

LA EMERGENCIA DE LA PULSIÓN INCESTUOSA EN *CASA TOMADA* DE JULIO CORTÁZAR: DE LA VOZ AL RUIDO Y DEL *ELLO* AL *YO*

The Emergence of the Incestuous Drive in Julio's Cortázar *Casa Tomada*:
From Voice to Noise and From the *Id* to the *Ego*

Cristina Fernández Lacueva*

Universitat Pompeu Fabra

Abstract: The undeniable relevance of space in Julio Cortázar's *Casa tomada* stems, fundamentally, from its nature both physical and psychic. The house is, in fact, a correlative of the narrator's psyche in so far as the invading noises embody his incestuous drive. This paper draws on the correspondence between the parts of the house and the parts of the psyche according to Freudian topographical systems and provides a new proposal not signaled by previous critics: the back section belongs to the *superego*, the front section to the *ego* and Irene's room to the *id*. This interpretation explores four aspects disregarded by the existing bibliography: (1) the narrator's defence mechanisms, (2) the origin of the invading noises, (3) the meaning of Irene's night screams, and (4) the differences between the two characters in terms of narrative voice. A spatial analysis which takes all those elements into account could help to solve the story's ambiguity.

Keywords: Cortázar; Casa tomada; Psychoanalysis; Space; Voice.

Resumen: La indiscutible relevancia del espacio en *Casa tomada* de Julio Cortázar proviene, fundamentalmente, de su naturaleza a la vez física y psíquica. En realidad, la casa es un correlato de la psique del narrador, hasta el punto de que los ruidos invasores encarnan su pulsión incestuosa. Este artículo recoge la correspondencia entre las partes de la casa y las partes de la psique según las dos tópicas freudianas y ofrece una propuesta inadvertida por la crítica: la sección trasera pertenece al *superyó*, la sección delantera al *ego*, y la habitación de Irene al *ello*. Esta nueva interpretación se apoya en el análisis de cuatro aspectos

* **Dirección para correspondencia:** Cristina Fernández Lacueva. Departamento de Humanidades. Universitat Pompeu Fabra. Carrer Ramon Trias Fargas, 25-27, 08005 Barcelona. Despacho del profesor Carles Besa: 202E56 (cristina.fernandez.lacueva@gmail.com).

obviados por la bibliografía existente: (1) los mecanismos defensivos del narrador, (2) el origen de los ruidos invasores, (3) el significado de los gritos nocturnos de Irene y (4) las diferencias entre los dos personajes en cuanto a la voz narrativa. Un análisis espacial que tenga en cuenta todos estos elementos resuelve en gran medida la ambigüedad del cuento.

Palabras clave: Cortázar; Casa tomada; Psicoanálisis; Espacio; Voz.

La vida rutinaria de los hermanos protagonistas, circunscrita a las cuatro paredes de la casa natal, se ve súbitamente alterada cuando el varón, también narrador, oye ruidos y concluye que «han tomado la parte del fondo» (Cortázar 1995: 14)¹. Esta primera invasión irá seguida de otra más que habrá de forzar el abandono y cierre definitivo del hogar. Este es el contenido manifiesto de «Casa tomada» de Julio Cortázar, pero es en el contenido latente donde reside, por su ambigüedad, la complejidad del cuento. En el presente artículo, proponemos una interpretación de corte psicoanalítico que gira en torno a la siguiente hipótesis: la invasión externa es, en realidad, una fantasía inconsciente del narrador que reproduce el proceso de emergencia de la pulsión incestuosa hacia su hermana desde el *ello* hasta el *yo*, siguiendo la terminología de la «segunda tónica» de Freud². Este planteamiento es el que permite desarrollar, en palabras de Valentín Pérez Venzalá, «la espacialización del psiquismo», es decir, la relación entre la distribución de la casa «y la que se ha imaginado para el psiquismo humano» (Pérez Venzalá 1998). Esta correspondencia entre el espacio físico y el espacio psíquico es reforzada por los calificativos que definen la casa —«espaciosa y antigua», «profunda y silenciosa» (9-10)— y por su división en partes diferenciadas según las funciones que en ellas se desempeñan, siendo ambas características también atribuibles a la psique (Pérez Venzalá 1998). En cuanto a la espinesa cuestión del incesto en «Casa tomada», cabe señalar la disparidad de interpretaciones que ha generado: desde los críticos que afirman, como Pérez Venzalá, que resulta evidente «la sugerencia de una posible relación incestuosa» entre los hermanos (Pérez Venzalá 1998), hasta, en el otro extremo, los críticos que, como María Cecilia Quintero Marín, dicen «no aceptar» dicha relación incestuosa puesto que este enfoque se alejaría del «mecanismo significativo del texto [...] en su totalidad» (Quintero Marín 1981: 41). Nuestra hipótesis presupone la existencia de una pulsión incestuosa en los hermanos sobre la base del análisis del espacio, que, como veremos, ofrece numerosas confirmaciones al respecto.

A pesar de que el narrador describe con gran precisión, como si de un plano arquitectónico se tratase, la distribución de las estancias y los pasillos, así como sus rasgos más distintivos, los estudios previos sobre el tratamiento del espacio en «Casa tomada»

1 Todas las referencias al relato de Cortázar pertenecen a la edición que consignamos en la Bibliografía. A partir de ahora tan solo haremos constar, entre paréntesis, la página en la que se encuentra el segmento textual que citamos.

2 Una *tónica* es, recordemos, una «teoría o punto de vista que supone una diferenciación del aparato psíquico en cierto número de sistemas dotados de características o funciones diferentes y dispuestos en un determinado orden entre sí, lo que permite considerarlos metafóricamente como lugares psíquicos de los que es posible dar una representación espacial figurada. Corrientemente se habla de dos tónicas freudianas, la primera en la que se establece una distinción fundamental entre inconsciente, preconscious y consciente, y la segunda que distingue tres instancias: el ello, el yo, el superyó» (Laplanche; Pontalis 2018: 430-431).

y, más concretamente, de la equivalencia entre las partes de la casa y de la psique, ofrecen versiones radicalmente distintas, incluso contradictorias. Tomaré como referencia, principalmente, los estudios de Valentín Pérez Venzalá y de Yu-Jin Seong, surgido este último precisamente como respuesta al primero, en tanto que analizan la configuración del espacio a la luz de las tópicas de Freud, tal como plantea la hipótesis del presente artículo. Pérez Venzalá toma como base teórica la «primera tópica» y atribuye la parte alejada al *inconsciente*, la parte delantera al *preconsciente* y el exterior al *consciente* (Pérez Venzalá 1998); esta explicación surge de un planteamiento *a priori* —si las invasiones representan la exteriorización de las pulsiones, es lógico que sigan un recorrido desde el *inconsciente* hasta el *consciente*— que el propio texto, como se verá, pone en entredicho. Por el contrario, Seong opta por la «segunda tópica» y sitúa al *superyó* en la parte alejada, al *yo* en el *living* y los dormitorios, y al *ello* en la cocina y el baño (Seong 2007), adoptando como criterio los valores y funciones asociados a las estancias en las descripciones del narrador. Esta interpretación parece más acertada que la anterior, tanto por su elección de la segunda tópica —de mayor alcance explicativo que la primera, como demuestran por lo demás numerosos estudios de psicoanálisis literario— como por las apreciaciones del autor acerca del *yo* y el *superyó*, pero resulta limitada e incompleta en sus justificaciones, además de profundamente insatisfactoria en su explicación sobre el *ello*. En consecuencia, en el presente análisis, además de corregir y complementar las hipótesis que resulten más problemáticas o insuficientes de los estudios previos, aporto una interpretación alternativa y, a mi modo de ver, más convincente acerca de la espacialización del psiquismo en «Casa tomada».

Antes de la primera toma, las referencias a la casa presentan ya un matiz negativo que dista mucho de lo que Ambriz Aguilar define como la lógica de «interioridad = seguridad» (Ambriz Aguilar 2009) y que queda evidenciado en la siguiente frase del narrador: «Nos habituamos Irene y yo a persistir solos en ella, lo que era una locura pues en esa casa podían vivir ocho personas sin estorbarse» (9). Además de la sintomática calificación de la vida en la casa como «locura», el verbo *habituarse*, que implica una adaptación y naturalización de lo que inicialmente resulta extraño, revela el carácter siniestro, en el sentido del *Unheimliche* freudiano, de la casa, mientras que el verbo *persistir* denota «una tendencia opuesta que [los hermanos] han debido enfrentar» (Chacana Arancibia 2010: 418). El trasfondo negativo de la casa se manifiesta también cuando el narrador dice, a modo de promesa de venganza y a la vez de prolepsis del final del cuento: «nosotros mismos la voltearíamos justicieramente antes de que fuese demasiado tarde» (10); demasiado tarde, se podría añadir, para evitar que fuese la casa quien los destruyese a ellos, tal como ocurre en «The Fall of the House of Usher», el cuento de Poe con el que Pérez Venzalá compara «Casa tomada»³. Todos estos elementos evidencian

3 En efecto, «The Fall of the House of Usher» presenta múltiples coincidencias con «Casa tomada»: los protagonistas también son dos hermanos entre los que parece haber una relación incestuosa, y la casa familiar, en donde viven solos desde hace años, es asimismo un actante fundamental de la historia. Sin embargo, mientras que los hermanos de «Casa tomada» abandonan el hogar por su propio pie, los hermanos Usher no consiguen escapar del derrumbe final de la casa. De entre los estudios al respecto, resulta especialmente interesante el análisis comparativo de María Luisa Rosenblat (1987).

un conflicto cuya naturaleza puede intuirse en el hecho de que la casa «guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia» (9): por un lado, los recuerdos de la infancia que «conviven» con los personajes remiten a la etapa infantil del complejo de Edipo, la cual, en consecuencia, no ha sido superada aún —pues sigue presente en la memoria—; por otro lado, las referencias a la genealogía exclusivamente masculina conforman una perífrasis para designar la «metáfora paterna», la cual, en el sentido lacaniano, encarna la ley del significante y la amenaza de la castración, amenaza que, como es sabido, en su deriva masculina supone el fin del complejo de Edipo⁴. Siguiendo esta misma línea argumentativa, «Casa tomada» es un cuento en el cual se somete al narrador «al abandono (simbólico) del ámbito edípico a través de la amenaza de la castración» (Scasso Rossi 2002: 32). Asimismo, Juan Capetillo Hernández propone la identificación de la casa

con el concepto lacaniano del Otro como equivalente de lo simbólico, del Lenguaje, como lo propiamente distintivo de lo humano, espacio transubjetivo que es el lugar del tesoro de los significantes, [...] lugar en que el sujeto psicoanalítico [...] debe insertarse, debe procurarse un sitio a partir de un doble movimiento de alineación y separación respecto al deseo de ese Gran Otro (Capetillo Hernández 1990: 303).

En este sentido, la casa representa la esencia misma del conflicto, pues en ella se gesta el complejo de Edipo y, a la vez, alberga —en realidad, encarna en sí misma— la amenaza que impide la satisfacción de la pulsión incestuosa.

Además de extraña, siniestra y castradora, la casa es también un obstáculo en la relación entre los hermanos. Pérez Venzalá apunta al respecto que la obra se construye en torno al triángulo formado por la casa y los dos hermanos (Pérez Venzalá 1998), lo que remite directamente a la teoría del deseo triangular de René Girard, por la que el ser humano, concebido como esencialmente mimético, dirigiría su deseo hacia un objeto deseado por otro, llamado *mediador* —el *Otro* en Lacan—, que sería a la vez modelo y rival (Girard 1985). Mientras que el narrador e Irene ocuparían, respectivamente, el lugar del sujeto deseante y el objeto deseado, la casa ocuparía el del mediador, tal como evidencia la siguiente intervención del narrador: «A veces llegamos a creer que era ella [la casa] la que no nos dejó casarnos. Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo, a mí se me murió María Esther antes que llegáramos a comprometernos» (10). La primera frase plantea una gran ambigüedad: aunque el pronombre «nos» alude claramente a los

4 Juan David Nasio define el *complejo de castración* como «una etapa en la evolución de la sexualidad infantil» en que el sujeto «reconoce por primera vez —al precio de la angustia— la diferencia de los sexos», etapa que «se ve renovada sin cesar a lo largo de la existencia» (Nasio 1996: 15). No obstante, el complejo de castración se desarrolla de forma muy distinta en niños y niñas: por un lado, el niño descubre que hay seres sin pene y, entonces, siente la amenaza de una posible castración, lo que le lleva a aceptar la ley paterna y a renunciar a la madre; por otro lado, la niña se siente castrada, como su madre, y el deseo de tener pene provoca el surgimiento del complejo de Edipo (Nasio 1996: 16-28). En consecuencia, mientras que el complejo de castración supone, para el niño, el fin del complejo de Edipo, para la niña implica su nacimiento. Como veremos, esta diferencia explicaría, quizás, la forma divergente en que se manifiesta la pulsión incestuosa en los hermanos —mientras que Irene anhela su explicitación, su hermano la teme.

hermanos, la elisión del complemento de régimen verbal impide saber si el verbo «casarnos» hace referencia a una acción entre ellos o con sus respectivas parejas. No obstante, a continuación el narrador alude a las razones —o la ausencia de ellas— por las que Irene rechazó a los pretendientes y él no pudo casarse con María Esther, y en ningún caso esa razón es la casa, como en cambio sí había afirmado previamente. Así pues, si la primera frase es un *lapsus* —en su ambigüedad se revela el deseo inconsciente del narrador—, la segunda frase podría ser una *correctio* fallida —en lugar de corregir lo dicho para eliminar cualquier expresión inconsciente, lo corrige para hacerlo menos ambiguo, más evidente. En tanto que mediadora, la casa ejerce la doble función de modelo y rival: por un lado, el narrador imita el deseo del padre —simbolizado por la casa— hacia la madre desplazándolo hacia la hermana —como una madre, Irene (le) teje la ropa y (le) canta canciones de cuna—; por otro lado, el padre-casa, en tanto que portador de la amenaza de la castración, impide la consumación del deseo y obliga a los hermanos a convertirse en un «silencioso matrimonio» (10), entendiendo *silencioso* como *oculto*.

Todas las características con que es definida la casa antes de la primera toma —lo siniestro, la oposición al instinto, la evocación de la genealogía masculina— apuntan claramente hacia una identificación con el *superyó*, definido como «heredero de la instancia parental», «sede de la autoobservación», «juez y censor del yo» (Roudinesco; Plon 2008: 1069-1071). Además, la identificación inicial entre la casa y el padre entronca con el antropomorfismo propio de la «segunda tópica», que «ha sido denunciado casi siempre a propósito del superyó» (Laplanche; Pontalis 2018: 421), de ahí que la elección de esta tópica resulte más apropiada para el análisis de «Casa tomada». Sin embargo, a través de las posteriores descripciones de las distintas estancias de la casa, se advierte que los aspectos superyoicos atribuidos, inicialmente, a la totalidad de la casa encajan únicamente con la parte del fondo. En otras palabras, al principio del relato la casa adopta, por medio de una descripción metonímica, los atributos que caracterizan tan solo a una de las partes, quizás porque es la primera en ser invadida. Nuestra lectura converge en este punto con la de Seong, quien defiende que el espacio ocupado por la biblioteca —emblema de la cultura y el lenguaje— es «el área del *superego*», en la que tiene su origen «la mente que dirige la acción moral y la ética» (Seong 2007).

En efecto, la biblioteca puede relacionarse con el *superyó* debido a que «sus contenidos provienen de las percepciones auditivas, de los preceptos, de la lectura» (Laplanche y Pontalis 2018: 421). No obstante, la lectura no parece un hábito del narrador, quien admite no ir a la parte del fondo más que para hacer la limpieza, e incluso muestra una cierta insatisfacción al respecto, ya que en las librerías que frecuenta nunca encuentra lo que anda buscando; todo ello sería indicativo de la escasa actividad del *superyó* en la psique del narrador. Otro elemento que podría vincularse con el *superyó* es la sala de los gobelinos, los cuales, por su presunta antigüedad y pertenencia a la herencia familiar —se trata de unos tapices que adquirieron un gran prestigio durante el reinado de Luis XIV y que siguieron fabricándose hasta el siglo XIX (Chilvers 2015)—, remiten a los valores familiares de los que se nutre el *superyó*. También la limpieza, que se da casi exclusivamente en esta parte de la casa —después de la invasión, «la limpieza se simplificó tanto que aun levantándose tardísimo [...] no daban las once y ya estábamos de

brazos cruzados» (15)—, puede ser interpretada como un indicio de la represión (Pérez Venzalá 1998). Finalmente, la hipótesis de la espacialización del *superyó* en la parte del fondo es validada con la descripción de la rutina posterior a la invasión: el acceso a los libros resulta vedado y la limpieza se reduce al mínimo; los hermanos pasan más tiempo juntos y se reúnen casi siempre en el dormitorio de Irene, que ofrece una mayor intimidad; en definitiva, comienzan a «vivir sin pensar» (15).

La «toma» del *superyó* se hace patente también en la actividad de tejer, que es la más característica de Irene a lo largo del cuento. Detrás de esta tarea convertida en *leitmotiv* hay dos claros referentes de origen mitológico: al igual que Penélope, Irene teje y desteje a la espera de la llegada de su marido —su hermano—; al igual que Ariadna, trata de salir de un laberinto —la casa— con la ayuda del hilo (Pérez Venzalá 1998: 5). Su conducta pone de manifiesto que es consciente de sus pulsiones incestuosas y no se siente culpable por ello; tan solo está a la expectativa de que su hermano ponga fin a su espera y exteriorice, por fin, la pulsión reprimida. En realidad, la continuidad de la actividad tejedora de Irene depende exclusivamente de su hermano, en tanto que es él quien le compra la lana, alimentando así su espera. Por ende, la visión positiva del narrador respecto del acto de tejer —dice que «era gracioso ver en la canastilla el montón de lana encrespada» (10), que se le iban las horas «viéndole las manos como erizos plateados», que «era hermoso» (11) o que le gustaba el «chaleco gris» que le había hecho (14)— no hace más que contrarrestar el instinto incestuoso de Irene, que precisamente lucha por liberarse de esta tarea rutinaria. La crítica no ha señalado lo suficiente estas diferencias psíquicas entre los hermanos, ni tampoco las diferencias relativas a su estatuto narrativo —mientras que Irene es un personaje, su hermano es personaje y narrador autodiegético—, determinantes para comprender que, en realidad, no se produce una espacialización del psiquismo, sino tan solo una espacialización de la psique del narrador. Por esta razón, es importante no equipararlos en exceso, por ejemplo, atribuyendo los mismos valores a las tareas de leer y tejer —Seong señala que «son acciones para matar el tiempo, y [...] que aluden también a ciertas características autistas» (Seong 2007)—, pues esconden, en realidad, motivaciones tan radicalmente distintas como reprimir el instinto y anhelar su realización, respectivamente. Retomando lo dicho, después de la primera toma, tres gestos de Irene parecen sugerir el fin de la espera y la salida de la casa-laberinto o, al menos, una esperanza de que suceda pronto: primero, deja caer el tejido; después, recoge las agujas, pero tarda en reanudar su labor; finalmente, cuando vuelve a tejer, hace un dibujo de un trébol. Si la acción de tejer es correlativa a la espera de la exteriorización de la pulsión y si las señales de esperanza —la interrupción de la labor y el trébol— surgen después de la invasión, la parte tomada no puede ser sino el *superyó*, la instancia represora que solo obstaculizaría el deseo de Irene. En la tradición popular, el trébol de cuatro hojas es señal de buena suerte, de modo que, en la historia, podría estar augurando el cumplimiento del deseo de Irene que, como hemos visto, podría ser la exteriorización del incesto. Sin embargo, el trébol común —al que probablemente alude el narrador, pues lo llama simplemente «trébol»— está formado por tres hojas que representarían a los dos hermanos y a una tercera figura que podría ser el hijo imaginario de ambos. En consecuencia, el acto de tejer ya no revelaría solo el deseo

de Irene de exteriorizar el incesto, sino también de tener un hijo y, por ende, de prolongar la estirpe⁵. Al inicio del cuento, el narrador defendía que Irene siempre tejía cosas necesarias, pero, después, decía no entender por qué había hecho tantas pañoletas, una incógnita que la nueva interpretación podría resolver: las prendas tejidas por Irene eran efectivamente necesarias, pues iban destinadas a su hijo imaginario.

Asimismo, la represión del *superyó* tiene un efecto sobre los mecanismos psíquicos que caracterizan la conducta del narrador, sobre todo, aunque no exclusivamente, antes de la primera invasión; dichos mecanismos son, fundamentalmente, la *negación* —en sus dos acepciones: *negación* y *renegación*⁶— y el *olvido*. Un ejemplo de *negación* lo hallamos en el comentario que hace el narrador a propósito de Irene en la descripción de su rutina: «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. Irene no era así, tejía cosas siempre necesarias» (10). Freud advirtió que la negación, a menudo, tiene un «valor de confirmación» y que, por tanto, «constituye un medio de adquirir conocimiento de lo reprimido» (Laplanche; Pontalis 2018: 235). En efecto, el narrador *sabe* por qué Irene teje tanto, pero *dice no saberlo* porque, de lo contrario, estaría admitiendo ser consciente de la pulsión incestuosa que trata de emerger y estaría afirmando que su deseo de que Irene siga tejiendo es solo la forma que toma la represión de dicha pulsión. No obstante, a continuación, se contradice a sí mismo mediante una doble *correctio*: primero, dice que no sabe por qué Irene teje tanto, pero después responde a su propia duda con un juicio general —las mujeres tejen para no hacer nada— que constituye la primera *correctio* y que, finalmente, él mismo rebate al explicar que su hermana no es como las demás mujeres —teje solo cosas necesarias—, siendo esta la segunda *correctio*. Esta reiterada contradicción pone de manifiesto la inquietud del narrador por haber revelado, mediante la negación y las posteriores correcciones, algo que no quería revelar —su inconsciente—.

Encontramos un ejemplo de *renegación* en la anécdota de las pañoletas: «Un día encontré el cajón de abajo de la cómoda de alcanfor lleno de pañoletas blancas, verdes, lila. Estaban con naftalina, apiladas como en una mercería; no tuve valor de preguntarle a Irene qué pensaba hacer con ellas» (11). Antes de todo, debemos advertir que el narrador interrumpe la descripción de su rutina para relatar este hecho puntual, de lo que se deduce que, a pesar de su aparente banalidad, en él se revela alguna información trascendente y, precisamente, es la renegación el mecanismo que posibilita dicha revelación. En efecto, el narrador no *niega* saber algo, como en el ejemplo anterior, sino

5 En este sentido, el deseo de reproducción de Irene contrastaría con el rechazo de la prolongación de la genealogía de Madeline en «The Fall of the House of Usher». Rashkin advierte que el nombre de *Madeline* va siempre precedido por *the lady*, de modo que, en conjunto, podría ser leído como «*the lady (who) Made (the) line of Usher*», es decir, la mujer que habría quebrado la línea genealógica de la familia Usher (Rashkin 1992: 136).

6 La *negación* es un «procedimiento en virtud del cual el sujeto, a pesar de formular uno de sus deseos, pensamientos o sentimientos hasta entonces reprimidos, sigue defendiéndose negando que le pertenezca» (Laplanche; Pontalis 2018: 233). En español, la *negación* engloba dos mecanismos que, en otras lenguas, son referenciados con términos distintos: mientras que la *negación* —*Verneinung* en alemán, *négation* en francés— adquiere sentido gramatical o lógico —se refiere a la acción de *negar* propiamente—, la *renegación* —*Verleugnung* en alemán, *déni* en francés— implica oposición o repulsa (Laplanche; Pontalis 2018: 233-234).

que *se niega* a saberlo, no dice *no saber*, sino *no querer saber*⁷. En este sentido, resulta especialmente útil para la comprensión el estudio de Carles Besa a propósito de la negación en la carta L de *Les liaisons dangereuses*. Podemos establecer un paralelismo entre Tourvel y el narrador de «Casa tomada»: ambos rechazan el discurso oral —Tourvel pide a Valmont que guarde silencio y el narrador opta por no preguntar a Irene—, puesto que, en palabras de Besa, Tourvel, como el narrador, «sabe que el discurso oral exterioriza más que el discurso escrito las manifestaciones del inconsciente, y por eso señala en negativo todo lo que tiene que ver con el habla» (Besa Camprubí 2004-2005: 49). Sin embargo, este miedo al discurso oral, en tanto que expresado mediante una oración negativa, «debe leerse *a contrario* [...], es decir, como un deseo no aceptado» (Besa Camprubí 2004-2005: 49), de modo que el rechazo del narrador de preguntar a Irene puede ser interpretado como una expresión del deseo de que esta verbalice y que, por tanto, realice —Besa señala que el «miedo a la palabra expresa un temor general más profundo y arraigado que tiene que ver con [...] el poder factible de la palabra» (Besa Camprubí 2004-2005: 49)— el instinto que ambos comparten.

Por otro lado, el *olvido* se halla claramente representado en las descripciones de las dos invasiones. Los mismos elementos se repiten en una y otra, pues el narrador advierte, a propósito de la segunda, que «es casi repetir lo mismo salvo las consecuencias» (17): siempre de noche —pues la censura es más débil durante el sueño—, el narrador oye unos ruidos imprecisos y sordos —tanto los calificativos que definen a los ruidos como el hecho de que solo él los oiga ponen de relieve su carácter irreal, alucinatorio— e Irene, entonces, abandona el tejido, en señal de esperanza —en ambos casos, dice el narrador que «tardó un rato en reanudar su labor» (14) y que «soltó el tejido sin mirarlo» (18), respectivamente. Sin embargo, esta concreción contrasta con la extraña y repentina vaguedad con que el narrador aborda algunos aspectos de las invasiones. En la descripción de la primera toma, el narrador afirma recordarla «con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles» (13) y, aunque comienza ofreciendo detalles muy exactos al respecto, de pronto su discurso adquiere un tono dubitativo, repleto de oraciones disyuntivas —«escuché algo en el comedor o la biblioteca», «lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo» (13) —. Lo mismo ocurre en la descripción de la segunda toma, tal como evidencian los siguientes ejemplos: «oí un ruido en la cocina; tal vez en la cocina o tal vez en el baño», «eran de este lado de la puerta de roble, en la cocina y el baño, o en el pasillo» (17). En realidad, el discurso del narrador ilustra, en términos de Freud, nuestra «tendencia a mantener alejado del

7 La *renegación* es un mecanismo de defensa propio de la psicosis (Laplanche; Pontalis 2018: 363) y vinculado también a la forclusión. Freud contrapone esta última a la represión neurótica y concluye que se trata de una «defensa mucho más enérgica y eficaz, consistente en que el yo rechaza (*verwirft*) la representación intolerable juntamente con su afecto y se conduce como si la representación no hubiese jamás llegado a él» (Freud 1973: 175-176). Aunque el narrador use estos mecanismos, otros autores defienden que en él predomina la neurosis: Miguelina Soifer expone que «el cuentista mantiene el discurso de su narrador-personaje sin fisuras aparentes, en las tenues fronteras entre neurosis y equilibrio, gracias a una intuitiva y certera caracterización psicológica» (Soifer 1986: 183), y Capetillo defiende que el uso de la llave «nos lleva a descartar la suposición de una estructura psicótica en juego, ya que viene a significar la presencia del significante fálico a disposición del sujeto, [...] que es lo que le permitiría entrar a la parte tomada [...] y resguardar su lugar en el campo de lo simbólico» (Capetillo Hernández 1990: 306-307).

recuerdo lo desagradable», puesto que «recordar algo que estuvo conectado con sensaciones de displacer [...] renovaríase ese displacer» (Freud 2007: 66-67). Según Weinrich, «el motivo universal que [...] está detrás de todos los casos individuales de olvido [...] es el motivo del malestar» (Weinrich 1999: 224-225), de modo que los olvidos del narrador ponen de manifiesto que, aún después de la invasión del *superyó*, los efectos de la represión, que se opone a la emergencia de la pulsión, siguen presentes. Por este motivo, «olvido gustosa y fácilmente lo que me resulta desagradable, irritante, embarazoso» (Weinrich 1999: 225).

Por lo que respecta a la parte delantera de la casa, objeto de la segunda invasión, Pérez Venzalá la asimila al *preconsciente*, aduciendo como único argumento la delimitación del espacio con dos puertas que representarían las dos censuras entre los tres sistemas psíquicos (Pérez Venzalá 1998). Sin embargo, hay que tener en cuenta que, así como la puerta de roble separa los dos sectores principales de la casa, la puerta cancel separa el interior del exterior, de modo que el *consciente* se sitúa necesariamente afuera, lo que imposibilita la correspondencia entre la casa y la psique e invalida la hipótesis de la espacialización del psiquismo propuesta por el propio autor. Además, el emplazamiento externo del *consciente* contradice su propia naturaleza, siendo como es receptor de «las excitaciones exteriores», pero también de «las sensaciones organizadas en torno al eje placer/displacer, provenientes del interior del aparato psíquico» (Roudinesco; Plon 2008: 195). En cambio, Seong defiende que la parte delantera de la casa, exceptuando el ala formada por el baño y la cocina, corresponde al *yo* porque es «donde se desarrolla la rutina de los hermanos», «donde domina el orden racional con el ritmo regular de la vida» (Seong 2007). En efecto, una de las grandes particularidades del *yo* es que «es en gran parte inconsciente» y desarrolla técnicas defensivas que «presentan un matiz compulsivo, repetitivo, “arreal”, que las asemeja a lo reprimido, contra lo cual luchan» (Laplanche; Pontalis 2018: 466), y que están en consonancia con las acciones rutinarias que llevan a cabo los personajes en este lado de la casa. Esta parte tiene como núcleo el «*living* central», que es el «centro del dinamismo de la casa» (Ambriz Aguilar 2009), pues el término *living* indica que es la zona a la vez *vivida*, en el sentido de *habitada*, y *viviente*, en referencia a las cualidades antropomórficas de la casa. Sin embargo, tal como advierte Francisca Sánchez Peiró, las acciones desarrolladas en el *living* son indeterminadas (Sánchez Peiró 2006: 207) —y, por ende, probablemente nulas—: aunque el narrador tiende a precisar el lugar donde se encuentran tanto él como su hermana, en ningún momento dice hallarse en el *living*, así como tampoco vincula ninguna de sus actividades más recurrentes a este espacio —la mayoría de ellas, como comer y tejer, se desarrollan en la habitación de Irene, sobre todo después de la primera toma⁸—. En consecuencia, el *living* es, fundamentalmente, una zona de paso que conecta tanto las

8 La concentración de la rutina en el dormitorio de Irene podría responder a una descentralización de la actividad sexual que comúnmente se atribuye a la alcoba —más allá del reposo—, en tanto que es el paradigma de la intimidad. En este sentido, Sánchez Peiró afirma que «el símbolo funcional “goce” es suplantado con sucedáneos de tricota y revisiones filatélicas innecesarias [...] para no incurrir en suposiciones “inmorales”» (Sánchez Peiró 2006: 208). Los hermanos ocultarían pues las motivaciones pulsionales que les empujan a vivir casi exclusivamente en la alcoba con el pretexto de que, como consecuencia de la invasión y la falta de espacio, se ven obligados a permanecer más tiempo en ella, haciendo también en ella las actividades que antes hacían en otras estancias.

diferentes partes de la casa como el interior con el exterior y, al mismo tiempo, impide dicha conexión cuando esta puede tener un trasfondo pulsional (Sánchez Peiró 2006: 207) —sin ir más lejos, el *living* se encuentra entre las habitaciones de los hermanos, obstaculizando así una hipotética conexión que trascendiese lo meramente espacial. En este sentido, el *living* encaja con la naturaleza limítrofe y mediadora del *yo* (Laplanche; Pontalis 2018: 467), que pivota entre las excitaciones internas y externas o, en palabras de Freud, «debe servir a tres amos y sufre en consecuencia la amenaza de tres peligros: el mundo externo, la libido del ello y la severidad del superyó» (Roudinesco; Plon 2008: 1140).

El «mundo externo» se encuentra pues fuera de la casa, y la «severidad del superyó», en la parte del fondo, pero sigue siendo desconocida la ubicación de la «libido del ello». Afirma Seong que la parte del ala con el baño y la cocina «es el espacio relacionado con el deseo instintivo humano y simbolizaría el *id*» (Seong 2007). Si bien acierta en situar al *ello* en un espacio vinculado al «deseo», Seong pasa por alto la naturaleza sexual de dicho deseo, que lo conectaría no con la cocina y el baño, sino con la habitación de Irene, espacio de la intimidad por excelencia. Esta hipótesis es reforzada por el fragmento entre paréntesis insertado antes de la segunda toma en el que el narrador explica que, durante el día, se oyen numerosos ruidos en la casa —«los rumores domésticos, el roce metálico de las agujas de tejer, un crujido al pasar las hojas del álbum filatélico» (16)—, pero que, cuando llega la noche y, con ella, el silencio, entonces es Irene quien comienza a «soñar en alta voz» (17).

Primeramente, cabe señalar que el paréntesis es una «forma digresiva por naturaleza» (Mortara Garavelli 2015: 337), pues añade una información que clarifica el texto, pero que podría ser suprimida sin alterar su sentido —en términos psicoanalíticos, actúa como el contenido latente: permite comprender el significado del contenido manifiesto, pero, de ser suprimido, no lo alteraría. Siguiendo el que sería el orden lógico de los acontecimientos, Pérez Venzalá asimila el *inconsciente* a la primera zona invadida; sin embargo, en la habitación de Irene también se produce una «invasión» —en este caso, los ruidos son proferidos por ella misma— que podría ser anterior a las demás, en tanto que es narrada en pretérito imperfecto, como si de un hábito se tratase, y entre paréntesis, saliéndose de la progresión cronológica del relato —Mortara Garavelli clarifica que «los rétores antiguos consideraron que el paréntesis era al plano del contenido lo que el hipébaton al plano de la expresión» (Mortara Garavelli 2015: 293) —. El episodio entre paréntesis habría comenzado en un tiempo previo a la primera invasión narrada y, por lo tanto, la habitación de Irene podría ser asimilada al *ello*, el origen de la pulsión.

Los ruidos, en tanto representaciones de la pulsión incestuosa, solo pueden ser concebidos como invasores en los lugares a los que no pertenecen, esto es, el *yo* y el *superyó*; por ende, el hecho de que el narrador perciba los ruidos de Irene como habituales en la habitación permite asociar este espacio con el *ello*. Además, el hecho de que Irene diga que los sueños del narrador «consistían en grandes sacudones que a veces hacían caer el cobertor» (17) evidencia que la habitación es el único lugar donde se hace explícita la relación incestuosa —si realmente durmiesen en habitaciones separadas, Irene

no podría saberlo (salvo que estuviera espiando a su hermano, claro está)—, aunque, tratándose del espacio del *ello*, lo más probable es que sea una fantasía del narrador⁹.

La correspondencia entre la habitación y el *ello* se apoya asimismo sobre las características de los ruidos. En primer lugar, son emitidos por Irene, objeto de deseo del narrador, mientras sueña, es decir, estando en contacto directo con el *inconsciente*. En segundo lugar, la voz de Irene es comparada con la de una estatua o un papagayo, dos imágenes cuyas connotaciones son muy reveladoras: la naturaleza de ambas está determinada por la imitación —la estatua reproduce una figura real, el papagayo reproduce una voz ajena—, de lo que se deduce que la voz de Irene también compartiría esta capacidad imitadora y constituiría, quizás, la representación más fidedigna de la pulsión; por otro lado, la comparación con la estatua o el papagayo implica que Irene emite un sonido inhumano o animal y, por extensión, instintivo, sujeto al *ello*. Adriana Cavarero explica que, tradicionalmente, la concepción occidental de la *voz* pone de manifiesto la *diferencia sexual*: mientras que el hombre, encarnación de la humanidad y paradigma de la racionalidad, «n'a pas simplement une voix, mais bien une voix qui est humaine justement en tant qu'elle est, par nature, un instrument de la pensée», en la mujer, en cambio, predomina el componente vocal por encima del semántico (Cavarero 2007: 985); en consecuencia, se produce un enfrentamiento entre «la rationalité du sémantique» y «la corporéité du vocalique» que se manifiesta, a su vez, en el imaginario occidental, el cual opone figuras femeninas «qui incarnent la pure voix (les sirènes, la nymphe Écho, les chanteuses lyrique)» a la figura del pensador solitario «qui contemple en silence les Idées comme pour le philosophe de Platon» (Cavarero 2007: 985). En este sentido, la voz de Irene sería una voz prototípicamente femenina y podría ser comparada a la de las sirenas, pues ejerce sobre el que la oye —su hermano— el mismo efecto de fascinación que le hace retornar a una corporeidad «qui n'est pas encore — ou qui n'est plus — dominée par la raison, [...] à la sphère des pulsions sexuelles et, plus généralement, de la jouissance» (Cavarero 2007: 985). Debemos advertir que Irene es reducida, en términos de Cavarero, a esta voz *asemántica*, puramente *vocal* no solo en el nivel de la historia —más allá de los gritos en sueños y las canciones de cuna, Irene apenas dice nada en todo el cuento—, sino también a nivel narrativo, pues la voz narrativa, la voz *semántica* y *significante*, pertenece a su hermano. Finalmente, se podría incluso entender la voz de Irene como *objeto a* —en la teoría lacaniana, el elemento del otro que causa el deseo y que remite a una completitud imaginada con ese otro (Marín-Dòmine 2004: 209)— que posteriormente reproduce mentalmente el narrador en forma de ruidos invasores; esta podría ser la explicación de que, como hemos señalado previamente, solo él los escuche o que sean descritos como *sordos*, en el sentido de *insonoros* o *silenciosos*, y, por lo tanto, *imaginarios*. De hecho, las principales encarnaciones del objeto *a* son la mirada y, en efecto, la voz, siendo esta última, en tanto que primera manifestación de vida, «more striking and more elementary» (Dolar 1996: 13). El objeto

9 Un mayor desarrollo de la primera hipótesis, según la cual los hermanos dormirían juntos, conllevaría una reinterpretación de los elementos centrales del fragmento en cuestión: la caída del cobertor podría aludir a la desnudez de los personajes, los sacudones del narrador podrían estar causados por los orgasmos y los gritos de Irene podrían ser en realidad gemidos.

a presenta una dimensión narcisista, pues permite al sujeto verse u oírse a sí mismo y reconocerse como una unidad imaginaria, de ahí que el narrador haga propia la voz de Irene, el objeto *a* que, a su vez, reproduce acústicamente la pulsión incestuosa. Además, añade Dolar, «isn't the mother's voice the first problematic connection to the Other, the immaterial tie that comes to replace the umbilical cord and shapes much of the fate of the earliest stage of life?» (Dolar 1996: 13). Como ya hemos visto, la pulsión incestuosa del narrador podría ser resultado del desplazamiento de un complejo de Edipo mal resuelto de la madre hacia la hermana, quien adquiriría entonces atributos maternos; en consecuencia, si la voz de la madre es decisiva para el desarrollo del sujeto, el hecho de que la voz de Irene sustituya a la de la madre como objeto *a* fundamental explicaría las anomalías psíquicas del narrador.

En suma, y de acuerdo con la interpretación propuesta a lo largo de estas páginas, la habitación de Irene puede ser identificada con el *ello*, puesto que es el lugar donde se gesta la pulsión incestuosa y donde se manifiesta la «voz que viene de los sueños» de Irene (16), el objeto *a* que surge posteriormente —en el tiempo de la historia, no en el del relato— en forma de ruidos en la fantasía de la invasión, la cual afecta primero al *superyó*, ubicado en la parte alejada de la casa, y después al *yo*, ubicado en la parte delantera. Finalmente, el instinto invade completamente el psiquismo del narrador, que sale de la casa junto a su hermana y, mientras él rodea su cintura con el brazo —es el único contacto físico explícito entre ellos—, ella suelta el tejido, siendo ambas acciones indicios de la exteriorización del incesto. Sin embargo, no se produce una «expulsión», como sostiene Seong (2007), ni la situación provoca la «resignación» en los hermanos que defiende Pérez Venzalá (1998). Pensamos, por el contrario, que los hermanos abandonan la casa empujados por la propia pulsión incestuosa que luchaba por emerger, aunque, lejos de ser un final feliz, la salida tan solo pone de manifiesto que tanto el narrador como Irene, por su incapacidad de superar el complejo de Edipo y por su sometimiento al principio de placer respectivamente, son sujetos profundamente desequilibrados (en la medida, claro está, en que puede hablarse en estos términos de entes de ficción).

Como hemos podido comprobar, el espacio es uno de los elementos más importantes —si no el más importante— de «Casa tomada», pues un análisis a fondo de su configuración ofrece respuestas a muchos otros aspectos del relato que, por su intrínseca ambigüedad, resultan especialmente conflictivos —la extraña relación de los hermanos, la naturaleza indefinida de los ruidos invasores, las verdaderas motivaciones del abandono de la casa—. En consecuencia, el análisis espacial acaba conformando una interpretación más completa que incorpora en sí misma los elementos fundamentales sobre los que se asienta el cuento de Cortázar. Sin embargo, parece evidente que el texto está abierto a muchas otras interpretaciones —y que no la hay que sean completamente correctas ni completamente erróneas—, pero también que ninguna de ellas debería obviar nunca su complejo sistema de correspondencias entre hábitos y traumas, sonidos y pulsiones, espacios e instancias.

BIBLIOGRAFÍA

- AMBRIZ AGUILAR, César Eduardo (2009): “Texto tomado. Análisis narratológico de ‘Casa tomada’ de Julio Cortázar”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. N° 42.
- BESA CAMPRUBÍ, Carles (2004-2005): “La carta como encrucijada discursiva: el ejemplo de la carta L de *Les Liaisons dangereuses*”, *Anales de Filología Francesa*. N° 13: 41-59.
- CAPETILLO HERNÁNDEZ, Juan (1990). «Interpretación psicoanalítica de “Casa tomada”», *Semiosis*. N° 25: 301-307.
- CAVARERO, Adriana (2007) : “Voix”, (dir. Michela Marzano). *Dictionnaire du corps*. París: PUF, 983-988.
- CHACANA ARANCIBIA, Roberto (2010): “El fracaso en los hijos en Cortázar: la emancipación imposible”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 39: 409-428.
- CHILVERS, Ian (2015): *The Oxford Dictionary of Art and Artists* (5ª ed.). Oxford University Press [<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780191782763.001.0001/acref-9780191782763>].
- CORTÁZAR, Julio (1995): “Casa tomada”. *Casa tomada y otros relatos*. Barcelona: Plaza&Janés, 9-18.
- DOLAR, Mladen (1996): “The Object Voice”, (eds. Renata Salecl y Slavoj Žižek). *Gaze and Voice as Love Objects*. Durham, Londres: Duke University Press, 7-31.
- FREUD, Sigmund (1973): “Las neuropsicosis de defensa”. *Obras completas*, traducción de Luis López-Ballesteros. Madrid: Biblioteca Nueva, tomo I, 169-177.
- (2007): “4ª conferencia. Los actos fallidos (conclusión)”. *Obras completas (Conferencias de introducción al psicoanálisis, Partes I y II, 1915-1916)*. Buenos Aires, Madrid: Amorrortu, vol. 15, 53-71.
- GIRARD, René (1985): *Mentira romántica y verdad novelesca*, traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand (2018) : *Diccionario de psicoanálisis*, traducción de Fernando Gimeno Cervantes. Barcelona: Paidós.
- MARÍN-DÒMINE, Marta (2004). *Traduir el desig. Psicoanàlisi i llenguatge*. Vic: Eumo.
- MORTARA GARAVELLI, Bice (2015): *Manual de retórica* (5.ª ed.), traducción de M.ª José Vega. Madrid: Ediciones Cátedra.
- NASIO, Juan David (1996): *Enseñanza de 7 conceptos cruciales del psicoanálisis* (4ª ed.), traducción de Graciela Klein. Barcelona: Editorial Gedisa.
- PÉREZ VENZALÁ, Valentín (1998): “Incesto y espacialización del psiquismo en “Casa tomada” de Cortázar”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. N° 10.
- QUINTERO MARÍN, María Cecilia (1981): *La cuentística de Julio Cortázar*. Madrid: Editorial Complutense.
- RASHKIN, Esther (1992): “A Meeting of the Minds: Edgar Allan Poe’s *The Fall of the House of Usher*”. *Family Secrets and The Psychoanalysis of Narrative*. Princeton: Princeton University Press, 123-155.

- ROSENBLAT, María Luisa (1987): “La nostalgia de la unidad en el cuento fantástico: “The Fall of the House of Usher” y “Casa tomada””, (ed. Fernando Burgos). *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Madrid: Edi-6, 199-209.
- ROUDINESCO, Élisabeth; PLON, Michel (2008): *Diccionario de psicoanálisis* (2.^a ed.). Buenos Aires: Editorial Paidós.
- SÁNCHEZ PEIRÓ, Francisca (2006): “El espacio en “Casa tomada” de Julio Cortázar”, *Literatura, teoría, historia, crítica*. Nº 8: 195-232.
- SCASSO ROSSI, Pablo (2002): “Casa tomada: aproximaciones a una interpretación”, *Separata de Noticias*. Nº 115: 30-33.
- SEONG, Yu-Jin (2007): “Los espacios de la *Casa tomada*, de Julio Cortázar”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Nº 34.
- SOIFER, Miguelina (1986): “Cortázar, “Casa tomada”: Casa desertada”, *Letras. Curitiba*. Nº 35: 173-184.
- WEINRICH, Harald (1999): *Leteo, Arte, y crítica del olvido*, traducción de Carlos For-tea. Madrid: Siruela.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Cristina Fernández Lacueva es estudiante de último curso del grado en Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra. Su ensayo sobre “Casa tomada” se inscribe en una serie de trabajos dirigidos por el profesor Carles Besa en torno a los modelos de análisis del texto literario, y más particularmente la interpretación psicoanalítica de la literatura moderna y contemporánea. En estos momentos, Cristina Fernández está ultimando un largo trabajo en el que acomete una nueva interpretación de *The Waves* de Virginia Woolf en base al análisis del mecanismo de la repetición en relación con las categorías de la voz, el tiempo y el espacio, aspecto que no ha merecido apenas atención crítica en la enorme masa de trabajos existentes sobre Woolf.

Fecha de recepción: 27/04/2019

Fecha de aceptación: 26/05/2019