Asesor
ROBERTO CÓRDOBA RUBIO
Vicedecano Facultad de Ciencias Humanas**

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
CARTAGENA DE INDIAS, D.T. y C.**

2003

Nota de Aceptación:

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

*Dedicado a mis padres; a mi casa natal: Cereté,
y a mi casa "onírica": el paraíso. También quiero
dedicar este trabajo a dos de mis mejores
amigos: Ernesto y Mirna.*

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar aquí mi más profundo agradecimiento a todos los que me ayudaron y animaron en la composición de este trabajo:

A *Roberto Córdoba Rubio*, profesor de Literatura y Vicedecano de la Facultad de Ciencias Humanas, quien en el año 2000 dirigió un seminario de literatura, relacionado con la literatura fantástica, el cual, suscitó en mí un interés en este tema y, por su orientación y puntualizaciones en la medida que avanzaba en la organización y redacción del informe final.

A *Rómulo Bustos Aguirre*, poeta y profesor de Literatura de la Facultad de Ciencias Humanas, quién puntualizó las observaciones finales de la introducción y las conclusiones.

A *Elsa Vásquez Banqueth*, por su colaboración y paciencia al transcribir mis apuntes en el procesador de texto.

Y a todos los demás que de una u otra manera escucharon mis ideas y compartieron conmigo sus más sentidas sugerencias.



CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	7
1. ENUNCIADO Y ENUNCIACIÓN: PROPIEDADES ESTRUCTURALES DE LO FANTÁSTICO EN "CASA TOMADA"	16
2. SINTAXIS NARRATIVA DE LO FANTÁSTICO EN "CASA TOMADA"	41
3. ASPECTO SEMÁNTICO DE "CASA TOMADA": APROXIMACIÓN A UNA INTERPRETACIÓN	64
4. CONCLUSIONES	97
BIBLIOGRAFÍA	107

INTRODUCCIÓN

No extraña el hecho de que lo fantástico en relación con la obra narrativa plantee algunos problemas conceptuales de no sencilla configuración y resolución. Uno de esos problemas primarios es el concerniente a la ubicación de la literatura fantástica en el complejo y desanimante continuum de la crítica y la teoría literaria.

Complejo por la variedad de puntos de vista y opiniones que convergen y se oponen entre sí por acertar en conceptos, tautologías, clasificaciones y criterios. Desanimante por la desviación que se crea alrededor de éstas perturbaciones metaliterarias y el exceso de dudas de algo tan aparentemente sencillo y llano que, a la postre, nos pierden o confunden en la exégesis y la comprensión axiomática del género fantástico.

Por ejemplo, se ha relacionado lo fantástico, única y exclusivamente con la inclusión o intromisión del componente sobrenatural, es decir, la presencia de *seres sobrenaturales*; lejos de la apreciación anterior, otros teóricos determinaron lo fantástico sólo a través de la intervención del lector, no del lector implícito del texto, sino la del *lector empírico real* y el *efecto* que lo fantástico produce en el lector: miedo o un terror indecible.

19

En otro extremo, se ha intentado explicar lo fantástico, relacionándolo con el propio autor empírico real del relato y sus experiencias particulares, sus relaciones familiares, su inconsciente individual, etc. Por su parte, autores como Harold Bloom, Eric Rabkin, consideran la literatura fantástica como una forma de escape de la realidad. Las críticas Irène Bessièrre y Rosemary Jackson, conciben la literatura fantástica como un discurso que ataca las leyes sociales, o como una forma de subversión de la sociedad burguesa, la represión sexual y política, respectivamente.

La literatura fantástica surge en el siglo XVIII, junto al Romanticismo, ese movimiento vasto y complejo del espíritu occidental que surgió, según se afirma, como reacción ante el exceso racionalismo triunfante, y como ruptura entre la ciencia y la religión.

Básicamente la literatura fantástica ha pasado por dos momentos. Un primer momento que se nutrió de la incredulidad ante la Razón y el Iluminismo, así como de la literatura de miedo y horror, la novela negra y gótica, con sus castillos, catatumbas, fantasmas, inmortalidades, trampas, decorados y ambientes oscuros, macabros y tenebrosos, entre otros ingredientes. Además, manifestó una poderosa atracción por la *irrupción* de lo misterioso, lo inexplicable y lo inadmisibile en el ámbito humano.

El segundo momento se deriva del anterior, puesto que la novela negra y gótica estimularon a los escritores de la literatura fantástica en el siglo XIX, en Europa y Norteamérica, tales como: E.T.A. Hoffman, en Alemania; Charles Nodier, Balzac, Théophile Gautier, en Francia; Charles Dickens, Rudyard Kipling y Wells en Inglaterra; y Poe, Hawthorne, Washington Irving, en Estados Unidos, entre otros.

Es en este siglo, en el cual la literatura fantástica adquiere su afinamiento temático y estilístico para irse arraigando con sabia lentitud hasta nuestros días.

✧ En este sentido, hay un desplazamiento en lo fantástico de lo exterior y visual a lo menos tangible y detectable por lo racional hasta penetrar la mente, y en general, el ámbito de la subjetividad.

Lo anterior nos conecta con el segundo momento del género porque en este período, lo fantástico se relaciona con lo que Cortázar llamaba la "gran costumbre" de la vida cotidiana y su acaecer plano, rutinario y linealmente esperanzador hacia el futuro. En esta fase, lo fantástico toca la dimensión de la razón humana misma, al poner en duda la infinitud de sus respuestas o alcances. La irrupción de lo inverosímil en el universo doméstico y tranquilo en apariencia, con las limitaciones de la percepción humana, y la interiorización de lo impredecible son algunos de los ingredientes de lo fantástico en el siglo XX. En este estadio, lo fantástico ya no produce miedo sino que abisma.



AA

En medio de ese extenso y tenebroso recorrido de lo fantástico, muchos escritores hispanoamericanos también desarrollaron el género fantástico en sus producciones narrativas. Uno de los escritores más importantes y prolíficos en la producción de textos narrativos fantásticos, que vivió en el siglo XX, fue Julio Cortázar. Como cuentista, en 1946 publicó "Casa tomada" en una revista dirigida por Jorge Luis Borges, Los Anales de Buenos Aires. Posteriormente, en 1951 este relato sería incluido en el primer libro de cuentos de Cortázar, Bestiario.

En "Casa tomada", lo fantástico emerge de una casa donde habitan dos hermanos que poco a poco son desplazados y finalmente expulsados por la presencia súbita e indeterminada de unos ruidos "imprecisos y sordos", un fenómeno auditivo. Pero ¿cómo se manifiesta lo fantástico en dicho cuento? ¿Cuáles son las principales líneas accionales que organizan el desarrollo del relato? ¿Qué tema puede detectarse en "Casa tomada"?

Para responder estas interrogantes, se utilizará la teoría estructuralista para definir lo fantástico de Daniel F. Ferreras y Tzvetán Todorov. La aplicación del método analítico y teórico estructural que proponemos, pretende explicar la caracterización de lo fantástico, teniendo como base las estructuras internas y el carácter "inmanente" del relato. Nuestro objetivo fundamental es, pues, relacionar en el desarrollo o cuerpo del trabajo, los tres ítems que cada uno emplea para configurar lo fantástico. Para Ferreras, la caracterización de lo fantástico se

reduce a tres elementos claves. El primero es el elemento sobrenatural inédito. El segundo, la "hiperrealidad", entendiéndose con este término el universo identificable en el cual se desarrolla la narración fantástica. Se trata de un realismo llevado al extremo, de la exageración de los aspectos más comunes e identificables de la vida cotidiana, donde irrumpe lo fantástico. El tercero es la tensión o ruptura entre el personaje y el universo representado.

En cuanto a los lineamientos que Todorov propone para definir lo fantástico, se tendrán en cuenta el aspecto verbal, el aspecto sintáctico y el aspecto semántico. Este filósofo y lingüista califica el género fantástico de "evanescente" y rechaza la posibilidad de que un texto permanezca fantástico una vez terminada la narración: será extraño si tiene explicación y maravilloso si no la tiene. Así, lo fantástico viene dado por la ambigüedad, o por lo que podría llamarse la "percepción fantástica vacilante" que generan los acontecimientos narrados. Lo fantástico como género estaría ubicado entre el género de lo insólito o extraño y el género de lo maravilloso.

Este trabajo se desarrollará en tres capítulos, los cuales articulan los tres aspectos de la obra fantástica sugeridos por Todorov y Ferreras, es decir, cada capítulo relacionará dos ítems: uno Todoroviano y otro Ferreriano.

El primero, se ocupará de describir y explicar cómo el aspecto verbal (enunciado y enunciación) contribuye a generar en el cuento la vacilación o duda ante los hechos "sobrenaturales" sustentada por el lenguaje, la narración en primera persona representada, y la determinada "manera de leer" que debe adoptar el lector ante el texto cortazariano, que no debe ser ni "alegórica" ni "poética". Además, este capítulo enfatizará el *elemento sobrenatural inédito* indicado por Ferreras.

El segundo, servirá para establecer, según Todorov, la organización sintáctica narrativa de las relaciones lógico-temporales y espaciales que sustentan el equilibrio o desequilibrio fáctico en el relato, es decir, describirá el ordenamiento de los hechos y la disposición de las revelaciones que construyen lo fantástico en "Casa tomada". También, en este capítulo, se dilucidará el papel del universo o "hiperrealidad" anotado por Ferreras para configurar lo fantástico.

Por último, el tercer capítulo, se centrará en el aspecto semántico o en la temática. En otras palabras, se trata de señalar uno de los tópicos o temas que la literatura fantástica maneja. Todorov habla de dos redes temáticas: los temas del ego (yo) y los temas del alter (tú). En este capítulo, hablaremos de uno de los "temas del tú": *la transformación del deseo sexual normal relacionado con el incesto*. También, este capítulo final permite armonizar el "eje temático" todoroviano con la

ruptura radical entre los protagonistas y la sociedad, señalado por Ferreras como un parámetro estructural de lo fantástico.

Por otra parte, las marcas textuales o "huellas" que particularizan la escritura fantástica cortazariana ha suscitado el interés de muchos críticos y teóricos que se han referido a él en ponencias, conferencias, estudios monográficos, ensayos, tesis doctorales entre otros, demostrando así, el impacto y la novedad de este escritor en el ámbito académico.

Los tipos de ciframiento y desciframiento en la construcción de lo fantástico, la utilización de técnicas lingüísticas y narrativas, el empleo de los símbolos en su obra, el llanto y la risa como elementos claves en algunos de sus cuentos, la identidad e identificación cultural en sus cuentos, la ubicación de Latinoamérica en su proyección universal, la rebeldía literaria de Cortázar al distanciarse de los procedimientos expresivos empleados tradicionalmente en la literatura, en un esfuerzo por renovarla, son algunos de los innumerables temas que constituyen el corpus de las producciones escritas sobre Julio Cortázar, un escritor de las innovaciones y de los auténticos logros de la narrativa hispanoamericana.

Mucho se ha escrito sobre Cortázar en su calidad de escritor de cuentos fantásticos, sin menospreciar por ello, su obra poética, su obra teatral *Los Reyes* y sus novelas, siendo estas últimas de considerable relevancia aunque para

Cortázar, sólo eran, excursiones del género al que dedicó el más constante y prolongado esfuerzo: el cuento, del que se convirtió en un indiscutido maestro.

Teniendo en cuenta lo anterior, la escogencia del tópico propuesto en este trabajo obedece a un interés particular en poder dilucidar cómo Cortázar logra construir un texto donde el discurso fantástico se inscribe en un *espacio cotidiano* que resulta ser familiar a todos los humanos: la casa, lugar de nuestros ensueños, de nuestra infancia, de nuestras imágenes y recuerdos. En este sentido, el enfoque estructuralista que pretendemos aplicar a "Casa tomada", contribuirá a engrosar los estudios sobre la obra de Julio Cortázar, o por lo menos, señalará un enfoque diferente de la multiplicidad de acercamientos con que puede ser analizado el cuento "Casa tomada".

Uno de los cuentos cortazarianos más comentados y sobre el cual se ha escrito bastante, es precisamente "Casa tomada". La crítica literaria ha explicado el papel del espacio, el tiempo, los personajes y otros detalles de manera independiente, más no, buscando la integración de los mismos en relación con el sistema estructural del relato, teniendo en cuenta los postulados básicos del estructuralismo.

El aporte de este trabajo se afianza en el *análisis del cuento propiamente dicho* y no en su evaluación. Se rechaza el significado "obvio" del relato, y procura aislar

las estructuras "profundas" del cuento que no salen a la superficie. No hace caso del valor nominal del texto, es decir, lo "desplaza" o traslada a una clase de objeto muy diferente. Además, consideramos que existe un sentido en el cual puede decirse que el "contenido" del relato es su estructura, o sea, el relato se refiere así mismo: su "tema" radica en sus propias relaciones internas, en su poder de dar significado a lo que expresa.

Sin embargo, el desarrollo de este trabajo no se queda en el análisis estructural de relato. No se limita a establecer únicamente las relaciones entre los niveles de estructuración del texto (micro, macro y superestructura), describiendo y explicando los aspectos formales y textuales del cuento, sino que va más allá. Basándonos en uno de los aspectos de la literatura en general, la temática y en algunos referentes de la antropología cultural y el psicoanálisis, proponemos un posicionamiento crítico así como una aproximación interpretativa del relato relacionada con la sexualidad humana.

Creemos que Cortázar, en "Casa tomada" trabaja en profundidad, presenta un fragmento que proyecta una "realidad" amplia del hombre. Es un constructo que recoge un infinito. Por consiguiente, manifiesta bajo la aparente sencillez una naturaleza creativa de gran complejidad y riqueza semántica como es propio de una pieza literaria cortazariana.

1. ENUNCIADO Y ENUNCIACIÓN: PROPIEDADES ESTRUCTURALES DE LO FANTÁSTICO EN “CASA TOMADA”

Para el teórico estructuralista Tzvetan Todorov, la obra —el objeto estético— es una totalidad que posee propiedades que articulan la unidad del texto narrativo, “postulamos que todo texto literario funciona como un sistema; ello quiere decir que existen relaciones necesarias y no arbitrarias entre las partes constituyentes de este texto”¹. Este planteamiento Todoroviano permite glosar las relaciones que existen entre el aspecto verbal (enunciado y enunciación), la organización sintáctica, y el aspecto semántico presentes en “Casa tomada”.

Por el momento, este capítulo se centrará en cómo el enunciado —el andamiaje o arsenal lingüístico— hace emerger los hechos sobrenaturales o insólitos para producir el efecto de perplejidad o vacilación en “Casa tomada”, y cómo la enunciación narrativa contribuye a representar lo fantástico.

“Casa tomada” es la historia de dos hermanos, Irene y el narrador protagonista. Esta pareja lleva una vida que péndula entre hábitos vacíos y repetitivos centrados en la casa que habitan; pero lo que les ocurre es completamente

¹ TODOROV, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. México : Ediciones Coyoacán, 1998. p. 63.



insólito: alguien o algo invade paulatinamente la casa, los arrincona en otros espacios y finalmente, los expulsa de la casa.

De entrada hay que precisar que Julio Cortázar es un "rebelde" con el lenguaje por las transgresiones lingüísticas que esgrime en sus obras tales como: anagramas, adjetivaciones, repetición deliberada de ciertas expresiones, agrupación de imágenes ordenadas por el ritmo, separación de sílabas por guiones, contigüidad de sílabas por la unión de varias palabras, subversión de las reglas morfológicas, sintácticas y semánticas; también la transformación de lo fonológico en lo fonético, cambios de letras, omisión o introducción de éstas para llamar la atención del lector a determinadas palabras, neologismos, subordinación simple y coordinación, oraciones intercaladas, uso de ciertas figuras retóricas y símbolos, etc. A todo este catálogo hay que añadir las técnicas narrativas presentes en sus textos.

Sin embargo, en "Casa tomada", impera la precisa *sencillez del lenguaje*; concordamos con José Amícola cuando dice del lenguaje cortazariano: "El lenguaje de Cortázar no posee demasiados rebuscamientos formales, de ahí que puestos en la necesidad de describirlo, notamos que los recursos tradicionales,

como comparaciones, metáforas, hipérbolos, hipérbaton, no abundan. En el caso de hallarlos tienen un valor especial².

En "Casa tomada", la sencillez del lenguaje, la engañosa morosidad de las descripciones, el juego de ominosas sugerencias y las oscuras claves crean un ambiente o clima que nos hace sospechar de todo, menos el sorprendente final. El ambiente es perfectamente natural: los dos hermanos llevan una vida tranquila, ocupada en actividades rutinarias hasta que aparece lo sobrenatural, lo insólito: algo o alguien irrumpe en la cotidianidad de la vida de ellos; se toman la casa.

¿Qué revelan los enunciados de este cuento en relación con lo fantástico? Según Seymour Chatman, "...el discurso 'enuncia' la historia y estos enunciados son de dos tipos: *proceso* e *inacción*, dependiendo de si alguien hizo algo o algo sucedió, o si algo simplemente estaba en la historia. Los enunciados de proceso están en la modalidad del HACER o SUCEDER, [...] los enunciados de inacción están en la modalidad del ES"³.

De acuerdo con Chatman, el enunciado de inacción puede transmitir la identidad de un existente (espacio o personaje) o una de sus cualidades o rasgos, es decir, puede calificar. En "casa tomada", ambos tipos de enunciados ayudan a

² AMÍCOLA, José. Sobre Cortázar. Buenos Aires : Editorial Escuela, 1969. p. 61.

³ CHATMAN, Seymour. Historia y discurso : La estructura narrativa en la novela y el cine. Madrid : Taurus humanidades, 1990. p. 33.

configurar lo fantástico si recordamos que el aspecto verbal se puede equiparar a la función pragmática del signo, es decir, la relación que se establece entre el signo (texto) y el lector / usuario.

La gradación fantástica se inicia con la cotidianidad de los personajes en la casa, continúa con la "toma" primera y sus consecuencias y termina con la segunda "toma" de la casa y su resultado final: la expulsión o salida a la calle. Desde el primer párrafo el narrador declara que "nos gustaba la casa porque aparte de *espaciosa y antigua...* guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia"⁴.

Estos enunciados de inacción son atributos que connotan la espacialidad y antigüedad de un recinto que no es cualquier recinto, es una "**casa profunda y silenciosa**" que se conecta de inmediato con lo inmenso, lo vasto, el pasado, el recuerdo que persiste en sobrevivir, en hacerse presente.

El narrador pone en evidencia enunciados de proceso como: "hacíamos la limpieza", "levantándonos a las siete", "almorzábamos a mediodía", etc., pero de inmediato aparece la casa como un "actante" más del relato, pues todas las actividades de los protagonistas están supeditadas a la casa: dormir, soñar,

⁴ CORTAZAR, Julio. Casa tomada y otros relatos. Madrid : Aguilar Ediciones, 1994. p. 7.

levantarse, desayunar, limpiar, almorzar, tejer, leer, mirar el álbum de estampillas, hablar, cantar, etc.

De hecho ninguno de los dos personajes trabaja fuera pues devengaban dinero de sus propiedades rurales. Sólo el narrador salía los sábados a comprar insumos para el trabajo que tenía Irene: tejer. Además, aprovechaba estas salidas para visitar las librerías en busca de literatura francesa, aunque sabía que desde 1939 no llegaba nada nuevo a la Argentina. Después de su recorrido, retornaba nuevamente a Irene, a la casa, centro de aislamiento.

Agregando a lo anterior, la casa, según el narrador se convierte en un obstáculo para ellos, pues ésta no les había permitido casarse, y así continuar la genealogía. El relator dice: "A veces llegamos a creer que era ella la que nos dejó casarnos. Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo, a mí se me murió María Esther antes que llegáramos a comprometernos"⁵.

Estos enunciados emitidos por el narrador hacen surgir algunos interrogantes. ¿Cómo así que la casa no los dejó casarse? ¿Será cierta su declaración o no? Acto seguido, en los siguientes enunciados de procesos, el narrador indica: "Nos

⁵ Ibid., p. 8.

moriríamos allí algún día, [...] o mejor, *nosotros mismos la voltearíamos justicieramente antes de que fuese demasiado tarde*"⁶.

De igual modo, estos enunciados procedentes del narrador suscitan la inquietud. ¿Por qué acabar justicieramente con la casa, lugar que guardaba los recuerdos "sagrados" de sus padres y abuelos? Finalmente, todo cae por su propio peso: el narrador declara que "...es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene..."⁷. No existe duda: la casa se convierte en ese espacio donde surge lo fantástico, bajo la aparente cotidianidad o transitoriedad de la vida de los hermanos; se perfila como una fuerza extraña que actúa sobre la vida de los hermanos.

Todo el acervo de cosas y la utilería que el texto permite enumerar como por ejemplo: materiales del trabajo de Irene (hilos, lanas, agujas, prendas tejidas), cómodas, muebles, pañoletas, carpetas, pantuflas, libros, estampillas, botella de Hesperidina; la pipa del narrador, platos, vidrios, puertas cobertores, recipientes, bebidas, etc., contribuyen junto con las descripciones a darle verosimilitud al relato y preparan al lector para la llegada de lo fantástico.

⁶ Ibid., p. 8. Las cursivas son nuestras.

⁷ Ibid., p. 9.

También, el narrador se refiere a Irene como "...una chica nacida para no molestar a nadie"⁸, dedicada a cocinar, limpiar y tejer. Según el punto de vista del narrador, Irene era diestra en el tejido y le encantaba verla tejer y tejer durante horas: "A mí se me iban las horas viéndole las manos como erizos plateados, agujas yendo y viniendo y una o dos canastillas en el suelo donde se agitaban constantemente los ovillos. Era hermoso"⁹.

En este punto, aparecen las descripciones que no sólo funcionan como decorados u ornatos para "embellecer" la narración sino que como dice Genette acerca de la descripción, "...es de naturaleza a la vez explicativa y simbólica... debe modelar dentro de la sucesión la representación de objetos simultáneos y yuxtapuestos en el espacio"¹⁰.

Tales descripciones se centran en la distribución de la casa dividida en dos partes principales: la sección profunda retirada, que es el "ala trasera" donde están el comedor, la sala con gobelinos, la biblioteca y tres dormitorios; separada, a su vez, del "ala delantera" donde viven los dos hermanos, por una *puerta maciza de roble*. En esta zona están un baño, la cocina, el living central y los dormitorios de

⁸ Ibid., p. 8.

⁹ Ibid., p. 9-10.

¹⁰ GENETTE, Gerard. "Fronteras del relato". En: BARTHES, Roland et al. Análisis estructural del relato. México: Ediciones Coyoacán, 1999. p. 205, 206.

Irene y el narrador protagonista, así como la puerta cancel, el zaguán y la puerta de entrada.

Estos hemisferios de la casa permiten señalar otros signos que nos acercan a la aparición de lo fantástico, pues afianzan una vez más los significantes adjetivos antigua, espaciosa, profunda y silenciosa. “Como no acordarme de la distribución de la casa”¹¹. Con estas unidades narrativas o enunciados el narrador introduce la primera pausa descriptiva. Esta distribución física enriquece el relato porque es desde una parte de esa casa, de la parte profunda, donde se origina lo sobrenatural.

Las puertas retienen o permiten la entrada de los ruidos, de los “intrusos”. Por eso, el narrador dice que “cuando la puerta estaba abierta advertía uno que la casa era muy grande; [...] Irene y yo vivíamos siempre en esta parte de la casa, casi nunca íbamos más allá de la puerta de roble, salvo para hacer la limpieza, [...]”¹². Limpiar y sacudir el polvo, se constituyen en actividades que realizan los dos personajes casi de manera obsesiva. Como dice el narrador, daba “trabajo sacarlo bien con plumero [el polvo]...”. Aunque el polvo se acumulaba una y otra vez en las partes más pequeñas, en los muebles y los pianos; sin embargo, el objetivo era limpiar toda la casa.

¹¹ CORTAZAR, Op. cit., p. 10.

¹² Ibid., p. 11.

Entonces aparece lo inesperado: algo o alguien toma la parte aislada y profunda de la casa, ocurre de noche, a las ocho. Se oyen sonidos, ruidos del otro lado de la puerta maciza de roble que el narrador no logra precisar; no sabe si vienen del comedor o de la biblioteca o del pasillo. Oigamos como enuncia el narrador la primera toma de la casa:

Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando *escuché algo* en el comedor o la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta¹³.

Este fragmento del relato indica que algo se percibe, se oyen ruidos. Aparece el miedo a algo, o alguien innombrable. La sensación o el efecto fantástico se logra por medio del *fenómeno auditivo*. Los ruidos “imprecisos y sordos” que se escuchan detrás de la puerta de roble anuncian la presencia de las fuerzas amenazantes que invaden poco a poco. Hay que protegerse de ellas y la puerta maciza de roble impide inicialmente el avance, pues el narrador declara: “Me tiré contra la puerta... la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad”¹⁴.

¹³ Ibid., p. 11-12.

¹⁴ Ibid., p. 12.

Se reanuda la actividad del narrador de hervir mate (infusión de hojas de hierba preparadas con agua y azúcar) en la cocina y le informa a Irene: “—Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo”¹⁵. Esta primera “toma” obliga a los protagonistas a reconfigurar el mundo en que viven. Ahora tienen que vivir no en toda la casa sino en una sola parte, de “este lado”. Pese a este nuevo cambio, Irene y su hermano se resignan, aceptan el desplazamiento que ha tenido lugar.

La duda se suscita dentro del relato, gracias a que no se puede determinar ni la clase de ruidos ni la fuente u origen exacto de esos ruidos. Todorov sostiene que lo que distingue a lo «fantástico» narrativo es precisamente la presencia de hechos sobrenaturales o acontecimientos que *escapan* a la razón y propone *la duda racional*, la vacilación, creada en el lector (implícito) entre una explicación racional y realista, y una aceptación de lo sobrenatural como criterio principal de caracterización:

El que percibe el acontecimiento debe optar una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos... Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce

¹⁵ Ibid., p. 12.

más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural¹⁶.

La percepción entre lo real-ilusorio no es visual sino auditiva. Como resultado, vienen los interrogantes. ¿Qué viene desde el fondo de la casa, de ese otro lado profundo y silencioso? ¿Cuál es el origen de esos ruidos? ¿Son los espíritus de los antepasados de los personajes que hacen presencia en la casa? ¿Son vientos tibios o corrientes de aire que llegan atravesando la antigua y espaciosa casa? ¿Tal vez animales nocturnos que buscan comida y / o el calor de la casa?

La respuesta no logra hallarse dentro de la historia, ya que queda suspendida en la atmósfera misma del relato. Por el contrario, el hecho que origina la narración, en sí mismo tiene su poder para dejarse atrapar por la palabra. No necesita otro acontecimiento que lo secunde. Es único ya que el narrador dice: "Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles".

Si el lector aceptara cualquiera de los agentes insinuados arriba como causantes de los ruidos "imprecisos y sordos" de ambas tomas de la casa, habría una explicación racional. Por lo tanto, el relato se ubicaría en el terreno de lo extraño puesto que los fenómenos supuestamente sobrenaturales tendrían una explicación racional. De hecho, al abandonar la ficción del cuento y al relacionarlo

¹⁶ TODOROV., Op.cit. p. 24.

con el mundo real en que vivimos, se observa que miles de personas han tenido que dejar su lugar de residencia (casa o apartamento) porque plagas de roedores, insectos u otros animales lo invaden; en otros casos, “energías espectrales” (según la terminología de la parapsicología), atrapados en la esfera humana, fingiendo ser los muertos han obligado a sus residentes a abandonar sus casas por lo que ven u oyen en ellas.

Además, la erosión y otros fenómenos naturales, etc., son causas de que se abandone una casa. Sin embargo, en “Casa tomada” ninguna de estas causas u otras son señaladas por los personajes como las fuerzas invasoras (“enemigo”) que los aísla y expulsa finalmente a la calle. En este punto es pertinente señalar la relevancia que Todorov le asigna al enunciado y al discurso fantástico. El dice: “Lo sobrenatural nace a menudo del hecho de que el sentido figurado es tomado literalmente. En realidad las figuras retóricas están ligadas a lo fantástico de diversas maneras...”¹⁷.

Aunque para Todorov, lo sobrenatural no es decisivo para el estudio de la literatura fantástica, sostiene que lo sobrenatural puede brotar del empleo de un determinado discurso figurado, teniendo en cuenta tres factores claves: 1) la figura puede originar lo fantástico cuando ésta se hiperboliza o exagera; 2) volviendo efectivo el sentido propio de una expresión figurada, es decir, cuando se

¹⁷ TODOROV, *Ibid.*, p. 64.

toma literalmente y 3) cuando la figura y el elemento sobrenatural están en el mismo nivel y la relación es de tipo funcional.

Generalmente, "...la aparición del elemento fantástico está precedida por una serie de comparaciones, de expresiones figuradas o simplemente idiomáticas, muy frecuentes en el lenguaje común, pero que, tomados literalmente, designan un acontecimiento sobrenatural"¹⁸. También es posible generar ambigüedades en un texto narrativo fantástico por medio de la utilización del imperfecto y de expresiones modalizantes que distancian el sujeto enunciante / narrador de lo enunciado, como hace, por ejemplo, Gerard de Nerval en "Aurelia".

Inversamente, para Ferreras, el elemento sobrenatural en un texto fantástico debe ser inédito, o lo que es lo mismo, sacado de su contexto original. Según Ferreras, "toda narración fantástica debe presentar uno o varios elementos que no siguen las leyes naturales. Estos elementos no pueden en teoría pertenecer a una mitología conocida y catalogada, sino que tiene que estar fuera de toda tradición... o sacado de su contexto original, sino que también tiene que permanecer inexplicado"¹⁹.

¹⁸ TODOROV, *Ibid.*, p. 66.

¹⁹ FERRERAS, Daniel. *Lo fantástico en la literatura : De Edgar A. Poe a Freddy Krueger*. Madrid : Ediciones Vosa, 1995. p. 20.

Si aplicamos este punto de caracterización fantástica a "Casa tomada", se establece que la sensación de angustia, de desplazamiento y hermetismo que se experimenta en la casa sólo se logra por *el elemento sobrenatural* que el narrador llama ruidos "imprecisos y sordos", es decir, el fenómeno auditivo.

Lo sobrenatural tal como se configura en "casa tomada", se aleja de la tradición clásica narrativa de la literatura del terror y del cine que crean e instalan en la casa, recinto familiar, "espíritus" o fantasmas, seres bestiales u objetos que se "animan" para asustar o asesinar; según Ferreras, "a menudo, la casa está construida en un lugar donde ocurrió algo en el pasado, un suceso inexplicable más o menos mágico, que corresponden a unas creencias y supersticiones que no solamente no se toman en serio en la sociedad moderna..."²⁰.

Después de este breve paréntesis, es preciso cerrar este segmento, diciendo que después de la primera "toma" de la casa, la cotidianidad vuelve trayendo ventajas a los protagonistas: el trabajo se simplifica y les queda más tiempo para divertirse, es decir, ganan algunas cosas pero pierden otras. La conclusión del narrador es: Estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar"²¹.

²⁰ Ibid., p. 184.

²¹ CORTAZAR, Op. cit., p. 14.

De hecho, el narrador puntualiza otra pausa descriptiva relacionada con las noches de descanso y los sueños de ambos hermanos, "...pero de noche se escuchaba cualquier cosa en la casa"²². Viene finalmente la "toma" definitiva de la parte delantera de la casa y sus consecuencias. De acuerdo con el narrador, "desde la puerta del dormitorio... oí el ruido en la cocina; tal vez en la cocina o tal vez en el baño porque el codo del pasillo apagaba el sonido... Nos quedamos escuchando los ruidos, notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble, en la cocina... al lado nuestro"²³.

Por esa razón, cuando los ruidos se perciben de este lado, el relato se intensifica, el ritmo de las frases y enunciados se aceleran más, conduciendo al lector a un desenlace donde no se sabe qué son los ruidos que obligan a Irene y a su hermano a dejar la casa, resignándose a concluir: " — Han tomado esta parte— dijo Irene"²⁴. A las once de la noche salen a la calle y cierra el narrador su relato con: "...cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla"²⁵. Sí, lo fantástico en este cuento se construye como dice Siebers, al referirse al lenguaje en una obra fantástica: "...lo fantástico mismo brota de las manipulaciones más

²² Ibid., p. 15.

²³ Ibid., p. 15-16.

²⁴ Ibid., p. 16.

²⁵ Ibid., p. 17.

radicales del lenguaje, de sesudos desciframientos y registros de causa, efecto y personalidad”²⁶.

Todo este análisis que se hizo a los enunciados del cuento “Casa tomada”, han puesto de relieve la importancia que tiene el lenguaje y los enunciados para configurar lo fantástico. Es como lo sintetiza Todorov: “Lo sobrenatural nace del lenguaje; es a la vez su prueba y su consecuencia; [...] sólo el lenguaje permite concebir lo que siempre está ausente: lo sobrenatural. Este se convierte, como las figuras retóricas, en un símbolo del lenguaje, [...]”²⁷.

La relación fantástico-lenguaje se refuerza con las palabras de Bajtin. Para éste, “todo enunciado es un eslabón en la cadena, [de la comunicación discursiva] muy complejamente organizada, de otros enunciados”²⁸. Para este teórico la composición y el estilo del enunciado dependen de dos factores básicos, que citamos a continuación:

Por eso cada enunciado se caracteriza ante todo por su contenido determinado referido a objetos y sentidos. La selección de los recursos lingüísticos y del género discursivo se define ante todo por el compromiso (o intención) que adopta un sujeto discursivo (o autor) dentro de cierta esfera de sentidos... El segundo aspecto del enunciado que determina su composición y estilo es el momento *expresivo*, es decir, una actitud subjetiva y evaluadora desde el punto

²⁶ SIEBERS, Tobin. Lo Fantástico Romántico. México : Fondo de Cultura Económica, 1989. p. 92.

²⁷ TODOROV, Op. cit., p. 68.

²⁸ BAJTÍN, Mijail. Estética de la creación verbal. México : Siglo veintiuno editores, 1992. p. 258.

de vista emocional del hablante con respecto al contenido semántico de su propio enunciado²⁹.

En efecto, la configuración lingüística de los enunciados revela la actitud negativa de los protagonistas para resistir e indagar el fenómeno auditivo que confina lo ocurrido al silencio. José Miguel Oviedo comentando este cuento cortazariano se pregunta: “¿son fantasmas y la explicación es entonces sobrenatural? ¿Son personas reales que sólo ellos conocen? ¿Son tal vez objetivaciones imaginarias de su propio sentimiento de culpa? La ambigüedad del texto es radical: deja abierto el camino para ésas y otras interpretaciones que no podemos desechar del todo”³⁰.

Por otra parte, ¿qué puede decirse del narrador? Es un narrador-protagonista que relata en primera persona gramatical. El dirige en primer lugar nuestra atención a la casa, la imagen y foco central de la narración. A través de él se puede notar la vida “armónica” que llevan su hermana y él en aislamiento; la vida autosuficiente que experimentan en la casa espaciosa y profunda, creando en el lector una impresión de totalidad.

²⁹ Ibid., p. 274.

³⁰ OVIEDO, José Miguel. Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980) : La gran síntesis y después. Madrid : Alianza Editorial, 1992. v. 2, p. 489.

La voz narrativa se asienta en el protagonista, el cual se convierte en el vocero o portavoz de la casa e Irene ya que como se estableció arriba, "Irene era una chica nacida para no molestar a nadie". De hecho a lo largo del relato se nota que la voz de Irene es casi imperceptible. El lector no la oye hablar. Sólo se escucha hablar en los segmentos de registros de habla pura, es decir, en los pequeños diálogos y al final del relato. Según el narrador, en la cocina y el baño, se ponían "a hablar en voz más alta o Irene cantaba canciones de cuna... Muy pocas veces permitíamos allí el silencio, [...]"³¹.

Por consiguiente, la voz narrativa pertenece a un narrador homodiegético-autodiegético porque está dentro de la historia como narrador-protagonista. Cuenta hechos relacionados con su vida, su espacio y su familia (Irene y sus antepasados), en un tiempo pretérito puesto que en la mayoría de los casos, las narraciones en primera persona son retrospectivas.

En cuanto a la visión o focalización, todo lo que el lector llega a saber y oír depende de la focalización interna del narrador. Recuérdese que "el punto de vista es el lugar físico o la situación ideológica u orientación concreta de la vida con los que tienen relación los sucesos narrativos"³².

³¹ CORTAZAR, Op. cit., p. 15.

³² CHATMAN, Op. cit., p. 164.

El aspecto o focalización, según la relación con la historia de "Casa tomada" es interna y fija, es decir, recae en un focalizador-personaje, cuya visión es ampliamente literal o perceptiva cuando describe la espacialidad de la casa y los ruidos "imprecisos y sordos". Conceptual cuando postula su visión de mundo.

Finalmente, demuestra un punto de vista valorativo cuando, según su bienestar, provecho o interés dice a modo de ejemplo: "No sé por qué tejía tanto, yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor el gran pretexto para no hacer nada"³³. También, al deleitarse viendo tejer a Irene y concluye que "era hermoso"³⁴. O cuando dice: "Buenos Aires será una ciudad limpia, pero eso lo debe a sus habitantes y no a otra cosa"³⁵.

El narrador utiliza no un estilo directo libre de habla o pensamiento, sino un estilo directo puro sólo en los pequeños diálogos. A modo de ejemplo:

—Han tomado esa parte— dijo Irene. El tejido le colgaba de las manos y las hebras iban hasta la cancel y se perdían debajo. Cuando vio que los ovillos habían quedado del otro lado soltó el tejido sin mirarlo.

—¿Tuviste tiempo de traer alguna cosa?

—Le pregunté inútilmente.

—No, nada³⁶.

³³ CORTAZAR, Op. cit., p. 8.

³⁴ Ibid., p. 10.

³⁵ Ibid., p. 11.

³⁶ Ibid., p. 16.

En el resto del relato, las estrategias que utiliza el narrador para presentar su discurso es el estilo indirecto o discurso indirecto, es decir, la diégesis o narración; está contando, pasando de la objetividad cuando describe los bloques espaciales y la distribución de la casa a la subjetividad, cuando emite juicios, valoraciones, reflexiones, etc. En apoyo a la enunciación, el narrador desempeña un papel decisivo en plasmar la historia fantástica por medio de su discurso, cuando habla en primera persona y está representado en el relato. Con relación a esto, Todorov dice:

“En las historias fantásticas, el narrador habla por lo general en primera persona... en el texto, sólo lo atribuido al autor escapa a la prueba de verdad; la palabra de los personajes, por el contrario, puede ser verdadera o falsa, como en el discurso cotidiano... El problema se vuelve más complejo en el caso de un narrador-personaje, de un narrador que dice 'yo'. En tanto narrador, su discurso no debe ser sometido a la prueba de verdad; pero en tanto personaje, puede mentir”³⁷.

Debido al status ambiguo del narrador representado en el relato, se perciben dos momentos, uno el del discurso: el momento ocupado por el narrador en el presente y el de la historia: el momento en que empieza a revelarse la acción en pretérito. El narrador relata desde un *presente* los hechos pasados y tiene un referente real en la ficción, en el cuento, porque es hermano de Irene. Este presente está marcado en el discurso del narrador por el uso del adverbio de tiempo hoy. El

³⁷ TODOROV, Op.cit., p. 68, 69.

narrador declara: "Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben...)"

Sabemos que es así, debido a que la estructura verbal de la lengua obliga a precisar en cualquier acto narrativo si la elocución es anterior, posterior o simultánea a los hechos que se narran. De tal modo que el avance y la organización del tiempo de la historia permiten concluir que hay un orden secuencial de los sucesos. Además, con la ayuda de las pausas descriptivas extensas, el narrador demarca la frontera inicial o final de las acciones que retardan la intriga, es decir, el tiempo de la historia se detiene, pero el discurso continúa.

Por medio del narrador se sabe que hubo dos estados de equilibrio y dos estados de desequilibrio (las "tomas" de la casa) que traen consecuencias: la reducción y aislamiento espacial así como la expulsión. La frecuencia del par de "tomas" de la casa es anafórica pues se cuenta n veces lo que pasó n veces. Para cerrar estas puntualizaciones, en la historia hay un año, 1939.

Este es el tiempo de la historia contada (cuando los hermanos viven en una casa ubicada en o cerca de la calle Rodríguez Peña). Además, es el tiempo referencial histórico del comienzo de la segunda Guerra Mundial, y es a la vez, un tiempo anterior al discurso, al de la enunciación, ya que sitúa el hecho de "Casa tomada"

en el pasado, cuyo alcance abarca los años de infancia de los hermanos, su pasado y el de las generaciones anteriores a ellos, sus ascendientes.

Ya se estableció que el narrador está en primera persona. En este sentido, la apreciación de Mieke Bal es correcta cuando declara:

Mientras haya lenguaje, tendrá que haber un hablante que lo emita; mientras esas emisiones lingüísticas constituyan un texto narrativo, habrá un narrador, un sujeto que narra. Desde un punto de vista gramatical, SIEMPRE será una 'primera persona'. De hecho, el término 'narrador de tercera persona' es absurdo: un narrador no es un 'el' o una 'ella'. En el mejor de los casos podrá narrar *sobre* algún otro, un 'el' o una 'ella'. Por supuesto que ello no significa que carezca de valor la distinción entre narraciones de 'primera y tercera persona'³⁸.

En "Casa tomada", expresiones como "[yo] no sé por qué tejía tanto", "es de la casa que me interesa hablar"; otras como al principio del relato, "nos gustaba la casa", "nos habituamos Irene y yo", "a veces llegamos a creer", "nos pareció penoso", etc., demuestran que en el relato, el narrador oscila entre la primera persona del singular (yo) y la primera persona del plural (nosotros).

A esto se puede añadir la presencia de un sujeto tácito, "[ellos]han tomado la parte del fondo", "han tomado esta parte —dijo Irene". Respecto a este sujeto sintáctico tácito que utiliza el narrador y la pendulación pronominal, puede afirmarse que no

³⁸ BAL, Mieke. Teoría de la narrativa. 3 ed. Madrid : Ediciones Cátedra, 1990. p. 127.

es más que un plural impersonal que se refiere a algo o alguien indefinido, impreciso que con toda seguridad aumenta la ambigüedad y polisemia del cuento.

Para puntualizar aún más la enunciación, hay un *signum* peculiar en este narrador; quiere ignorarse, excluirse, transferir su responsabilidad a otra persona, a una otredad, pues él manifiesta que, “es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene, porque yo *no tengo* importancia”³⁹. Aunque él diga que no tenga relevancia como personaje, no deja de participar en los eventos del cuento. Además, gracias a su discurso podemos conocer la historia de “Casa tomada”. Si bien, como él, no llegamos a saber qué o quiénes toman la casa.

Este narrador quiere abstraerse, aminorarse. Pero esta manera de manifestarse en el relato, no es más que una manera de distraer o crear un escollo narrativo de ambigüedad que el lector tiene que superar. La opinión de Käte Hamburger aclara lo anterior:

La idea de una fingida enunciación de realidad [narración en primera persona] conlleva necesariamente que se de la *forma* de enunciación de realidad, [...] Nunca puede dejar que abandonen su propio campo de vivencias en que él está siempre presente como yo de origen que jamás desaparece... Y esta ley de narración en primera persona, [...] tiene por efecto que los personajes que en ella aparecen sólo lo hagan en relación al yo narrador y por referencia a éste...sino que él y sólo él las ve, las observa y la describe... El yo narrador no 'genera' lo que narra, nos narra *de ello* al modo de la enunciación de realidad: como

³⁹ CORTÁZAR, Op.cit., p. 4.

de algo que es objeto de su enunciación y sólo puede exponer como tal⁴⁰.

También, Noé Jitrik se pronuncia con respecto al “vértigo pronominal” del narrador, cuando analiza los cuentos cortazarianos de “Bestiario”. El escribió respecto a “Casa tomada”:

Casa tomada y Cefalea constituyen los puntos más extremos de este propósito encarnado en un personaje a *quien* se lo hace interpretar en sí mismo a otros, extraer su identidad de un grupo, perderla o recuperarla, [...] Es evidente: se tiende a integrar al sujeto en un grupo y ese objetivo llega a contar claramente con un procedimiento narrativo, un singular pluralizado, un plural disminuido pero no disuelto⁴¹.

En síntesis, este narrador-personaje de “Casa tomada” que intenta ignorarse, desperfilarse no deja de actuar y tomar decisiones; describe con su focalización interna la casa, sus espacios, la irrupción de los ruidos, las fuerzas que desplazan y transforman el espacio donde él y su hermana habitan.

Finalmente, puede decirse que este narrador devela impresiones, emociones y sentimientos, opiniones que crean ambigüedad y vacilación en la medida que el desarrollo de la historia avanza, porque como narrador hay que creerle, pero como

⁴⁰ HAMBURGER, Käte. La lógica de la literatura. Madrid : Visor distribuciones, 1995. p. 211, 212.

⁴¹ JITRIK, Noé et al. Notas sobre la “zona sagrada” y el mundo de los “otros” en Bestiario de Julio Cortázar. En: La vuelta a Cortázar en nueve ensayos. Buenos Aires : Carlos Pérez Editor, 1968. p. 20, 21.



personaje, ¿qué busca? ¿Jugar con el lector? ¿Dirigir la atención a Irene, o a la casa y por qué? ¿Confundir?

En suma, esa utilización de la primera persona permite reducir la distancia entre el texto y el lector, al mismo tiempo que favorece la identificación con la voz narrativa. En consecuencia, se está de alguna manera en manos del narrador ya que éste comparte con el lector su miedo, su inquietud, al mismo tiempo que su aceptación e incomprensión del fenómeno sobrenatural e insólito que sustenta lo fantástico en "Casa tomada".

2. SINTAXIS NARRATIVA DE LO FANTÁSTICO EN "CASA TOMADA"

Tal como la sintaxis (teoría de construcción de la oración) indica qué combinaciones de palabras forman oraciones inteligibles de una lengua y cuáles no, por medio de las categorías de orden y determinadas reglas (sintácticas), también un texto o relato narrativo fantástico posee un ordenamiento sintáctico a nivel lingüístico y a nivel estructural. El aspecto sintáctico permite establecer las relaciones que mantienen entre sí las partes de la obra, es decir, organiza una textura narrativa en la que lo sobrenatural rompe o establece el equilibrio.

De acuerdo con lo anterior, la sintaxis del relato fantástico se centra en estructurar de manera temporal y espacial los enunciados o unidades narrativas, las secuencias y macrosecuencias, las acciones en relación con los personajes, el orden temporal, etc. Todo esto depende del proceso de enunciación postulado en el texto y de otros factores ligados a éste.

Recuérdese que el relato fantástico parte de una situación perfectamente normal para terminar en lo sobrenatural. Según lo anterior, hay un desarrollo indicial o sígnico que progresivamente va revelando lo fantástico en un proceso de gradación, aunque esto no es obligatorio, la irreversibilidad de la lectura, en

cambio, sí es obligatoria, pues "todo texto [fantástico] entraña una indicación implícita: la de leer desde el principio hasta el fin, desde la primera hasta la última línea de cada página... Lo fantástico es un género que acusa esta convención con mayor nitidez que las demás"⁴².

Por tanto, en este punto, hay que relacionar la sintaxis narrativa con una de las funciones que cumple lo fantástico (los acontecimientos en sí) dentro de la obra. Según Todorov, hay una coincidencia entre los autores que trabajan lo sobrenatural y aquellos que dan demasiada relevancia al *desarrollo* de la acción para alterar o transgredir el equilibrio en un relato.

En opinión de Todorov "la imagen será la siguiente: todo relato es movimiento entre dos equilibrios semejantes pero no idénticos. Al comienzo del relato hay siempre una situación estable, los personajes forman una configuración que puede ser móvil, pero que conserva intactos cierto número de rasgos fundamentales"⁴³.

¿Cómo se cumple esta situación de estabilidad-desestabilidad en "Casa Tomada"? ¿Cuál es la secuencia lógica-temporal que permite la consecución de las micro y macrosecuencias del relato? A continuación se dilucidan. Estructuralmente, el relato puede dividirse en tres partes principales. La primera,

⁴² TODOROV, Op.cit., p. 73.

⁴³ Ibid., p. 129.

es la presentación o introducción que hace el narrador de la casa: "Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua...". Este segmento termina con "era hermoso".

El relato del narrador empieza diciendo que "nos gustaba la casa porque...". Este enunciado marca el inicio de la primera secuencia cuyo valor connotado parte de la denotación lingüística primaria del relato. De tal modo que el lector implícito, real u oyente, espera como es lógico, que se muestren las razones de ese gusto por la casa antigua, espaciosa, profunda y silenciosa. De hecho, el narrador lo hace, pues dice que "guardaba los recuerdos" de sus antepasados; por eso, no es gratuito que diga que "...las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales".

La ambigüedad se produce pues no se sabe a qué se está refiriendo exactamente: si esa casa que él habita, también sucumbirá, o que pese a su antigüedad, seguirá en pie. Estas primeras unidades narrativas o microsecuencias son *funciones integradoras indiciales* porque apuntan a un significado implícito que más adelante se describirá, además de construir el primer estado de equilibrio.

En esta primera parte, se describen los elementos que integran la historia. Aparecen los pares antigua y espaciosa por un lado y profunda y silenciosa por

otro. Estos significantes que se utilizan para adjetivizar la casa contribuyen a crear la atmósfera de lo que orbita en todo el relato; para luego pasar a reiterar la idea de vivir o *persistir* en ella, repitiendo la capacidad de albergue de la casa espaciosa, pues “en esa casa podían vivir ocho personas sin estorbarse”. Emerge la rutina, la cotidianidad, las actividades o quehaceres domésticos en relación con el espacio y distribución de la casa. Levantarse a las siete de la mañana, hacer la limpieza, cocinar a las once, almorzar a mediodía. Se enfatiza la competencia y autosuficiencia al residir en la casa y sostenerla. Se introduce por primera vez el valor negativo de la casa sobre sus habitantes.

De manera indicial y con algo de “siniestro”, el narrador expresa “a veces llegamos a creer que era ella la que nos dejó casarnos”, y de inmediato aporta pruebas al referirse a los pretendientes o compromisos fallidos. También, se rellena este segmento con otras unidades narrativas indiciales que funcionan como predictivos al anunciar la destrucción de la casa y la genealogía. El narrador-protagonista dice que “*nos moriríamos allí algún día*”, o “*nosotros mismos la voltearíamos justicieramente antes de que fuese demasiado tarde*”.

También en esta primera parte se introduce a Irene, hermana del narrador y su labor de tejer, actividad que se repite a lo largo del relato. Según el narrador, Irene tejía con un propósito; construía prendas de vestir útiles, “se pasaba tejiendo en el sofá de su dormitorio”, en oposición a la actividad del narrador: Leer libros,



salir los sábados a visitar las librerías para indagar sobre la literatura francesa, observar las estampillas, fumar la pipa, entre otros. En este punto, el narrador enuncia con la ayuda de la partícula contrastiva “*pero es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene...*”. Por ello, nuevamente se refiere al tejido y a la cantidad de elementos que utilizaba Irene.

El narrador se pregunta “que hubiera hecho Irene sin el tejido”; en efecto, a Irene solamente la entretenía el tejido, mostraba una destreza “maravillosa”; para el narrador *era hermoso* ver a Irene tejer y tejer. Compara las manos de Irene a erizos plateados y dice que “los ovillos se agitaban constantemente en las canastillas”. El narrador en esta secuencia empezó hablando de la casa, siguió con Irene y finalmente, vuelve su *atención* a la casa. Introduce la primera pausa descriptiva con relación a la distribución arquitectónica de la casa, nos da el mapa de su hábitat.

Es como dice Martha Morello-Frosch: “En este relato el autor [narrador] hace un detallado esquema descriptivo del plano de la casa; como en preparación para el sitio subsiguiente de los habitantes, se nos da un mapa del terreno”⁴⁴. Esta descripción de la casa antecede la primera “toma” de la casa y cierra la primera

⁴⁴ MORELLO-FROSCH, Martha. La tiranía del orden en los cuentos de Julio Cortázar. *En*: Alazraki, Jaime et al. El cuento hispanoamericano ante la crítica. Madrid : Editorial Castalia, 1973. p. 174.

parte, la primera macrosecuencia. Esta pausa es importante porque prepara al lector para la ruptura del equilibrio fáctico, donde interviene lo sobrenatural:

Como no acordarme de la distribución de la casa. El comedor, una sala con gobelinos, la biblioteca y tres dormitorios grandes... Solamente un pasillo con su maciza puerta de roble aislaba esa parte del ala delantera donde había un baño, la cocina, nuestros dormitorios y el living central, [...] Se entraba a la casa por un zaguán con mayólica, y la puerta cancel daba al living... tenía a los lados las puertas de nuestros dormitorios, y al frente el pasillo que conducía a la parte más retirada; avanzado por el pasillo se tranqueaba la puerta de roble y más allá empezaba el otro lado de la casa, o bien se podía girar a la izquierda justamente antes de la puerta y seguir por un pasillo más estrecho que llevaba a la cocina y al baño⁴⁵.

De acuerdo con lo anterior, es posible discriminar las dos partes de la casa, una profunda y lejana "de aquel lado" y otra llana y cercana "de este lado". De la descripción de la casa se abstraen ciertas oposiciones que empiezan a concretarse. Se empezó hablado de la casa con los calificativos antigua y espaciosa, profunda y silenciosa. Para precisar puede establecerse la tensión antiguo versus moderno si se tiene en cuenta que el narrador antes de señalar la primera "toma" dice que "cuando la puerta estaba abierta advertía uno que la casa era muy grande [espaciosa]; sino daba la impresión de un *departamento* de los que se *edifican ahora*, apenas para moverse"⁴⁶.

⁴⁵ CORTAZAR, Op. cit., p. 10.

⁴⁶ Ibid., p. 11.

Aquí se nota la oposición espacioso / angosto representado en la amplitud de toda la casa, una casa antigua, y sólo una parte de ella, reforzado por la comparación que hace con lo moderno, el departamento. También, no hay que olvidar que la limpieza se mencionó al inicio de la enunciación, y se reitera otra vez, haciendo alusión a la cantidad de polvo (sucio) que hay en el aire y que invade la casa, los espacios e intersticios más pequeños de la casa, "...pues es increíble como se junta la tierra en los muebles".

En resumen, este primer segmento del relato avanza lentamente, impregnado de unidades narrativas indiciales en su mayoría junto con elementos descriptivos catalizadores e informantes que autentifican y enraízan la ficción en una especie de atmósfera real, como por ejemplo: el dato del año 1939, la edad insinuada de los dos hermanos cuando el narrador comenta que habían entrado "en los cuarenta años", las clases de puertas, los colores de las pañoletas en los cajones, la botella de Hesperidina, etc.

Por otra parte, Roland Barthes define una secuencia como "una sucesión lógica de nudos, unidos entre sí por una relación de solidaridad: la secuencia se abre cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario, y se cierra cuando otro de sus términos no tiene ya consecuente... la secuencia comporta siempre

momentos de riesgos, y esto es lo que justifica el análisis..."⁴⁷. Esta noción de secuencia es útil para glosar la segunda parte, donde se rompe el equilibrio del mundo-cosmos cerrado de los protagonistas.

Se inicia esta segunda parte, inmediatamente después de la descripción de la casa. El narrador enuncia: "Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias". La línea accional en este punto empieza con la intrusión o llegada de los ruidos "imprecisos y sordos" que vienen del otro lado, de esa parte profunda de la casa que se asemejan a un "volcarse de silla sobre la alfombra", o a un "ahogado susurro de conversación". No es posible determinarlos con exactitud. Irene como de costumbre tejía en su dormitorio.

Eran las ocho de la noche. El narrador se disponía a preparar mate (una infusión de hojas de hierbas preparadas con agua y azúcar) en la cocina. El narrador defiende la zona donde él y su hermana viven. Se enfrenta a la entornada puerta de roble, "me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo". Invasión-resistencia son las acciones distribucionales, núcleos que se manifiestan en este segmento. Así, el narrador escucha "algo", pero no sabe qué, ni la fuente exacta de esos ruidos.

⁴⁷ BARTHES, Roland. La aventura semiológica. 2 Ed. Barcelona : Ediciones Paidós Ibérica, 1993. p. 182.

Después de la primera "toma", el narrador comunica a Irene que "han tomado la parte del fondo". Felizmente, están de este lado, protegidos por "el gran cerrojo de seguridad"; pero dicha *toma* trae consigo ventajas y desventajas, pérdida y ganancia de cosas. El efecto perlocutivo de lo extraño, "sobrenatural" se percibe en el narrador e Irene de dos maneras. En el primero, hay una especie de temor ante el avance de eso que viene del fondo, por eso cierra la puerta maciza de roble; sin embargo, luego lo acepta con naturalidad: Fui a la cocina, calenté la pavita, [...] Yo cebaba el mate con mucho cuidado...". Sin embargo, el efecto del acontecimiento en Irene hace que ella deje caer el tejido, y como resultado "...tardó un rato en reanudar su labor".

El desarrollo de esta primera "toma" es rica en enunciados de *proceso* o funciones cardinales, ya que según Barthes, "para que una función sea cardinal basta que la acción a la que ella se refiere abra (o mantenga, o cierre) una alternativa consecuente para la continuación de la historia, en suma, que inaugure o resuelva una incertidumbre..."⁴⁸. Tejer, poner al fuego la pavita, ir por el pasillo, enfrentar la entornada puerta, oír, traer, tirarse, cerrar, correr, calentar, dejar caer, asentir, recoger, cebar, tardarse, reanudar, etc., no son meras unidades lingüísticas (palabras), sino que actúan como unidades de contenido con un valor connotado de movimiento, vitalidad y dinamismo.

⁴⁸ Ibid., p. 175.

Aparece el segundo estado de equilibrio semejante al primero. Aquí el narrador expone la pérdida de los objetos personales: libros, pantuflas, carpetas, la pipa, etc. También en esta sección, se expone el efecto que esta ausencia produce en los personajes: "Con frecuencia (pero esto solamente sucedió los primeros días) cerrábamos algún cajón de las cómodas y nos mirábamos con tristeza"⁴⁹.

Sin embargo, también hubo ventajas: la limpieza se simplifica, se levantan no a las siete, si no a las nueve; Irene colabora en preparar el almuerzo y cocina alimentos fiambre para comer en la noche, además, tenía más tiempo para tejer. El narrador revisa las estampillas con más cuidado. En pocas palabras, sobra el tiempo. Es un período para la diversión y la ociosidad.

Otras acciones realizadas por los personajes como limpiar, levantarse, cocinar, preparar el almuerzo, quedarse en los dormitorios, tejer, hablar, etc., son acciones secundarias que contribuyen a configurar una atmósfera de normalidad, de *adaptación* ante la invasión, ante los ruidos "imprecisos". Es como si ambos protagonistas trataran de ignorar u olvidarse de lo ocurrido. Hay un breve equilibrio que se ha restituido. Lo anterior se resume con las palabras de Todorov antes citadas: se trata de "dos equilibrios semejantes pero no idénticos".

⁴⁹ CORTAZAR, Op.cit., p. 13.

Este equilibrio temporal no es igual al primero porque en el primero se tenía toda la casa, aún no se habían perdido las cosas, la puerta maciza de roble se abría; ahora, está cerrada y asegurada. El espacio es otro, se ha reducido. El narrador concluye: "Estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se pude vivir sin pensar".

Ese "vivir sin pensar" se encadena con la segunda pausa descriptiva, no de la casa, sino de las noches de los hermanos en sus dormitorios, que divide el cuento de nuevo y nos lleva a la tercera parte en la que se produce la segunda "toma" definitiva de la casa.

Aparece la oposición ruido / silencio, día / noche. Se contrastan las actividades del día que generaban ruido, pero se trata de ruidos domésticos, "los rumores domésticos, el roce metálicos de las agujas de tejer, un crujido al pasar las hojas del álbum filatélico". También, el narrador y su hermana hablaban con mayor intensidad en la cocina, y en el baño. Irene por su parte, cantaba canciones de cuna; hay un intento por contrarrestar, reducir los ruidos que vienen el fondo de la casa. La imagen de los ruidos son naturalizados o se intentan "neutralizar" para hacerlos menos hostiles o eliminarlos.

Por otro lado, el narrador expresa que "de noche se escuchaba cualquier cosa en la casa... pero cuando tornábamos a los dormitorios y al living, entonces la casa se

ponía *callada* y a media luz, hasta pisábamos más despacio para no molestarnos". Las noches no son tranquilas. Los personajes hablan mientras sueñan, de ahí que el narrador diga que "nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, los mutuos y frecuentes insomnios... Yo creo que era por eso que de noche, cuando Irene empezaba a soñar en alta voz, me desvelaba enseguida"⁵⁰.

Esta pausa suspende el relato por un tiempo. El lector puede creer que todo ha terminado, es decir que los ruidos "imprecisos y sordos" han desaparecido. De hecho, podría concluir que en una casa espaciosa, profunda y silenciosa, los ruidos cotidianos, y los ruidos de las noches de los protagonistas no tienen nada de extraño. Todo raya en la normalidad.

Pero ha de notarse que esta descripción estructura profundamente el texto, creando una apariencia de racionalidad ordenada por el decorado, la ubicación de los personajes en los espacios reducidos de los que son "dueños" y las acciones secundarias que realizan éstos como dormir, soñar, respirar, toser, desvelarse, hablar, cantar, tejer, etc. Los ruidos cotidianos, naturales se agudizan antes de la llegada de la "toma" definitiva de "Casa tomada".

⁵⁰ Ibid., p. 15.

Finalmente, viene la tercera y última parte donde ocurre la segunda "toma" de la casa, o lo que es lo mismo, se transgrede por segunda y última vez el universo de la casa antigua y silenciosa. En esta segunda "toma" se hallan y repiten unidades narrativas distributivas cardinales que cierran el relato de "Casa tomada". Los agentes indeterminados, los ruidos "imprecisos y sordos", ese "alguien" o "ellos", los "otros" ya han invadido la parte de "aquel lado" de la casa. Ahora invaden "este lado" de la casa, el lado donde habitan los protagonistas. Como dice el narrador: "Es casi *repetir* lo mismo salvo las consecuencias".

El hecho —la segunda "toma"— ocurre de noche, pues cuando salen de la casa son las once. Nuevamente Irene tejía. Otra vez el narrador siente sed; se dirige a la cocina a beber, no la infusión de mate, sino agua. Aquí, el elemento líquido aparece como un signo semántico-simbólico que será explicado junto con otros en el próximo capítulo, al tratar el aspecto semántico.

El narrador oye "... el ruido en la cocina; tal vez en la cocina o tal vez en el baño porque el codo del pasillo apagaba el sonido". En la primera "toma", es el narrador quien oye los ruidos. En cambio, en esta segunda "toma", ambos —Irene y él— se quedan escuchando "... notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble, en la cocina... casi al lado nuestro". En consecuencia, los sujetos indefinidos han tomado esta parte, el único y último espacio que les quedaba.

Ahora los ruidos ya no son opacos, débiles, sino más fuertes “...pero siempre sordos a espaldas nuestras”. La puerta maciza de roble ha sido violada. Ahora es otra puerta, la cancel, la que de un golpe se cierra, quedando los personajes en el zaguán donde ya no se oía nada, pues estos —la cancel y el zaguán— reducen los ruidos.

Con respecto a las repeticiones, Todorov declara que “...en toda obra existe una tendencia a la repetición, ya concierna a la acción, a los personajes o bien a los detalles de la descripción”⁵¹. Estas palabras resultan útiles porque en este segmento hallamos más repeticiones. Por ejemplo, en la primera “toma” Irene dejó caer el tejido que elaboraba. Se repite el mismo evento: “Cuando vio que los ovillos habían quedado del otro lado soltó el tejido sin mirarlo”.

El suceso, —la segunda toma— ocurre como ya se dijo no en el día, sino en la noche, quizá un poco más tarde que la primera. Como una especie de antítesis ahora no ganan nada; más bien, pierden todo: su espacio, sus objetos personales, su dinero, su hogar, centro cósmico de su infancia. Son desplazados y expulsados a la calle, al exterior. Salen de esa “oquedad protectora”.

⁵¹ TODOROV, Tzvetan. “Las categorías del relato literario”. En: BARTHES, Roland et al. Análisis estructural del relato. México : Ediciones Coyoacán, 1999. p. 165.

El narrador cierra su relato así: "Ya era tarde ahora". El tiempo se afianza con la imagen del reloj de pulsera que llevaba puesto, el cual, le sirve para precisar la expulsión de la casa: las once de la noche. Casi al umbral de medianoche, o lo que es igual, a la terminación de un día. En contraste con la primera "toma", donde el narrador y su hermana sentían tristeza, ahora el narrador siente lástima e Irene llora. Acto seguido, el narrador relata: "Cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla"⁵².

Todas estas acciones cardinales o primarias llevan a recordar que en el inicio del relato, el narrador declara que la casa "guardaba los recuerdos" de sus ascendientes o antepasados así como las imágenes de su infancia; sin embargo, el acto de la expulsión y el cierre de la casa han destruido la memoria —los recuerdos— y se ha clausurado o liquidado, no la parte física de la casa, sino los últimos descendientes de la genealogía que habitaron la casa, ahora "tomada".

Como se pudo notar, para establecer las relaciones lógica-temporales presentes en el cuento, se debió fragmentar el relato para determinar los segmentos del discurso narrativo y así precisar, según la terminología de Roland Barthes, las unidades de contenido narrativo mínimas llamadas funciones distribucionales o "cardinales" y las funciones integradoras o indiciales. Además, la segmentación

⁵² CORTAZAR, Op. cit., p. 17.

del relato, permitió explicar las secuencias o la sucesión lógica de nudos o núcleos unidos entre sí y las macrosecuencias, es decir, el conjunto o grupo de secuencias mayores.

El análisis se detuvo en el *discurso* para establecer en primer lugar las relaciones lógicas (relación de causa a efecto, un enunciado es la causa de otro que se manifiesta como su consecuencia), la sucesión de los hechos (acontecimientos) evocados por el discurso, la linealidad de las acciones en relación con los personajes. En segundo lugar, el discurso también puso de relieve las relaciones temporales, cuya única relación existente entre dos o más unidades mínimas narrativas es su contigüidad temporal.

De ahí el gran poder de eje sintagmático, su ley de orden y sucesión para crear un código fuerte que se sostiene en la distorsión y en la expansión de sus unidades que logra sostener lo fantástico y por regla general la textura narrativa de cualquier texto. Por ello, Todorov dice: "Parece evidente que, en un relato, la sucesión de las acciones no es arbitraria sino que obedece a una cierta lógica. La aparición de un proyecto provoca la aparición de un obstáculo, el peligro provoca una resistencia o una huida, etc"⁵³. En efecto, la *lógica narrativa* es quien debe dar cuenta del tiempo narrativo.

⁵³ TODOROV, "Las categorías del relato", Op. cit., p. 170.



En cuanto a la relación espacial, ésta no es lógica ni temporal, sino de semejanza o desemejanza, ajustes o desajustes; es un tipo de relación que al mismo tiempo crea un "espacio propio". Se asocia con la distribución del *discurso* en el espacio, es decir, como se conectan las proposiciones, los enunciados de acción o proceso y las unidades funcionales "catálisis" o indiciales entre sí, de acuerdo con las posiciones que adopten dentro del texto. Se consideran como ejemplos de las relaciones espaciales de un texto, los anagramas, paralelismos, figuras retóricas, tropos, elipsis, puntuación, alternancia narrativa, diálogos, segmentación de párrafos, descripciones, etc.

Oscar Castro García dice que es importante "... determinar la función que estos elementos cumplen en el texto, pues el aspecto visual, el empleo o no de la puntuación, los hechos que hay que inferir por hallarse en elipsis o implícitos, [...] desempeñan una función específica en relación con el sentido total de la historia y con los alcances significativos de la misma"⁵⁴.

En "Casa tomada", los elementos que disponen las relaciones espaciales están dados en su mayoría por el título del cuento, la segmentación u ordenamiento de los párrafos, las divisiones marcadas tipográficamente por espacios en blanco,

⁵⁴ CASTRO GARCÍA, Oscar y POSADA GIRALDO, Consuelo. Manual de teoría literaria. Medellín : Editorial Universidad de Antioquia, 1994. p. 117.

que articulan a su vez el relato en las tres partes ya analizadas, la inclusión de aclaraciones entre paréntesis; por lo menos, en el cuento se hallan cinco.

El primero, en la introducción, al referirse a la destrucción de las casas antiguas; el segundo, después de la primera "toma" de la casa, cuando el narrador aclara que la búsqueda en los cajones, ocurrió los primeros días. El tercero, introduce la pausa descriptiva de las noches de los protagonistas que, a propósito es extensa. El cuarto, se ubica en la tercera parte, donde se expone la segunda "toma" de la casa, para aclarar que Irene tejía y el último, cierra el cuento, cuando el narrador dice: ("Yo creo que ella estaba llorando").

También se hallan las largas descripciones, las notas aclaratorias al pie de páginas*, los breves diálogos, etc. Hasta el mismo título del cuento funciona como elemento morfológico de las relaciones espaciales. Martha Morello escribió: "Notemos que hasta el título nos da una idea clara de que no se trata de una invasión —acto pasajero y presumiblemente reversible— sino de un verdadero acto de posesión y desalojo"⁵⁵.

* La edición de "Casa tomada" (Madrid Aguilar, 1994) de la cual se cita contiene una especie de glosario donde el lector puede hallar el significado de algunas palabras: tricotas, mate, pavita, etc.
⁵⁵ MORELLO, Op. cit., p. 167.

Finalmente, el aspecto sintáctico sirve para conectar el segundo aspecto que Daniel Ferreras tiene en cuenta para caracterizar lo fantástico, a saber, un universo identificable o "hiperrealidad":

"Para que pueda provocar ese miedo, [...] el relato fantástico tiene que convencernos de que la realidad representada es la nuestra, y demostrar que el elemento sobrenatural es tan inaceptable para el mundo representado como para el nuestro. A menudo, los protagonistas de la aventura fantástica son hombres y mujeres sin ninguna particularidad, en un decorado que no parece excepcional ni mucho menos, sino vulgar y corriente. Cabe aquí hablar de hiperrealidad, es decir, de la exageración de los aspectos más comunes de la realidad; [...] Sobre ese fondo de vida cotidiano, común y fácilmente identificable, se impone el detalle sobrenatural a la vez como motor de la narración y medio de autoridad textual⁵⁶.

Como se indicó anteriormente, los dos estados de equilibrio permiten concluir que los personajes están ubicados en un espacio bastante amplio donde realizan labores comunes y corrientes que se convierten en rutina, en algo mecánico. Es un mundo cerrado, plano y habitual, un espacio vacío (las habitaciones de los padres ahora muertos). Ese otro lado que está separado por la puerta maciza de roble, se convierte en el lugar, "donde —como dice Paul Georgescu— unos misteriosos seres denominados por el narrador 'ellos', sin ningún determinante, invaden... una casa, expulsando a los propietarios que ceden cuarto tras cuarto, y al fin abandonan su vivienda, 'antes de ser demasiado tarde'. El ciframiento

⁵⁶ FERRERAS., Op.cit., p. 21.

procede aquí por omisión. El [narrador] no ofrece ningún indicio para que sepamos quiénes son estos 'ellos'⁵⁷.

Aunque hay en el relato una referencia de una calle, Rodríguez Peña y de un país, Argentina como lugares geográficos, es en la casa en sí, donde ocurren los acontecimientos, es allí donde la vida de los antepasados de los protagonistas transcurrió, y donde el narrador y su hermana experimentan la consumación de su vida. Por todo el relato, la hiperrealidad es detectada por la intervención de tres sentidos que agudizan la percepción del espacio por parte de los protagonistas: vista, oído y tacto.

Los ojos del narrador captan las formas, los colores y volúmenes. Esto se puede notar en las descripciones del narrador de los habitáculos; también cuando veía a Irene tejer y tejer. Las percepciones táctiles indican contigüidad. Así dentro del relato, el personaje-narrador toca y se enfrenta a las puertas para aislar los ruidos "imprecisos y sordos" que vienen del fondo, toca a Irene al final del relato cuando pone su mano sobre la cintura para huir de la casa, entre otros ejemplos implícitos que se deducen de la historia del cuento.

⁵⁷ GEORGESCU, Paul Alexandru. Nueva visión sistemática de la narrativa hispanoamericana. Caracas : Academia Nacional de la Historia y Monte Ávila Editores, 1986. p. 214.

Por último, el oído está directamente asociado con la *causa física* que obliga a los personajes a ir desplazándose y finalmente salir de la casa: los ruidos “imprecisos y sordos”, que se hacen más fuertes después de la primera “toma” de la casa.

Esta imprecisión se resume en las palabras de José Amícola, quien dice que “lo cierto es que esa fuerza extraña es desconocida y de ella proviene su poder. Si el autor [Cortázar] agrega en las nuevas ediciones la identidad de los invasores toda la magia y sugerencia del cuento se perdería”⁵⁸.

La casa de Irene y su hermano, espacio poderoso de integración de los pensamientos, los recuerdos y los sueños de los hermanos se transforma en centro de tedio, de rutina. En esa casa natal de gruesas puertas, de habitaciones periódica e inútilmente desempolvadas, entra el invasor matizado por ciertos ruidos extraños que obligan a sus habitantes a retirarse a espacios que reducen y constriñen la vida de ellos.

La casa se convierte en un espacio que atrapa. Con relación a esto, Octavio Moreno Montoya puntualiza: “En Cortázar el espacio no es un elemento más de la obra literaria, no es pasivo, sino que cobra vida para actuar dentro de la narración

⁵⁸ AMÍCOLA, Op. cit., p. 48.

cómo si fuera un personaje más y tal vez el más importante, por las actitudes que obliga a asumir a los seres reales que actúan dentro de él⁵⁹.

El abandono de algunas tareas, el retirarse más adentro de sí mismos como aquellos organismos que al ser tocados se ocultan o hermetizan en sus caparazones, hacer ruido para ignorar la presencia del fenómeno auditivo, reducir toda su existencia vital a la cocina-dormitorio y baño, los conduce a construir un orden, un nuevo estado a fuerza de privaciones de tipo vital, son algunos de los efectos que tiene la intromisión de lo sobrenatural —la presencia audible de ruidos “imprecisos y sordos”— en los personajes de “Casa tomada”.

Lo anterior permite identificar el universo o “hiperrealidad” configurado en el relato como un espacio análogo a nuestra realidad, en el cual, una familia, un par de hermanos u otras personas pueden experimentar la irrupción de lo fantástico en la cotidianidad de un recinto con las características de la casa donde viven Irene y su hermano, puesto que como dice Seymour Chatman, acerca del espacio en el texto narrativo, “en la narrativa verbal es abstracto y requiere una reconstrucción en la mente... *El espacio de la historia verbal* entonces es lo que incita al lector a crear en su imaginación (hasta el punto en que lo hace), en base a las

⁵⁹ MORENO MONTOYA, Octavio Augusto. La rebeldía literaria de Julio Cortázar. Manizales : Editorial Universidad de Caldas, 1995. p. 14.

percepciones de los personajes y / o las informaciones del narrador”⁶⁰. De acuerdo con lo anterior, el espacio de “Casa tomada” se vive, se siente y actúa no sólo en el relato sino también en la configuración mental del lector al ubicar a los personajes.

Con relación a lo anterior, Ferreras, dice que “la casa es sin ninguna duda, el universo familiar por excelencia, en los dos sentidos de la palabra: es fácilmente identificable como una parte de la realidad cotidiana, a la vez que el hogar tradicional de la familia”⁶¹. Así, la casa donde habitan los dos hermanos se constituye en un espacio o universo que, resulta ser parecido al nuestro y donde el énfasis que se da a la intromisión de lo “sobrenatural” —los ruidos— resulta ser inaceptables tanto para el universo representado del relato como para el nuestro.

⁶⁰ CHATMAN, Op.cit., p. 104, 112.

⁶¹ FERRERAS, Op. cit., p. 184.

3. ASPECTO SEMÁNTICO DE "CASA TOMADA": APROXIMACIÓN A UNA INTERPRETACIÓN

El último aspecto estructural que Todorov señala en un texto narrativo, es el "eje semántico" o temático. Para dilucidar este aspecto propone un método distinto al describir los temas de la literatura fantástica. Se aleja de la crítica temática y de su máximo representante, Jean Pierre Richard.

La crítica temática clasifica los temas teniendo en cuenta sólo los referidos a las *sensaciones*. Además, los defensores de esta perspectiva se niegan a desechar el campo de lo concreto. Tampoco reconocen la existencia de reglas abstractas y las categorías literarias para describir los temas fantásticos; más bien, hacen un catálogo o lista de las imágenes literarias sin ninguna organización o indicación de orden general.

Todorov también disiente de una tipología temática basada en la biografía de los autores, es decir, en las experiencias particulares de éstos, de su inconsciente individual e incluso discrepa de aquellos que rastrean los tópicos de la literatura fantástica únicamente en el inconsciente colectivo; en los arquetipos.

Inversamente, el planteamiento Todoroviano establece la clasificación, no de imágenes concretas ("etiquetas temáticas") sino *categorías abstractas* para

explicar los temas de las obras fantásticas escritas y de las que aún no se han escrito. En adición a lo anterior, no reduce las imágenes a significantes cuyos significados serían los conceptos, es decir, no concluye que tal o cual imagen presente en un texto fantástico deba interpretarse como esto o aquello; es como él dice: "No tratamos de interpretar temas, sino tan sólo de constatar su presencia. [...] a señalar su existencia"⁶².

Todorov también es consciente de que al tratar la naturaleza misma de la literatura fantástica, es posible que el texto fantástico a través de la enunciación discursiva, enfatice demasiado lo fantástico como efecto (reacción) que ya no sea posible distinguir lo sobrenatural, los acontecimientos en sí que han producido tal efecto y como consecuencia se pierda el tema, "en otras palabras, cuando se trata de la percepción de un objeto, se puede insistir tanto en la percepción como en el objeto. Pero si la insistencia en la percepción es demasiado fuerte, ya no es posible percibir el objeto en sí"⁶³.

Como consecuencia, Todorov, agrupa o sistematiza de manera formal y distribucional los temas, analizando la compatibilidad e incompatibilidad de los temas para evitar la arbitrariedad al clasificarlos. Los describe y explica, sin determinar una significación de las imágenes entre lo abstracto y lo concreto, sino

⁶² TODOROV, Op.cit. p. 113.

⁶³ Ibid., p. 84.

que establece una relación de copresencia entre ellas, porque para él, “el sentido de una imagen, por diversos motivos es, siempre más rico y más complejo de lo que este tipo de traducción permitiría suponerlo”⁶⁴. Así, Todorov diferencia dos redes temáticas: los “temas del yo” y los “temas tú”.

Los primeros también se les puede denominar los “temas de la mirada” por ser la percepción (la vista) el elemento primordial para determinar la relación del hombre con el mundo. Según Todorov, “estos temas también pueden caracterizarse como referidos esencialmente a la estructuración de la relación entre el hombre y el mundo; estamos en términos freudianos en el sistema *percepción-conciencia*... no implica acciones particulares, sino más bien una posición, una percepción del mundo más que una interacción con él”⁶⁵.

En este eje estarían la causalidad particular, el paso de la materia al espíritu o viceversa (metamorfosis), el pan-determinismo (determinismo generalizado), el doble, el desdoblamiento del yo; la multiplicación de la personalidad, la ruptura del límite entre el sujeto y el objeto, la transformación del espacio y del tiempo, la religión, las “imágenes de la mirada”: el espejo y los lentes. Finalmente, cabe en este grupo “los mundos de la infancia, de la droga, de la esquizofrenia, del misticismo [que] forman un paradigma al que pertenecen igualmente los temas del

⁶⁴ Ibid., p. 115.

⁶⁵ Ibid., p. 97.

yo (lo que no quiere decir que entre ellos no existan diferencias importantes)... los temas del yo se [fundamentan] sobre una ruptura del límite entre lo psíquico y lo físico⁶⁶. En esta red temática la participación es pasiva, hay ausencia del lenguaje, es decir, un aislamiento en relación con el mundo externo, pues todo se centra en el “ver”, en la percepción. De ahí que los temas del yo se pueden comparar con el mundo de la infancia, el de la droga y el del psicótico.

Por otra parte, el eje de los “temas del tú” abarca la relación del hombre con su deseo, con su inconsciente. Todorov también los llama los “temas del discurso” porque “...el lenguaje es, en efecto, la forma por excelencia y el agente estructurante de la relación con su prójimo⁶⁷. En otros términos, si en los temas del yo, la posición del individuo es pasiva, en el eje del alter, la posición sobre el mundo circundante es *activa* porque participa de una relación dinámica *con otros hombres*.

Por tanto, en este inventario estarían: el deseo sexual normal, el “amor intenso”, el diablo-deseo, que entra en pugna con Dios y la cruz (lo sagrado) y con la madre, es decir, sólo la madre censura o vigila la relación amorosa para que ésta no sea “diabólica”. También, se añaden la transformación del deseo sexual y sus formas excesivas: el incesto, la homosexualidad, las perversiones, “el amor de

⁶⁶ Ibid., p. 118, 119.

⁶⁷ Ibid., p. 112.

más de dos" (orgías), el sadismo, etc. Se unen a la lista, la crueldad física, la violencia verbal, la muerte asociada con el amor y la sangre; también, la tríada deseo-crueldad-muerte, la necrofilia, la magia. Tal como los temas del yo están relacionados con la psicosis, los temas del tú, según la teoría psicoanalítica pueden compararse con la otra de las categorías de las enfermedades mentales: la neurosis. Todo lo anterior sirve para formular la interrogante, ¿qué tema (s) se halla (n) en "Casa tomada"?

En el relato de "Casa tomada", no se está en presencia de los temas del yo puesto que no hay ninguna de las imágenes de la red del ego. No se detecta el principio de causalidad, el "azar" ni el pan-determinismo que explique la intervención de lo fantástico —los ruidos "imprecisos y sordos"— en el mundo de los hermanos. La significación del pan-determinismo como "...el límite entre lo físico y lo mental, entre la materia y el espíritu, entre la cosa y la palabra, deja de ser cerrado"⁶⁸, tal como se utiliza en los relatos tradicionales de lo fantástico como un poder superior representado que cause o determine todo, no aparece en este cuento.

Tampoco puede percibirse la multiplicación de las personas de Irene y su hermano, es decir, no hay un paso de la materia al espíritu; sin embargo, el tema del doble parece *insinuado* pero sólo de manera fugaz al principio del relato cuando el narrador se refiere a la casa ya que ésta aparece como doble, pues la

⁶⁸ Ibid., p. 91.

casa se convierte en reflejo de toda la genealogía que ha vivido en ella, además de ser el espacio donde el par de hermanos habitaba; ella “guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia”.

Además, la casa adquiere un valor de personaje al ser personificada por las propias palabras del narrador, quien, después de hablar brevemente de él y de Irene, apunta al verdadero motivo de su relato: “Pero es de la casa que me interesa hablar...”. En este sentido, la casa natal adquiere los caracteres de un personaje siniestro que es portadora de influencias negativas sobre los hermanos, pues no les ha permitido “casarse”, y así proseguir la genealogía.

Aunque hay una identificación de los personajes con la casa que habitan al cuidarla y limpiarla no puede afirmarse que haya una ruptura entre el sujeto y el objeto, o sea, ninguno de los dos se integran literalmente a los espacios, paredes, objetos presentes de la casa; sus moléculas no pasan a la casa o viceversa.

Con relación a la transformación del espacio y del tiempo no se produce ninguna ruptura. Los personajes están “atrapados” en los límites que la casa ha dispuesto para ellos en su espacialidad y profundidad que luego se reduce a algo angosto, al “ala delantera”. De igual modo, los medios físicos de la casa no varían, se conservan. Los ruidos “imprecisos y sordos” que obligan a los personajes a ir

avanzando, a trasladarse de un cuarto a otro, son los que toman la casa, produciendo el desplazamiento espacial y la expulsión final de sus habitantes.

En cuanto al elemento temporal, tampoco hay una ruptura en el tiempo. Tal como se explicó en el segundo capítulo es un tiempo normal. Hay un avance natural del tiempo de la historia, de las relaciones día / noche, mañana-tarde, noche. El relato no lleva a un tiempo distinto, extraño o paralelo, las relaciones lógicas temporales son claramente definidas, todo raya en la naturalidad. Repetimos: la vacilación en el relato no viene dado por el tiempo, sino *en la indefinición o indeterminación de los ruidos "imprecisos y sordos"* que surgen de la espacialidad de la casa.

Después de leer el cuento, el lector conoce el desenlace pero no llega a saber nunca qué o quienes toman la casa y por qué. ¿Los espíritus de los antepasados de los hermanos que intentan preservar la casa, ante la amenaza de los protagonistas de acabar con ella justicieramente? ¿Son expulsados como castigo por clausurar la genealogía que ellos debían continuar? ¿Son los ruidos reales, o producto del algo psicótico?

Por oposición, el relato de "Casa tomada", estaría ubicado en la segunda red, en los temas del tú. Más específicamente, con la transformación del deseo de la libido de los protagonistas, es decir, el relato apunta a una **relación incestuosa** que a continuación se intenta desarrollar con la ayuda de los enunciados del

narrador, las acciones y ciertas imágenes simbólicas presentes en el relato. Para tal propósito se basará esta exposición en algunos referentes tomados de la antropología cultural y del psicoanálisis.

Con relación a esta última, Todorov puntualiza la importancia que tiene la investigación psicoanalítica para dilucidar los temas de lo fantástico, sin querer identificarse plenamente con esta teoría. Él dice: "Se diría que el psicoanálisis es a la vez una ciencia de las estructuras y una técnica de interpretación. En el primer caso, describe un mecanismo: por así decirlo, es el de la actividad psíquica; en el segundo, revela el sentido último de las configuraciones así descritas. Responde, a la vez, a la pregunta 'cómo' y a la pregunta 'qué'"⁶⁹.

En "Casa tomada" los indicios latentes de una relación incestuosa aparece desde el mismo principio del relato. De acuerdo con Roudinesco:

Se llama incesto a una relación sexual sin coacción ni violación entre consanguíneos o parientes adultos (que hayan alcanzado la mayoría de edad legal), en el grado puntualizado por ley propia de cada sociedad: en general entre madre e hijo, entre padre e hija, entre hermano y hermana. Por extensión, la prohibición puede extenderse a las relaciones sexuales entre tío y sobrina, tía y sobrino, padrastro e hija, madrastra e hijo, madre y yerno, padre y nuera⁷⁰.

⁶⁹ Ibid., p. 119.

⁷⁰ ROUDINESCO, Elizabeth y PLON, Michel. Diccionario de psicoanálisis. Buenos Aires : Editorial paidós, 1998. p. 516.

En los tres primeros párrafos se insinúa una relación directa entre la casa y el pasado asociado con "...los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia". Infancia que se conecta con los estadios o etapas de la vida sexual instintiva, autoerótica del niño. Según Freud, en las primeras etapas de la infancia, los impulsos de la libido no tienen un objeto sexual definido y giran en torno de varias zonas erógenas del cuerpo (sexualidad oral, anal, fálica).

Todo se rige por el "principio del placer", y es entre los 3 y 5 años cuando se desarrolla el complejo de Edipo, es decir, aquella representación inconsciente por medio del cual se expresa el deseo sexual o amoroso del niño por el progenitor del sexo opuesto y su hostilidad al progenitor del mismo sexo. El niño entra en una situación de celos y enemistad con respecto al padre, al que, sin embargo, quiere entrañablemente, en cuanto no intervenga la madre —objeto del deseo— y causa de la discordia.

Se produce en el niño un estado de ambivalencia: amor y odio, ambos justificados, con respecto a una misma persona. Es fácil comprender esta etapa en el sujeto masculino, porque éste retiene en dicho estadio el mismo objeto que *catexizó*^{*} con su libido aún pregenital en el curso del período precedente de la

* En los términos psicoanalíticos, *la catexia*, se refiere a la concentración o empleo de la energía mental o de la libido en una dirección determinada: por ejemplo, hacia un objeto o una persona.

lactancia y la crianza. Así, el sujeto infantil proyecta sus deseos sexuales *sobre las personas más próximas y afines a él*, o sea, en primer término, sobre la madre y el padre, y después sobre sus hermanos o *hermanas*. Es tal como lo resume Freud:

El psicoanálisis nos ha demostrado que el primer objeto sobre el que recae la elección sexual del joven es de naturaleza incestuosa condenable, puesto que tal objeto está representado por la madre o por la hermana, y nos ha revelado también el camino que sigue el sujeto a medida que avanza en la vida, para sustraerse a la atracción del incesto... Tal es la razón de que las fijaciones incestuosas de la libido desempeñen de nuevo o continúen desempeñando el papel principal en su vida psíquica inconsciente. De este modo, llegamos a ver en la actitud incestuosa con respecto a los padres el *complejo central* de la neurosis⁷¹.

Si se tiene en cuenta estas puntualizaciones freudianas, puede afirmarse que el narrador-personaje proyectó hacia su hermana (al no estar la madre) su deseo sexual anclado en esos recuerdos de infancia que son fundamentales para la configuración del carácter, por cuanto éste se origina —siempre, de acuerdo con Freud— durante los primeros años y en su origen entran a jugar de manera muy activa los deseos incestuosos.

Además, el narrador dice respecto a la influencia de la casa sobre ellos al no permitirles casarse: “A veces llegamos a creer que era ella la que *no nos dejó*

⁷¹ FREUD, Sigmund. *Tótem y Tabú*. Madrid : Alianza Editorial, 2000. p. 25.

casamos”, con otros de afuera, pues Irene “rechazó dos pretendientes sin mayor motivo, [...]”, y en el caso del narrador se le murió su posible pareja (María Esther) antes de llegar a comprometerse. De hecho, reconoce que habían entrado en los cuarenta años y aún no se habían casado.

La casa habitada por un tiempo pasado en el cual residía el padre, acusaba la prohibición del incesto tácito y asumido por el narrador cuando habla de una “...inexpresada idea... de que el *nuestro, simple y silencioso matrimonio* de hermanos...” En esa casa se respira un pasado que se transforma in crescendo en un presente acosador y acusador.

Este “simple y silencioso matrimonio” lo experimentan en una casa donde viven *aislados* del resto de la sociedad. Los dos hermanos están “encerrados” dentro una casa antigua y espaciosa. De acuerdo con el relato este aislamiento se corrobora con las palabras del narrador, quien dice que sólo él salía los sábados a buscar libros de literatura francesa, aunque sabía que era “preguntar vanamente”, ya que “desde 1939 no llegaba nada valioso a la Argentina”. Tampoco Irene abandonaba la casa porque asigna a su “hermano-esposo”, la tarea de escoger la lana que le permitía tejer y tejer todo el día.



Tampoco salían a trabajar, pues mensualmente llegaba dinero de sus posesiones rurales. Todo converge en un solo punto: la casa, donde imágenes primitivas que son los centros de fijación de los recuerdos se quedaron en la memoria y ahora intentan salir, aflorar de un pasado lejano a un presente cercano. Bachelard lo sintetiza cuando dice que la casa "...es nuestro rincón del mundo. Es —se ha dicho con frecuencia— nuestro primer universo. Es realmente un cosmos... la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre"⁷².

En síntesis, la situación de *aislamiento* que viven y la identificación de ellos con la casa, que a su vez, ha sido el recinto de un largo linaje, es el resultado de una relación incestuosa que puede ser explicada no sólo desde un punto de vista psicológico, sino también desde la antropología en relación con la estructura del parentesco y con el paso de la familia a la sociedad.

La estructura mínima del parentesco se asienta sobre cuatro términos mínimos (hermano-hermana, padre, hijo); unidos entre sí por dos pares de oposiciones correlativas y tales, que en cada una de las generaciones en causa, existe siempre una relación positiva y una relación negativa. Según Lévi Strauss "...para que exista una estructura de parentesco es necesario que se hallen presentes los

⁷²BACHELARD, Gastón. La poética del espacio. Santafé de Bogotá : Fondo de Cultura Económica, 200. p. 34, 36.

tres tipos de relaciones familiares dadas siempre en la sociedad humana, es decir, una relación de consaguinidad, una de alianza y una de filiación; dicho de otra manera, una relación de hermano a hermana, una relación de esposo a esposa y una relación de progenitor a hijo⁷³.

Esta declaración de Lévi-Strauss, muestra que el parentesco es el vínculo social más importante, que no es una simple taxonomía nativa o una construcción cultural desarrollada a lo largo de las generaciones, sino que las relaciones de parentesco permiten mediante los lazos de sangre (consaguinidad) y a través de la alianza matrimonial, la incorporación de los extraños a un grupo o la formación de éste y la interacción solidaria con otros, la continuidad entre generaciones, el ordenamiento de la propiedad y la posición social, así como el establecimiento de un universo de otros en los que un individuo puede apoyarse, esperando ayuda de diversas maneras.

A partir de las relaciones de parentesco se ha tejido una extensa red de términos que se refieren a él y que responden a la estructura y funcionamiento de los sistemas de parentescos, entre ellos están: la *endogamia* y la *exogamia*. Éstos nos sirven para probar la relación incestuosa de los protagonistas de "Casa tomada".

⁷³ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropología estructural*. 9 Ed. Buenos Aires : Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1984. p. 45.

La endogamia es la regla matrimonial que impone la alianza (de matrimonio) dentro de un grupo determinado. En otras palabras, es la obligación de casarse al interior de un grupo objetivamente definido. La endogamia puede ser étnica o tribal, de casta o de raza y de parentesco o linaje. Kottak dice que "...las reglas de la endogamia dicta el *emparejamiento* o el matrimonio dentro del grupo al que uno pertenece"⁷⁴. Esta forma de organización social que aísla, nos recuerda a los pueblos primitivos donde pequeños grupos cerrados sobre sí mismos perpetuaban su existencia biológica y reproductiva por las *relaciones incestuosas, ya que lo prohibido eran las relaciones con otros individuos o grupos de fuera.*

Así, la endogamia aísla al grupo y tal situación conduce a la destrucción. Irene y su hermano mantienen una relación consanguínea (hermano a hermana) y una alianza matrimonial incestuosa (esposo = narrador; esposa = Irene), que lleva finalmente a una "...necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa".

También, en los grupos endogámicos con el tiempo se produce un solapamiento espacial con otros, lo que origina una mutua hostilidad, de tal modo que el hombre acabó por escoger "casarse" fuera del grupo, antes que morir dentro, lo cual llevó a la exogamia y a la forma básica de una organización, o sea, el paso de la naturaleza a la cultura, de la familia a la sociedad. Shapiro se expresa al respecto:

⁷⁴ KOTTAK, Conrap Philliph. Antropología. 6 Ed. Madrid : Mc Graw Hill, 1994, p. 300.

Como Taylor demostró hace casi un siglo, la explicación definitiva es probablemente que la humanidad ha comprendido muy temporalmente que, para liberarse a sí mismo de una salvaje lucha por la existencia, se enfrenta con el muy simple dilema de casarse o ser muerto: La alternativa se daba entre familias biológicas que vivían en yuxtaposición y *empeñadas a permanecer cerradas*, unidades auto-perpetuantes, acosadas por sus temores, odios e ignorancias, y el establecimiento sistemático, mediante la prohibición del incesto, de lazos intermatrimoniales entre ellas, teniendo éxito así en crear por medio de los lazos artificiales de afinidad, una verdadera sociedad humana, a pesar de la influencia aislante de la consanguinidad y aún en contradicción con la misma⁷⁵.

De acuerdo con la cita anterior, el individuo endógamo optó por "casarse" fuera para proteger su vida. De modo que la interdicción del incesto surgió con el fin de garantizar la exogamia para forzar a la gente a casarse fuera de su grupo de parentesco. En suma, la prohibición del incesto es la vertiente negativa de una regla positiva: la obligación de la exogamia, que lleva a los grupos a formar redes sociales y políticas. Con relación a lo anterior Kottak anota:

Forzando a sus miembros a casarse fuera, el grupo incrementa sus aliados. El matrimonio dentro del grupo, por el contrario, aislaría a ese grupo y en última instancia podría conducirlo a su extinción... Además de la función sociopolítica, la exogamia garantiza también la mezcla genética entre grupos y mantiene así unas especies humanas exitosas⁷⁶.

Es cierto que existen diversas teorías que han explicado el horror al incesto como algo instintivo, natural o como resultado de una degeneración biológica de la que se dieron cuenta las sociedades primitivas, la teoría de la exogamia que

⁷⁵ SHAPIRO, Harry L. Hombre, cultura y sociedad, México : Fondo de Cultura Económica, 1975. p. 380.

⁷⁶ KOTTAK, Op.cit., p. 299.

acabamos de analizar, permite abstraer que el tabú del incesto no tiene un origen moral sino político-social porque evitó los conflictos entre grupos cerrados como se explicó arriba.

Estas anotaciones antropológicas permite concluir que Irene y su hermano no mantenían una relación exógama, puesto que ninguno de los dos había establecido ningún tipo de alianza matrimonial con otros individuos de afuera. Las palabras del narrador lo corroboran: "Irene *rechazó* dos pretendientes sin mayor motivo, a mi se me murió María Esther antes que llegáramos a comprometernos". Por oposición, su relación endógama, aislada y cerrada llevaría a la destrucción y extinción de la genealogía.

Retomando a Freud, éste entendió al ser humano como un sistema, en el cual se relacionan activamente la razón y los instintos, lo físico y lo psíquico; por eso distinguió tres instancias que condicionan el desarrollo de la parte psíquica del individuo. En su primera tópica habló del inconsciente, el preconscious y el consciente. Posteriormente, en su revisión y segunda tópica habló del *ello*, el *yo* y el *super yo*.

Para Freud, el *ello* es la parte del individuo donde habitan esencialmente los instintos. Dentro de esta instancia hay que destacar lo sexual, la energía libidinal. El *ello* es la vida instintiva, es alógico, atemporal y aespacial, sin "restricciones".

Según Roudinesco, "el *ello* es concebido como un conjunto de contenidos de naturaleza pulsional y de tipo inconsciente... considerado como receptáculo pulsional desorganizado semejante a un verdadero caos, lugar de pasiones indómitas que, sin la intervención del yo, seguiría siendo juguete de sus aspiraciones pulsionales y se dirigiría ineluctablemente a su propia pérdida"⁷⁷.

Por otro lado, el *yo* es la parte que entra en contacto con la realidad; "representante" del mundo externo. Es la parte de la personalidad que canaliza los pedidos del *ello*, es el centro de lo consciente. Según Roudinesco:

"El yo sigue siendo el punto de anclaje defensivo ante las excitaciones internas y externas; su papel consiste en poner freno a los desencadenamientos pasionales de *ello* y reemplazar el principio del placer, por el principio de la realidad; provisto de lo que Freud denomina una 'calota acústica', lugar de recepción de las huellas mnémicas dejadas por las palabras, el yo está en el núcleo del sistema de percepción; finalmente ayudado por el super yo, participa en la censura. Ahora bien, la novedad consiste en primer lugar en que una parte del yo... es inconsciente"⁷⁸.

Finalmente, el *super yo* está formado por el aparato cultural, es decir, la educación familiar y escuela, la sociedad en general. Es una instancia represora, prohibitiva que impone pautas, normas, leyes; es la instancia de vigilancia y juicio, mandatario del mundo interior de *ello*. De acuerdo con Roudinesco:

⁷⁷ ROUDINESCO, Op. cit., p. 257, 258.

⁷⁸ Ibid., p. 1117.

El super yo hunde sus raíces en el ello y, de un modo despiadado, actúa como juez y censor del yo... La formación del super yo es correlativa al sepultamiento de la estructura edípica. En un primer momento, el super yo es representado por la autoridad parental que ritma la evolución infantil alternando las pruebas de amor y los castigos, generadores de angustia. En un segundo momento, cuando el niño renuncia a la satisfacción edípica, interioriza las prohibiciones externas⁷⁹.

Estas instancias psíquicas permiten establecer una analogía entre el interior de la mente y los significantes adjetivos utilizados para calificar la espacialidad de la casa en sus dos pares dimensionales: antigua y espaciosa en un extremo y profunda y silenciosa en otro.

La *antigüedad* de la casa se puede asociar no sólo con los recuerdos de infancia de los dos hermanos sino específicamente con el espacio del ámbito familiar donde surge o se *forma la psiquis de un individuo*. Es una especie de recinto de la memoria donde reside un pasado imposible de borrar, de un pasado muy remoto, el pasado de la infancia. La *espacialidad y profundidad* connota amplitud, vastedad; una especie de zona abismal desconocida del interior de la mente humana, y el *silencio* de la casa puede tomarse como un símbolo del relato para referirse a algo oculto, solapado, reprimido que busca salir y de lo cual hablaremos a continuación.

⁷⁹ Ibid., p. 1046, 1047.

Tómese como referencia la distribución interna de la casa. Hay una parte que está en el fondo, "la parte más retirada" separada de la parte delantera por un pasillo y la *maciza puerta de roble*. Después viene una segunda puerta, la cancel, conectada con un zaguán que lleva al exterior, a la calle, si se quiere, a la superficie.

Recordando que las instancias psíquicas están entre lo inconsciente y lo consciente, puede argumentarse que la parte profunda, "aquel lado", representa el inconsciente del narrador-protagonista y su hermana, donde el deseo sexual incestuoso está anclado; el pasillo con la puerta maciza sería como el elemento señalador, la *censura*, que no deja que lo reprimido pase al preconscious, es decir, la parte delantera de la casa donde ellos habitan.

Según Roudinesco, la censura es "la instancia psíquica que impide que emerja en la conciencia un deseo de naturaleza inconsciente, y lo hace aparecer bajo una forma disfrazada"⁸⁰. Freud identificó la censura en su segunda tópica de las instancias psíquicas con el *super yo*.

Cuando la primera "toma" de la casa se efectúa, la puerta maciza de roble, detiene, contrarresta y protege el paso instintivo de la energía pulsional del *ello*, pero no por mucho tiempo. En otros términos, lo que los hermanos hacen es

⁸⁰ Ibid., p. 164.

reprimir un deseo incestuoso. La represión es un medio de que dispone el yo para *defenderse* contra un impulso indeseado. De acuerdo con Freud, "la represión equivale a un intento de fuga. El yo retrae la carga (preconsciente) de la representación instintiva que de reprimirse trata y la utiliza para la génesis de *displacer* (de angustia)"⁸¹. Los dos *hermanos* buscan mantener en el inconsciente todas las ideas y representaciones ligadas a las pulsiones de su libido.

La invasión ocurre en forma ominosa. El narrador se limita a este comentario: "Lo recordaré siempre... tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo". Un día cualquiera, desde la parte de la casa menos frecuentada por la pareja de "hermanos-esposos", la tranquila estabilidad de la casa se quiebra por ruidos inexplicables. Esta primera "toma" es asumida con cierta aceptación que comienza a instalarse junto a esa inmovilidad parcial, a esa pérdida. Aquí es pertinente señalar el placer que les reportaba limpiar toda la casa, incluso, hasta esa parte retirada de la casa se mantenía limpia: Iban "salvo para hacer la limpieza, pues es increíble como se junta tierra en los muebles".

Sin embargo, la mención del sucio / polvo suspendido en el aire que impregna los recintos y objetos más pequeños de la casa, apunta a algo —el deseo sexual incestuoso— que intenta limpiarse, eliminarse, borrarse.

⁸¹ FREUD, Sigmund. "Inhibición, síntoma y angustia". En: Obras completas. Madrid : Biblioteca Nueva, 1974. v.8, p. 2837.

La turbidez de la atmósfera llena de polvo intenta ganar la guerra frente a las infructuosas batallas por mantener inmaculada la "parte del fondo" de la casa tan antigua, llena de recuerdos porque esas habitaciones que estaban ubicadas en el "otro lado", no pertenecen a los hermanos, sino que remiten a sus padres y abuelos.

La casa se convierte en el espacio, en el cual, un pasado inmaculado que como el polvo intenta salir a flote, hacerse presente por los ruidos "imprecisos y sordos". Por tanto, los dos hermanos realizan actividades de limpieza y ordenamiento rutinarias, estereotipadas que intentaban detener el avance de ese pasado, de un tiempo que "mágicamente" había sido detenido, pero que un día cualquiera empezó a correr nuevamente por el acoso de su inconsciente, de los ruidos que venían del fondo de la casa.

La puesta en marcha de ese tiempo detenido como un gran témpano de hielo que ahora empieza a descongelarse, crece paulatinamente para tornarse en algo angustiante, pues amenaza la seguridad de "la inexpresada idea" del "simple y silencioso matrimonio de hermanos"; por ello, los dos hermanos después de la primera "toma" inhiben, controlan la situación al pasar los días: "La limpieza se simplificó...", y en torno a esta actividad se realizan otras.

La ritualidad de lo cotidiano se agudiza. Ponen a funcionar un mecanismo de defensa que en el relato estaría matizado por "el gran cerrojo" de la puerta maciza de roble y por el aislamiento que adoptan. De hecho, según el psicoanálisis, la represión tiene dos técnicas externas de manifestarse. La primera es *deshaciendo lo sucedido*, es decir, realizando actos motores que buscan "conjurar mágicamente" la amenaza y la segunda, mediante el *aislamiento*.

En el relato, a mi modo de ver, ambos mecanismos están presentes. Con respecto al primero, Freud dice que "la tendencia a deshacer lo sucedido encuentra, dentro de lo normal, su mitigado reflejo en la decisión de considerar algo como 'no sucedido'; pero en este caso, lo que hacemos es prescindir por completo del suceso que se trate y de sus consecuencias sin emprender nada contra él ni ocuparnos de él para nada..."⁸². De hecho, los hermanos no hacen nada por investigar qué es lo que viene del fondo de la casa. Se resignan a perder su espacio y a repetir y repetir actos *motores y rituales de ordenamiento y limpieza de la casa*.

Por otro lado, el aislamiento se hace patente, ya que la vida de los dos se reduce ahora a la cocina-baño-dormitorios. Viven con lo necesario, ensimismados en sus pensamientos e intereses. Se dedican a tejer en el caso de Irene, y a leer sus libros así como revisar una y otra vez el álbum de estampillas, en el caso del

⁸² Ibid., p. 2853.

narrador. En el relato, el hermano momentáneamente opone resistencia “—tuve que cerrar la puerta—” frente a los embates de lo que viene del fondo que angustiaría y pondría en evidencia lo prohibido de la relación incestuosa.

Aunque se escucha la amenaza censuradora del *yo* y del *super yo*, se ha inhibido la angustia de forma que queda detenida, aislada y no se hace presente, consciente en la actividad del pensamiento. Es como lo sintetiza Freud, refiriéndose al mecanismo de aislamiento:

Consiste en que después de un suceso desagradable o de un acto propio, importante desde el punto de vista de la neurosis, es interpolada una pausa, en la que nada debe suceder, no efectuándose durante ella percepción alguna ni ejecutándose acto de ningún género... El suceso *no es olvidado*; pero si despojado de su afecto y suprimidas o interrumpidas sus relaciones asociativas, quedando así aislado y no siendo tampoco reproducido en el curso del *pensamiento corriente*⁸³.

En resumen: en este espacio, en ese pasado detenido —la atemporalidad inconsciente— la fantasía incestuosa se cumple como deseo sexual satisfecho. Se satisface dentro de lo inconsciente por el “principio del placer” mientras todas puertas (símbolo de la represión) permanecen cerradas. Por decirlo así, los deseos edípicos permanecen y la amenaza de castración aún no se ha concretizado completamente, sólo hay una alerta amarilla.

⁸³ Ibid., p. 2853.

Esa parte retirada de la casa —un pasado habitado por los abuelos, los padres y la infancia— es algo que fue, pero que ahora está en el presente dentro de la vida de los hermanos que transcurre lentamente. Todo el peso de ese presente los hunde en la aceptación, como si aparentemente no sucediera nada. Después de la primera “toma” el narrador concluye: “Fui a la cocina, calenté la pavita, [...] Yo cebaba el mate con mucho cuidado, pero ella tardó un rato en reanudar su labor”.

Se percibe que los deseos del ello están en el preconscious, sin embargo, ese instante no basta para darse cuenta y todo sigue ocurriendo dentro de su propio tiempo como algo normal representado en la imagen del tejido: “Irene estaba contenta porque le quedaba más tiempo para tejer”. Por lo tanto, la nueva cotidianidad afianza la sensación de vacío y tiempo detenido que promueve la tranquilidad necesaria para poder decir: “Estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar”.

Continuando con el mismo hilo argumental, antes de la “toma” definitiva de la casa, aparece entre paréntesis, la segunda pausa descriptiva de las noches de los hermanos que empieza y termina con: “Cuando Irene soñaba el altavoz yo me desvelaba enseguida”. Esta parte es vital para afianzar aún más la relación incestuosa de los hermanos, pues entran a jugar las *acciones que subliman* el deseo incestuoso y otros signos tales como: *la noche, los ruidos domésticos y el*

sueño, que se relacionan con los movimientos que efectúan los protagonistas dentro de la casa, expresando la fase estacionaria del desarrollo psíquico, o una fase progresiva que detiene o permite el avance del deseo incestuoso.

En primer lugar, a partir del sueño, el narrador protagonista describe la vida de la pareja. Algo importante es que desde esa frase que inicia y cierra dicho paréntesis, Irene y el yo-narrador se funden en una unidad que prueba la comunión de la pareja y la voz singular del yo narrador explicada en el Capítulo I.

“La “vía regia” para llegar al inconsciente es el análisis de los sueños y en este segmento, el narrador utiliza una metáfora para señalar las imágenes oníricas cuando dice refiriéndose a Irene: “Nunca pude habituarme a esa *voz de estatua* o *papagayo*, voz que viene de los sueños y no de la garganta”. Por consiguiente, lo inconsciente se enfatiza con las voces e imágenes que el protagonista oye y recuerda.

Lo interesante del relato cortazariano, es que las dos “tomas” ocurren de *noche*, cuando lo reprimido aflora a través de los ruidos, “pero de noche se escuchaba cualquier cosa en la casa. *Nos oíamos* respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, *los mutuos y frecuentes insomnios*”. También, el fenómeno auditivo aumenta en el día, cerca de la parte tomada (la parte del fondo) porque los “hermanos-esposos” aumentaban los rumores domésticos,

intensificando la potencia de la voz, cantando, haciendo ruido al lavar la loza, pasando las hojas del álbum filatélico, etc.

Estos ruidos no eran más que pretextos para mitigar, *silenciar* la emergencia de lo reprimido —el deseo incestuoso—. Por el contrario, en la noche cuando regresaban a sus dormitorios, “la casa se ponía callada y a media luz, hasta pisábamos más despacio para no molestarnos”. Estas referencias a la noche, la poca luz y el silencio (lo reprimido) son indicios del incesto, pues la noche, como dice Jean Chevalier:

Engendra igualmente el sueño y la muerte, las ensañaciones y las angustias, la ternura y el engaño... La noche simboliza el tiempo de las gestaciones, de las germinaciones o de las conspiraciones que estallarán a pleno día como manifestaciones de vida... Pero entrar en la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras. Es la imagen de lo inconsciente, lo cual se libera en el sueño nocturno⁸⁴.

Por otra parte, la referencia que el narrador hace sobre “los grandes sacudones que hacían caer el cobertor”, nos indican no sólo una filiación consanguínea de hermanos, sino también una relación o *alianza matrimonial incestuosa*. Si bien, es cierto que el narrador se refiere a “nuestros dormitorios” entendiéndose así que cada uno duerme en habitaciones separadas, la única manera de saber Irene que

⁸⁴ CHEVALIER; Jean y GHEERBRANT, Alain. Diccionario de los símbolos. 6 Ed. Barcelona : Empresa Editorial Herder, 1994. p. 753, 754.

el cobertor se caía y de los “grandes sacudones”, era viéndolo; para esto, tenía que estar en la misma habitación, en la misma cama como una pareja. De hecho antes de hacer esta larga digresión de sus noches, el narrador había dicho: “Nos divertíamos mucho, cada uno en sus cosas, *casi siempre reunidos en el dormitorio de Irene que era más cómodo*”.

También, los dos hermanos buscaban acallar el deseo incestuoso mediante actos de sublimación. En psicoanálisis, la sublimación da “...cuenta de un tipo particular de actividad humana (creación literaria, artística, intelectual) sin relación aparente con la sexualidad, pero que extrae de la pulsión sexual desplazada hacia un fin no sexual, invistiendo objetos valorizados socialmente”⁸⁵. Irene se dedicaba a tejer y tejer sin importarles lo que tejía (tricotas, medias, chalecos) ni el color o calidad de la lana. El narrador dice: “Me pregunto que hubiera hecho Irene sin el tejido”. ¿Para qué teje y desteje? ¿Para entretenerse? ¿Para matar el tiempo? ¿Espera que algo pase o tal vez quiere evitar que ocurra?

La relación de Irene con el tejido nos recuerda a la Penélope de la Odisea que teje y desteje para dilatar el tiempo y así evitar que la desposen. Irene espera a su “hermano-esposo”, pues “rechazó dos pretendientes sin mayor motivos”. Además, la actividad de tejer y sus elementos tales como: hilos, lana, ovillos, agujas, etc., están presentes a lo largo de todo el relato.

⁸⁵ ROUDINESCO, Op.cit., p. 1029.

Después de la "toma" final de la casa el narrador dice: "El tejido le colgaba de las manos y las hebras iban hasta la cancel y se perdían debajo. Cuando vio que los ovillos habían quedado del otro lado soltó el tejido sin mirarlo". Irene ya no tiene que sublimar más su deseo sexual incestuoso; por el contrario, lo acepta porque se ha hecho consciente, ha aceptado oficialmente a su hermano como esposo cuando huye con él.

En el caso de su hermano, la sublimación de su deseo es menor. Para lograrlo lee libros de la biblioteca, sale al centro cada sábado para comprar la lana que Irene necesitaba, visita las librerías, aunque sabía que "desde 1939 no llegaba nada valioso a la Argentina". Después que pierde sus libros, sublima su deseo por medio de revisar la colección de estampillas de su padre y eso le sirvió para "matar el tiempo". En relación con el narrador se conecta la imagen de la noche con *la sed y el agua*.

Estas dos últimas son representaciones oníricas del deseo sexual. De hecho, el narrador dice: "De noche siento sed". Ese deseo repentino de beber ya sea agua o mate se asocia con las dos "tomas" de la casa. Después de la primera "toma" el narrador asume todo con normalidad: "Fui a la cocina, calenté la pavita, [...] Yo cebaba el mate con mucho cuidado, pero ella tardó un rato en reanudar su labor". Esta naturalidad se traduce en querer dejar en el inconsciente (al cerrar la puerta

maciza) el deseo incestuoso para que la angustia no se produzca en el yo, ya que éste, "...es la verdadera sede de la angustia... El *ello* no puede, como el *yo*, experimentar angustia, pues no es una organización ni puede discriminar las situaciones peligrosas. En cambio, es muy frecuente el desarrollo o preparación en el *ello* de procesos que dan ocasión al *yo* para una explosión de angustia"⁸⁶.

Finalmente, viene la "toma" final de la casa. Los ruidos "imprecisos y sordos" atraviesan la puerta maciza de roble. El narrador comenta: "Nos quedamos escuchando los ruidos, notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble, [...]". Y continúa: "No nos miramos siquiera. Apreté el brazo de Irene y la hice correr conmigo hasta la puerta cancel, sin volvernos hacia atrás. Los ruidos se oían más fuerte pero siempre sordos, a espaldas nuestras. Cerré de golpe la cancel y nos quedamos en el zaguán. Ahora no se oía nada".

Estas palabras del narrador, demuestran que, una vez traspasada la puerta maciza, se pasa del inconsciente al preconscious. Cuando ambos atraviesan la puerta cancel llegan al zaguán; allí fugazmente desaparecen los ruidos. El elemento acosador y acusador que empezó paulatinamente invade más y más; la acusación los empuja, la prueba del incesto los señala y los arroja como pareja prohibida a la calle, es decir, ya nada puede inhibir, reprimir el deseo incestuoso

⁸⁶ FREUD., Op.cit., p. 2864, 2865.

del matrimonio de hermanos, pues se ha hecho *consciente*, ha emergido del fondo a la superficie.

Esta "toma" definitiva de la casa hace que pierdan todo lo que les quedaba: dinero, objetos personales, lana, libros, álbum filatélico, ropa, etc. El pasado remoto, antiguo se ha instalado en el presente obligándolos a quedar en la calle, sólo con lo que tenían puesto: "—¿Tuviste tiempo de traer alguna cosa —le pregunté inútilmente— dice el narrador y su "hermana-esposa" responde: "—No, nada". Así, a las once de la noche, en la oscuridad, se esconde parcialmente la relación incestuosa. El narrador como "hermano-esposo" asume su papel y rodea con su brazo la cintura de Irene, y salen a la realidad o quizá entran a ella.

Al final, el narrador dice: "Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada". En esta escena final, el mismo reconocimiento del incesto los hace, en un último acto de ocultamiento del pasado y de su "simple y silencioso matrimonio", guardar bajo tierra al tirar la llave a la alcantarilla, en el fondo del *ello*, en el inconsciente, la imagen-simbólica de la casa paterna de la pareja que ha sido expulsada arrojada, lanzada al mundo, fuera del ámbito de la casa, donde se acumulan la hostilidad de los hombres y el universo.

Llegados a este punto, no puede dejarse de lado el papel que cumplen las puertas en el relato: la puerta maciza de roble, la cancel y la puerta de entrada. Según Chevalier, “la puerta evoca también una idea de trascendencia, accesible o prohibida, según que la puerta esté abierta o cerrada, sea atravesada o simplemente mirada. [...] Según esté cerrada, abierta, cerrada con llave o batiente, una puerta es, sin cambiar en absoluto de naturaleza, presencia o ausencia, llamada o defensa... inocencia o falta”⁸⁷.

Ese ser lanzado fuera, donde desaparece la región de protección y refugio de la casa permite relacionar el último pilar que utiliza Daniel Ferreras para definir lo fantástico, *la ruptura radical entre el protagonista y el universo representado*. Irene y su hermano se enfrentan a otros personajes. En este caso, se enfrentan a la figura del padre manifestado en los recuerdos que orbitan en la casa, que amenaza y condena su relación matrimonial. El *yo* de ambos protagonistas y el *super yo*, representado este último por la sociedad y la cultura, también condenan y rechazan su relación incestuosa.

Por último, la casa misma como ámbito de los abuelos, de los padres lucha contra ellos poniéndoles obstáculos, aislándolos, desplazándolos y finalmente, expulsándolos al exterior. También, sus propios instintos y pulsiones del *ello*, del inconsciente luchan contra el “principio de realidad”, con el consciente. Como dice

⁸⁷ CHEVALIER, Op.cit., p. 858.

Ferreras, el personaje se enfrenta "...con sus estructuras sociales representadas por su familia, sus vecinos o sus conciudadanos. Esta oposición se puede analizar también en términos de razón contra irracionalidad, realidad contra sobrenatural o individuo contra colectividad, y se puede percibir como un choque entre dos códigos semióticos en teoría opuestos el uno al otro..."⁸⁸.

En vista de lo dilucidado en este capítulo, consideramos oportuno referirnos al punto de vista de Todorov al considerar la interpretación de una obra. Él, al explicar los temas de lo fantástico, no asigna a las imágenes literarias concretas o abstractas una significación como lo hace la crítica temática, más bien, trata de señalar una existencia, de describir una configuración y no un sentido. Sin embargo, reconoce a "la obra literaria como una estructura susceptible de recibir un número indefinido de interpretaciones; estas dependen del tiempo y del lugar de su enunciación, de la personalidad del crítico, de la configuración contemporánea, de las teorías estéticas y así sucesivamente"⁸⁹.

Desde este punto de vista, al tratar de interpretar el relato de "Casa tomada," podría aceptarse inicialmente que quienes se han tomado la casa son los espíritus de los antepasados de los hermanos que tratan de evitar que se cumpla lo anunciado por el narrador-protagonista de voltear "justicieramente la casa", como

⁸⁸ FERRERAS, Op.cit., p. 21.

⁸⁹ TODOROV, Op.cit., p. 78.

una especie de castigo por clausurar la genealogía, el apellido de los ascendientes que habitaron la casa.

Sin embargo, como se ha probado con la ayuda del aspecto semántico, “los invasores”, “los enemigos”, “los otros”, los ruidos “imprecisos y sordos”, “ellos”, son los deseos reprimidos —el deseo sexual incestuoso— que gradualmente fue emergiendo de lo inconsciente representado por la parte profunda de la casa, aislada por la puerta maciza de roble, pasando por el preconscious, la parte delantera y la puerta cancel, hasta llegar a la superficie de las conciencias de ambos protagonistas, matizado por la calle y el exterior.

Este develamiento trae como consecuencia la condena de su “simple y silencioso” matrimonio incestuoso y la expulsión de la casa, recinto donde se somete al narrador al abandono del ámbito (simbólico) edípico a través de la amenaza de castración, encarnada en la autoridad parental y la censura que la cultura, la educación, la familia y la sociedad han convencionalizado sobre la estructura de parentesco, la relación hombre-mujer, la psiquis humana, la sexualidad y la moral.

4. CONCLUSIONES

Como se ha establecido desde hace mucho tiempo, para la crítica literaria estructural la obra funciona como un sistema, con relaciones de dependencia entre sus partes. Por eso, el estudio del texto narrativo, parte del reconocimiento de los límites formales para descubrir su estructura, sus relaciones internas y el mecanismo que explique su construcción.

Por lo tanto, un análisis estructuralista debe procurar separar el conjunto de leyes subyacentes por las cuales esos signos se combinan y forman significados. Así, la obra literaria —el objeto estético—, igual que cualquier otro producto del lenguaje, es una construcción cuyos mecanismos pueden ser clasificados y analizados como los objetos de cualquier otra ciencia.

Este postulado estructuralista sirvió para *describir* y *explicar* el conjunto de parámetros narrativos estrechamente relacionados con el buen funcionamiento del relato fantástico de "Casa tomada". Además, ayudó a fundamentar tres conclusiones básicas que a continuación exponemos:

En primer lugar, mediante el desarrollo de los capítulos precedentes creemos haber demostrado la validez y viabilidad que tiene el análisis estructural de

Ferreras y Todorov aplicado a "Casa tomada", y por extensión a cualquier otro cuento fantástico. El relato cortazariano que analizamos cumple el criterio de caracterización fantástica establecido por la teoría de Daniel Ferreras porque el elemento sobrenatural —el fenómeno auditivo— resulta inédito, o sea, alejado de la categoría tradicional. Además, el universo o "hiperrealidad", que es la casa, se acepta y se siente como parecido al nuestro y finalmente, se percibe la ruptura de los protagonistas, la pareja de hermanos con la otredad, la sociedad que los condena.

Por otra parte, según los lineamientos todorovianos, "Casa tomada" se acepta como un texto fantástico porque después de terminado el relato, no llega a saberse con exactitud *qué* hizo que los hermanos salieran expulsados o *quiénes* se tomaron la casa. ¿Son ruidos reales o imaginarios? ¿Son seres reales o imaginados por los personajes los que se toman la casa? También, el ocultamiento y pendulación pronominal del narrador entre la primera persona representada en el relato y el plural *nosotros*, que lo coloca, según se trate, de un lado u otro de la realidad, contribuye a generar ambigüedad.

Además, el cuento *no tiene una explicación racional* que explique la fuente u origen de los ruidos "imprecisos y sordos", para poder ubicarlo en el terreno de lo extraño. Aunque como se demostró en el aspecto semántico, se les puede asignar

una interpretación. Tampoco hay nada de maravilloso en el cuento, llevándonos a concluir que definitivamente este relato está en el terreno de lo fantástico.

Por otra parte, en cuanto a la actitud que debe adoptar el lector frente a los acontecimientos narrados, puede decirse que el relato no permite adoptar una *lectura poética* porque lo fantástico, como es lógico implica *ficción*. Lo que se intenta decir, es que el discurso poético se distingue por sus propiedades secundarias, y por lo tanto, se sabe desde el primer momento, que en tal o cual texto determinado no habrá que buscarse lo fantástico, es decir, la rima, la métrica, el discurso emotivo, etc., nos alejan de ello.

Tampoco una *lectura alegórica* ya que ésta implica tomar los hechos sobrenaturales, insólitos, no en un sentido literal (ficción), sino en un sentido que remite a algo que no es fantástico, es decir, la alegoría dice una cosa y significa otra. Ni las estructuras subyacentes dilucidadas anteriormente ni la "inmanencia" del texto muestran de manera *explicita* la existencia de una alegoría. Si lo que se lee y describe en el relato de "Casa tomada" acerca del elemento sobrenatural — los ruidos "imprecisos y sordos"— nos lleva a tomar las palabras no en sentido literal, sino en otro sentido que *no remite a algo sobrenatural*, ya no hay cabida para lo fantástico, tal como lo postula la teoría estructuralista de Todorov.

La segunda conclusión tiene que ver con la manera como Cortázar instaura lo fantástico en la *cotidianidad* y su acaecer plano y positivo por un lado, y la *fijación espacial* por otro, para producir lo fantástico en "Casa tomada".

Lo fantástico en "Casa tomada", no emerge de un mundo o ambiente cargado de los elementos del cuento fantástico tradicional del siglo XIX, que hundió sus raíces en la novela gótica y en la literatura de miedo o terror; más bien, lo fantástico se manifiesta más que por la narración de acontecimientos extraordinarios o sobrenaturales, por la presencia de fuerzas que revelan ese otro orden oculto y misterioso que irrumpe la transparencia de la vida de los protagonistas.

En el relato cortazariano, lo fantástico se concibe como una realidad más. Proviene de un simple dato, de un hecho, de una tensión, de un impulso neurótico absolutamente creíble. De ahí que el universo fantástico cortazariano, es por lo general, un cosmos "abierto", donde las leyes que lo rigen son desconocidas e inagotables.

Tal como lo pone de manifiesto con "Casa tomada", para Cortázar, el espacio no es un límite para su creación, sino que es parte activa de la obra, cumple una función importantísima y no lo relega a un segundo plano. Por eso, el espacio en este relato se describe como algo cotidiano, pero a la vez cargado de significado.

Lo que se quiere decir es que la casa, es mucho más que una estructura arquitectónica, es un espacio vital que protege al hombre del exterior, el cual, es siempre de algún modo agresivo. La casa se vive, gana una realidad de ser mayor que todo lo externo, y por esa razón, *se vuelve más inmediata, cercana y cotidiana*, unida a nosotros por lazos que superan las relaciones meramente temporales y espaciales.

Cortázar intenta hacer brotar lo fantástico desde los espacios de mayor protección e inmediatez para lograr un efecto más contundente e inquietante. El dudar de la casa es mucho más monstruoso que el vacilar de la realidad en la calle, en un sitio lejano, en el exterior, en la naturaleza.

Si Cortázar produce vacilación de la realidad, tal como Todorov conceptualiza lo fantástico, lo produce en forma extrema ya que nos hace dudar de los espacios en que la duda se torna más insoportable, en los que la vacilación se vuelve más insidiosa, dejándonos desprotegidos y perplejos. ¿Por qué vacilar de lo cotidiano? ¿Por qué cuestionar nuestra realidad de ese modo?

En adición a lo anterior, para Cortázar, la irracionalidad está adentro y la conciencia se divide en la aceptación de esa irracionalidad que se manifiesta y la voluntad de ocultarla frente a la racionalidad de los otros, es decir, lo que se intenta inferir, es que la estructura argumental del relato de "Casa tomada" parte

de una especie de narración estanca, en donde lo que sucede está en poca relación con la profundidad de lo que se *desea expresar o revelar*.

No hay tanta acción externa. Pareciera carecer de un argumento basado en la concatenación de sucesos, hay más bien sensaciones internas, pensamientos, percepciones, etc. Lo externo se convierte en excusa para revelar el componente interno que *necesita alguna formulación para su exteriorización*. Por ejemplo, la descripción de la casa, la cotidianidad de los personajes después de las dos "tomas", las noches de los hermanos, es el tejido externo para develar finalmente el fenómeno auditivo que se traduce en acoso y condena del matrimonio incestuoso, interpretación que, como muchas otras, es válida.

Como se explicó en los capítulos anteriores, la cotidianidad y el espacio son dos componentes o elementos claves para configurar lo fantástico en "Casa tomada". Según la crítica precedente, Cortázar parece sufrir una fijación espacial en sus relatos, lo cual se refleja al situar a los personajes en un lugar apropiado para *generar el efecto adecuado*. Como es lógico, para el lector, el espacio del texto narrativo es abstracto, es decir, no es que no exista, sino que es una construcción mental y no una analogía. Por eso, el espacio tejido por Cortázar atrapa, constriñe, expulsa y algunas veces asesina. Esta idea fue ratificada en este trabajo puesto que la casa, paulatinamente desplazó y expulsó a la pareja de hermanos.

En contraste con lo anterior, creemos haber explicado y probado que *la espacialidad de la casa* se puede asociar con *el psiquismo humano*, representado en el relato en función de la memoria y los recuerdos de los protagonistas, asociados con el desarrollo de la sexualidad, los mecanismos de la represión, las acciones de sublimación de los personajes, las imágenes semántico-simbólicas como el agua, la noche, los sueños, las puertas, etc. Todo lo anterior, puso de relieve que el relato cortazariano consiste en una lectura de signos que revelan, en una visión fulgurante, el fondo develador y misterioso de las cosas que llevan a configurar lo fantástico.

De acuerdo con la crítica literaria, la presencia predominante de verdaderos *mecanismos de lo enigmático*, se prolonga con variantes perfectamente identificables a lo largo de la obra cortazariana, de manera que el discurso literario, constituido en general, a partir de narradores interiorizados, aparece *siempre configurando un universo extraño e inquietante, fluido, inestable* como formador o modelador transitorio de la vida humana. Sin embargo, el análisis del cuento dilucido en los capítulos precedentes, indicó que el paso de lo real a lo fantástico, de lo cotidiano a lo insólito, de la regla a la excepción, incluye al *hombre mismo*, ocupando una posición marginal; el no busca, sino que es buscado, soporta el acontecimiento con pasividad de objeto y es objeto de agresión, invasión, expulsión y muerte.

Finalmente, se han sugerido varias interpretaciones a "Casa tomada". Por ejemplo, se ha asociado la expulsión de la pareja de hermanos con la salida de Cortázar de Argentina. Ese desplazamiento de los hermanos a otros espacios de la casa se ha comparado con la partida de Cortázar de América a Europa, causado por los "otros", "los invasores", agentes del poder dictatorial y / o la seguidilla de regímenes militares sangrientos en Argentina, que lo lleva a refugiarse en forma definitiva en París. Otra interpretación que se ha esgrimido acerca del relato, es la aceptación de que los invasores de "Casa tomada", son los espíritus de los antepasados de los protagonistas.

No obstante, la índole del tema desarrollado en el relato y la plasmación del mismo, nos alejan de tales interpretaciones, que por supuesto, no dejan de ser aceptadas puesto que las composiciones aleatorias e inclusivas cortazarianas se prestan a lecturas y significados múltiples. Sin embargo, el aspecto semántico, sustentando en una de las categorías abstractas temáticas y en el psicoanálisis, permitió concluir que el "simple y silencioso matrimonio de hermanos", connota una alianza incestuosa, lo cual, acerca al lector a una realidad más de la vida humana contemporánea: la aceptación y / o censura de la sexualidad humana de acuerdo con las convenciones sociales.

Aunque el estructuralismo ni evalúa ni interpreta, sino que analiza, nos arriesgamos a establecer una interpretación diferente. Los ítems de los teóricos

estructuralistas propuestos, constituyeron los hilos que tejieron y sustentaron la plataforma interpretativa de "Casa tomada", en cuyo relato, al parecer, Cortázar ataca a la clase media porteña Argentina, con sus sistemas de convenciones y pautas morales, o donde se refiere a los desterrados cosmopolitas que dividieron su vida entre su "casa natal" y ese otro espacio o territorio, donde les tocó desplazarse para entrar a una nueva realidad, o salir en busca de una frontera, de un nuevo horizonte.

Lo anterior, conduce a la tercera y última conclusión: lo fantástico dista mucho de ese mundo visionario, "quimérico", donde todo es posible. No se circunscribe únicamente al mundo de los "espectros", fantasmas, a lo que viene del más allá, a lo que es sobrenatural, sino a todo aquello que contradice la experiencia y los principios racionales, a lo que introduce otro orden, otra dimensión.

Lo fantástico es un abanico abierto de posibilidades vinculado con la dificultad del ser, la angustia, el miedo ante lo desconocido. Ahora se teme menos a los fantasmas que a nuestros demonios interiores y la literatura fantástica, descubriéndolos, intenta exorcizarnos.

Creemos que lo fantástico no nos incita a huir de lo real, a refugiarnos en paraísos artificiales y arbitrarios, sino que, después de haber enumerado y definido los

monstruos que nos amenazan —Dios, el calor, el deseo, el desplazamiento, el destino, el dolor, el frío, el hombre, el ser, el universo, la compañía, la guerra, la infinitud, la inmensidad, la mente, la muerte, la mujer, la soledad, la vida, lo externo e interno, los animales, los instintos, los sentidos, los sentimientos, nosotros mismos, etc—, nos ayuda a superar nuestros temores y demás obstáculos que la vida nos presenta, porque no siempre estamos seguros de la realidad que percibimos, tocamos y experimentamos.

A veces no precisamos la forma de lo que vemos, si es un objeto, un ser vivo o inanimado, si es algo gaseoso o sólido, si es luz o sombra. Sí, nada es seguro. En efecto, cualquier acción o evento, espacio o persona, pueden fácil y volublemente convertirse en algo fantástico que nos atrapa.

BIBLIOGRAFÍA

AMÍCOLA, José. Sobre Cortázar. Buenos Aires : Editorial Escuela, 1969.

BACHELARD, Gastón. La poética del espacio. Santafé de Bogotá : Fondo de Cultura Económica, 2000.

BAJTÍN, Mijail. Estética de la creación verbal. 5 Ed. México : Siglo Veintiuno Editores, 1992.

BAL, Mieke. Teoría de la narrativa. 3 Ed. Madrid : Ediciones Cátedra, 1990.

BARTHES, Roland. La aventura semiológica. 2 Ed. Barcelona : Ediciones Paidós Ibérica, 1993.

CASTRO GARCÍA, Oscar. y POSADA GIRALDO, Consuelo. Manual de teoría literaria. Medellín : Editorial Universidad de Antioquia, 1994.

CORTÁZAR, Julio. Casa tomada y otros relatos. Madrid : Aguilar Ediciones, 1994.

CHATMAN, Seymour. Historia y discurso : La estructura narrativa en la novela y el cine. Madrid : Taurus Humanidades, 1990.

CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. Diccionario de los símbolos. 6 Ed. Barcelona : Empresa Editorial Herder, 1999.

FERRERAS F., Daniel. Lo fantástico en la literatura: De Edgar A. Poe a Freddy Krueger. Madrid : Ediciones Vosa, 1995.

FREUD, Sigmund. "Inhibición, síntoma y angustia". En: Obras completas.. Madrid : Biblioteca Nueva, 1974.

_____ Tótem y Tabú. Madrid : Alianza Editorial, 2000.

GENETTE, Gerard. "Fronteras del relato". En: BARTHES, Roland et al. Análisis estructural del relato. México : Ediciones Coyoacán, 1999.

GEORGESCU, Paul Alexandre. Nueva visión sistemática de la narrativa hispanoamericana. Caracas : Academia Nacional de la Historia y Monte Ávila Editores, 1986.

HAMBURGER, Kate. La lógica de la literatura. Madrid : Visor distribuciones, 1995.

JITRIK, Noe et al. La vuelta a Cortázar en nueve ensayos. Buenos Aires : Carlos Pérez Editor, 1968.

KOTTAK, Conrap Phillip. Antropología. 6 Ed. Madrid : McGraw Hill, 1994.

LEVI-STRAUSS, Claude. Antropología estructural. 9 Ed. Buenos Aires : Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1984.

MORELLO-FROSCH, Martha. "La tiranía del orden en los cuentos de Julio Cortázar". En: ALAZRAKI, Jaime et al. El cuento hispanoamericano ante la crítica. Madrid : Editorial Castalia, 1973.

MORENO MONTOYA, Octavio Augusto. La rebeldía literaria de Julio Cortázar. Manizales : Editorial Universidad de Caldas, 1995.

OVIEDO, José Miguel. Antología Crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980): La gran síntesis y después. Madrid : Alianza Editorial, 1992.

ROUDINESCO, Elizabeth y PLON, Michel. Diccionario de Psicoanálisis. Buenos Aires : Editorial Paidós, 1998.

SHAPIRO, Harry L. Hombre, cultura y sociedad. México : Fondo de Cultura Económica, 1975.

SIEBERS, Tobin. Lo Fantástico Romántico. México : Fondo de Cultura Económica, 1989.

TODOROV, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. México : Ediciones Coyoacán, 1998.

_____ "Las categorías del relato literario". En: BARTHES, Roland et al. Análisis estructural del relato. México : Ediciones Coyoacán, 1999.