

Casa tomada: aproximaciones a una interpretación

1 – Susurros del pasado

La invasión sobreviene en forma ominosa. El relator se limita a este comentario: *"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, la tranquila estabilidad de la casa se quiebra por ruidos inexplicables. Tan rápido como aparecen, esa *"parte más retirada"* de la casa se clausura detrás de una *"maciza puerta de roble"*. Una parte del espacio vital se aísla y pasa a ser *"el otro lado de la casa"*. Los hechos acontecen como si fueran parte de algo que algún día debía suceder. De tal manera la *"espaciosa y antigua"* casa se transforma en un espacio que *"daba la impresión de un departamento de los que se edifican ahora, apenas para moverse"*. Más que resignación, cierta aceptación comienza a instalarse junto a esa inmovilidad parcial, a esa pérdida.

Según cuenta el hermano, si bien la pareja casi nunca iba más allá de la puerta de roble *"salvo para limpieza, pues es increíble cómo junta tierra en los muebles"*, esa parte retirada de la casa se conservaba limpia. La sensación de polvo que vuela, cubre e impregna no sólo el ámbito sino que se proyecta a todo Buenos Aires, envuelve la atmósfera de por sí antigua y llena de rombos de carpetas y macramé, sala de gobelinos y una biblioteca de autores franceses anteriores a 1939, en una suerte de recinto de la memoria donde reside un pasado imposible de borrar, de limpiar. Hablamos de un pasado muy remoto, el pasado de la infancia.

Esa turbidez del aire que cubre muebles y pianos intenta ganar la partida frente a las infructuosas insistencias por mantener inmaculada *"esa otra parte de la casa"* tan antigua como llena de recuerdos. Este mundo cerrado, que recuerda el mundo cristalizado de las viejas fotos, permanece inmutable y parcialmente velado por la filigrana sepia del pasado. Los recuerdos parecen rondar como el mismo escurridizo polvo que se

cuela entre las sombras de los muebles, en los rincones de los tres grandes dormitorios. Habitaciones que no pertenecen a los hermanos sino que remiten a sus padres y posiblemente a sus abuelos. No es entonces la casa la que empieza a ser tomada, no es la casa la que se está invadiendo, se está tomando un símbolo que representa un pasado encarnado en la historia de la pareja de hermanos.

La casa es el recinto de un pasado que se quiere inmaculado pero que el polvo, ese representante del implacable tiempo, insiste en hacerse presente. Sin embargo, el relator manifiesta otro tipo de insistencia, de necesidad que avale la supervivencia de la pareja: la del tiempo detenido. Tiempo real que jamás podrá detenerse a pesar de que los diferentes rituales de limpieza y ordenamiento intenten, mágicamente, detenerlo. Tiempo que sólo se detuvo dentro de los hermanos. En esa casa inmovilizada a través de conductas estereotipadas y rituales cotidianos, un día se quebró el frágil mecanismo que permitió la puesta en marcha de ese "otro reloj" que significó el acoso con los ruidos. Ruidos más bien dentro de los hermanos (del relator) que dentro de la casa.

Hay entonces un esbozo de impotencia que crece sigilosamente, como si aquel tiempo congelado de repente iniciara un deshiele lento y comenzara a transcurrir, a tornarse angustiante pues amenaza la seguridad del matrimonio de hermanos. La pérdida de control del pasar de los días debe ser rechazada pues si así no fuera, la angustia sobrevendría. *"La limpieza se simplificó"* –dice el relator. Cada cual tiene más tiempo para ocuparse de las cosas rutinarias. La ritualidad se intensifica. Se ha perdido un lugar que significa un pasado. Es a través de un mecanismo de defensa (el aislamiento) como la pareja se resguarda en el presente. Con este mecanismo, el hermano (el relator) momentáneamente opone la defensa –*"tuve que cerrar la puerta"*– frente a los embates que angustiarían al mismo tiempo que dejarían en evidencia lo prohibido de la situación incestuosa. Si bien se escucha la amenaza y

por lo tanto no se la desconoce, ha sido privada de su afecto (la angustia) de forma que **"persiste como si estuviera aislada y no es reproducida en el curso de la actividad del pensamiento"**.⁽¹⁾

Esa angustia, que no es otra que la de castración, equivale a expectativa y tiene un doble carácter de indeterminación y ausencia de objeto angustiante.⁽²⁾ Al evitarla, se suprime la expectativa y por el momento la amenaza de castración permanece controlada.

Así, la idea de amenaza queda aislada y se rompen las conexiones con otros pensamientos así como, momentáneamente, se salva la existencia de la pareja.

"Trene estaba contenta porque le quedaba más tiempo para tejer. Yo andaba un poco perdido a causa de los libros, pero por no afligir a mi hermana me puse a revisar la colección de estampillas de papá y eso me sirvió para matar el tiempo". Tal vez matarlo, detener al tiempo con algo que, simbólicamente, evoca la figura paterna a controlar. Se establecen procedimientos de aislamiento eficaces para interrumpir el flujo del tiempo. Estos procedimientos se efectivizan con esas conductas obsesivas que mágicamente hacen desaparecer la amenaza que acosa la vida de la pareja.

En ese tiempo detenido (en los hermanos), pasado retenido, tiempo sin tiempo, atemporalidad inconsciente, la fantasía incestuosa se cumple como deseo sexual infantil satisfecho. Se satisface dentro de lo inconsciente mientras todas las puertas (las de la represión) permanezcan cerradas. Aún no se ha renunciado a los deseos edípicos y la amenaza de castración aún no se ha desarrollado totalmente para conmemorar la interiorización de las prohibiciones que generarán la instancia superyoica.

La puerta maciza de roble negó esa avalancha súbita e imprevista. *"Lo recordaré siempre..."*. El relato de los ruidos no precisa una sensación clara de los sonidos. Parecería imposible confundir un susurro con el ruido seco de un objeto al caer. Como si la imposición aludiera más a una percepción subjetiva que a un hecho objetivable. Lo que sucede dentro de un mundo interno (del relator, de la pareja, da lo mismo) alucinatoriamente se proyecta en la realidad. **"Como un proceso de expulsión casi real: el sujeto arroja fuera de sí aquello que rechaza, volviéndolo a encontrar en el mundo exterior"**.⁽¹⁾

Cabría preguntarse si ese *"ahogado susurro de conversación"* tras la puerta no refiere a otras conversaciones que algún día el niño (el relator) creyó escuchar y **"de las que**

creyó extraer información sobre cosas secretas u ominosas (*unheimlich*).⁽²⁾ Aquí queda abierta una interrogante que apunta a si ese “*ahogado susurro de conversación*” no es un indicio fantaseado de la escena originaria.

El acoso interno (la amenaza de castración frente a la fantasía incestuosa) se ha gestado pero aún no se concretó definitivamente, la puerta maciza de roble es un bastión que transitoriamente se opone. Y sin que aparentemente suceda nada, el relator comenta: “*Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene: –Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo*”. Ellos. Si esa parte retirada fue un pasado, fue un pasado habitado. ¿Y por quién o por quiénes si no por los que habitaron ese pasado? Los abuelos, los padres... Algo que fue pero que está en el presente dentro de los hermanos.

“Lo tomado”, como se dijo, es parte del pasado, de “su” pasado. Ahora les está obligado a permanecer en un presente que transcurre, lentamente pero sin pausa, en tanto ese mecanismo de aislamiento siga defendiéndolos con efectividad. Se puede decir que todo el peso del presente los va hundiendo dentro de él.

“*Yo cebaba el mate con mucho cuidado, pero ella tardó un rato en reanudar su labor. Me acuerdo que tejía un chaleco gris, a mí me gustaba ese chaleco*”. Un instante no basta para darse cuenta y todo sigue transcurriendo dentro de su propio tiempo de chalecos que se tejen para luego destejarse graciosamente dentro de la canastilla y bajo la mirada vacía del relator-hermano. Aún se soporta la represión de parte del ayer “tejiendo” el ayer. Aquella simplificación va adquiriendo la tensión adecuada a otros significados más profundos en tanto esa pérdida de espacio (y la irrupción de un pasado acosador-acusador) no es sentida como tal.

Ante la necesidad de un pasado detenido que se quebró y se transformó en acosador y acusador, rápidamente se lo clausura y se lo detiene nuevamente. La puerta es el símbolo más perfecto de la represión. La acusación ya se vislumbraba en las primeras líneas: “*A veces llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos*”. La casa, habitada por un pasado en el cual se encontraba el padre, acusaba la prohibición del incesto tácito y asumido: “*Simple y silencioso matrimonio de hermanos*”. Aquí es interesante señalar que Cortázar confesó en su momento que tal expresión (“matrimonio de hermanos”) se gestó involuntariamente y que luego decidió dejarla.⁽³⁾ Creemos que no es ocioso señalar que tal expresión gestada “involuntariamente” puede ser interpreta-

da como un acto fallido. Acto fallido que merece un estudio ya que como tal tiene un sentido y que, el medio para llegar al conocimiento del mismo, va ligado a las circunstancias que acompañan a su aparición.⁽⁴⁾ Más adelante trataremos de encontrarle dicho sentido en el marco del cuento, pero incluyendo algún dato biográfico de Cortázar.

Por el momento, el aislamiento continúa triunfando. La simplificación de la vida aumenta aun más el tedio con visos de vacuidad. “*Estábamos bien y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar*”. ¿Se puede vivir sin pensar? Luego de la irrupción extraña y excepcional, nuevas costumbres y otros gestos cargados de pasado –revisación de la colección de estampillas de su padre– promueven una tranquilidad necesaria y nos hacen pensar en un reordenamiento mágico de la realidad.

Las soluciones tranquilizadoras a situaciones potencialmente inquietantes (pero que, por el momento, no inquietan pues la angustia está sofocada) sobrevienen solas por ese reordenamiento mágico en que se ve inmersa la pareja. Una nueva cotidianidad refuerza la sensación de tiempo vacío y detenido. A través de un último esfuerzo (la puerta clausura una parte de la casa y luego se establece el tiempo de “vivir sin pensar”) se mantiene el orden necesario para que la pareja viva la armonía del “silencioso matrimonio”.

Antes del acoso definitivo, aparece entre paréntesis un largo trozo que comienza y termina con la siguiente expresión: “*Cuando Irene soñaba en alta voz yo me desvelaba en seguida*”. Un gran círculo cerrado sobre sí mismo. A partir del sueño, el narrador realiza una larga digresión sobre la vida de la pareja. Desde esa frase que inicia y cierra dicho paréntesis, Irene y el yo-narrador se funden en una unidad que demuestra mejor que nunca, no sólo la comunión de la pareja, sino también, quizás, la voz singular del yo narrador. Además se deja constancia del silencio de la casa que se trata de tapar con ruidos, voces, crujidos y roces. A esto le debemos agregar que la absurdidad de la metáfora que realiza el narrador nos acerca a las imágenes oníricas cuando dice: “*Nunca pude habituarme a esa voz de estatua o papagayo, voz que viene de los sueños y no de la garganta*”. Como si las propiedades del ámbito de Lo Inconsciente se señalaran con énfasis: tiempo detenido dentro de su circularidad, voces e imágenes que recuerdan a procesos oníricos, “voz que viene de los sueños”. El acoso

definitivo se realiza cuando el narrador comenta: “*A Irene le llamó la atención mi brusca manera de detenerme, y vino a mi lado sin decir palabra. Nos quedamos escuchando los ruidos, notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble...*”. Y prosigue: “*No nos miramos siquiera. Aparté 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 un golpe la cancel y nos quedamos en el zaguán. Ahora no se oía nada*”. Desde sus espaldas, desde ese tiempo que empezó lentamente a transcurrir y ahora invade más y más, la acusación los empuja, la evidencia del incesto los señala y arroja como pareja prohibida: el matrimonio de hermanos.

Como al nacer, con lo puesto se han quedado. El ahora, la realidad a la cual se dirigen, los sumergió en la desnudez del nacimiento. Cortázar lo manifiesta cuando le hace preguntar al hermano: “*¿Tuviste tiempo de traer alguna cosa? –le pregunté inútilmente. No, nada*”.

Así, en la oscuridad de la noche que oculta parcialmente la prohibición, el hermano-esposo rodeó con un brazo la cintura de su hermana-pareja y salieron (o entraron) a la realidad.

Al final, dice el hermano: “*Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada*”. El mismo reconocimiento del incesto los hace, en un último acto de ocultamiento del pasado, guardar para siempre y bajo tierra, (“*tiré la llave en la alcantarilla*”) en el subsuelo del inconsciente, el símbolo de la casa paterna, de la pareja prohibida.

El ámbito es la casa de los padres y en realidad, en forma fantasmática el incesto del protagonista se cumpliría a través de una figura vicariante (la hermana), con la figura materna.

Antes homologábamos a la expresión gestada involuntariamente (“*matrimonio de hermanos*”) con un acto fallido y decíamos que podríamos encontrarle un sentido en la medida que estudiáramos las circunstancias que acompañaron a su aparición. Para ello, Cortázar señala: “*...mi cuento más leído y más comentado, Casa Tomada, provenía de una pesadilla. Después me senté a la máquina y escribí el cuento. La pesadilla la había vivido solo, yo era el personaje de la pesadilla. En el cuento lo desdoblé por razones literarias, pero era exactamente lo mismo*”.⁽⁵⁾ Se podría decir que con la expresión “*matrimonio de hermanos*” diluye la angustia y esconde el protagonismo de la pesadilla pero, por otro lado, señala su sentido incestuoso.

Con **Ernesto González Bermejo, Cortázar** profundiza en la génesis del cuento: “*Un día me pregunté por qué entre todos mis cuentos ese (Casa Tomada) inquieta mucho más que los otros y ahora creo que tengo la explicación: ese cuento es la escritura exacta de una pesadilla que tuve. Soñé el cuento con la diferencia de que no había allí esa pareja de hermanos; yo estaba solo, la típica pesadilla donde usted empieza a tener miedo de algo innombrable, que nunca llega a saber lo que es porque el temor es tan grande que se despierta antes de la revelación. En ese caso se trataba de unos ruidos confusos que me obligaban a mí a tirarme contra las puertas, a cerrarlas y a ir retrocediendo mientras los ruidos seguían avanzando y algo tomaba la casa. Es curioso cómo lo recuerdo: era pleno verano en mi casa de Villa del Parque, en Buenos Aires; me desperté bañado de sudor, desesperado ya, frente a esa cosa abominable, y me fui directamente a la máquina y en tres horas el cuento estuvo escrito. Es el paso directo del sueño a la escritura*”.⁽⁶⁾

“Lo innombrable” es lo prohibido que se vehiculiza a través del incesto del matrimonio de hermanos. “Lo innombrable” se coloca fuera del escritor, en la ficción, al mismo tiempo que da lugar a manejar el temor de la castración.

El “temor es tan grande”, el de la castración, “que se despierta antes de la revelación” del incesto.

“Yo me crié en una casa llena de gatos, perros, tortugas y loros: el paraíso”, –evoca irónicamente **Cortázar** ante **Graciela de Sola**, para en seguida aclarar: “*Pero en ese paraíso yo era Adán y no tengo recuerdos felices de mi infancia. Demasiados deberes, una sensibilidad hiperactiva, frecuente melancolía, asma, brazos rotos...*”.⁽⁷⁾ La instancia superyoica y la fantasía hipertrofiada y compensadora, y la culpa y la castración.

Luego agrega: “*...mi madre nos crió, a mi hermana y a mí, mi padre se fue de casa cuando yo era muy chico y no hizo nada por nosotros*”.⁽⁸⁾ En esa casa, casi exclusivamente materna, “yo era Adán” nos dice **Cortázar**, yo era el hombre. El reproche a esa figura paterna ausente se desliza dentro de ese “paraíso” de su infancia, pero que tal vez fue el generador de esa frecuente melancolía. No se puede dejar de pensar en un sentimiento de culpabilidad del niño **Cortázar** en relación al prematuro abandono de la casa por el padre. Culpa por permanecer en la casa con la madre y por ende la persistencia edípica satisfecha como realidad psíquica. “**Casa Tomada**” se constituiría en una cierta traducción de la historia del escritor y la cristalización de esa realidad psíquica elaborada como ficción.

A modo de interpretación, “**Casa To-**

mada” es entonces un cuento en el cual se somete al narrador al abandono (simbólico) del ámbito edípico a través de la amenaza de castración. Su elaboración es la descripción simbólica de cómo el complejo de castración es el motor de la defensa (de la represión, en particular a través del mecanismo de aislamiento) y de cómo esta defensa recae sobre las aspiraciones del complejo de Edipo que en este caso se ven socavadas por los sentimientos de culpa del niño **Cortázar**.

II – Sobre develaciones

En el trabajo psicoanalítico “**la construcción es una elaboración del analista destinada a reconstruir tanto en sus aspectos reales como fantaseados una parte de la historia infantil del sujeto**”.⁽¹⁾ Esta reconstrucción es, entonces, la recuperación de una parte de su pasado. Aun en el caso que no hiciera resurgir el recuerdo o los fragmentos de recuerdos reprimidos, la construcción posee, según **Freud**, una eficacia terapéutica: “**Con frecuencia no se logra inducir en el paciente el recuerdo de lo reprimido; en su lugar, si el análisis es correctamente realizado, despertamos en él una segura convicción de la verdad de la construcción que rinde el mismo resultado terapéutico que un recuerdo recuperado**”.⁽²⁾ Es así que se da la restitución de un sentido del pasado. A través de la construcción, un pasado, “otro pasado” se ha desarrollado, se “ha recordado” desde la doble vertiente de la fantasía y la realidad. Este “otro pasado” ocupa así un lugar en la historia del sujeto. A través de la construcción se ha recuperado un pasado.

Y si entonces, en psicoanálisis es válido decir que recordar es crear(-se) un pasado que suprimiría la amnesia infantil, también y de alguna manera en literatura crear es recordar(-se) lo velado (lo reprimido). Porque a través de sus escritos, cualquier escritor que tome distancia de ellos, en el reencuentro con su obra podrá enfrentarse a sí mismo.

Pero dos son los sentidos de este eje que mueve la dinámica lectura-escritura: uno se dirige al escritor, otro apunta al lector. El segundo sentido **Cortázar** lo señala cuando habla de “*imágenes o acaecimientos que no solamente sean significativos por sí mismos sino que sean capaces de actuar, en el lector, como una especie de apertura...*”.⁽⁷⁾ Algo pasa en el lector. La revelación-develación también pone en juego mecanismos que naturalmente no son conscientes.

“*Interrogarme sobre el miedo en mi infancia*

es abrir un territorio vertiginoso y cruel que vanamente he tratado de olvidar (todo adulto es hipócrita frente a una parte de su niñez) pero que vuelve en las pesadillas de la noche y en esas otras pesadillas que he ido escribiendo bajo forma de cuentos fantásticos”.⁽⁸⁾ Así empieza **Cortázar** su explicación, tal vez medrosa y dicha parcialmente, de los motivos que subyacen en la elaboración de sus cuentos. Una apertura a la ventana del pasado, una visión de su infancia enturbiada por el olvido se hace presente en las ficciones. Pero antes de que esta apertura se imponga como recuerdos velados de la infancia, **Cortázar** ya sabe que a modo de río subterráneo que fluye lento pero sin pausa, los miedos concurren en sus escritos. Poder eludirlos y entonces “esquivar el conflicto franco con los poderes de la represión” es la meta para satisfacer los deseos inconscientes a través de la fantasía.

“*La casa de mi infancia*—relata **Cortázar** en el artículo “**De una infancia medrosa**”—*estaba llena de sombras, recodos, altillos y sótanos y a la caída de la noche las distancias se desmesuraban para ese chico que debía ir al baño atravesando dos patios o traer lo que le pedían desde una despensa remota*”.⁽⁹⁾ Más adelante **Cortázar** escribe: “*El miedo era lo otro, eso que la literatura anglosajona llama tan admirablemente the thing, ‘la cosa’, lo que no tiene imagen ni definición precisa, roce furtivo en el pelo, mano helada en el cuello, risa apenas perceptible al otro lado de una puerta entornada. Contra eso no había respuesta posible salvo correr, cumplir el encargo a toda velocidad y regresar sin aliento para recoger irrisoriamente grandes elogios por mi diligencia*”.⁽³⁾ Se habla de “*despensas remotas*”, “*risa apenas perceptible al otro lado de la puerta entornada*” y el miedo a “*lo otro*” que no tiene imagen ni definición” igual que todo lo inconsciente que “no debe” devenir consciente y del cual se huye.

Fue **James Joyce** quien definió al creador como un “*coleccionista de epifanías*”. Esas epifanías, esas revelaciones pueden entenderse también como autorrevelaciones. Autorrevelaciones que se cuelan, silenciosas y parcialmente veladas, pasan por las rendijas de la escritura, se colorean y a su vez crean la trama necesaria de la ficción. Si se dice que en forma general el arte se ha propuesto revelar lo que hay de más secreto en el alma de los hombres, también podrá decirse que esta revelación es una develación. Un velo se cae o por un instante se hace a un lado y deja ver algo, una parte del todo.

Milan Kundera en el artículo “**En alguna parte ahí detrás**” cita al poeta checo **Jan Sjacel**: “*Los poetas no inventan los poemas / El poema está en alguna parte ahí detrás / Desde hace mucho tiempo está ahí / El poeta no hace sino*

descubrirlo". Aclara luego que "el poeta rompe una barrera –devela diríamos nosotros– tras lo cual algo inmutable está oculto en la sombra".⁽⁹⁾ Más adelante dice que "es por lo que, gracias a esa revelación sorprendente y súbita, el poema se nos presenta en un principio como deslumbramiento". Uno se deslumbra cuando, luego de permanecer a oscuras, una luz (la de un saber oculto) lo encandila y le hace ver cosas nunca vistas (nunca conocidas).

Dice Cortázar: "Si el miedo me llenó de infelicidad en la niñez, multiplicó en cambio las posibilidades de mi imaginación y me llevó a exorcizarlo a través de la palabra...".⁽³⁾ "Ante todo –escribe Freud– advertimos que el hombre feliz no fantasea, que solo lo hace quien no halla satisfacción", y luego agrega refiriéndose a las fantasías: "Cada una de éstas representa una realización del deseo, una enmienda de la realidad defraudante".⁽¹⁰⁾ Más adelante Agorio añade: "De ahí también las relaciones que establece Freud entre las fantasías de los adultos y el juego de los niños: El poeta procede igual que el niño al jugar: crea un mundo fantástico al que toma muy en serio, es decir, que lo dota de grandes cantidades afectivas sin dejar de separarlo netamente de la realidad".⁽¹⁰⁾

A partir del miedo, bandera que señala la represión, Cortázar desarrolla su actividad fantaseadora. Por un camino colateral se concretan los deseos inconscientes. En "Casa Tomada", los deseos se traducen en el incesto de la pareja. Es así como "la fantasía guarda la más estricta relación con el deseo".⁽¹⁾

Según el Diccionario de Psicoanálisis de Laplanche y Pontalis, la fantasía se configura por los siguientes puntos:

1 - Se trata de guiones, aunque se enuncian en una sola frase, de escenas organizadas, susceptibles de ser dramatizadas en forma casi siempre visual.

2 - El sujeto está siempre presente en tales escenas.

3 - Lo representado no es un objeto al cual tiende el sujeto, sino una secuencia de la que forma parte el propio sujeto y en la cual son posibles las permutaciones de papeles y de atribución (...)

4 - En la medida en que el deseo se articula así en la fantasía, ésta es también asiento de operaciones defensivas (...)

5 - Tales defensas, a su vez, se hallan indisolublemente ligadas a la función primaria de la fantasía: la escenificación del deseo".⁽¹⁾

Entonces, a través de la ficción, aquel río cargado de pasado, de miedos y deseos, revela y también devela.

Podríamos decir que para el hecho literario se da lo que Daniel Gil expresa que se cumple en el psicoanálisis bajo la regla de la asociación libre: el paciente (el escritor) habla (escribe) y no sabe lo que dice, o si lo sabe no sabe que está diciendo mucho más allá de lo que pretende.⁽¹¹⁾ Es trascendido en su decir. Cuando en el hecho literario escribimos, somos escritos de la misma manera que cuando hablamos somos hablados. "El ello habla...", el ello escribe.

La develación o la apertura a través de las imágenes o acaecimientos significativos para el escritor actúan también en el lector. Se ofrece algo que va más allá de la anécdota literaria. Algo que viene del pasado y secretamente se transmuta a través de otras imágenes, otras situaciones como algo nuevo. Es lo pasado, lo antiguo y oculto que surge como formas nuevas. Pero no podemos olvidarnos que "el sujeto está presente en tales escenas" a pesar de los procesos desplegados en función de la fantasía.

Lo que ha estado en las sombras se manifiesta y "se profiere una verdad que no se quería conocer; verdad que no es del campo del saber instituido sino verdad del deseo".⁽¹¹⁾ Verdad que no se quería conocer porque indica el camino a la satisfacción directa del deseo: su escenificación. En la fantasía, los procesos defensivos más primitivos ligados a ella (negación, proyección, transformación en lo contrario) velan lo prohibido que ocupa siempre la posición misma del deseo.⁽¹⁾

El sujeto está, entonces, dividido en dos campos: el del saber y el de la verdad. El primero ocupa al sujeto en lo cognoscible, lo anticipable o como manifiesta Daniel Gil en el conocimiento coherente del mundo. El campo de la verdad y del deseo, oculto tras el inconsciente, sumerge al sujeto en la incompletud y la incognoscibilidad. Se abre entonces "el campo de la verdad que es el de la revelación del deseo por el discurso, que es el campo de lo reprimido, de lo inmundo, en su doble acepción de lo que está fuera del mundo y de 'lo sucio' (lo reprimido, lo sexual)".⁽¹¹⁾

Es entonces como a partir de una visión crítica de una obra de Cortázar (*Casa Tomada*, Buenos Aires, 1951) nos atrevemos a realizar una suerte de inferencia de "construcción" desde la doble óptica del análisis de un cuento y fragmentos aislados de sus justificaciones de la actividad literaria.

Por último aseguramos que a través de la fantasía existe un proceso de revelación-develación en la dinámica escritor-lector que se mueve en el campo del deseo y que en parte aseguraría y confirmaría el hecho estético.

Los deseos velados dentro de la ficción serían captados por el lector en el plano inconsciente (campo de la verdad) como develación inconsciente. ❖

Bibliografía

- 1 - Diccionario de Psicoanálisis. J. Laplanche, J.B. Pontalis. Ed. Labor 3ra. edición.
- 2 - Obras Completas. S. Freud. Tomo XX. Inhibición, síntoma y angustia.
- 3 - Cortázar. Un universo y sus mundos. Lauro Marauda. Ed. Nuevo Mundo/Altamira.
- 4 - Obras Completas. S. Freud. Lecciones introductorias al psicoanálisis (1916-1917).
- 5 - Julio Cortázar: Entre la revolución y el mito. Cuadernos de Marcha. Segunda época, año III N°17-18 enero-abril 1982.
- 6 - Conversaciones con Cortázar. Ernesto González Bermejo. Edhasa. 1978.
- 7 - Algunos aspectos del cuento. Julio Cortázar. Casa de las Américas. Julio de 1970.
- 8 - De una infancia medrosa. Julio Cortázar. Semanario Jaque. 18/11/83.
- 9 - El arte de la novela. Milan Kundera. Tusquets Editores. 1987.
- 10 - Psicoanálisis y literatura. Rodolfo Agorio. Ed. de la Banda Oriental. 1983.
- 11 - Psiquiatría dinámica y psicoanálisis. Daniel Gil. "Descubrir" Vol. II, N° 1 junio de 1987.



"Centaurus". Sra. Gabriela Ruibal
(Mención- Premio SMU, categoría familiar)