Fecha de recepción: 8 junio 2020
Fecha de aceptación: 30 octubre 2020
Fecha de publicación: 1 febrero 2021
URL: https://oceanide.es/index.php/012020/article/view/61/200
Oceánide número 14, ISSN 1989-6328
DOI: https://doi.org/10.37668/oceanide.v14i.61

Macarena García-Avello
Universidad de Cantabria, España
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3390-8184

La influencia de la política sobre las representaciones familiares en los cuentos de Cortázar

Resumen

En la trayectoria artística de Julio Cortázar se suele establecer una división entre una primera etapa apolítica y el posterior florecimiento de preocupaciones políticas. En cuanto a los cuentos que se desarrollan dentro del marco familiar, a partir de *Octaedro* (1974) se hacen evidentes las lecturas en clave política de relatos como "Verano", "Recortes de prensa", "Pesadilla" y "Satarsa". La cuestión que emerge y que se abordará a lo largo de este artículo es si es posible llevar a cabo un análisis político en cuentos anteriores en los que la familia ocupa un lugar central. Para ello, se trazará una genealogía mediante la que comprender y contextualizar la manera en que se articula la política en la obra de Cortázar anterior a 1973 a través del examen exhaustivo de "Casa tomada", "Cartas de mamá" y "La salud de los enfermos".

Palabras clave:
Cortázar; familia; política; "Casa tomada"; "Cartas de mamá"

Abstract

Julio Cortázar's career has usually been divided into apolitical works written during his first years as a writer and the proliferation of political concerns during his later production. Regarding those stories that take place within the family framework, stories like "Verano" ["Summer"], "Recortes de prensa" ["Press Clippings"], "Pesadilla" ["Nightmare"] and "Satarsa" have been read in a political light. The question that will be addressed throughout this article is whether it is possible to carry out a political analysis in previous stories in which the family occupies a central place. Therefore, this article will try to draw a genealogy to understand and contextualize the way in which politics is articulated in Cortázar's work prior to 1973 through an exhaustive examination of "Casa tomada" ["House Taken Over"], "Cartas de mamá" ["Letters from mum"], and "La salud de los enfermos" ["The Health of the Sick"].

Keywords:
Cortázar; family; politics; "Casa tomada"; "Cartas de mamá"

En la trayectoria artística de Julio Cortázar se suele establecer una división entre una primera etapa apolítica y el posterior florecimiento de preocupaciones políticas. Graciela Maturo (1968), Steven Boldy (1980) y Peter Standish (2001) son sólo alguno de los ejemplos que muestran esta dicotomía aceptada por gran parte de la crítica y que el propio escritor contribuyó a alimentar. Según Cortázar (González Bermejo 1978, 135), uno de los principales acontecimientos que marcaron el desarrollo de su conciencia política latinoamericana fue el viaje a Cuba, lo que en palabras del autor supuso un punto de inflexión a partir del cual las preocupaciones políticas "se fueron metiendo en mi literatura" (Prego 1997, 128) hasta culminar con el *Libro de Manuel* (1973a). Si bien los asuntos políticos se manifiestan de forma más explícita en la obra tardía de Cortázar, esta investigación propone analizar la manera en que la temática familiar en varios de sus textos tempranos se vincula con la política entendida según una acepción más amplia; en palabras de Andrés Avellaneda "a la literatura lo que más le interesa es resolver cómo decir lo político, con qué discurso relacionarse con eso que se llama lo político: un dilema [...] sobre cómo escribir acerca de lo real, o sobre si es siquiera necesario plantearse cómo escribir acerca de lo real" (2004, 121).

En relación con esto, cabe señalar que Cortázar en "Corrección de Pruebas" (1973b) identifica el *Libro de Manuel* como una línea divisoria entre la literatura influida por los acontecimientos históricos y la falta de preocupación por el contexto sociopolítico de su obra anterior: "En los tiempos de *Rayuela* yo no tenía el menor apuro porque vivía al margen de lo histórico y solo me interesaba una ontología, una búsqueda antropológica sin tiempo" (135). En *La construcción de lo político en Cortázar* (2015), Carolina Orloff rechaza la posibilidad de permanecer ajeno a la historia, proponiendo un análisis de las novelas de Cortázar y algunos otros textos que demuestran una evolución del pensamiento político de Cortázar que no puede reducirse a la tradicional dicotomía entre el Cortázar político y el apolítico. En cuanto a los cuentos desarrollados en contextos familiares, no es difícil establecer lecturas en clave política a partir de *Octaedro* (1974), como "Verano", "Recortes de prensa", "Pesadilla" y "Satarsa". La cuestión que emerge y que se abordará a lo largo de este artículo es si es posible llevar a cabo un análisis político en cuentos anteriores en los que la familia ocupa un lugar central, concretamente en "Casa tomada", "Cartas de mamá" y "La salud de los enfermos". Para ello, en las siguientes líneas se tratará de trazar una genealogía mediante la que comprender y contextualizar la manera en que se articula la política en la obra de Cortázar anterior a 1973 a través del examen exhaustivo de los tres relatos citados.

La invasión de lo fantástico

"Casa tomada" pertenece a la colección *Bestiario* (1951). Publicado cinco años antes en la revista dirigida por Jorge Luis Borges, *Los Anales de Buenos Aires*, es sin duda uno de los cuentos que más atención ha suscitado por parte de la crítica. "Casa tomada" comienza con un narrador que detalla su rutina y la de su hermana dentro del caserón familiar. La impresión de tediosa circularidad marca la existencia de los hermanos: "nada 'sucede' en el cuento porque la forma de vida descrita por el narrador está compuesta de rutinas que pueden seguir repitiéndose indefinidamente, ya que ambos pueden seguir viviendo sin necesidad de dejar la casa" (Mac Adam 1971, 52). El narrador se detiene en hechos aparentemente irrelevantes, cuyo único significado radica en ofrecer un retrato de su monótono día a día. Ambos se limitan a una existencia parasitaria: "persisten" sin necesidad de trabajar gracias a las rentas de propiedades heredadas. La inutilidad de los hermanos se manifiesta a través de las improductivas tareas a las que consagran su tiempo; Irene no hace más que tejer mientras el narrador la observa o se dedica a leer. Su ociosidad, así como su reclusión dentro del ámbito doméstico, son casi absolutas.

De hecho, la única alusión al mundo fuera de la casa tiene lugar cuando el narrador comenta que desde 1939 no llegaba literatura interesante a Buenos Aires. Es decir, la importancia de un acontecimiento de las dimensiones de la Segunda Guerra Mundial se ve reducida a su repercusión en el microcosmos del hogar. Por lo tanto, a diferencia de la cita anterior en la que Cortázar explicaba su desinterés por la historia, en "Casa tomada" sí se observa la influencia de la historia, pero esta no se ve reflejada en el exterior, sino en la realidad más inmediata del hogar. La casa no sólo se personifica hasta asemejarse a un personaje más, sino que desempeña un papel fundamental a la hora de determinar la clase social de los hermanos. Su localización en la calle Rodríguez Peña o las alusiones a la puerta de roble, los mármoles de las consolas, las carpetas de macramé y el piano indican la pertenencia de los hermanos a la burguesía argentina en un contexto que pronto se verá salpicado por el peronismo.

El narrador de "Casa tomada" acepta la endogamia como única opción posible después de que una antigua novia se muriera e Irene rechazase varios pretendientes. Más significativo es cuando señala que la razón principal por la que no se han casado es precisamente el apego a la casa: "A veces llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos" (Cortázar 1994b, 163). Además de ser el símbolo de la clase social, la casa constituye a su vez una extensión de la familia burguesa. La frase con la que se inicia el relato explica que el motivo por el que les gustaba la casa se debe a que "guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia" (1994b, 166). En otras palabras, desde el comienzo se establece una correspondencia entre la casa y el pasado genealógico, un pasado relacionado, en este caso, con los orígenes burgueses.

Los adjetivos "espaciosa y antigua" con los que se caracteriza a la casa permiten contrastar su tamaño con el hecho de que esté habitada por sólo dos personas. Es más, se especifica que la sensación de amplitud aumenta cuando la puerta está abierta y, sin embargo, los hermanos optan siempre por permanecer confinados en el hogar. Esta reclusión puede interpretarse como su acatamiento de los valores de la familia burguesa en detrimento de la libertad y la individualidad. De acuerdo con la visión de Bachelard, la casa representa "la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir" (2006, 38). Paradójicamente, lejos de proteger el legado familiar, la endogamia de los hermanos pone fin a la genealogía representada por la casa: "el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa" (Cortázar 1994b, 163). Conviene destacar que la relación poco convencional entre los hermanos ha llevado a muchos críticos a centrarse en el tema del incesto. Incluso el propio Cortázar hace referencia a esto como un asunto que atraviesa toda la colección de *Bestiario*: "efectivamente, analizando los cuentos, hay una repetición de temas incestuosos en *Bestiario*. Por ejemplo, en el cuento 'Bestiario'

el hermano Nene está enamorado de Rema. En 'Casa tomada' hay esos personajes, hermanos que a sí mismos se califican de matrimonio" (González Bermejo 1978, 37).

Los dos hermanos parecen verse desprovistos de la libertad o de la voluntad para tomar ninguna decisión o para transcender el claustrofóbico dominio del hogar, lo que les aboca a un anquilosamiento enfermizo. Su existencia parasitaria se revela en las repetidas alusiones a la falta de acción. Por ejemplo, la imagen de Irene tejiendo remite a su vez a la espera de Penélope o, en palabras del narrador: "yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor el pretexto para no hacer nada" (Cortázar 1994b, 163). También por las mañanas, después de hacer la limpieza, afirma que "nos daban las once y ya estábamos de brazos cruzados" (166). Las actividades que llevan a cabo dentro del hogar se asemejan a simulacros de una vida, pretextos para mantenerse ocupados mientras dejan pasar el tiempo: "me puse a revisar la colección de estampillas de papá, y eso me sirvió para matar el tiempo" (167). Frente a la capacidad humana de actuar, de proyectarse hacia un futuro, la casa de los protagonistas les ancla al pasado y a la memoria familiar. Frases como la siguiente corroboran que en ningún caso existe un proyecto de vida: "Estábamos bien y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar" (163).

El individuo se ve así anulado frente a su genealogía, frente al orden familiar al que se somete y a través del cual se define. Según el narrador, el tema del relato es la casa, ya que ellos carecen de importancia. Marta Morello-Frosch en su estudio sobre la relación que establecen los personajes con su entorno constata que:

> la casa se convierte entonces en espacio inútil de reclusos que viven al margen de los acontecimientos – casi ignoran la segunda guerra mundial cuyos ecos apenas oyen – y que sufren la ironía de ser sitiados y despojados de algo que no usan y sobre lo que no han ejercitado ninguno de los derechos de propiedad. Sin embargo este espacio-casa que viene a ser una valva para estos moluscos casi inmóviles les da una idea de lo que son, de lo que fueron, es el despojo inútil de una historia que no quiere continuar. (1973, 169)

La sucesión de actividades banales se ve interrumpida cuando comienzan a escuchar ruidos en una parte de la casa. Esta intrusión aparece señalizada con la forma verbal del futuro en un relato donde hasta entonces predominaban los tiempos pasados. "Lo recordaré siempre" (Cortázar 1994b, 165) constituye la primera (y única) proyección hacia un futuro en el que se entrevé un cambio. Puesto que los ruidos se circunscriben a una de las mitades en las que está dividida la casa, los protagonistas permanecen recluidos en la otra, protegidos por la puerta que separa ambas partes. La imagen de la puerta como nexo de unión entre dos realidades, entre el mundo de la razón y de lo fantástico, reaparece en el relato "La puerta condenada". Lo llamativo de "Casa tomada" es la naturalidad con la que los protagonistas aceptan la invasión de unas presencias que en ningún momento se definen: "Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo" (165). A lo que Irene responde apáticamente: "tendremos que vivir en este lado" (165). Con esta impasibilidad tratan al principio de acomodarse a la nueva situación, limitándose a seguir con sus actividades en el espacio que aun no ha sido ocupado. Sin embargo, cuando los ruidos comienzan a extenderse a su territorio se resignan a la idea de que deben abandonar la casa. La actitud que adoptan es bastante representativa del carácter de los hermanos, quienes se resignan a acomodarse a los dictados de estas presencias sin llevar a cabo más indagaciones.

El hogar, símbolo de la familia burguesa, representa un orden que se ve invadido por las misteriosas presencias. El realismo imperante hasta entonces se desestabiliza en el momento en que entra en juego un elemento sobrenatural al que se han atribuido distintas interpretaciones. De entre las diversas exégesis, cabe destacar las lecturas políticas que reconocen las presencias como una referencia al peronismo, los análisis que ven el abandono del hogar como una alegoría del rechazo social que implicaría la relación incestuosa entre los hermanos y, por supuesto, las lecturas fantásticas que conciben "Casa tomada" como una historia de fantasmas. El desconocimiento de estas presencias abre un vacío semántico sobre el que proliferan numerosas lecturas que impiden que el texto llegue a cerrarse, asemejando el cuento a lo que Umberto Eco denominó "obra abierta" por ser "un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante" (1985, 76). En este trabajo, sin embargo, nos interesa detenernos en cómo la polisemia en este caso es inseparable de la ruptura que representa la inclusión de elementos fantásticos que en la siguiente sección procederemos a analizar en relación con "Cartas de mamá".

El pasado que retorna

"Cartas de mamá" se publica en la colección *Las armas secretas* en 1959. El relato narra en tercera persona la historia de Luis y Laura, una pareja que decide dejar su Buenos Aires natal e instalarse en París para escapar de los reproches familiares suscitados por el hecho de que Laura hubiera sido la novia de Nico, el hermano de Luis, muerto de tuberculosis. A diferencia de los hermanos de "Casa tomada", este matrimonio sí trata de romper las ataduras familiares al abandonar su país y su familia. Sin embargo, más que una verdadera emancipación, Luis define su situación como "libertad condicional", pues aunque en París disfrutan de una tranquila rutina, las cartas que periódicamente recibe de su madre le devuelven al pasado que lucha por reprimir. Este recordatorio genera toda una serie de sentimientos de culpabilidad que sólo consigue mitigar una vez que ha respondido la carta y puede volver a la rutina parisina:

> Cada carta de mamá [...] cambiaba de golpe la vida de Luis, lo devolvía al pasado como un duro rebote de pelota [...] las cartas de mamá eran siempre una alteración del tiempo, un pequeño escándalo inofensivo dentro del orden de cosas [...]. Cada nueva carta insinuaba [...] que su libertad duramente conquistada [...] cesaba de justificarse, perdía pie, se borraba [...]. No quedaba más que una parva libertad condicional [...]. Y desazón, y una necesidad de contestar enseguida, como quien vuelve a cerrar una puerta. (Cortázar 1994b, 251)

La ilusión de la libertad condicional se despedaza cuando Luis recibe una carta en la que su madre habla de Nico como si estuviera vivo. El fantasma de Nico que la carta se encarga de resucitar se corresponde con una intrusión que desestabiliza el orden. Desde este punto de vista, la mención a Nico es equiparable a los ruidos

de "Casa tomada". Como los hermanos que ignoran las señales obstinándose en que todo siga igual, la reacción inicial de Luis es pensar que se trata de una equivocación o de un síntoma de senilidad por parte de su madre. De esta forma, se convence de que su vida en París puede permanecer inalterada a pesar de este lapsus: "La vida seguiría igual, la oficina, el cine por las noches, Laura siempre tranquila, bondadosa, atenta a sus deseos" (1994b, 253). No obstante, la posibilidad de que se trate de un error se descarta cuando en la siguiente carta le informa de que Nico pretende visitarles en París. El cuento concluye el día de la llegada de Nico, cuando Laura y Luis le esperan en la estación, y ya de vuelta al hogar comentan que su aspecto ha cambiado. Al final, por tanto, prevalece la realidad construida mediante el lenguaje de las cartas, pues no sólo se reconoce la presencia de Nico, sino que éste parece haber usurpado el lugar del hermano.

La casa reaparece en este relato, pues los recuerdos de mamá siempre están vinculados al caserón de Flores, lo cual subraya su función como el espacio que alberga la historia y los valores familiares. Al igual que en "Casa tomada", la casa simboliza la memoria familiar, así como el orden asociado a la burguesía argentina: "le recordaba la economía familiar, la permanencia de un orden" (252). Este orden le oprime incluso después de haberlo abandonado, pues aunque en París sea libre de construir su propia rutina con Laura, el pasado le sigue atormentando a través de los lazos que no ha conseguido romper. El dominio que ejerce la familia limita la libertad del protagonista, cuyos sentimientos de aprisionamiento se manifiestan en la metáfora del paréntesis analizada por Elvira Aguirre: "El sujeto puesto entre paréntesis 'apartado de la frase principal', como expresa el narrador, es un sujeto limitado en su libertad, un sujeto que no puede autodefinirse" (1996, 133).

El dominio que la madre ejerce sobre Luis ha llamado la atención de críticas como Ana Hernández del Castillo, quien define esta figura como "Terrible Mother" (1981, 62). Ana María Pucciarelli (1985) observa que en el texto hay setenta y seis menciones a la madre. También el título de uno de los capítulos de Cynthia Schmidt-Cruz, "The Omnipotent Mother" (2004), destaca el poder de la matriarca, tanto en "Cartas de mamá" como en "La salud de los enfermos". En el relato se menciona un "deber de hijo" (Cortázar 1994b, 265) que alude a los sentimientos de responsabilidad que inspira la madre, quien representa el pilar de la familia. En este sentido, cabe destacar que la culpabilidad de Luis no parece canalizarse hacia Nico, sino hacia su madre. Luis no recuerda ningún enfrentamiento con él una vez que se hizo pública su relación con Laura, pero sí con su madre, con quien "hubo intercambio de reproches, del llanto y los gritos de mamá" (257). Luis, por tanto, parece identificar el abandono de su familia como una especie de traición; de hecho, en la siguiente cita se manifiesta su ambivalencia entre el deseo de escapar del reducido núcleo familiar y la culpabilidad que siente por dejar sola a su madre: "se había jurado escapar de la Argentina, del caserón de Flores, de mamá y los perros y su hermano [...]. Mamá se quedaba sola en el caserón" (257).

El desconocimiento del nombre de la madre aumenta su simbolismo, pues contribuye a crear una impresión de abstracción, asemejándola más a un arquetipo que a un personaje definido. Las cartas se caracterizan por la abundancia de símbolos argentinos representados en los sellos, de manera que madre y patria parecen fundirse en la imaginación del lector. Esto permite establecer interesantes correspondencias entre emancipación y expatriación. También Cynthia Schmidt-Cruz en *Mothers, Lovers, and Others* (2004) consagra un capítulo al empleo de la figura maternal como espacio en el que se problematizan los sentimientos de culpabilidad que conlleva la emigración en "Cartas de mamá", "El otro cielo", "Recortes de prensa" y "Diario para un cuento". Es especialmente interesante el análisis comparado que establece entre "Cartas de mamá" y "El otro cielo", donde la deslealtad a su madre se equipara con una traición a la patria. En ambos casos, los protagonistas están abocados al fracaso: "he can either conform to a tedious, lackluster existence in Buenos Aires to please his mother, as does the narrator of 'El otro cielo', or else, like Luis [...] make the break to go to Paris and suffer intense feelings of guilt and self-recrimination for having abandoned his mother (land)" [puede amoldarse a una existencia tediosa y mediocre en Buenos Aires para complacer a su madre, como hace el narrador de 'El otro cielo', o bien como hace Luis [...] imponer una ruptura para irse a París, lo que conlleva sentimientos de culpabilidad acentuados por haber abandonado a su madre (patria)] (Schmidt-Cruz 2004, 115). La imagen de la madre se va desdibujando, dejando paso al simbolismo que la asocia a la tradición, en este caso, al pasado burgués argentino.

Como se mencionó anteriormente, la aparición del nombre de Nico en las cartas de mamá tiene una función análoga a los ruidos de "Casa tomada". Esta imprevista irrupción deja al descubierto que bajo el aparente orden se esconde la represión de Luis de su pasado mediante la construcción de una rutina en París. Pero esta se ve trastocada cuando su madre resucita el fantasma de Nico y aunque Luis trate de reprimir su pasado refugiándose en su tranquila vida parisina, la correspondencia procedente de Argentina hace trizas sus esfuerzos por olvidar. El silencio bajo el que Laura parece haber enterrado su pasado indica que ella también comparte estos sentimientos de culpabilidad. Sin embargo, el silencio se llena de significados que gradualmente se ven desplazados por la realidad de las cartas. Luis no puede desprenderse de su pasado porque hay dos elementos que le vinculan a Argentina, a su madre y a su hermano muerto: las cartas y, aún más importante, Laura. Esta revelación se enuncia cuando afirma que las cartas "tendían el puente por donde era posible seguir pasando. Cada una [...] le recordaba la economía familiar, la permanencia de un orden. Y a la vez odiaba ese orden y lo odiaba por Laura [...] cómplice de ese orden que él había repudiado" (Cortázar 1994b, 252). Por lo tanto, las cartas no constituyen el único nexo de unión con el pasado. Laura es, de hecho, el recordatorio que le remite a su vida en Argentina y, principalmente, a su hermano. De ahí que Laura funcione como una especie de espejo que le devuelve el reflejo del hermano al que lucha por borrar.

Asimismo, la ausencia de Nico se establece como una presencia que ocupa un lugar central dentro del matrimonio. Laura, al igual que Irene en "Casa tomada", expresa sus miedos y pensamientos reprimidos a través de pesadillas, lo que evidencia la influencia del psicoanálisis y del surrealismo, pues es en los sueños donde se manifiesta lo reprimido. Su negativa a hablar de Nico, incluso a nombrarlo, conforma un silencio que finalmente se hace imposible de obviar. En un momento dado Luis observa con horror la rutina que rodea su matrimonio. Como en "Casa tomada", la inercia es la fuerza que mueve todos sus actos, de modo que los protagonistas han reproducido en París el mismo orden que habían rechazado en Buenos Aires:

> Iban al cine como siempre, hacían el amor como siempre. Para Luis ya no había en Laura otro misterio que el de su resignada adhesión a esa vida en la que nada había llegado a ser lo que pudieron esperar dos años atrás [...]. Laura era como Nico, de las que se quedan atrás y sólo obran por inercia, aunque empleara a veces una voluntad casi terrible en no hacer nada, en no vivir de veras para nada. Se hubiera entendido mejor con Nico que con él, y los dos lo venían sabiendo desde el día de su casamiento. (1994b, 262)

Luis establece involuntariamente un paralelismo entre ambas relaciones al imaginar una escena de Laura y Nico en el cine en la que su hermano reproduce cada uno de los rituales que Luis lleva a cabo. Es más, la relación entre Laura y Nico – que Luis califica de tediosa y rutinaria – recuerda demasiado a su matrimonio, cuya vida social parece haberse reducido a sus salidas al cine. Su matrimonio incluso se resume como un "simulacro de sonrisas y de cine francés" (1994b, 263). Luis describe a Nico como una persona aburrida, únicamente interesada en el ajedrez y la filatelia. Poco después, sin embargo, se hace alusión a una escena doméstica en la que es él quien juega al ajedrez mientras conversa con su esposa. Las cartas de la madre terminan por romper el silencio que durante dos años había rodeado todo lo relativo a Nico. A partir de entonces, los protagonistas van adquiriendo conciencia de que Nico siempre estuvo presente de una manera u otra. El orden reproducido en París se ve asaltado, en última instancia, de forma irremediable e incontrolable.

La equiparación de ambas relaciones conlleva una asimilación entre Luis y Nico que termina materializándose cuando al final se funden las dos realidades, la realidad objetiva y la ficción creada por las cartas. Tal como se explica en la siguiente cita: "La tranquilidad que les había otorgado el orden burgués desaparece con la primera aparición de un estrato no burgués. Esta grieta en lo fingido los obligará a reconocer lo verdadero" (Sosnowski 1973, 27). Tras ir por separado a la estación de tren, parecen darse cuenta de que es necesario aceptar la presencia de Nico. El hermano muerto se ha adueñado de cada uno de los espacios de la casa, terminando así por usurpar el lugar ocupado por Luis: "tantos silencios donde todo era Nico [...]. Quizá estaba en la otra habitación, o quizá esperaba apoyado en la puerta como había esperado él, o se había instalado ya donde siempre había sido el amo, en el territorio blanco y tibio de las sábanas al que tantas veces había acudido en sueños de Laura" (1994b, 269).

En ambos cuentos encontramos un patrón análogo: un orden que emana del modelo de familia burguesa, que en un momento dado se ve invadido, desestabilizado por elementos sobrenaturales asociados al ámbito de lo fantástico. La realidad dentro del texto no sólo se ve así desplazada por lo fantástico; de manera paralela, la ficción se apodera de la realidad. Lo sobrenatural es, según David Roas, un componente central para la literatura fantástica, entendiendo por sobrenatural:

> aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes. Así, para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer una amenaza para nuestra realidad [...]. El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real. (2001, 8)

En la siguiente sección analizaremos este uso de la fantasía junto al tercer cuento analizado, "La salud de los enfermos", que nos servirá como transición hacia la comparativa con la producción tardía de Cortázar.

La fantasía de la realidad vs. la realidad de la fantasía

El empeño de Cortázar por subvertir el orden establecido dentro de los primeros cuentos se extiende a su rechazo a las convenciones del realismo. En ellos el orden burgués se quiebra mediante la irrupción repentina de fenómenos que pueden asociarse con la literatura fantástica. El propio autor reflexiona en el ensayo "Algunos aspectos del cuento" (1994a) acerca de la influencia que la literatura fantástica ha ejercido en su obra:

> Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se opone a ese realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios. (195)

Tal como indica la cita, la inclusión de estos elementos fantásticos conlleva un cuestionamiento de los modos de conocimiento en Occidente, abogando por otras formas de saber distintas a la lógica y la razón. Cortázar alude a la inexactitud del término "literatura fantástica", pues lejos de pertenecer a este género, sus relatos escapan a la rigidez de las categorías y clasificaciones tradicionales. En *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (2011), David Roas niega la imposibilidad de separar los relatos fantásticos de la realidad del autor, afirmando que "el mundo construido en los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector" (31). Esta relación entre ambas esferas, que podría resumirse como la realidad de la ficción y la ficción de la realidad, es el tema central del siguiente cuento analizado, "La salud de los enfermos", incluido en *Todos los fuegos el fuego* (1966).

Este relato, tal como veremos, sirve a su vez como una especie de contrapunto a "Cartas de mamá". En este caso, el orden imperante en esta familia se ve amenazado en dos ocasiones: primero con la muerte de Alejandro, el hijo de la madre, y, posteriormente, con la muerte de la tía Clelia. Con el pretexto de no poner en riesgo la delicada salud de la madre, la familia acuerda ocultarle ambas muertes. En su lugar le dicen que Alejandro ha encontrado trabajo en Recife, donde tienen un conocido que periódicamente les manda cartas haciéndose pasar por Alejandro. Para mantener la farsa también presionan a la novia de Alejandro para que siga visitando a su suegra una vez por semana, falsifican noticias de periódicos y se inventan un conflicto diplomático entre ambos países. Los familiares organizan su rutina en función de las necesidades de la madre enferma, quien constituye el nexo de unión dentro del espacio cerrado de la casa. La familia parece haberse acomodado sin problema a esta nueva realidad que ellos mismos han creado y de la cual ni siquiera la repentina muerte de la tía Clelia logra disuadirlos. El irónico desenlace tiene lugar cuando, tras la muerte de la madre, una de las hijas se pregunta cómo comunicarle la muerte a Alejandro: "Tres días después del entierro llegó la última carta de Alejandro [...] se dio cuenta de que mientras la leía había estado pensando en cómo habría que darle a Alejandro la noticia de la muerte de mamá" (1994b, 564).

El cuento dibuja una estructura cerrada, de índole endogámica, concentrada dentro del hogar en torno a la figura de la matriarca. La casa es también el espacio donde se mueven los protagonistas, en particular los hijos, ya que Rosa y Pepa trabajan dando clases de música allí y a Carlos se le define como "tan de su casa" (561). Todos viven por y para la madre, habituándose a una rutina que tiene la función de permitirles vivir sin pensar, de forma análoga a los personajes de "Casa tomada" y "Cartas de mamá". También el resto de los personajes carecen de individualidad, pues su relevancia radica en su pertenencia a la familia. Su objetivo común consiste en velar por el bienestar de mamá y también en este caso se recurre a la idea del deber: "en una casa como la de ellos un deber era un deber" (561). Como en "Cartas de mamá", la madre se caracteriza como un personaje casi omnipotente, capaz de ejercer su control sobre el resto de habitantes: "Aunque la casa era grande, había que tener en cuenta el oído tan afinado de mamá y su inquietante capacidad para adivinar dónde estaba cada uno" (553). Al igual que en "Cartas a mamá", en este relato tampoco se menciona el nombre de la madre, lo que la asemeja a un arquetipo, más que a un personaje definido.

Eduardo Béjar señala los puntos en común con "Cartas de mamá" centrándose principalmente en las relaciones familiares, los motivos de las cartas y los desenlaces análogos que comparten "a pesar de sus desiguales componentes y especificidades retóricas, un campo semántico común: en ambos casos la muerte pierde su categoría de ausencia definitiva, de oscuro salto a la Nada, estableciéndose un puente de comunicación que deshace la barra entre los binarios Ser/ no Ser" (1988, 381). Nico y Alejandro no son simples fantasmas, sino que a través del lenguaje adquieren una materialidad. La ficción reemplaza la realidad en ambos casos, pero las cartas desempeñan una función distinta en cada uno, pues en el anterior resucitan al fantasma y en este segundo lo crean. La madre pasa de emisora a receptora de cartas que, en el caso de Luis, rompen el orden, mientras que en "La Salud de los enfermos" se encargan de restablecerlo. Si bien las cartas de mamá atan a los personajes al pasado, las de Alejandro permiten construir un presente imaginado.

El tema de la rutina y el orden aparece de nuevo en este cuento. Incapaces de hacer frente a los imprevisibles cambios, los personajes se aferran a un orden imaginario que termina imponiéndose sobre la realidad empírica: "El nivel del parecer llega a ser para todos la realidad definitiva. Al final del cuento, se revela el absurdo de la realidad, o la realidad como absurdo infinito" (Curutchet 1972, 111). Los personajes no sólo se acomodan, sino que parecen necesitar esta rutina en la que cada personaje se ocupa de realizar determinadas tareas dentro de esta "comedia piadosa", tal como la describe la tía Clelia.

Los personajes que pueblan los cuentos aquí analizados carecen de profundidad y su importancia reside en la relación con su familia. El dominio que ejerce la familia sobre el individuo promueve el ambiente claustrofóbico, haciendo de la dialéctica entre individuo y familia una constante en los tres relatos. Dentro de este marco, se advierte el papel de la casa como espacio que simboliza una tradición de valores burgueses, así como el aislamiento dentro del dominio doméstico. El hecho de que la casa pertenezca a su familia y no a ellos pone en entredicho la subjetividad de estos protagonistas que parecen existir únicamente en función de su familia. La irrupción repentina de ciertos fenómenos altera la normalidad. Roberto Escamilla Molina en *Julio Cortázar: visión de conjunto* (1970) describe estas invasiones o ataques al orden como "una crisis que motiva una relativa alteración en una atmósfera detenida, para más tarde chocar con la certidumbre y perpetuar otros axiomas del hábito en ese cuadro de la convencional igualdad de la tarea diaria, en las asfixiantes familias sin cambio" (164). La reacción inicial de los personajes es tratar de acomodarse a una nueva rutina. Paradójicamente, la presencia desestabilizadora del orden corresponde en los tres casos a una ausencia causada por la muerte que gradualmente se va haciendo más palpable hasta llegar en última instancia a usurpar el lugar de los vivos. Los elementos desestabilizadores pertenecen al ámbito fantástico y, por consiguiente, no pueden ser explicados por medio de la razón. Además de la influencia de la literatura fantástica, la performatividad del lenguaje demuestra la potencialidad de crear una realidad por medio de las palabras, lo que permite vincular "Cartas de mamá" con "La salud de los enfermos". A pesar de los intentos por parte de los personajes de neutralizar los cambios asimilándolos a un nuevo orden, la presencia de lo ausente surge de manera imprevisible e incontrolable. En último término, las presencias adquieren una nueva realidad construida sobre la materialidad textual.

La política de la ficción

Tal como se mencionó en la introducción, la política se plasma de manera más explícita en parte de los textos tardíos de Cortázar. En el caso de los cuentos en los que se representan familias fragmentadas, como "Verano", "Recortes de prensa", "Pesadillas" o "Satarsa", se observa cómo los elementos desestabilizadores no proceden del interior de la familia, sino que se trata de una amenaza externa asociada al contexto histórico. Más concretamente, se vislumbra una violencia que se relaciona con la dictadura militar (1976-1982) o las desapariciones anteriores en el caso de "Verano". En este cuento incluido en *Octaedro* (1974), el padre, posiblemente en peligro, deja a su hija con un matrimonio conocido: Mariano y Zulma, quienes viven aislados en una rutina diurna que contrasta con los peligros que encierra la noche. La violencia acecha la casa bajo la amenaza de un caballo que se cristaliza y culmina en la agresión sufrida por Zulma a manos de Mariano: "atrapó las

manos de Zulma que buscaban rechazarlo, la empujó de espaldas contra la cama, cayeron juntos, Zulma sollozando y suplicando, imposibilitada de moverse bajo el peso de un cuerpo que la ceñía cada vez más" (1974, 77).

La colección de 1980 *Queremos tanto a Glenda* incluye algunos relatos que giran en torno a la dictadura argentina. "Recortes de prensa" presenta a una narradora que reflexiona sobre los horrores del régimen argentino desde la tranquilidad de su exilio parisino. Su esfuerzo por permanecer alejada de lo que ocurre en su país se ve frustrado cuando a través de una niña termina participando en una escena de violencia doméstica. El elemento fantástico que constituye el sello de Cortázar consiste en el descubrimiento posterior de que este crimen no sucedió en París, tal como recuerda la narradora, sino en Marsella.

"Pesadillas" narra la historia de una familia dedicada al cuidado de una hija que está en coma, cuyas pesadillas se convierten en presagios para el hijo que está a punto de desaparecer. La hija en coma simbolizaría el adormecimiento de la sociedad ante la violación de los derechos humanos de la dictadura. Las pesadillas de Mecha se diferencian de las de Irene o Laura, pues mientras que en "Casa tomada" y "Cartas de mamá" los sueños suponen una exploración del subconsciente, "Pesadillas" remite a la horrible realidad de la dictadura. Paradójicamente, la desaparición del hijo corresponde con el despertar de ella, lo cual deja entrever cierta esperanza ante la posibilidad de una respuesta a nivel social. También la violencia que ejercen las ratas en "Satarsa" se identifica con la dictadura militar, mientras que la imagen de la mano de la hija que ha sido devorada por las ratas es representativa del daño ejercido sobre inocentes. Estos últimos cuentos son políticos en cuanto remiten a la dictadura militar, pero su interpretación está condicionada por un momento histórico específico.

La diferencia fundamental, por tanto, es que mientras en "Verano", "Recortes de prensa", "Pesadillas" o "Satarsa" se muestra una preocupación por la violencia externa procedente de la dictadura militar, el elemento desestabilizador en "Casa tomada", "Cartas de mamá" o "La salud de los enfermos" no remite a factores externos, asociados al contexto sociopolítico e histórico, sino a lo sobrenatural. ¿Significa esto que los primeros tres cuentos no pueden leerse en clave política? Una primera respuesta nos la da Carolina Orloff en *La construcción de lo político en Julio Cortázar* (2015), quien asegura, basándose en Jameson, que "nada, ni un texto literario ni su evaluación estética, puede estar libre de una dimensión política" (25). Tras los análisis aquí expuestos de los tres primeros relatos de Cortázar, se evidencia cómo lejos de estar desprovistos de lecturas políticas, la política de los textos se encuentra vinculada al empleo de la fantasía con el fin de quebrantar el orden tradicional. En otras palabras, la singularidad del gesto político del primer Cortázar reside precisamente en este extrañamiento de lo cotidiano por medio de la fantasía, el "enajenamiento causado por la introducción en el nivel humano de elementos que el hombre no comprende racionalmente" (Sosnowski 1973, 22).

Conclusión

Los cuentos analizados recrean una rutina que en un momento se ve interrumpida por algo que sobrepasa la lógica. "Uno de los recursos favoritos de Cortázar es el introducir un elemento insólito, absurdo, que interrumpa dentro del orden de lo cotidiano y aparentemente ofensivo" (Filer 1970, 39). Esta presencia de una ausencia asociada con la muerte recuerda al relato de James Joyce "The Dead" (1914), donde la presencia de los muertos termina haciéndose más palpable que la de los vivos. Los relatos de Cortázar, sin embargo, van un paso más allá, pues los muertos desplazan literalmente a los vivos. Las presencias no son simplemente fantasmas, sino que adquieren materialidad y repercuten directamente en la forma de actuar de los protagonistas. Muchos de los primeros cuentos diluyen la línea divisoria entre realidad y ficción; de hecho, lo que en principio parecía corresponderse a la situación lógica cede su lugar a lo inverosímil. De este modo, incitan a una búsqueda de explicaciones distintas a la racional. Concretamente, abogan por la inclusión de lo irracional, de aquello que sobrepasa la lógica en la vida cotidiana y en el ámbito literario, culminando con la renovación de la literatura fantástica, lo que permite concluir que "la novela revolucionaria no es solamente la que tiene un 'contenido' revolucionario, sino la que procura revolucionar la novela misma" (Collazos 1970, 73). Es precisamente en el desorden de lo cotidiano, en la desestabilización de la familia burguesa y particularmente en la revolución estética a través de lo fantástico donde radica la dimensión política de los primeros relatos de Cortázar. Esta ruptura permite la proyección de otras formas de ser, de otras realidades que no distan tanto de lo ficticio:

> Mis cuentos fantásticos son cuentos que suceden dentro de la realidad más cotidiana, más pedestre y más simple, y luego bruscamente hay como una vuelta de tuerca [...] Pero al final vuelves a la realidad [...] en este sentido lo fantástico enriquece la realidad, pero sin la realidad [...] lo fantástico se disuelve y no tiene ningún sentido. (Blázquez 1979, 50)

En la fusión entre fantasía y realidad se aúna la ficción con lo político. Mientras que en los últimos relatos se aprecia una "politización" de Cortázar, "Casa tomada" y "Cartas de mamá" abogan por una ruptura con un orden burgués a través de lo fantástico, encargado de abrir la interrogación e incitar a mirar lo cotidiano, la realidad más inmediata de las cosas, desde otro ángulo que desvela la ficción inherente a toda realidad. La acepción más amplia de lo político pone de manifiesto la manera en que lo político se hace palpable a través de los cuentos de Cortázar, donde, tal como explica en una de las clases que impartió en 1980 en la Universidad de Berkeley, "la fantasía, lo fantástico, lo imaginable que yo amo y con lo cual he tratado de hacer mi propia obra es todo lo que en el fondo sirve para proyectar con más claridad y con más fuerza la realidad que nos rodea" (citado en Marino-Cicinelli 2019, 231).

Obras citadas

AGUIRRE, Elvira. 1996. "Libertad condicional o problema de la subjetividad en la obra de Julio Cortázar." En *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar: Coloquio Internacional. Vol. 1*, 123–35. Madrid: Fundamentos.

ALAZRAKI, Jaime. 1994. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos.

AVELLANEDA, Andrés. 2004. "Política y literatura después de

Cortázar." *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 13 (16): 121–34.

BACHELARD, Gaston. 2006. *La poética del espacio*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

BÉJAR, Eduardo. 1988. "Cartas de/para Mamá: Urtexto de dos cuentos de Cortázar." *Discurso literario: Revista de temas hispánicos* 5 (2): 375–88.

BLÁZQUEZ, Adelaida. 1979. "El compromiso de Julio Cortázar." *Triunfo* XXXII (834): 49–52.

BOLDY, Steven. 1980. *The Novels of Julio Cortázar*. Cambridge: Cambridge University Press.

COLLAZOS, Óscar. 1970. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. Ciudad de México: Siglo XXI.

CORTÁZAR, Julio. 1966. *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Sudamericana.

———. 1973a. *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Sudamericana.

———. 1973b. "Corrección de Pruebas". En *Convergencias, divergencias, incidencias*, ed. Julio Ortega. Barcelona: Tusquets, 6-24.

———. 1974. *Octaedro*. Madrid: Alianza.

———. 1980. *Queremos tanto a Glenda*. Ciudad de México: Nueva Imagen.

———. 1994a. "Algunos aspectos del cuento". *Julio Cortázar. Obra crítica 2*. Madrid: Alfaguara.

———. 1994b. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara.

CURUTCHET, Juan Carlos. 1972. *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*. Madrid: Editora Nacional.

ECO, Umberto. 1985. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.

ESCAMILLA MOLINA, Roberto. 1970. *Julio Cortázar. Visión de conjunto*. Ciudad de México: Novaro.

FILER, Malva. 1970. *Los mundos de Julio Cortázar*. Madrid: Las Américas.

GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. 1978. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: EDHASA.

HERNÁNDEZ DEL CASTILLO, Ana. 1981. *Keats, Poe, and the Shaping of Cortazar's Mythopoesis*. Amsterdam: John Benjamins.

JOYCE, James. 2008 (1914). *The Dead*. Claremont: Coyote Canyon Press.

MAC ADAM, Alfred. 1971. *El individuo y el otro. Crítica a los cuentos de Julio Cortázar*. Buenos Aires: La Librería.

MARINO-CICINELLI, Simone. 2019. "La realidad fantástica que nos circunda: ¿dos mundos separados? Análisis de la percepción frente a un mundo alternativo." *Brumal* 7 (1): 231–247.

MATURO, Graciela. 1968. *Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

MORELLO-FROSCH, Marta. 1973. "La tiranía del orden en los cuentos de Julio Cortázar." En *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, ed. Enrique Pupo-Walker, 165–78. Madrid: Castalia.

ORLOFF, Carolina. 2015. *La construcción de lo político en Julio Cortázar*. Buenos Aires: Godot.

PÉREZ VANZALÁ, Valentín. 1998. "Incesto y especialización en 'Casa tomada' de Cortázar." *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/cort_poe.html (Último acceso: 29 de octubre de 2020).

PREGO, Omar. 1997 (1984). *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Buenos Aires: Alfaguara.

PUCCIARELLI, Ana María. 1985. "Análisis de 'Cartas de mamá.'" En *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, ed. Angel Flores. Ciudad de México: Premià, 162-188.

ROAS, David. 2001. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco.

———. 2011. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.

SCHMIDT-CRUZ, Cynthia. 2004. *Mothers, Lovers, and Others: The Short Stories of Julio Cortázar*. Albany: State University of New York Press.

SOSNOWSKI, Saúl. 1973. *Julio Cortázar. Una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Noé.

STANDISH, Peter. 2001. *Understanding Julio Cortázar*. Columbia: University Of South Carolina Press.

Notas

1 Un ejemplo es el artículo de Valentín Pérez Vanzalá "Incesto y especialización en 'Casa tomada' de Cortázar" (1998).

2 Alazraki analiza "Casa tomada" como "una alegoría al peronismo, al aislamiento de Latinoamérica después de la segunda guerra mundial [...] una recreación del mito de minotauro" (1994, 72)

Title:
The Influence of Politics on Family Representations in Cortázar's Short Stories

Contact:
gavellom@unican.es