

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE LITERATURA

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN
LITERATURA

“CUENTÍSTICA DE JULIO CORTÁZAR
Y EL PSICOANÁLISIS
FREUDIANO”

SANTIAGO SIMÓN PEÑA BOSSANO

DIRECTORA: MERCEDES MAFLA

QUITO, 2014

AGRADECIMIENTO

Agradezco a mi familia y amigos. A Philip Glass por la compañía y la paz frente al abismo.

RESUMEN	III
Introducción	1
Objetivos:	6
Objetivo general	6
Objetivos específicos.....	6
Metodología	7
CAPÍTULO 1: ENERGÍA PSÍQUICA EN «USTED SE TENDIÓ A TU LADO»	8
CAPÍTULO 2: DESPLAZAMIENTO DEL EDIPO Y SUEÑOS DIURNOS EN «DESHORAS»	22
CAPÍTULO 3: EL APEGO EN «LA SEÑORITA CORA».....	36
CAPÍTULO 4: TEORÍA DE LOS SUEÑOS EN «HISTORIAS QUE ME CUENTO»...46	
Conclusiones	63
Bibliografía	65

RESUMEN

Julio Cortázar indagó y estudió las teorías freudianas. Hecho determinante para que el autor argentino obtenga el conocimiento psicológico necesario y cree varios cuentos que están en la línea psicoanalítica. En esta disertación nos acercaremos a cuatro cuentos, que no son los más conocidos de la literatura cortazariana: «Usted se tendió a tu lado», «Deshoras», «La señorita Cora» e «Historias que me cuento».

Luego de haber leído desde hace varios años los «Cuentos completos» de Cortázar, caí en la cuenta de que se repetía el patrón: el autor introducía, en una segunda etapa cuentística, al igual que en sus relatos fantásticos, un elemento extraño que contaba una historia diferente o paralela de la que desarrolla a simple vista. Creó niveles semánticos que dan razón a los *niveles de conciencia* freudianos y los ocultó tras la polisemántica que permite el lenguaje literario.

Introducción

Debió ser durante el mes de marzo de 2008 cuando leí por primera vez un relato de Julio Cortázar. El adolescente comprenderá lo significativo y placentero que es chocar contra aquel «ice-berg» que se derrite velozmente, empapa y congela al lector que se ahoga en la fantasía de sus cuentos. «La noche boca arriba» me abrió los ojos e introdujo al extraño mundo cortazariano; con vehemencia busqué más cuentos del argentino hasta que «La autopista del sur» dio un giro a la visión y percepción de mi realidad adolescente. Desde entonces he considerado un amigo a Julio Cortázar; amigo de esos que se consiguen en la adolescencia y duran para toda la vida. Transmite un mundo fantástico y onírico, donde las limitaciones —así como en el sueño— están solamente en lo desconocido. La realidad cortazariana consiste precisamente en lo indefinido; realidad que rebasa y se queda en los límites, que se convierte en fantasía y vuelve. Borges lo hizo antes que Julio en el ámbito de los géneros literarios que puede ser una implícita lectura de lo que entre varias ideas Kafka propuso.

En su ensayo «Del cuento breve y sus alrededores» Cortázar dice que lo «fantástico exige un desarrollo temporal ordinario», surge entonces como una neblina intermitente sin la cual la noche perdería su encanto tétrico volviéndose romántica. Más adelante menciona que «Sólo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase a ser también la regla sin desplazar las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado¹». El contorno fantasía-realidad se pierde y forma un todo, lo ordinario aparece como susurro extraordinario, en la tranquilidad se escucha un ruido que nos mantiene alerta. Bajo esta perspectiva, los cuentos de Julio Cortázar recuerdan la obra del ruso Alfred Schnittke donde hay dos niveles armónicos y melódicos que vendrían a ser la realidad y la

¹ Julio Cortázar, *Del cuento breve y sus alrededores* [en línea], Ciudad Seva, Formato HTML, Disponible en Internet: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz6.htm>

fantasía fundiéndose en la armonía del siglo XX: primero la melodía tradicional y poco a poco se introducen disonancias propias de música moderna; ambas melodías se juntan, como en los cuentos de Cortázar, y la fantasía irrumpe armoniosamente la cotidianidad.

Es en *Bestiario* (1951) donde Cortázar crea un mundo que raya con lo onírico; camina con destreza y voluntad sobre la cuerda floja tentado a caer con cada paso a lo puramente fantástico. Pero, este juego entre lo real y la fantasía es característico de su creación cuentística. Julio percibía belleza en lo cotidiano; sin embargo, este mundo de todos los días, no era presentado tal y como es, sino salpicado de fantasía, estirado hasta el límite de la verosimilitud que a ratos nos deja un enigma del cual ni el autor tiene certeza. ¿Se puede saber acaso el porqué de la huida de los hermanos en «Casa tomada»? El mismo Cortázar, en la entrevista con Soler Serrano —cuando el entrevistador menciona que su cuento quería ser visto como una alegoría del peronismo y de la situación argentina— dijo al respecto: «Fue para mí una sorpresa enterarme de que existía esa versión. Fue quizá la primera vez en que yo descubrí una cosa que es muy bella en el fondo y es la posibilidad de múltiples lecturas en un texto»². Este difuminado enigma, llena de misterio al relato y está presente a través de toda la obra de Cortázar. «El misterio era lo que el sueño y la obra artística suprema tenían en común»³ menciona Hermann Hesse en *Narciso y Goldmundo*; misterio que recuerda el *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini y que se lo puede identificar en lo inasible y enigmático de la obra cortazariana.

Saúl Yurkievich menciona al respecto que Cortázar

«Aprovecha (...) la ilusión realista para crear una relación de confianza psicológica por el inmediato funcionamiento de los mecanismo de la identificación, y de seguridad semántica por la proximidad entre mundo narrado y mundo del lector. Se apoya en la mimesis realista, para provocar sutiles fallas o fisuras que dejan entrever el

² Julio Cortázar, *Entrevista realizada en 1977 en Madrid*, Entrevistador: Joaquín Soler Serrano, Transcriptor: Santiago Peña.

³ Hermann Hesse, *Narciso y Goldmundo*, Colombia, Oveja Negra, 1983, pp. 159-160.

reverso de lo real razonable, perturbaciones inexplicables que descolocan mentalmente, irreductibles desarreglos que permiten vislumbrar fuerzas ocultas, insospechadas dimensiones»⁴.

Sus personajes, entre lo onírico y real, huyen pavorosamente ¿por sus vidas? de un ómnibus; vomitan enigmáticos conejitos que pueden o no ser una metáfora, se pierden entre las mangas de su pulóver, enloquecen de éxtasis en un teatro a la usanza de la antigua Grecia, juegan a las estatuas a la vera de la riel del tren, construyen airosos en familia una guillotina en el jardín de su casa, regresan al inicio de la humanidad y se organizan socialmente en un estancamiento de una autopista de París, van a su escuela por la noche y ven a las autoridades travestidas; todo tan casual como Rocamadeur muerto en su cuna mientras todos fingen un teatro por no darle la noticia a la Maga, como Lucas yendo con Juárez donde el viejo Olivetti y olvidándose del mandado de la Tota, como el cazador de crepúsculos especulando sobre el oficio del artista o como un niño envenenando las hormigas de su jardín con una máquina de ensueño. Cortázar crea ambientes y situaciones fantásticas pero reales; que, por más inverosímiles y absurdas, el lector termina convencido de su veracidad y hasta ríe sin cuestionarlas. Este trabajo se enfoca en lo difuso de los límites; en los cuentos de la segunda mitad de la obra, se transformará en una tertulia entre el *consciente* y el *inconsciente*.

En 1890, Freud, publica un artículo en un manual de medicina llamado *Die Gesundheit*. Este artículo habla acerca del problema que tuvieron los médicos al considerar curas tomando en cuenta tan sólo lo corporal del hombre, «dejando que los filósofos, a quienes despreciaban, se ocuparan de lo anímico»⁵. El artículo se llama *El tratamiento psíquico*, en el cual se propone un realce de lo anímico, de la psique, del alma, dejando en un segundo plano lo corporal. Ortega y Gasset, en el prólogo de la primera edición de 1922 menciona: «Freud tuvo la osadía de querer curar, cualquiera

⁴ Saúl Yurkievich, *Julio Cortázar: mundos y modos*, España, edhasa, 2004, p. 23.

⁵ Sigmund Freud, *Obras completas*, Tomo I, Buenos Aires, Amorrortu. 2001. p. 116.

que fuese la castidad lógica de los procedimientos. Para ello se resolvió a tomar en serio el carácter de “mentales” y no somáticos que se atribuye a ciertos trastornos»⁶.

Julio profundizó las teorías del psicoanálisis que aquel tiempo seguían aún vigentes; durante esta segunda vía creativa realza tanto lo fantástico como los sueños y el inconsciente. Bajo esta perspectiva, el personaje del cuento «No se culpe a nadie» sería una literaturización y metáfora de *El hombre de las ratas*, caso analizado por Sigmund Freud en el año de 1909. Miriám di Gerónimo escribe en su ensayo «Cuentos de Cortázar: analogía onírica de signo inverso» que en un reportaje el escritor argentino había confesado haber leído la obra completa de Freud y de hacer autoanálisis de sus sueños⁷. Además, en la entrevista que Evelyn Picón Gardfield hace a Cortázar, el escritor confiesa que escribió «Casa tomada» con una sensación de espanto por un sueño⁸.

Julio habla de dos caminos para la creación literaria: el primero que nace de la pasión y necesidad interna, «como quien se quita de encima una alimaña»⁹; el segundo cuando el cuento es creado como producto de «un mero métier»¹⁰. La primera opción se relaciona con lo que menciona Georges Bataille acerca de la creación literaria en el prólogo de *El azul del cielo*: «El relato que revela las posibilidades de la vida no tiene forzosamente por qué suponer una llamada, sino que apela a un momento de rabia, que, de no darse, cegaría al autor respecto a tales posibilidades *excesivas*»¹¹. Se ha hablado incluso de que esta necesidad de exteriorizar la angustia es el escape por donde nuestra *psiquis* trata con los impulsos inaceptables. Cortázar recomienda que el relato «eche a vivir con una vida independiente, y que el lector tenga o pueda tener la sensación de que en cierto modo está leyendo algo que ha nacido por sí mismo»¹²; esta técnica parece tener bases surrealistas, el inconsciente aparece a través de la creación literaria o

⁶ Sigmund Freud, *Obras completas*, Tomo I, Madrid, Siglo XXI, 2012, p. IX.

⁷ Julio Cortázar, *Cuentos de Cortázar: analogía onírica de signo inverso* [en línea], ACEP, Formato HTML, Disponible en Internet: <http://www.acep-iom-mendoza.com.ar/noticias/trabajo-digeronimo.html>

⁸ Juan José Barrientos, *Cortázar y Manuel Peyrou*, Centro Virtual Cervantes, p. 1.

⁹ Cortázar, *op. cit.*, *Del cuento breve y sus alrededores* [en línea].

¹⁰ *Ibíd.*

¹¹ Georges Bataille, *El azul del cielo*, Barcelona, Tusquets, 2008, p. 13.

¹² Cortázar, *op. cit.*, *Del cuento breve y sus alrededores* [en línea].

artística. Los cuentos cortazarianos se forman y arrancan «sin ningún *think* previo»¹³; como un *cadáver exquisito* —como la sublimación— y precisamente «ahí reside esa especie de analogía onírica de signo inverso que hay en la composición de tales cuentos»¹⁴.

Para el escritor argentino, la creación del relato corto y la del poema son similares. «Nacen» menciona Julio «de un repentino extrañamiento, de un desplazarse que altera el régimen “normal” de la conciencia»¹⁵. Esta necesidad de expresar a través de las palabras germina primero en idea para luego ser dictada por sí sola. José Ángel Valente, cuando habla acerca de la creación poética, menciona que «en el tao la gestación es ya el nacimiento del ser humano. En la tradición china la edad de un niño se contaba no a partir de su nacimiento, sino a partir de su concepción. También el poema nace al comenzar una larga gestación previa a lo que cabría llamar escritura exterior»¹⁶. Luego de esta gestación el poema se alumbra, dice Valente; de manera similar, Cortázar menciona que «Escribir un cuento así no da ningún trabajo, absolutamente ninguno; todo ha ocurrido antes»¹⁷. Hay que puntualizar que la concepción de los cuentos parte del sueño¹⁸, mas sus complejos, enfermedades y síndromes no pasan de ser «pura invención poética»¹⁹, aunque algunos relatos hayan partido de la realidad.

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ José Ángel Valente, *Entrevista realizada por: S.A. España*, Entrevistador: Edith Checa, Transcriptor: Santiago Peña.

¹⁷ Cortázar, *op. cit.*, *Del cuento breve y sus alrededores* [en línea].

¹⁸ Cortázar menciona: «todo está decidido en una región que diurnamente me es ajena».

¹⁹ Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo II, Siglo XXI, p. 1285.

Objetivos:

Objetivo general

Analizar la cuentística cortazariana desde el punto de vista psicoanalítico.

Objetivos específicos

- 1.- **Proponer en nuestro medio** una perspectiva diferente de acercarse a la literatura.
- 2.- **Buscar y demostrar la compatibilidad** entre la cuentística cortazariana y las teorías del psicoanálisis freudiano.
- 3.- **Determinar si Cortázar usa el psicoanálisis** como herramienta de composición literaria en algunos de sus cuentos.

Metodología

El estudio se basa en la literatura aplicada que estudia las significaciones inconscientes de la obra sin preocuparse por el escritor, apartándose con deliberación de toda información que lo concierna. Desde la base de los cuentos, se analizará los elementos pertinentes a determinada teoría psicoanalítica. Así se procede como en una sesión de psicología clínica; a pesar de no ser una persona sino el texto objeto de análisis.

CAPÍTULO 1: ENERGÍA PSÍQUICA EN «USTED SE TENDIÓ A TU LADO»

«¿Cuándo lo había visto desnudo por última vez?» Esta pregunta, con la que empieza el cuento «Usted se tendió a tu lado», lleva a pensar en primera instancia que el narrador se refiere a un amante; pero es la madre quien se cuestiona “inocentemente” la razón de los cambios en la relación con su hijo. La pregunta surge del último estado del proceso en que el niño se vuelve adolescente: «el final de la confianza, del refugio fácil entre sus brazos cuando algo le dolía o apenaba»²⁰. Este paso a la adolescencia significa, en el nuevo hombre, la posibilidad de procrear, trae consigo impulsos olvidados en la *etapa latente* y, naturalmente, un progresivo alejamiento de la figura materna. Esto inquieta y hasta molesta a la madre como «una carencia bruscamente asumida»²¹.

En *Tótem y tabú*, Freud, compara las prohibiciones de la neurosis obsesiva con las del tabú. Propone que los neuróticos toman tan rigurosamente las prohibiciones individuales, como el salvaje las restricciones de la tribu y que «si no estuviese habituado a designar a tales personas con el nombre de *neuróticos obsesivos*, hallaría muy adecuado el nombre de *enfermedad del tabú*»²². El incesto, tomando en cuenta el sistema totémico, es una de las «dos prohibiciones tabú más importantes»²³, la otra es respetar al animal tótem, de la que hablaré más adelante. La *ley de exogamia* dictamina que «los miembros de un único y mismo tótem no deben entrar en relaciones sexuales y, por tanto, no deben casarse entre sí»²⁴; en «Usted se tendió a tu lado» se irrumpen ambas.

²⁰ Julio Cortázar, *Cuentos Completos*, Tomo II, Uruguay, Alfaguara, 2010, p. 148.

²¹ *Ibíd.*, p. 148.

²² Sigmund Freud, *Obras completas*, Tomo III, Madrid, Siglo XXI, 2012, p. 1763.

²³ *Ibíd.*, p. 1767.

²⁴ *Ibíd.*, pp. 1748-1749.

Los ejemplos en los que Freud basa su teoría, son tomados de culturas aborígenes australianas, caracterizadas como «las más salvajes, atrasadas y miserables»²⁵. Sin embargo, estas culturas, por más salvajes que sean, «se imponen la más rigurosa interdicción de las relaciones sexuales incestuosas»²⁶, al punto de castigar con la muerte la irrupción de esta ley. En Lepers Island «el hijo que ha llegado a cierta edad abandona el hogar materno y se va a vivir a la casa común»²⁷; esta edad es precisamente la de Roberto, en la que físicamente es posible romper el tabú. En otras culturas, como prevención, la madre no puede tocar al hijo, debe dejar los alimentos en el suelo y conversar con él desde otra habitación. Tampoco le habla familiarmente; contrario a lo que acontece en el cuento y es culturalmente aceptado hoy en día, donde llega hasta la nominación directa: «mamá, mamá querida, Denise querida, mamá o Denise según el humor y la hora»²⁸.

El singular uso del pronombre personal *usted* en el título, normalmente sirve para relaciones de respeto, autoridad y lejanía; opuesto al *tú* que connota cercanía y confianza. Desde ahí se plantea el juego del narrador: hablará de *usted* y *tú* cuando se refiere a la mamá y al hijo respectivamente. Sin embargo, el *tú* vendría a ser receptor de la narración que interpela por función conativa al lector; de este modo, Cortázar, nos llama a ser cómplices y, por qué no, participar del incesto. En el siguiente fragmento se puede apreciar el papel del narrador: «—No gracias todavía no —dijo usted sacando los anteojos de sol del bolso que le habías cuidado mientras Denise se cambiaba»²⁹.

La relación maternal resiste a desaparecer; el inconsciente guarda los recuerdos del cuidado materno. Cuando Roberto tenía siete años, a la hora de acostarse, después de «la anaconda mortal» (abrazo antes del sueño) «le había empezado a picar la entrepierna y el culito», momento memorable para ambos, por el cuidado con que la madre atiende los asuntos vergonzosos sin ningún tipo de prejuicio y por la solución

²⁵ *Ibíd.*, p. 1747.

²⁶ *Ibíd.*, p. 1747.

²⁷ *Ibíd.*, p. 1753.

²⁸ Cortázar, *op. cit.*, p. 148.

²⁹ *Ibíd.*, p. 148.

inmediata que calma al hijo: «Todo tan sencillo, alcohol y pomada con esos dedos que acariciaban y calmaban, sentirte del otro lado de la confesión, feliz y confiado, claro que no es nada, tonto, dormite y mañana por la mañana vamos a mirar de nuevo»³⁰. La *fase anal* —que según Freud ocurre entre los dos y los cuatro años de edad— es cuando el niño escoge su forma de placer: *activa* o *pasiva*. La activa toma una preferencia por la manipulación de los genitales, la pasiva por la manipulación del ano. La madre en esta escena de inocencia estimula «la entrepierna y el culito», estimulando al hijo, colaborando en su elección sexual y proyectando el placer futuro.

Roberto aparenta ser neurótico, ha vuelto al *infantilismo psíquico* por la apertura de su madre y todas las condiciones planteadas en el relato. Así, las fijaciones incestuosas de la libido desempeñan de nuevo o continúan desempeñando el papel principal de su vida psíquica inconsciente³¹. El *délire du toucher* para los neuróticos es una prohibición de contactos sexuales; en el tabú «lo que está prohibido es el hecho de afirmar, imponer o hacer valer la propia persona»³².

Freud, toda la teoría del apego posterior, respecto a los cuidados maternos en la infancia, mencionan que debemos «suponer que esas mismas impresiones que hemos olvidado dejaron, no obstante, las más profundas huellas en nuestra vida anímica y pasaron a ser determinantes para todo nuestro desarrollo posterior»³³. A pesar de que el niño no tenga memoria —*amnesia infantil* llamada por Freud— de estas atenciones maternas, encuentra en ellas su principal fuente de placer y las busca satisfacer durante toda su vida adulta; «la amnesia infantil, que convierte la infancia de cada individuo en un tiempo anterior, por así decir prehistórico, y le oculta los comienzos de su propia vida sexual , es la culpable de que no se haya otorgado valor al período infantil en el desarrollo de la vida sexual»³⁴. Este *descuido infantil* empata con la

³⁰ *Ibíd.*, p. 151.

³¹ Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo III, Siglo XXI, p. 1758.

³² *Ibíd.*, p. 1794.

³³ Sigmund Freud, *Tres ensayos sobre la teoría sexual*, Buenos Aires, Amorrortu, 1993, pp. 1

³⁴ *Ibíd.*, p. 2.

opinión popular de creer que en la infancia no existe presencia de pulsión sexual; contrario a esto, Freud, plantea la existencia de pulsión en la infancia como ley.

El psicoanálisis habla de *tendencias sociales de fin inhibido* para referirse a que:

los instintos sociales pertenecen a una clase de impulsos instintivos que no requieren forzosamente el calificativo de sublimados, aunque están próximos a los de este orden. No han abandonado sus fines directamente sexuales, pero se ven impedidos de alcanzarlos con ciertas aproximaciones a la satisfacción y establecen, precisamente por ello, vínculos singularmente firmes y duraderos³⁵.

La relación maternal es un ejemplo de estas tendencias. Freud cita a Westermack quien explica la fobia del incesto diciendo que:

aquellas personas de sexo diferente que viven juntas desde su infancia experimentan una aversión innata a entrar en relaciones sexuales, y como entre estas personas existe generalmente un parentesco de sangre, halla este sentimiento en la costumbre y en la ley su expresión natural, que es la de la prohibición de las relaciones sexuales entre parientes cercanos³⁶.

La *libido* de Roberto es permitida y potenciada por su madre. El acto sexual tiene como función primaria la reproducción de la especie, al igual que la succión del pecho materno tiene la de alimentación; sin embargo, Denise, al comprar preservativos para su hijo, está desviando al sexo hacia una función lúdica y meramente recreacional. Lo mismo sucede cuando el adolescente chupetea o succiona el pecho de su amante para recrear y recordar inconscientemente los días de placer infantil con su madre. Freud menciona que «La necesidad de repetir la satisfacción sexual se divorcia entonces de la necesidad de buscar alimento, un divorcio que se vuelve inevitable cuando aparecen los dientes y la alimentación ya no se cumple más exclusivamente

³⁵ Sigmund Freud, *Psicoanálisis y teoría de la libido* [en línea], Libro dot, Formato PDF, Disponible en Internet: http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2012/Psicoa_TELib.pdf

³⁶ Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo II, Siglo XXI, p. 1285.

mamando, sino también masticando»³⁷. Así el acto reproductivo se vuelve para el hijo, un juego; desprende, con ello, la magia animista que se concede a las relaciones sexuales. Tras la acción amistosa de Denise, reprimido está el *complejo de Edipo*, una tentativa de romper el límite del tabú; ya que, verlo lúdicamente parece menos sacrílego que desde el punto de vista reproductivo.

El cuento narra actividades cotidianas que Denise cumple como madre y en las que se percibe cierta tensión y estimulación sexual. La excitación sexual nace como «calco de una satisfacción vivencial a raíz de otros procesos orgánicos»³⁸ que en este, y la mayoría de los casos, es brindada por el dulce y cálido cuidado materno. El narrador cuenta los recuerdos invasivos de Denise que la dejan dubitando: «el cuerpo infantil de Roberto en la ducha, un masaje en la rodilla lastimada, imágenes que no habían vuelto desde vaya a saber cuándo, en todo caso meses y meses desde la última vez que lo había visto desnudo»³⁹. Por su parte, Roberto, relaciona esta primera fuente de amor con las andanzas sexuales junto a Lilian. El recuerdo sexual de la madre queda inconsciente y de allí germina el *complejo de Edipo*, en el cual todo niño mientras se encuentra en la *fase fálica*, siente el deseo inconsciente de mantener relaciones sexuales con el progenitor del sexo opuesto y cometer parricidio contra el del mismo sexo.

La ausencia del padre permite, a Roberto, vencer a Layo de antemano y coronarse “nuevo rey”. El hijo debe matar *simbólicamente* al padre para convertirse en hombre; Roberto no sólo se ha convertido en hombre, sino también ha ocupado el lugar paterno. En los matrimonios que, sea cual fuera la razón, no hay padre, el hijo asume un papel superior al que tendría si el matrimonio estuviese unido. También la madre baja su nivel de autoridad equilibrándolo al del hijo, la relación se convierte en democrática e igualitaria. Muchas veces, si el matrimonio es separado, la madre que tiene la custodia, consiente al caprichoso hijo para ganar su afecto y la relación pretende ser un

³⁷ Freud, *op. cit.*, *Tres ensayos sobre la teoría sexual*, p. 4.

³⁸ *Ibíd.*, p. 12.

³⁹ Cortázar, *op. cit.*, p. 148.

intento de amistad. Esta relación de equidad puede convertirse en abusiva e impune. Como cuando en el cuento habla la pareja:

—Te da igual, ¿verdad? A vos todo te da igual en estos días, Roberto.

—No seas pajarona, Denise.

—No es un reproche, comprendo que estés distraído⁴⁰.

Así, el blando comportamiento de Denise provoca que el hijo se atribuya el lugar paterno.

La prohibición tabú más antigua e importante es «respetar al animal tótem»⁴¹. El sistema totémico, para las culturas australianas, está en lugar de la institución social y religiosa. La división social basa en el tótem su organización. Pero, ¿qué es un tótem? Es «un animal comestible, ora inofensivo, ora peligroso y temido (...)»⁴², determinado, venerado por los miembros del clan y con amplio sentido familiar. El tótem —similar al tabú— genera sentimientos ambivalentes: se lo admira y teme. Al igual que las zoofobias: el niño, antes de repeler el animal, muestra vivo interés por él; Freud, llegó a la conclusión de que «cuando el infantil sujeto pertenece al sexo masculino, se refiere su angustia a su propio padre, aunque haya sido desplazada sobre el animal objeto de la fobia»⁴³. El niño ve al padre como rival y tiene sentimientos parricidas; pero, se oponen a estos el cariño, la admiración e incluso el temor, el hombre primitivo instintivamente anhelaba eliminar el tabú, mas temió al tótem.

El padre es el animal totémico. Al haber ganado la batalla, Roberto, queda sin ley, sin tótem, a merced de sus instintos. Como cuando un individuo es expulsado —si no muerto— del tótem por haber fallado en preservar el tabú y es libre de irrumpir en incesto. En este caso está desobedeciendo las dos más importantes prohibiciones tabú:

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 148.

⁴¹ Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo III, Siglo XXI, p. 1767.

⁴² *Ibíd.*, p. 1748.

⁴³ *Ibíd.*, p. 1829.

«matar al tótem y la de realizar el coito con una mujer perteneciente al mismo tótem»⁴⁴. Sin embargo, esta posesión no puede ser consciente en el personaje; pues, al igual que Edipo, si se enterase, sacaría sus ojos; el incesto se mantiene, por bien psíquico, en el inconsciente.

El tabú nace de la prohibición social del deseo. El incesto «que se halla severamente prohibido tiene que ser objeto de un deseo»⁴⁵. Esta ambivalencia es uno de los móviles de la neurosis: lo «temen precisamente porque la desean, y el temor es más fuerte que el deseo»⁴⁶. El tabú va constituyéndose en un poder independiente «hasta que llega a convertirse en una prohibición impuesta por la tradición y la costumbre, y, en último término, por la ley»⁴⁷; pero antes de prohibirse, el aborigen o el homínido gozaron de esta libertad, estuvieron y están naturalmente inclinados al incesto: «La ley no prohíbe sino aquello que los hombres serían capaces de realizar bajo el impulso de algunos de sus instintos. Lo que la naturaleza misma prohíbe y castiga no tiene necesidad de ser prohibido y castigado por la ley»⁴⁸. Así, el tabú se vuelve la primera idea de conciencia moral que combate los deseos perniciosos para el hombre,

«si la ley reprueba este instinto, como tantos otros instintos naturales, es porque los hombres civilizados se han dado cuenta de que su satisfacción habría de ser perjudicial desde el punto de vista social»⁴⁹

e incluso médico: ya que, hay varios problemas físicos, biológicos hereditarios como producto de la transmisión de cuadros genéticos paralelos o la reducción de variabilidad genética. El hombre, «Experimenta el continuo deseo de realizar dicho acto (...), pero le retiene siempre el horror que él mismo le inspira»⁵⁰, sublima este sentimiento por medio de los llamados *sueños de Edipo* «que se presentan bajo un

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 1831.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 1791.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 1767.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 1762.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 1826.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 1826.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 1766.

disfraz cualquiera son infinitamente más frecuentes que los sinceros, o sea aquellos que muestran directamente al sujeto en comercio sexual con su madre»⁵¹.

El acto incestuoso se habría consumado gracias al juego plurisemántico con el cual relata los hechos. Como estructura, hay varios niveles de conciencia dentro del relato. El *inconsciente* se ve desde lo implícito, como si en el cuento hubiera un elemento latente que esconde al manifiesto, por el bien psíquico, preservador del tabú. La tensión sexual incestuosa, el *preconsciente*, es visible en el siguiente fragmento: «Vos te sumergiste de golpe, la empujaste de abajo hasta hacerla gritar y reír, la envolviste en un colchón de espuma y de manotazos de donde las palabras te salían a girones, rotas por estornudos y gotas de agua (...)»⁵²; fuera del contexto del cuento este fragmento es puramente erótico, pero, Cortázar a través del narrador, los diálogos y las acciones lo resignifica a una perspectiva que sólo connota o levemente sugiere esta lectura.

Siempre está presente el símbolo de la madre curadora, aliviadora y complaciente, madre como cúmulo de placer del hijo:

Cuando de nuevo te acercaste sin mirarla, nadando como un perrito alrededor de su cuerpo, flotando boca arriba, usted ya sabía lo que estabas esperando entre ansioso y humillado, como antes cuando tenías que entregarte a sus ojos y a sus manos que te harían las cosas necesarias y era vergonzoso y dulce, era Denise sacándote una vez más de un dolor de barriga o de un calambre en la pantorrilla⁵³.

En el presente narrativo el hijo se pone nuevamente en manos de Denise, en el ámbito sexual, sólo que ahora la madre está desplazada a un tercer lugar donde no interviene directamente, donde sólo sirve de móvil al conseguir preservativos para la primera relación sexual de su hijo. Al mencionar, Denise, que «ya sabía lo que estabas

⁵¹ Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo I, Siglo XXI, p. 588.

⁵² Cortázar, *op. cit.*, p. 151.

⁵³ *Ibíd.*, p. 151.

esperando entre ansioso y humillado»⁵⁴, está pactado el acuerdo de que la madre resuelve los problemas del hijo como proyección del pasado.

Roberto fuma, esto en lenguaje freudiano es un indicador de que en su infancia tuvo alto valor erógeno la zona de los labios,

«si este persiste, tales niños, llegados a adultos, serán grandes gustadores del beso, y se inclinarán a besos perversos o, si son hombres, tendrán una potente motivación intrínseca para beber y fumar»⁵⁵.

Tiene, también, *fijación oral*; hay tres argumentos propuestos por Gratiot-Alphandéry y Zazzo que determinan la fijación oral en niños; en el caso del cuento, ésta, se proyecta a la adolescencia. Cabe mencionar el último argumento el cual «se apoya en la observación directa de las relaciones del niño y su madre. Estas presentan trazos que reproducen las que ligan al lactante (dependencia pasiva, extrema avidez, “egoísmo”»⁵⁶. La ayuda materna se proyecta en el hecho de que Roberto no puede o quiere comprar los preservativos y los comprará Denise para él:

Era para burlarse (...) porque en el fondo no había ninguna diferencia entre la vergüenza de confesar una picazón sospechosa y la de no sentirse lo bastante crecido como para hacerle frente a la vieja Delcasse⁵⁷.

A la mitad del cuento se produce el cambio de paradigma. Antes, cuando Denise atendía, ayudaba, curaba y sanaba a Roberto, era un acto natural de amor, como una vaca lame a su recién nacido becerro; sin embargo, al comprar los preservativos para su hijo, siente vergüenza: ya no es natural, las cosas han cambiado. Este cambio que más bien es simbólico representa el paso de niño a *hombre*; la madre ya no puede ser el alivio, la cura ni el cúmulo de placer del hijo. Lo que lleva a ambos a cuestionar los límites del tabú, quizá sin desearlo del todo, pero sin duda pensando al respecto.

⁵⁴ Ibíd., p. 151.

⁵⁵ Freud, *op. cit.*, *Tres ensayos sobre la teoría sexual*, p. 15.

⁵⁶ Gratiot-Alphandéry y Zazzo, *Tratado de psicología del niño*, París, Morata, 1980, p. 242.

⁵⁷ Cortázar, *op. cit.*, p. 151.

(...) hubiera sido tu cómplice, acaso dentro de unas semanas hubiera tenido que repetirlo y eso no, Roberto, una vez está bien, ahora cada uno por su lado, realmente no volveré a verte nunca más desnudo, m'hijito, esta vez ha sido la última, sí, la caja de doce señora⁵⁸.

Mediante este acto, Denise, fiel al tabú, resuelve una vez más el problema del hijo y le sentencia alejarse del incesto; sin embargo, parecería una prueba a ver si el hijo, por su cuenta, decide claudicar.

La vergüenza tiene varios ámbitos. Una: sentida por el hijo que es acariciado por la madre cuando es niño. Segunda: cuando implícitamente, en el subnivel semántico, el acto sexual madre-hijo ha quedado consumado, el hijo siente vergüenza al no conocer sobre el tema y la madre la siente por los prejuicios y la conciencia que parecen desembocar en una suerte de arrepentimiento:

—Usted los dejó completamente helados —dijo la empleada joven que se moría de risa pensando en los clientes.

—Me di cuenta —dijo usted sacando dinero—, no son cosas de hacer; realmente⁵⁹.

El diálogo habla de la compra de preservativos, sin embargo, puede referirse al acto sexual incestuoso siendo criticado por el tótem. Pero, el arrepentimiento no germina en la conciencia de la madre, más bien parece ser una chispa que se apaga y se pierde en el inconsciente. ¿Cómo saber que no hay arrepentimiento en la madre? porque continúa aumentando la tensión sexual *contra* su hijo: «Antes de vestirse para la cena dejó el paquete sobre tu cama (...). Denise, mamá, dejame entrar, mamá, encontré lo que vos. Escotada, muy joven en su traje blanco, te recibió mirándote desde el espejo, desde algo lejano y diferente»⁶⁰; el acto de vestirse para la cena es otro indicador de las intenciones de la madre, aunque camufladas bajo el velo de una cena

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 153.

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 153.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 153.

con los padres de la novia de su hijo. La provocación y respuesta erótica dirigida al incesto, ¿pueden tener algún fin ético? «Después te acercaste a Denise y la sujetaste por los hombros, te pegaste a su espalda besándola en el cuello, muchas veces y húmedo y nene, mientras usted terminaba de arreglarse el pelo y buscaba el perfume»⁶¹.

La doble semántica es paralela a los niveles de conciencia. Lo explícito: consciente y manifiesto. Lo implícito: inconsciente, latente, oculto bajo la inocencia que el tabú se encarga de nublar. Se lee:

Usted se levantó y la seguiste a unos pasos, esperaste que se tirara al agua para entrar lentamente, nadar lejos de ella que levantó los brazos y te hizo un saludo, entonces soltaste el estilo mariposa y cuando fingiste chocar contra ella usted lo abrazó riendo, manoteándolo, siempre el mismo mocoso bruto hasta en el mar me pisás los pies. Jugando, escabulléndose, terminaron por nadar con lentas brazadas mar afuera (...) ⁶².

Es el inicio desde el cual intensificará la tensión escondida tras el límite que el tabú no sobrepasa. El inconsciente se intuye en el mar del relato, el consciente en los diálogos. No por azar «En Vanua Lava, el yerno no entrará en la playa si por ella ha entrado su suegra antes que la marea haya hecho desaparecer en la arena la huella de los pasos de la misma»⁶³; tabú que tiene más fuerza cuando el otro es la madre.

Se siente la lucha psíquica de Denise. El relato hace pensar que Roberto tiene la decisión final: «si llega tarde peor para ella, nosotros seguimos aquí el agua está rebuena»⁶⁴. Llegar tarde al acto sexual; la preocupación materna se torna neurótica cuando Denise pregunta: «¿Te acostaste con ella anoche?»⁶⁵. Acostarse con Roberto parece una carrera que disputan Denise y Lilian. Como oleadas que llegan rítmicamente, Cortázar, introduce el inconsciente de la incestuosa pareja: «Te corro

⁶¹ *Ibíd.*, p. 154.

⁶² *Ibíd.*, p. 149.

⁶³ Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo III, Siglo XXI, p. 1755.

⁶⁴ Cortázar, *op. cit.*, p. 149.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 149.

hasta el espigón, Denise, te doy cinco metros»⁶⁶, o: «Volcándote en una plancha que usted imitó sin apuro, te quedaste callado, como esperando, pero usted esperaba también y el sol les ardía en los ojos»⁶⁷ y más explícito:

Usted pensó que quince años y medio eran muy pocos años, le atrapó la cabeza y lo besó en el pelo, mientras vos protestabas riendo y ahora sí, ahora realmente esperabas que Denise te siguiera hablando de eso, que increíblemente fuera ella la que te estaba hablando de eso⁶⁸.

Igual que en el sueño, el deseo inconsciente toma la narración y la lleva a sus fines, Denise y Roberto irrumpieron el tabú del incesto:

La miraste entre dos olas blanditas, usted casi se le rió en la cara porque era evidente que Roberto no entendía, que ahora estabas como escandalizado, casi temiendo que Denise pretendiera explicarte el abecé, madre mía, nada menos que eso⁶⁹.

En principio, el tabú nace «en el lugar de origen de los instintos más primitivos y a la vez más duraderos del hombre; esto es, *en el temor a la acción de fuerzas demoníacas*»⁷⁰. Cerca del final del cuento, la libido recorre a la madre sin dejarla dormir. Las ideas y las dudas, la confusión de la relación con su hijo: «Rechazar la idea aunque cada vez más difícil en la duermevela, medianoche y un mosquito aliado al súcubo para no dejarla resbalar al sueño»⁷¹. La libido se expone en el relato mediante la relación sexual entre Lilian y Roberto y Denise que no puede descansar. La idea está tan presente en Denise y hasta se presenta en sus sueños: la madre sueña respecto al encuentro con el hijo. Denise fantasea con aquel encuentro, la libido le *calienta* entre sueño y vigilia; la presencia del *súcubo* lo afirma:

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 149.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 149.

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 150.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 150.

⁷⁰ Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo III, Siglo XXI, p. 1762.

⁷¹ Cortázar, *op. cit.*, p. 154.

el calor era insoportable pero en la gruta haría fresco, casi al borde del sueño usted la imaginaba con su arena blanca, ahora de veras súcubo inclinado sobre Lilian boca arriba con los ojos muy abiertos y húmedos mientras vos le besabas los senos y balbuceabas palabras sin sentido⁷².

En la literatura medieval el *súcubo* era un demonio que tomaba cuerpo de mujer hermosa para seducir a adolescentes y monjes introduciéndose en sus sueños y produciéndoles poluciones nocturnas. En el cuento el *súcubo* seduce a Denise; pero, al inicio, proyectada, porque no es ella quien está con su hijo, sino Lilian. Siguiendo la lógica de los sueños Denise toma la posición de Lilian y se enfrenta a su hijo en el acto que Lilian había comenzado:

una vez más la vieja costumbre, conocer tan bien tu cuerpo boca abajo que buscaba acceso entre quejas y besos, volver a mirarte de cerca los muslos y la espalda, repetir la fórmula frente a los porrazos o la gripe⁷³.

Las muestras de cuidado y cariño maternal se han transformado en actos sexuales, las caricias del ano pierden inocencia tiñéndose de perversión, de placer. No se debe olvidar que «el mandamiento tácito disimulado detrás de las prohibiciones tabú (...) es originariamente: (...) guárdate de la cólera de los demonios»⁷⁴; algo que no sucedió en el relato.

Al final del cuento se presume que Denise está celosa y resentida con su hijo por haber crecido y no ser más el niño del que ella cuidaba, del cual fue su todo, su amor, por haber yacido con Lilian. Es Denise quien «se sentía bien así sola, pero de golpe algo como tristeza, ese silencio civilizado, esa película que solamente ellos iban a ver»⁷⁵. El enojo de la madre genera una fractura en la relación de ambos: «No tenemos más nada que decirnos, sabés que lo hice por Lilian y no por vos. Ya que te sentís un hombre, aprendé a manejarte solo ahora. Si al nene le duele la garganta, ya sabe dónde

⁷² *Ibíd.*, p. 154.

⁷³ *Ibíd.*, p. 154.

⁷⁴ Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo III, Siglo XXI, p. 1762.

⁷⁵ Cortázar, *op. cit.*, p. 152.

están las pastillas»⁷⁶. Lo que Denise no se da cuenta es que si está con Lilian es porque «la elección de objeto le ha conducido desde la imagen de su madre (...), a su objeto actual»⁷⁷; ha abandonado los lindes del incesto para proyectar a una imagen psicológicamente aceptable donde refugiar el amor incestuoso.

Roberto entra en el juego: «No te preocupes, Denise, no te preocupes por Lilian. No quiso sabés, al final no quiso»⁷⁸. La negación del acto aunque haya sido por parte externa es un alivio para el sentimiento materno, para el anhelo de posesión del hijo; tanto enojo, tanta preocupación para nada «El íncubo, el insomnio, la vieja Delcasse, era para reírse»⁷⁹. El acto de amor no consumado entre Lilian y su hijo deja abierta la esperanza que el *súcubo* sugirió a la madre y

todavía era posible que uno de esos días la puerta del baño no estuviera cerrada con llave y que usted entrara y te sorprendiera desnudo y enjabonado y de golpe confuso. O al revés, que vos te quedaras mirándola desde la puerta cuando usted saliera de la ducha, como tantos años se habían mirado y jugado mientras se secaban y se vestían⁸⁰.

Lo consciente es la trama explícita, lo preconscious la tensión que produce y connota el cuento, y lo inconsciente se muestra con la lectura semántica ambivalente de los términos y las acciones narradas. Cortázar plantea la pregunta acerca de los límites del incesto y responde que desde el inconsciente sí hay deseo y unión. Roberto anhela yacer con su madre: volver a los días de abrazos interminables, a los lúdicos días de «anaconda mortal»; esta actitud se nota al final del relato cuando es rechazado por Lilian. Es normal que esta tensión se dé en diferentes niveles, como testimonio el epígrafe del cuento en que Cortázar escribe: «A G. H., que me contó esto con una gracia que no encontrará aquí».

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 155.

⁷⁷ Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo III, Siglo XXI, p. 1756.

⁷⁸ Cortázar, *op. cit.*, p. 155.

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 155.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 156.

CAPÍTULO 2: DESPLAZAMIENTO DEL EDIPO Y SUEÑOS DIURNOS EN «DESHORAS»

El cuento empieza con la voz en tercera persona de la conciencia de Aníbal, ésta cambiará, desde la mitad del segundo párrafo, a omnisciente. Aníbal relatará sus recuerdos literaturizados. El cambio de narrador, a mitad del párrafo, representa la evanescencia desde el recuerdo a la concretización de los hechos como palabras de la historia; proceso que al final será inverso cuando del sopor caiga lentamente al sueño y despierte de nuevo a la realidad.

El relato, de entrada, se plantea subjetivo y a partir del recuerdo recurrente, en este caso literaturizado, busca sublimar los más íntimos deseos fracasados del personaje/escritor:

Ya no tenía ninguna razón especial para acordarme de todo eso, (...) me ocurría preguntarme a veces si esos recuerdos de la infancia merecían ser escritos, si no nacían de la ingenua tendencia a creer que las cosas habían sido más de veras cuando las ponía en palabras para fijarlas a mi manera⁸¹.

El pensamiento de Aníbal sugiere desde el comienzo fijación con la hermana de Doro; así el narrador personal del inicio —que también es Aníbal, pero el Aníbal *real*— confiesa que cuando escribe, Doro es el pretexto para la imagen de su hermana mayor. Posteriormente, los amigos se separan porque la familia de Aníbal se muda y, el narrador, presenta a Doro como un pretexto para saber de Sara, la visita es un sondeo al respecto y la amistad, la escalera obsesiva. Con el pasar del tiempo, Aníbal relata sin

⁸¹ Julio Cortázar, *Cuentos Completos*, Tomo II, Uruguay, Alfaguara, 2010, p. 503.

rastró de nostalgia que «nunca más supo de Doro y no le importó»⁸². En el presente narrativo, el Aníbal *real*, mantiene el trauma de su niñez que lo arrastra desde años atrás. Este recuerdo *encubridor*, tiene la característica que «Si nos es posible recordar a través de mucho tiempo determinado suceso, vemos en esta adherencia a nuestra memoria una prueba de que dicho suceso nos causó, en su época, profunda impresión»⁸³; lo que no es poco común, pues «con harta frecuencia son sucesos de la infancia los que han producido para todos los años subsiguientes un fenómeno patológico más o menos grave»⁸⁴.

A pesar de la relación utilitaria, Aníbal, refiriéndose a Doro, menciona: «Tan inseparables habíamos sido en esos tiempos del sexto grado (...) que no era capaz de sentirme escribiendo separadamente de Doro»⁸⁵. Él y Doro habían sido grandes amigos, compañeros de juego y aventura, de suciedad y risas, casi un mismo ser, siameses o gemelos correteando y surcando juntos. Su hermana los trataba como tal, así cuando Doro rompió el vidrio de su casa, fueron ambos los reprendidos por ello. Se puede interpretar la descripción de ambos como metáfora del nacimiento de gemelos, donde la calle veraniega es el cordón umbilical que los une y los conecta con su madre Sara: «A tan poca distancia las casas de Doro y de Aníbal que la calle era para ellos como un corredor más, algo que seguía manteniéndolos unidos de día o de noche (...)»⁸⁶. Una vez dentro de Sara, el niño siente omnipotencia: «Y el verano, siempre, el verano de las vacaciones, la libertad de los juegos, el tiempo solamente de ellos, para ellos, sin horario ni campana para entrar a clase, el olor del verano en el aire caliente de las tardes y las noches»⁸⁷; y finalmente cuando los da a luz «en las caras sudadas después de ganar o perder o pelearse o correr, de reírse y a veces de llorar pero siempre

⁸² *Ibíd.*, p. 511.

⁸³ Sigmund Freud, *Obras completas*, Tomo I, Madrid, Siglo XXI, 2012, p. 330.

⁸⁴ Sigmund Freud; Josef Breuer, *Obras completas*, Tomo II, Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 30.

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 30.

⁸⁶ Cortázar, *op. cit.*, p. 504.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 504.

juntos, siempre libres, dueños de su mundo»⁸⁸. A partir de este nacimiento simbólico, se dice el narrador: «Verlo era verme simultáneamente como Aníbal con Doro (...)»⁸⁹.

Aníbal, simbólicamente, es hijo de Sara y hermano de Doro. Por parte de ella es tomado como tal, aceptado «como esa otra mitad de Doro que casi diariamente venía a la casa para leer o jugar»⁹⁰. Sara, durante todo el cuento, tiene papel maternal; cuida a Doro y consecuentemente a Aníbal, los regaña, los vigila, los alimenta. En las descripciones se presenta a Sara superior y lejana: «hablaba como siempre le hablaba a Doro, afectuosamente pero lejos, la hermana mayor atenta y casi severa»⁹¹, en el punto medio de amistad y severidad que caracteriza a una madre. Esa es la percepción de Aníbal niño frente al adulto que le cuida, adulto que «colgaba ropa cerca del gallinero»⁹², autoridad que al llegar sucios «los miraba apretando los labios, en un silencio que los clavaba ridículos y confundidos bajo el sol del patio»⁹³, que se la ve «saliendo del baño con la ropa sucia en los brazos, generosamente yendo ella misma a la pileta para lavarles las cosas y gritándoles que se envolvieran en las toallas del baño hasta que todo estuviera seco»⁹⁴.

No se narra exhaustivamente sobre los padres de Aníbal ni su relación; aunque algo le confiesa a Sara en su encuentro: «vos eras la mamá joven que yo no tenía»⁹⁵. Esta leve pista sugiere que la mamá de Aníbal es mayor al promedio de edad para serlo. Aníbal busca la atención inexistente en su hogar: «la familia en sus cosas»⁹⁶ y a pesar del descuido hay cierta falta de libertad al no dejarles jugar como lo hacían en la casa de Doro; Aníbal, tomó a la hermana de su amigo como figura materna y se apegó a ella como un niño se apegó a la suya propia.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 504.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 503.

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 504.

⁹¹ *Ibíd.*, p. 505.

⁹² *Ibíd.*, p. 507.

⁹³ *Ibíd.*, p. 507.

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 508.

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 512.

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 504.

El que Sara sea hermana/madre se debe a que la madre de Doro está enferma, «casi siempre en el patio o escuchando la radio en el salón»⁹⁷; por tal, debe ocuparse no sólo de los quehaceres, de su hermano y de la casa, sino también de su madre a la que reemplaza. Es obligada a madurar antes, se presume que cursa la juventud temprana: «Nunca supo la edad de Sara en ese entonces, solamente que ya era una señorita, una joven madre de su hermano»⁹⁸. Aceptada por Doro como madre suplente, sin que él consciente se dé cuenta de ello; esto se debe a las actitudes que Sara tiene con él, la postura autoritaria y el papel maternal. Reconoce la autoridad de su hermana, incuestionable, natural, incluso «se volvía más niño cuando ella le hablaba, cuando le pasaba la mano por la cabeza antes de mandarlo a comprar algo o pedirles a los dos que no gritaran tanto en el patio»⁹⁹. Aníbal sabe que esa caricia en la cabeza antes de salir a comprar, aunque no la haya recibido directamente, es para ambos; que aquel grito imperativo lo debían obedecer ambos.

Aníbal encontró en Sara una persona que se preocupa por él. Al sentir el cariño que ella tiene para su hermano —consecuencia natural del cuidado familiar—, él, genera apego. De esta manera se explica que Doro sea casi un pretexto para verla, ser atendido y tomado en cuenta. Es el plus que le hace regresar continuamente o la causa de que para Aníbal sea siempre verano¹⁰⁰ en sus recuerdos. Por *proyección* asume a Sara como reemplazo de su madre, la transforma y siembra la obsesión.

A pesar de que tiene ciertos cuidados por parte de su madre, el anhelo de Aníbal es que Sara le cuide, le cure, le ame: «sintió que algo le subía a los ojos, que la almohada se le volvía Sara, una necesidad de apretarla en los brazos y llorar con la cara pegada a Sara, al pelo de Sara, queriendo que ella estuviera ahí y le trajera los remedios y mirara el termómetro sentada a los pies de la cama»¹⁰¹. ¿Por qué ocurre esto? Al parecer la madre de Aníbal, aunque presente en las enfermedades del niño, está ausente

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 504.

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 504.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 504.

¹⁰⁰ Es evidente que en verano, Aníbal, puede pasar mucho más tiempo en casa de Doro sin ser molestado por las actividades y deberes del colegio. Por ello olvida el invierno y recuerda el verano.

¹⁰¹ Cortázar, *op. cit.*, p. 505.

en apoyo y cariño diario; por eso se apega a Sara. Y fantasea con ello: «su madre vino por la mañana para frotarle el pecho con algo que olía a alcohol y a mentol, Aníbal cerró los ojos y fue la mano de Sara alzándole el camisón, acariciándolo livianamente, curándolo»¹⁰². Aníbal ve y desea aquel amor maternal que Sara da a Doro, anhela «que el pelo de Sara le rozara la frente y su voz le dijera buenas noches, que Sara le subiera la sábana antes de irse»¹⁰³.

El proyectado apego hacia la hermana de su amigo no tiene en principio carga sexual, sino puramente afectiva: no quiere consciente yacer con Sara, más bien que ella le brinde cuidados, que «le preguntara cómo estaba, le pusiera la mano en la frente y después bajara las sábanas para verle la lastimadura en la pantorrilla»¹⁰⁴. A pesar de que inconscientemente sí exista el deseo propio del *complejo de Edipo*, Sara no fue el objeto sexual del Aníbal adolescente pues «cuando sus manos bajaban y empezaba a acariciarse como Doro, como todos los chicos, Sara no entraba en sus imágenes, era la hija del almacenero o la prima Yolanda»¹⁰⁵. Esta actitud reafirma el desplazamiento del *Edipo*; pues, la relación madre-hijo, tiene *tendencias sociales de fin inhibido*, que son los instintos que «No han abandonado sus fines directamente sexuales, pero se ven impedidos de alcanzarlos con ciertas aproximaciones a la satisfacción y establecen, precisamente por ello, vínculos singularmente firmes y duraderos»¹⁰⁶. Sin embargo, esto comienza a cambiar debido a una serie de sucesos: 1) El día de la bañera, cuando entra en conflicto todo el sentimiento de afecto que creía Sara tenía con ambos. 2) Cuando Aníbal cierra «los ojos para ver contra el fondo del follaje el cuerpo de Sara que nunca había imaginado como un cuerpo»¹⁰⁷. 3) El recuerdo de Sara que el paso del tiempo va gastando como la leve capa de pátina en las obras.

¹⁰² *Ibíd.*, p. 505.

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 506.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 506.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 507.

¹⁰⁶ Sigmund Freud, *Psicoanálisis y teoría de la libido* [en línea], Libro dot, Formato PDF, Disponible en Internet: http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2012/Psicoa_TELib.pdf

¹⁰⁷ Cortázar, *op. cit.*, p. 510.

El límite fantasía-realidad se extiende, mezcla y difumina dentro del relato. Los recuerdos de Aníbal se nublan ante los largos años que han pasado desde que ocurrió lo que narra. Puede que consciente o inconsciente sus historias tengan más fantasía que realidad —de hecho al final confieza que esto ocurre—; tampoco se puede dejar de lado que al ser Aníbal narrador y personaje, el lector no conoce otra que su versión de lo ocurrido y de mayor importancia que los acontecimientos relatados son el cuento creado por el Aníbal *real*. Este personaje fantasea desde niño, durante toda su vida, como escape de la realidad; suerte de huida que se convirtió en algo propio, intrínseco y, a la vez, secreto. De niño huye del deficiente cariño de su madre hacia Sara. De adulto escapa de la realidad a través de la creación. Sin embargo, no superará esta fijación ni a través del paso del tiempo ni de la creación inventiva.

Aníbal ocupa sus horas infantiles jugando y fantaseando. «Todo niño que juega se conduce como un poeta»¹⁰⁸, crea su mundo, manipula el exterior haciéndolo grato para él. Tal como el poeta con su obra, el niño toma muy en serio la fantasía del juego que, en el caso del personaje, nunca la abandonará. «En realidad, no podemos renunciar a nada, no hacemos más que cambiar unas cosas por otras; lo que parece ser una renuncia es, en realidad, una sustitución»¹⁰⁹; el adulto reemplaza el juego por la creación. «Así también, cuando el hombre que deja de ser niño cesa de jugar, no hace más que prescindir de todo apoyo en objetos reales, y en lugar de jugar, fantasea»¹¹⁰. El *Tagträume* infantil, se sublima en los sueños y el juego; el *Tagträume* adulto en la literatura. Pero ambas como huida de su condición y fracaso. Freud se pregunta «¿Deberemos realmente arriesgar la tentativa de comparar al poeta con el hombre ‘que sueña despierto’, y comparar sus creaciones con los sueños diurnos?»¹¹¹; desde el punto de vista creativo hay varias semejanzas. Quizá se podría hablar de esa característica en común; además que «los recuerdos infantiles en la obra del poeta se deriva en último

¹⁰⁸ Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo II, Siglo XXI, p. 1343.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 1344.

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 1344.

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 1346.

término de la hipótesis de que la poesía, como el sueño diurno, es la continuación y el sustituto de los juegos infantiles»¹¹².

Naturalmente, lo más difícil de fantasear para Aníbal, tanto de niño como adulto, es el despertar. Incluso peor de adulto, pues no puede cambiar el pasado, sabe que no hay vuelta atrás, que sólo puede recordar, inventar y atormentarse de impotencia. «La antítesis del juego no es gravedad, sino realidad»¹¹³. Imaginemos la imagen de Aníbal abrazado a la almohada, sintiéndose solo: «cuando abría los ojos en el cuarto ya vacío de Sara era como una marea de congoja y delicia porque nadie, nadie podía saber de su amor, ni siquiera Sara»¹¹⁴. En cambio el niño esperanzado, fantástico como los demás, sufre sí; pero, en palabras de Lautréamont, «El verdadero dolor es incompatible con la esperanza. Por grande que sea ese dolor, la esperanza se levanta cien codos por encima», liberándole a ratos.

El recuerdo atormenta, consuela y propicia creación artística en Aníbal no llega a considerarse *neurosis obsesiva*, sino *fijación*. Los recuerdos de Sara, que inconsciente los relaciona con su madre, le atormentan, permanecen décadas, invaden su memoria y perturban su vida. Recuerdos que se presentan como obsesiones y que por medio de la *sublimación* se filtran, exteriorizan, disminuyendo así el grado neurótico que sufrió Aníbal. Freud menciona que a veces se puede:

hallar individuos que a consecuencia de un suceso traumático que ha conmovido lo que hasta el momento constituía la base misma de su vida caen en un profundo abatimiento y llegan a renunciar a todo interés por el presente y el futuro, quedando fijadas al pasado todas sus facultades anímicas¹¹⁵.

Éste es el caso de Aníbal. Al final del cuento sigue pensando en Sara, pero la vida siguió su camino; tiene esposa, hijos y carga con el peso del recuerdo, una deuda pendiente que no podrá cobrar.

¹¹² *Ibíd.*, p. 1347.

¹¹³ *Ibíd.*, p. 1343.

¹¹⁴ Cortázar, *op. cit.*, p. 510.

¹¹⁵ Sigmund Freud, *Introducción al psicoanálisis*, Alianza, España, 2009, p. 316

Los *procesos psíquicos inconscientes* para la obsesión, vienen del *Complejo de Edipo* que se autoatribuye Aníbal al proyectar a su madre en Sara. Si Aníbal considera a Sara la mamá joven que no tenía, inconscientemente quiere poseerla; pero, como en la relación madre-hijo, gracias al tabú del incesto y a *las tendencias sociales de fin inhibido*: lo reprime. Así, el «inconsciente, cuya realidad se quiere negar, produce efectos de una realidad tan palpable y evidente como el acto obsesivo»¹¹⁶. El nivel de consciencia de Aníbal es medio alto, la represión del acto disminuye debido a que la relación de Aníbal y Sara no es filial. Sin embargo, no llega a la consciencia plena, pues «el momento en que los procesos inconscientes se hacen conscientes, desaparecen los síntomas»¹¹⁷; como si vislumbrase la consciencia cual paciente con cataratas ve una pequeña y lejana luz al final de un túnel. Presume que no habría incesto y que sublimar su neurosis le proporciona paz.

El triunfo del padre o en este caso la derrota el hijo se percibe de varias fuentes: 1) Doro y Aníbal van a escuelas diferentes. 2) La familia de Aníbal se muda a Buenos Aires. 3) El compromiso de bodas de Sara con «el gordo del traje azul». El tercer punto marca el fin del complejo, sin embargo, Aníbal no superó nunca el día de la bañera.

¿Cómo se explica que Doro no desplace el *edipo* hacia su hermana? Una alternativa es que Doro, en la identificación sexual de la infancia, haya tenido preferencia por su padre. Otra es que a falta de un padre —dentro del cuento nunca se menciona la figura paterna ni de Doro ni de Aníbal— incline sus gustos por el género masculino. Una última opción es que mantenga el *edipo* con su madre verdadera, opción que se dificulta teóricamente por el hecho que su madre es una presencia que no interviene en la vida de Doro. Tres fragmentos confirmarían las dos primeras alternativas. Las tres ocurren «El día del zanjón». Día que marca un hito en la vida de Aníbal y es el móvil del cuento. En aquel pasado, los niños se vuelven adolescentes; el fragmento que induce tensión sexual entre ambos es el siguiente: «arañándose las manos se abrieron paso hasta lo más tupido, hundiendo la cara en el ramaje colgante de

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 318.

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 319.

los sauces hasta llegar al borde del zanjón de aguas turbias (...)»¹¹⁸, puede ser visto como metáfora del inicio de la *fase genital*; el tiempo verbal en plural connota a Aníbal y Doro haciéndose mutuamente lo que narra: el zanjón de aguas turbias sería el borde anal de uno de los dos muchachos, presumiblemente Doro. En el mismo espacio relata con evidente tinte sexual que Aníbal

se agarró de Doro y los dos resbalaron en el talud del zanjón y se hundieron hasta la cintura, no había peligro, pero fue como si, manotearon desesperados hasta sujetarse de la ramazón de un sauce, se arrastraron trepando y puteando hasta lo alto, el barro se les había metido por todas partes, les chorreaba dentro de las camisas y los pantalones y olía a podrido, a rata muerta¹¹⁹.

El tercer fragmento ocurre mientras Doro y Aníbal se bañan, el narrador no duda en cargar de erotismo la escena de los muchachos: «bajo el agua podían empezar a reírse de veras, a pelearse por el jabón, a mirarse de arriba abajo y a hacerse cosquillas»¹²⁰; Cortázar plasma la doble semántica que se aísla y se complementa con los hechos, como el inconsciente se presenta cual haces de luz en la superficie consciente.

La primera de las *falsas teorías sexuales*, da razón del origen del homosexualismo. Los niños se preguntan directamente acerca de sus hermanos y se comparan físicamente con ellos. En el caso de un niño con su hermana —como acontece en el relato— diferencias como posesión de pene relucen y cuestionan al niño. La falsa teoría que se forma el niño consiste en «atribuir a toda persona, incluso a las de sexo femenino, órganos genitales masculinos»¹²¹ como los que observa en su cuerpo. Cuando la imagen femenina provista de el miembro masculino se *fija* en la mente del

¹¹⁸ Cortázar, *op. cit.*, p. 507.

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 507.

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 508.

¹²¹ Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo II, Siglo XXI, p. 1265.

niño, crea la «incapacidad de renunciar al pene en el objeto sexual»¹²², para su vida posterior.

En este punto toma sentido que Doro no tenga el *Edipo* con su hermana. Por otro lado, a pesar de la tensión homoerótica, Aníbal, mira a Doro como obstáculo para llegar libremente a Sara. Al igual que un niño, que quiere matar simbólicamente a su padre, Aníbal considera matar a Doro y yacer con su hermana. Si Doro es obstáculo y móvil para llegar a Sara, Aníbal se encuentra en una paradoja.

Persiste el trauma de la bañera: sentirse desolado, desnudo frente a un poder que no debería ser *su* autoridad. La *libertad de ser* es desplazada al convertirse en objeto ante el universo del sujeto Sara. Siente vergüenza, queda cosificado, anulado; y lo que más le molesta es que ni siquiera lo¹²³ toma en cuenta. Este sentimiento se fija en la mente de Aníbal y permanece hasta la adultez; le atormenta, haciéndole arrepentirse, anhelando el cambio.

Parece haber una brecha entre la edad psicológica de ambos amigos. Aníbal se interesa, a parte del juego, por Sara; en cambio, los intereses de Doro son puramente lúdicos. Cuando Aníbal pregunta a Doro por su hermana, él cree que el segundo no lo entendería y pensaría que «le hubiera parecido estúpido que se preocupara por alguien que no jugaba como ellos»¹²⁴. Esta percepción de Aníbal no es gratuita sino consecuencia de varias actitudes que Doro presenta cuando Aníbal pregunta por su hermana: «cuando Doro venía a visitarlo le preguntaba por ella y Doro le contestaba distraído que estaba bien, lo único que le interesaba era si esa semana iban a poder jugar de nuevo en la calle»¹²⁵. Del mismo modo hay otra brecha entre Aníbal y Sara; ellos se encuentran entre la niñez y la adolescencia, como menciona el narrador ya no faltaba mucho para que usasen «pantalones largos». Sara, en cambio, está a punto de casarse. Esta brecha queda reducida a nada cuando Aníbal, adulto ya, encuentra a Sara

¹²² *Ibíd.*, p. 1266.

¹²³ Uso conscientemente el pronombre lo por el cambio hacia una naturaleza cosificada por parte de Aníbal.

¹²⁴ Cortázar, *op. cit.*, p. 505.

¹²⁵ *Ibíd.*, p. 505.

en la calle; incluso se acepta el trato entre iguales por medio del tuteo y se introduce el anillo cuando ella propone tomar otro whisky.

Los procesos maternos como el recuerdo de la bañera son comunes y cotidianos hasta cierta edad de la infancia, antes de entrar en la pubertad. Aníbal está en esa transición donde la vergüenza es potencialmente más fuerte. Se siente *objeto* ante Sara y dice: «esa noche no pude ver a Sara como las otras noches»¹²⁶; la vergüenza toma el mando de la imaginación de Aníbal, haciéndole recordar ese episodio una y otra vez. Para Sara es como si Aníbal no existiese; a pesar de cosificarlo, no llega a concientizar sobre él, por lo que se enajena privándole aún más su *libertad*.

Aníbal *real* va a mostrar sin problema lo que denominó Freud *majestad del yo*. En su relato el protagonista «constituye el foco de interés, para el cual intenta por todos los medios el poeta conquistar nuestras simpatías, y al que parece proteger con especial providencia»¹²⁷. Esto muestra al cuento como fiel reproducción del *Tagträume* y del deseo; pues «todas las mujeres de la novela» o en el caso del relato la única, Sara, «se enamor(a) del protagonista no puede apenas interpretarse como una posible realidad, pero sí desde luego comprenderse como elemento necesario del ensueño»¹²⁸. John Keats, en la carta del 27 de octubre de 1818 a su amigo Richard Woodhouse, habla sobre la *capacidad negativa* del poeta. «En esta carta niega que el poeta tenga sustancia propia, identidad, un *yo* desde el que hablar con sinceridad. Para Keats el buen poeta es más bien un camaleón»¹²⁹. Alejado de esta visión Shakespeariana del poeta, Aníbal se apega al romántico.

Hay que remarcar que todo el relato es narrado por Aníbal. Al final de la historia se nota la subjetividad de este por una voluntaria sencillez o descuido narrativo: de la nada, él, se encuentra con Sara en la calle. El narrador menciona que «la noche antes había soñado con Sara (...), y el sueño se acababa así casi sin haber

¹²⁶ *Ibíd.*, p. 508.

¹²⁷ Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo II, Siglo XXI, p. 1346.

¹²⁸ *Ibíd.*, pp. 1346-1347.

¹²⁹ Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 99.

empezado»¹³⁰; tanto el sueño como la relación entre Sara y Aníbal acabaron sin comenzar. Pero dentro de la fantasía tendrá su revancha; el encuentro tan casual y forzado desemboca en la concretización del deseo impotente. Evanescencia del sueño que termina fundiendo su extremo degradado con el inicio creativo. Aníbal, personaje de Cortázar, tuvo en la *realidad* el sueño y recuerdo de Sara; sueño que transformó en literatura descuidada jugándose el puesto de narrador verosímil a favor de sublimar sus sentimientos. Y lo menciona: «por falta de algo mejor había rememorado a Sara después de tantos años de olvido (pero no había sido olvido, se lo repitió hoscamente a lo largo del día)»¹³¹. El «algo mejor» muestra su descontento con las mujeres y confirma la fijación patológica. La elipsis entre lo que piensa que puede pasar —que viene dado por el uso del tiempo verbal subjuntivo, creando un tiempo imaginativo sin certeza— y el diálogo ya dentro del cuento de Aníbal, muestran la desesperación inconsciente por llegar a lo que quiere: la unión con Sara.

La *represión* de la fijación obliga a mantener en secreto el amor que sintió Aníbal por Sara durante su infancia. Sin embargo, la *resistencia* es externa, por lo que el cuento que escribe tiene doble sentido: externo e interno. Como si fuese creado para exteriorizar sus sentimientos, pero sin dejar de ser un relato personal y que seguramente no compartirá con nadie. Ya que el adulto «se avergüenza de sus fantasías y las oculta a los demás; las considera cosa íntima y personalísima»¹³². Aníbal encuentra en la literatura un jarabe que calma sus emociones reprimidas; por eso la *resistencia* a narrar la verdad no debería estar presente en su relato. Necesidad de cura y a su vez resiste y camufla bajo la literatura; «no es nada raro ver individuos que, sufriendo de un terrible dolor de muelas, no se deciden a acudir a un dentista (...)»¹³³. Esta libertad creativa que se permite el personaje a partir de sus deseos, da la pauta de que en principio no exagera su relato ni se aprisiona en las gruesas paredes de los escrúpulos conscientes.

¹³⁰ Cortázar, *op. cit.*, p. 511.

¹³¹ *Ibíd.*, p. 511.

¹³² Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo II, Siglo XXI, p. 1344.

¹³³ Freud, *op. cit.*, *Introducción al psicoanálisis*, p. 328.

Desde el recuerdo, Aníbal, cierra su cuento, relata lo siguiente: «Imposible saber en qué momento todo dejó de ser difícil, juego de preguntas y respuestas, Aníbal había tenido la mano sobre el mantel y la mano de Sara no rehuyó su peso»¹³⁴. Pudo confesar su amor, al fin: «me enamoré tanto de vos (...), eras mi mamá joven que yo no tenía»¹³⁵. Crea correspondencia, le hace decir a Sara: «si hubieras tenido cinco años más...» y más adelante en concreto: «Y ahora sí otro whisky, ahora que los dos somos grandes»¹³⁶. Esta manera forzada, este cambio esperado e inesperado de la relación es fruto pasional de Aníbal. Podría haber narrado sin premura, en más líneas, pero eso es lo que menos importa. Esta vez el cuento es un pretexto para sacar de sí y exteriorizar la fijación.

La *neurastenia*, etiológicamente, se deriva de la insatisfacción sexual. Al parecer Aníbal se refugia en la fantasía porque su esposa no lo satisface. Esta angustia es la que trata de sublimar. No encuentra placer en su mujer ni en la autosatisfacción que colabora con la neurosis: la «masturbación es en las muchachas púberes y en los hombres maduros mucho más frecuente de lo que se cree, y resulta dañosa, no sólo por dar origen a síntomas neurasténicos, sino por mantener a los enfermos bajo el peso de un secreto vergonzoso»¹³⁷.

«Los instintos insatisfechos son las fuerzas impulsoras de las fantasías, y cada fantasía es una satisfacción de deseos, una rectificación de la realidad insatisfactoria»¹³⁸ que no tiene Aníbal: «pero cómo seguir ya, cómo empezar desde esa noche una vida con Sara cuando ahí al lado se oía la voz de Felisa que entraba con los chicos y venía a decirme que la cena estaba pronta (...)»¹³⁹ voz que penetra el oído de Aníbal como un choque electroconvulsivo que lo revive de lo etéreo a lo real.

¹³⁴ Cortázar, *op. cit.*, p. 512.

¹³⁵ *Ibíd.*, p. 512.

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 513.

¹³⁷ Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo I, Siglo XXI, p. 324.

¹³⁸ Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo II, Siglo XXI, pp. 1344-1345.

¹³⁹ Cortázar, *op. cit.*, p. 514.

Al final, el choque traumático del despertar del *Tagträume* y encontrarse en su escritorio, luego de un día de trabajo, atado a una vida infeliz, guardando un secreto que *lo* quema por dentro: «¿Para qué seguir escribiendo si las palabras llevaban una hora resbalando sobre esa negación, tendiéndose en el papel como lo que eran, meros dibujos privados de todo sostén?»¹⁴⁰.

¹⁴⁰ *Ibíd.*, p. 513.

CAPÍTULO 3: EL APEGO EN «LA SEÑORITA CORA»

Es común y natural admirar a la autoridad. Freud contaba que sus pacientes mujeres muchas veces se enamoraban de él. Los docentes, doctores y psicólogos lo han vivido de cerca. ¿Por qué sucede y se repite este fenómeno? Parece que tener autoridad sobre un grupo de personas, las vuelve susceptibles al apego. En *Sobre la psicología del colegial*, Freud, refiriéndose a sus maestros, menciona: «En el fondo, los amábamos entrañablemente cuando nos daban el menor motivo para ello»¹⁴¹. Los maestros, durante la segunda mitad de la infancia, toman la posta directa paterna volviéndose figura de respeto, imitación y apego. Posteriormente la imagen del padre, la madre y hermanos se proyectará en toda figura de apego potencial.

Los teóricos del desarrollo proponen que la relación infante-progenitor que «es la primera (...) debe ser satisfactoria y sin problemas para establecer las bases de sus vínculos emocionales posteriores»¹⁴². Pero hablar del desarrollo del apego en Pablo sería pura especulación, pues en el cuento, «La señorita Cora», no se menciona nada al respecto. Presumimos que él —tomando en cuenta las *Etapas del desarrollo psicossocial temprano* de Erikson— al contraponer *autonomía, vergüenza y duda* desarrolla una voluntad que es casi omnipotente por su condición de sobreprotegido. A su vez, Karen Horney, menciona que «Es un destino individual, por ejemplo, el tener una madre dominadora o “sacrificada”, pero sólo bajo señaladas condiciones culturales

¹⁴¹ Sigmund Freud, *Obras completas*, Tomo III, Madrid, Siglo XXI, 2012, p. 1893.

¹⁴² John Cavanaugh; Robert Kail, *Desarrollo Humano*, México, Cengage, 2008, p. 174.

hallamos madres dominadoras o sacrificadas, e igualmente sólo gracias a estas condiciones dadas tales experiencias pueden influir sobre la vida ulterior»¹⁴³.

El cambio de narradores da al texto varias voces en tanto conciencia y pensamiento de los personajes; así se tiene plena certeza de la subjetividad individual, deducciones y errores lógicos contrastados por la volátil voz narrativa. Pablo, durante la infancia, pasó cerca del calor maternal, ella recuerda y narra: «siempre pegado a mí aunque ahora con los pantalones largos quiere disimular y hacerse el hombre grande»¹⁴⁴. Esta postura refleja inquietud ante el cambio en la relación madre-hijo que genera conflicto a partir del alejamiento del adolescente. Dentro del cuento, se vuelve sobreprotectora molestando al hijo que se siente hombre: «mamá cree que soy un chico y me hace hacer cada papelón»¹⁴⁵. Los niños en la pubertad sienten natural vergüenza de sus padres; dentro del relato vemos que a Pablo le importa lo externo, cómo lo perciben, cómo la señorita Cora les ve a él y a su madre, se preocupa de que «la enfermera va a pensar que (...)»¹⁴⁶.

La señorita Cora adivina la sobreprotección maternal, «y esa buena señora que lo ha de haber criado como a un tilinguito, el nene de aquí y el nene de allá, mucho sombrero y saco entallado pero en el fondo el bebé de siempre»¹⁴⁷. La madre se preocupa demasiado por su hijo, mientras él está en la clínica «no ha cerrado los ojos la pobre»¹⁴⁸. Opuesto a esta actitud, Pablo, anhelante de independencia, reflexiona: «Es raro pero no me siento tranquilo hasta que se van»¹⁴⁹ o «ya soy bastante grande para dormir solo, me parece»¹⁵⁰, diferenciando su nuevo sentimiento del que tenía antes Pablo-niño. Esta actitud no pasará del intento de representar a un hombre, pues Pablo,

¹⁴³ Karen Horney, *La personalidad neurótica de nuestro tiempo* [en línea], Buenas Tareas, Formato PDF, Disponible en Internet: <http://www.buenastareas.com/ensayos/La-Personalidad-Neurotica-De-Nuestro-Tiempo/1611304.html>

¹⁴⁴ Julio Cortázar, *Cuentos Completos*, Tomo I, Uruguay, Alfaguara, 2010, p. 577.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 577.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 578.

¹⁴⁷ *Ibíd.*, p. 588.

¹⁴⁸ *Ibíd.*, p. 579.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, p. 589.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, p. 578.

todavía niño, no tiene idea de lo que significa. Y dejará aflorar sus pensamientos infantiles de cuando en vez: «a veces de lejos el zumbido del ascensor que me hace acordar a esa película de miedo que también pasaba en una clínica»¹⁵¹ o cuando debe ponerse el termómetro y menciona que no comprendía porque «en casa se pone debajo del brazo»¹⁵².

Cuando se acerca la señorita Cora, Pablo, finge torpemente con el fin de impresionarla: «Yo guardé la revista enseguida porque hubiera quedado mejor estar leyendo un libro de veras y no una fotonovela»¹⁵³. Y las otras, de fuente física, que no se pueden controlar como ponerse rojo porque la señorita Cora le tuteó. Estos signos dan razón a «la denominada *adivinación del pensamiento* por los pequeños movimientos involuntarios»¹⁵⁴; Freud menciona que este fenómeno merece más bien llamarse «revelación del pensamiento», pues no se lo puede esconder. La representación corporal de lo anímico son los gestos faciales, conocidos como lenguaje *análogo*. «Casi todos los estados anímicos que puede tener un hombre se exteriorizan en la tensión y relajación de los músculos faciales, la actitud de sus ojos, el aflujo sanguíneo a su piel, el modo de empleo de su aparato fonador, y en las posturas de sus miembros, sobre todo de las manos»¹⁵⁵. En el texto *Psicoterapia de la histeria* se menciona que «es imprescindible no perder de vista ni un momento, durante el análisis, el rostro del paciente, y de este modo aprendemos, sin grandes dificultades, a distinguir la serenidad espiritual propia de la verdadera falta de reminiscencias, de la tensión y el afecto que invaden al sujeto cuando trata de negar, impulsado por la resistencia, el recuerdo emergente»¹⁵⁶.

Pablo es un niño a los ojos de Cora. Ella es diplomática, aunque a veces maliciosa, en su accionar y él se siente aludido por ello: «podía haberme dicho que no

¹⁵¹ *Ibíd.*, p. 578.

¹⁵² *Ibíd.*, pp. 578-579.

¹⁵³ *Ibíd.*, p. 578.

¹⁵⁴ Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo II, Siglo XXI, p. 1017

¹⁵⁵ Sigmund Freud, *Obras completas*, Tomo I, Buenos Aires, Amorrortu, 2001, p. 118.

¹⁵⁶ Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo I, Siglo XXI, p. 154.

tenía que comer caramelos, pero llevárselos»¹⁵⁷. Cuando la señorita Cora es narradora confiesa la pena que Pablo le da con sus actitudes: «se le nota en la cara que tiene un poco de miedo, es tan chico que casi me da lástima»¹⁵⁸. Ella cumple su labor, sin dejar de herirle alguna vez: «Ya sos un chico crecido»¹⁵⁹, mintiendo sarcástica, pues luego menciona que poco tenía para afeitarse en la zona pélvica. Actúa así porque confiesa que algo le fastidia en él: «ya debía creerse un hombre y que a la primera de cambio sería capaz de soltarme un piropo»¹⁶⁰. Mantiene los límites tratándole como niño, llamándole Pablito, obligándole a llamarla señorita Cora; ella piensa y sabe que «son siempre lo mismo, una los acaricia, les dice una frase amable, y ahí nomás asoma el machito, no quieren convencerse de que todavía son unos mocosos»¹⁶¹. La actitud de Cora tiene sentido en tanto «el terapeuta que, por sus propias necesidades de sentirse figura protectora, ubica continuamente al paciente como alguien necesitado de protección, y lo ve bajo esta perspectiva, representándose su propia actuación como si fuera empática con unas supuestas necesidades del paciente que, en realidad, son efectos de lo que proyecta en éste. El rol social de terapeuta —figura fuerte, de autoridad— conduce a éste a no ser empático con las necesidades del otro/a de autonomía, de individuación»¹⁶².

La ingenuidad de Pablo contrasta con la experiencia de la señorita Cora, ella sabe cuando se hace el dormido, cuando se avergüenza por sus palabras o actos. Dentro de lo sexual, a nivel inconsciente, Pablo intenta aparentar experiencia: «solamente se había quedado mirando el irrigador y después a mí que esperaba y de golpe se dio vuelta y empezó a mover las manos debajo de las frazadas pero no atinaba a nada mientras yo colgaba el irrigador en la cabecera»¹⁶³. Comprende y conoce las actitudes

¹⁵⁷ Cortázar, *op. cit.*, p. 578.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p. 579.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p. 580.

¹⁶⁰ *Ibíd.*, p. 580.

¹⁶¹ *Ibíd.*, p. 582.

¹⁶² Hugo Bleichmar, *La empatía desde la perspectiva del enfoque modular-transformacional en psicoanálisis* [en línea], psicologoslaureanocuesta, Formato .doc, presentación hecha en la jornada anual de la Asociación Laureano Cuesta sobre empatía, Madrid, 2002.

¹⁶³ Cortázar, *op. cit.*, p. 583.

que Pablo quiere ocultar: «Siempre cierra los ojos en esos momentos pero es casi peor, está a punto de llorar o de insultarme, está entre las dos cosas y no puede, es tan chico (...)»¹⁶⁴. El anhelo de repetir las sensaciones de cariño, cuidado, ternura de la infancia desembocan naturalmente en las relaciones de los adultos. Pablo, que sintió el cuidado de la señorita Cora, piensa: «Me gustaría que me pusiera otra vez agua de colonia en el pelo»¹⁶⁵.

¿Qué influye en Pablo para que le *guste* Cora? Es simpática y esbelta: «la miró no más de arriba abajo, y papá también pero yo al viejo le conozco las miradas, es algo muy diferente»¹⁶⁶. Pero no sólo el físico le atrae, sino la figura autoritaria, en este caso la señorita Cora, pero luego menciona que «olía a shampoo de almendras como el que se pone la profesora de dibujo»¹⁶⁷, confesando que también relaciona la autoridad con un sentimiento positivo. También influye que sea joven, aunque no dice con exactitud su edad, se presume que estará entre los diecinueve y veintitrés años: «era tan joven que me hubiera gustado poder llamarla Cora a secas»¹⁶⁸ o «Qué joven es, clavado que no tiene ni diecinueve años, debe haberse recibido de enfermera hace muy poco»¹⁶⁹.

La brecha autoritaria entre la señorita Cora y Pablo es dada por la condición de enfermo que él tiene. Pablo reflexiona al respecto: «si yo estuviera sano a lo mejor me trataría de otra manera»¹⁷⁰. Esto hace que él la relacione con su madre, falsa y unívocamente en el sentido que para el paciente la enfermera es el único apoyo, no así para la enfermera cada paciente tiene igual importancia y a ella le molesta la posición tan común del adolescente: sentirse el centro del universo. Pablo delirante confunde la figura materna con la de Cora: «el pobre sigue dormido pero me agarra la mano como si se estuviera ahogando. Debe creer que soy la mamá, todos creen eso, es

¹⁶⁴ *Ibíd.*, p. 588.

¹⁶⁵ *Ibíd.*, p. 586.

¹⁶⁶ *Ibíd.*, p. 579.

¹⁶⁷ *Ibíd.*, p. 581.

¹⁶⁷

¹⁶⁸ *Ibíd.*, p. 581.

¹⁶⁹ *Ibíd.*, p. 578.

¹⁷⁰ *Ibíd.*, p. 582

monótono»¹⁷¹. Conocemos lo inconsciente «después que ha experimentado una transformación o traducción a lo consciente»¹⁷²; pero, en el delirio, aflora el inconsciente con más libertad que en vigilia. Por eso Pablo incluso recuerda: «pensar que hoy la confundí con mamá, es increíble»¹⁷³. Y luego de creer que es su madre, de apretar su mano amándola, resentido, en actitud de berrinche, piensa: «no le voy a decir señorita Cora, no se lo voy a decir nunca. Le hablaré lo menos que pueda y no le voy a decir señorita Cora, aunque me lo pida de rodillas»¹⁷⁴.

El sentimiento de enojo surge del apego no correspondido. Freud, hablando de sus maestros, menciona: «Desde un principio tendíamos por igual al amor y al odio, a la crítica y a la veneración»¹⁷⁵; esta propensión a lo antagónico el psicoanálisis la denomina *ambivalente*. Pero es hasta los primeros seis años del niño cuando «ha fijado de una vez por todas la forma y el tono afectivo de sus relaciones con los individuos del sexo propio y del opuesto»¹⁷⁶. Los familiares serán las imágenes del apego primario. Todo el apego posterior surge de las denominadas *imágenes* del padre, madre y hermanos. «Todas las amistades y vinculaciones amorosas ulteriores son seleccionadas sobre la base de las huellas mnemotécnicas que cada uno de aquellos modelos primitivos haya dejado»¹⁷⁷. Por ello no es de extrañar que Pablo proyecte a su madre en Cora.

¿De dónde surge la relación ambivalente con la figura de apego? Freud menciona que sobre todas las figuras, la del padre es la más importante. En vista del conflicto que representa para el niño el *Complejo de Edipo*, «las tendencias cariñosas y hostiles contra el padre subsisten juntas, muchas veces durante toda la vida, sin que la

¹⁷¹ *Ibíd.*, p. 584

¹⁷² Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo III, Siglo XXI, p. 2061

¹⁷³ Cortázar, *op. cit.*, p. 586.

¹⁷⁴ *Ibíd.*, p. 588.

¹⁷⁵ Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo III, Siglo XXI, p. 1893.

¹⁷⁶ *Ibíd.*, p. 1893.

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 1893.

una logre superar a la otra»¹⁷⁸; la antítesis de ambos es lo que se denomina *ambivalencia afectiva*.

Si la señorita Cora cuida a Pablo, él lo relaciona con sus años de niñez, en los cuales su madre estaba a cargo y representaba el bienestar. Pero no es libre, sino que reprime sus reacciones naturales por no quedar mal ante la señorita Cora: «y el pobre a punto de patear como haría con la mamá cuando tenía cinco años»¹⁷⁹, pretende ser grande y lucha contra sus impulsos, sin poder correr ni gritar, sin ser él, mostrándose otro, alguien maduro e impávido. Luego de una “pelea” con Cora, risiblemente piensa: «Ahora estamos peor que antes y no voy a poder dormir aunque me den un tubo de pastillas»¹⁸⁰. Como un niño pretendiendo ser adulto que le salen gallos al hablar, usa ropa que no le queda, con bigote pintado y pistola en mano.

Luego de la operación, la señorita Cora, se vuelve maternal. Sus palabras son alentadoras y consuelan a Pablo, el tono se torna cariñoso: «Sh, usted se queda calladito ahora, ya le he dicho que no puede hablar mucho, alégrese de que no le duela y quédese bien quieto»¹⁸¹. Se ve a un Pablo que no está plenamente consciente, sino, entre drogas y sueño mientras Cora «Me tapó y me pasó la mano por la cara»¹⁸². Pero a Pablo le molesta esta actitud maternal de Cora, él quisiera ser su igual, eliminar la brecha.

La madre es muy importante para Cora y Pablo: como si él y su madre fueran uno solo, relaciona la actitud de Cora con la de su madre: «Ya no está enojada conmigo, a lo mejor mamá le pidió disculpas (...)»¹⁸³. La señorita Cora, a su vez, considera a la madre parte del problema y confiesa a Macial que «todo empezó mal por culpa de la madre»¹⁸⁴. Pablo quiere acercarse a Cora, no sólo físicamente, sino en relación humana; piensa: «Nunca le podré decir: no me duele nada, Cora»¹⁸⁵. Cuando

¹⁷⁸ *Ibíd.*, p. 1894.

¹⁷⁹ Cortázar, *op. cit.*, p. 582.

¹⁸⁰ *Ibíd.*, p. 582.

¹⁸¹ *Ibíd.*, p. 586

¹⁸² *Ibíd.*, p. 586.

¹⁸³ *Ibíd.*, p. 586.

¹⁸⁴ *Ibíd.*, p. 587

¹⁸⁵ *Ibíd.*, p. 588.

pelean, ella admite que tenía un trato que iba más allá de su deber como enfermera: «Que el agua de colonia se la pusiera la madre, yo tenía otras cosas que hacerle (...)»¹⁸⁶. El amor de una madre, la mayoría de veces, es incondicional por lo que cuando Pablo se siente ultrajado por las actitudes de la señorita Cora anhela «que con una sonrisa me pidiera perdón, que me dijera que la puedo llamar Cora»¹⁸⁷.

El cuento va a seguir por un espacio nebuloso de incertidumbres varias: 1) no se tiene claro quién narra, aunque se presiente un diálogo entre Cora, la madre y Pablo: madre en en tanto enfermera para calmarlo. 2) Lo consciente e inconsciente en Pablo por la medicina recibida: «yo creo que esta tarde la confundía con mamá y que ella me calmaba, o a lo mejor estuve soñando»¹⁸⁸. 3) La doble semántica, característica cortazariana de sus cuentos psicológicos.

Esta doble semántica se mantiene y relaciona con los *niveles de conciencia*. El acto sexual será la metáfora sugerida que se esconde tras los matorrales de letras. En fragmentos se siente la libido transitar como arroyo entre los canales de palabras, se escucha ligero el seseo implícito y los golpes propios del acto entre Cora y Pablo: «tuve que bajarle las frazadas y ordenarle que levantara un poco el trasero para correrle mejor el pantalón y deslizarle una toalla»¹⁸⁹. «A ver subí un poco las piernas, así está bien, echate más de boca, te digo que te echés más de boca, así»¹⁹⁰. «Tan callado que era casi como si gritara, por una parte me hacía gracia estarle viendo el culito a mi joven admirador, pero de nuevo me daba un poco de lástima por él (...)»¹⁹¹.

Los fragmentos sexuales parecen tener tintes homoeróticos donde Pablo tiene el papel pasivo. Simbólicamente Cora se convierte en la fuerza, en lo masculino. «Avisá si está muy caliente, le previne, pero no contestó nada, debía estar mordiéndose un puño y yo no quería verle la cara y por eso me senté al borde de la cama y esperé a que

¹⁸⁶ *Ibíd.*, p. 590.

¹⁸⁷ *Ibíd.*, p. 588.

¹⁸⁸ *Ibíd.*, p. 588.

¹⁸⁹ *Ibíd.*, p. 583.

¹⁹⁰ *Ibíd.*, p. 583.

¹⁹¹ *Ibíd.*, p. 583.

dijera algo, pero aunque era mucho líquido lo aguantó sin una palabra hasta el final (...)»¹⁹². Pablo se siente ultrajado luego de esta relación: «escuché el ruido de la puerta al cerrarse y entonces me tapé la cabeza con las frazadas y qué le iba a hacer, a pesar de los cólicos me mordí las dos manos y lloré tanto (...) mientras la maldecía y la insultaba y le clavaba un cuchillo en el pecho cinco, diez, veinte veces, maldiciéndola cada vez y gozando de lo que sufría y de cómo me suplicaba que la perdonase por lo que me había hecho»¹⁹³. De aquí, todos tendrán conmiseración hacia Pablo.

Luego de que durante toda la narración la señorita Cora le había tratado mal, al final se da un cambio que radica en la lástima que produce el saber que alguien tiene cerca la muerte. Ella menciona: «me voy a quedar con él esta noche y todas las noches»¹⁹⁴. Cambio que elimina la brecha autoritaria, barrera impuesta por el «señorita», le pide: «llamame Cora (...) yo voy a ser Cora para vos, solamente para vos»¹⁹⁵. Y al final se nota, incluso, cierto cariño por parte de Cora hacia Pablo: «le pedí besándolo en la mejilla, muy cerca de la boca (...) Si me quedo un segundo más me pongo a llorar delante de él, por él»¹⁹⁶.

Un juego de espejos se presenta en la relación Pablo-la señorita Cora-Marcial. La enfermera aparece infantil frente a Marcial; quien —de la misma manera que ella se burla de Pablo— Marcial se burla de ella; considera que «todavía es tiernita»¹⁹⁷. Misma o parecida brecha que existe entre Pablo y Cora; ella se considera a nivel de él, pero, como menciona Marcial: «va a pasar un buen rato antes de que aprenda a vivir en este oficio maldito»¹⁹⁸. De la misma manera con que Pablo se siente mejor sin la presencia de sus padres, la señorita Cora igualmente sin la de Marcial: «mientras yo me sentía tan rara, hubiera querido que marcial se fuera y me dejara sola con él (...)»¹⁹⁹. Lo que en un

¹⁹² *Ibíd.*, p. 583

¹⁹³ *Ibíd.*, p. 583

¹⁹⁴ *Ibíd.*, p. 593.

¹⁹⁵ *Ibíd.*, p. 593.

¹⁹⁶ *Ibíd.*, pp. 593-594.

¹⁹⁷ *Ibíd.*, p. 587

¹⁹⁸ *Ibíd.*, p. 587.

¹⁹⁹ *Ibíd.*, p. 592

inicio le dice la señorita Cora a Pablo: «no se daba cuenta de todo lo que iba a venir y quiso hacerse el grande, mirarme como si fueras vos, como un hombre»²⁰⁰, es similar a lo que le pasa a Cora al final.

Dentro de la medicina es muy importante la predisposición del paciente. El animismo curaba por sugestión; Mesmer por una especie de hipnosis sugestiva. En este caso, pasa algo similar; la voluntad de Pablo no se enfoca en recuperarse. «El efecto probable de un remedio cualquiera prescrito por el médico, de una intervención que emprenda, se compone de dos partes. Una de ellas, ora más grande, ora más pequeña, pero nunca desdeñable del todo, es la aportada por la actitud anímica del enfermo»²⁰¹. Podría decirse que Pablo tuvo un problema somatoforme, y al final se dejó vencer; su ánimo, su alma no lucharon contra una complicación mínima dejándose morir quizá por un sinsentido vital o por el rechazo de su figura edípica.

²⁰⁰ *Ibíd.*, p. 588.

²⁰¹ Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo I, Amorrortu, p. 123.

CAPÍTULO 4: TEORÍA DE LOS SUEÑOS EN «HISTORIAS QUE ME CUENTO»

El cerdo sueña con las bellotas y el ganso con el maíz.

Proverbio húngaro citado por Ferenczi.

En la antigüedad, los sueños tenían mucha más importancia de la que se les da ahora. La magia, la religión y el arte eran un solo cuerpo y su natural manifestación: los sueños. Se los relacionaba «con el mundo de seres sobrehumanos de su mitología y traían consigo revelaciones divinas o demoníacas (...)»²⁰²; el hombre los consideraba como una inspiración brindada por los dioses. Alcmeón de Crotona, el primer biólogo experimental de la Grecia antigua, «sostiene que el sueño sobreviene cuando la sangre se concentra en las venas; que, cuando dicha sangre se dispersa, uno se despierta; y que, cuando se marcha enteramente, uno muere»²⁰³. Heráclito de Efeso planteó la diferencia entre el estado de vigilia y somnolencia basado en la posesión o carencia del *Logos*²⁰⁴, respectivamente. Para Empédocles de Agrigento «el sueño se origina por un relativo enfriamiento de la sangre (de por sí caliente), mientras la muerte proviene de un enfriamiento absoluto»²⁰⁵. Demócrito sostuvo que por medio de la inspiración respiratoria regresan al cuerpo los átomos que escapan en la exhalación; Capelletti menciona que «De aquí puede inferirse que el dormir es, para el abderita, una salida

²⁰² Sigmund Freud, *Obras completas*, Tomo I, Madrid, Siglo XXI, 2012, p. 349.

²⁰³ Angel Capelletti, *El sueño y los sueños en la filosofía prearistotélica*, Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica, XXIII (57), 1985, p. 71.

²⁰⁴ Para Heráclito los poros del cuerpo se cierran durante el sueño, así el *Logos* no puede salir al mundo circundante. Saldrá nuevamente cuando despierte el individuo.

²⁰⁵ Capelletti, *op. cit.*, p. 73.

parcial de los átomos ígneos hacia el exterior»²⁰⁶. Pero los sueños no eran vistos únicamente desde la fisiología especulativa, sino también desde la magia y la fantasía, desde la *parapsicología*; para Demócrito «los ídolos o imágenes despreñadas de las cosas entran a través de los poros en el cuerpo humano y llegan hasta las partes más bajas del mismo, al volver a subir originan los sueños o fantasías oníricas»²⁰⁷ y también son capaces de predecir el futuro. Borges menciona que «los sueños constituyen el más antiguo y el no menos complejo de los géneros literarios»²⁰⁸, a esta visión creadora, natural, se junta el relato «Historias que me cuento», de Julio Cortázar, en el cual, los sueños forman parte de la creación fantástica y voluntaria del personaje principal.

Anton Mesmer, en el siglo XVIII, representa la fusión entre el pensamiento de los antiguos y los inicios de la psicología clínica. Este médico basaba sus teorías y tratamientos en la sugestión del paciente y una suerte de hipnosis lúdica. Él creía, entre otras cosas, que «los estados mentales eran influenciados por el movimiento de los planetas (...)»²⁰⁹. Curaba por medio de sesiones espiritistas donde, ambientado con luz tenue y música, se presentaba con túnicas espectaculares, agitando una varita. Mesmer ordenaba al paciente que desapareciese su síntoma neurótico mientras lo tocaba con la varita y las manos. Este tratamiento se llevaba a cabo por medio de lo que Mesmer llamó *magnetismo animal* que para la psicología moderna es el poder de la sugestión y la hipnosis. El predecesor de esta práctica es el sofista Antifón, considerado por Capelletti «un remoto predecesor del psicoanálisis»²¹⁰, pues se dice que Antifón abrió un consultorio junto a la plaza «donde curaba con palabras a los afligidos y perturbados»²¹¹, lo que en lenguaje freudiano sería la *terapia del habla*.

El campo de los sueños no es preciso ni delimitado. Se emplazan en el ámbito consciente con los llamados *Tagträume* como en el inconsciente. No tienen orden lógico ni impedimentos de verosimilitud, «son a veces ni siquiera susceptibles de ser

²⁰⁶ Ibíd., p. 74.

²⁰⁷ Ibíd., p. 74.

²⁰⁸ Jorge Luis Borges, *Libro de los sueños*, Madrid, Alianza, 2005, p. 7.

²⁰⁹ Salvatore Cullar, *Fundamentos de psicología clínica*, México, Pearson, 2001, p. 10.

²¹⁰ Capelletti, *op. cit.*, p. 75.

²¹¹ Ibíd., p. 75.

fijados en una ordenada exposición»²¹²; de hecho, por su misma naturaleza, se constituyen en su mayoría de grandes elipsis mnémicas. Jung menciona que «el sueño no es en absoluto una mezcla desordenada de asociaciones fortuitas (...), sino un producto de la actividad psíquica autónomo y dotado de sentido y, como el resto de las funciones psíquicas, accesible a un análisis sistemático»²¹³. Una de las premisas principales del psicoanálisis freudiano es que el sueño es un fenómeno *elaborado* que tiene varios sentidos:

positivo o negativo, interpretado históricamente, simbólicamente o sentido literal»²¹⁴. De esto, la historia que se cuenta el narrador, en el relato de Cortázar, es de *sentido literal*²¹⁵. Se debe puntualizar, como se mencionó en la Introducción, que este sueño no pasa de ser «pura invención poética»²¹⁶;

así, la intención del escritor es «darnos a conocer» por medio de los sueños «los estados de ánimo»²¹⁷ de estos.

Si bien los sueños son considerados expresiones del inconsciente, precisar los hechos dentro de ellos y decodificarlos de su simbolismo a lo concreto no es tarea simple. Antifón de Atenas fue el primer intérprete de sueños de la antigüedad clásica, Cicerón le «juzga original pero no natural, antes bien rebuscada o artificiosa», y que compara significativamente con la labor de los gramáticos ante el texto de los poetas»²¹⁸. Néstor Braunstein dice que «Alcanzar la verdad del sueño es tarea comparable a la de alcanzar la verdad del original en la traducción»; y es que el buen traductor llega a la esencia, transmite lo “intraducible”, va más allá de la forma o la gramática.

²¹² Sigmund Freud, *Introducción al psicoanálisis*, España, Alianza, 2009, p. 89.

²¹³ Carl Jung, *Obra Completa, Freud y el psicoanálisis*, Volumen 4, Madrid, Editorial Trotta, 2000, p. 27.

²¹⁴ Freud, *op. cit., Obras completas*, Tomo I, Siglo XXI, p. 554.

²¹⁵ En *La elaboración onírica*, Freud menciona que «Un símbolo incluido en el contenido manifiesto debe ser interpretado con frecuencia en su sentido propio y no simbólicamente».

²¹⁶ Freud, *op. cit., Obras completas*, Tomo II, Siglo XXI, p. 1285

²¹⁷ *Ibíd.*, p. 1286.

²¹⁸ Capelletti, *op. cit.*, p. 75.

Otra dificultad cuando alguien nos refiere o cuenta un sueño es que «no poseemos garantía ninguna de la exactitud de su relato (...)»²¹⁹, hay que considerar la posibilidad de que el o la sujeto añada información por lo difuso del recuerdo o la simplifique por sentimientos de vergüenza; Braunstein menciona que el analista debe estar atento a la transformación del sueño, pues «Su objeto cambia con cada palabra que el sujeto, comprometido a decir todo lo que se le pase por la cabeza, agrega al relato»²²⁰. Lacan propone que para analizar un sueño se debe dejar a la persona misma analizarlo. El analista no debe traducir el sueño, sino dejar «a la palabra del analizante el poder de resolver soberanamente, con la mayor libertad posible, sobre el sentido de su soñar»²²¹.

En «Historias que me cuento», el narrador, relata la historia y casi autoanaliza su sueño. ¿Tiene veracidad, entonces, lo que menciona de este? Bien pudiera ser arbitrario; sin embargo, no hay que olvidar que Freud para el libro *La interpretación de los sueños* toma como objeto de estudio los suyos. En el autoanálisis, la toma de conciencia no puede darse dentro de la historia; más bien, nace de un análisis posterior, luego de habérsela contado, mientras nos la cuenta a nosotros. Braunstein menciona que «El analista no trabaja con lo soñado por el durmiente sino con el sueño relatado»²²²; así el cuento de Cortázar tiene esta ventaja, el testimonio directo y consciente del personaje, a su favor.

El narrador afirma contarse las historias *antes de dormir*, es decir desde el ámbito consciente. Freud llama *Tagträume* a este proceso de ensoñación que nada tiene que ver con el estado de reposo ni alucinación, sino con representaciones que se producen conscientemente mediante el pensamiento. Este tipo de fantasía igualmente responde a la necesidad de satisfacer un deseo; es decir que las historias que se cuenta el narrador están entre el soñar despierto y el inconsciente propio del sueño. En el *Banquete* de Platón hay un ejemplo de *Tagträume*, cuando menciona que Sócrates

²¹⁹ Freud, *op. cit.*, *Introducción al psicoanálisis*, p. 89.

²²⁰ Néstor Braunstein, *Por el camino de Freud*, México, Siglo veintiuno, 2001, pp. 13-14.

²²¹ *Ibíd.*, pp. 16-17.

²²² *Ibíd.*, pp. 13-14.

«solía entrar en un sueño sin sueños , en medio de la vigilia»²²³. Es pertinente preguntarse si esta leyenda parte esencialmente del *Logos* heraclidiano.

Cualquier extremo es refugio para el narrador: despertar o sumirse al sueño; mas es imperioso escapar del letargo. Seguramente hay algo que no quiere racionalizar, que prefiere dejar en la oscuridad de la noche, en el *contenido latente*, en la *censura onírica*, pues la realidad le disgusta y la verdad oculta tras los símbolos del sueño le aterra. El personaje en duermevela, luego de contarse la historia, puede elegir si adentrarse al sueño o conversar con Niágara, puede borrar esta suerte de *Tagträume* con solo abrir los ojos; es consciente de que al pasar al otro extremo se sobrepondrá la *censura* y olvidará gran parte del sueño: «Después de todo eso que las historias me cuentan pero que yo no puedo contar como ellas, solamente fragmentos inciertos, ilaciones acaso falsas (...)»²²⁴.

El lector atento puede reflexionar acerca del insomnio dentro del cuento: el personaje principal sufre de este mal, por ello se cuenta las historias y recuerda sin esfuerzo los sueños. Dos características del insomnio están presentes en el relato: 1) Freud menciona de este trastorno que «en algunas ocasiones no constituye sino un elemento precursor del despertar»²²⁵; el narrador tiene voluntad propia dentro del sueño, lógicamente es consciente de su condición porque no está realmente dormido. 2) Sirve al narrador como apaciguador y displicente de la culpa del sentimiento edípico, «es más cómodo seguir durmiendo y tolerar el sueño, “porque no es más que un sueño”»²²⁶.

El receptor directo del cuento no está determinado, más bien parecería que el relato completo es un monólogo interno del narrador. Mucho se asemeja a los factores comunicativos propios del sueño, donde el fin es la producción del mensaje no la recepción. El sueño permite al inconsciente ascender —de una manera libre aunque

²²³ Capelletti, *op. cit.*, p. 76.

²²⁴ Julio Cortázar, *Cuentos Completos*, Tomo II, Uruguay, Alfaguara, 2010, p. 432.

²²⁵ Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo I, Siglo XXI, p. 644.

²²⁶ *Ibíd.*, p. 644.

simbólica, muchas veces censurada— desde aguas profundas hasta la superficie de lo real; es una historia que nos contamos sin ninguna pretensión, por ello y por propia seguridad psíquica es que a varios sueños no se los recuerda. Este espacio —inasible e incluso inaprensible a ratos, donde el narrador se cuenta las historias, se ha convertido para él en un ritual que lo llamaremos pre-onírico— es para muchos creadores donde encuentran la llamada inspiración; el narrador, al contrario, lo hace de manera inconsciente, únicamente para conciliar el sueño: «La sola idea de escribir las historias que me cuento antes de dormirme me parece inconcebible por la mañana»²²⁷.

Cualquier cosa empieza la historia que se cuenta el narrador: «apenas apago o apagamos la luz y entro en esa segunda y hermosa capa de negrura que me traen los párpados, la historia está ahí (...)»²²⁸; está acostumbrado a soñar, a salir por las noches de la rutina impuesta por la vida ya hecha y no vivida como hubiese soñado. Para él lo que importa es el acto creativo, llegar al límite de la conciencia y rebasarlo mientras va quedándose dormido, no importa que «después de un episodio que podría calificar de burocrático, la noche siguiente la historia sea erótica o deportiva»²²⁹, no importa nada más que la fantasía y la *sublimación*. Tampoco pretende el narrador dirigir las historias a su conveniencia, sino dejarlas gravitar y elevarse hacia su conciencia con la libertad condicionada propia de los sueños. El narrador quiere dejar que hable su inconsciente, que le cuente historias que le abran espacio en el mundo onírico; hecho que recuerda el acto paternal de contar fábulas, mitos, leyendas a los niños, constituyendo desde entonces el ritual pre-onírico que les acompaña hasta la adultez.

Si la función pragmática de las historias para el personaje principal es conciliar el sueño, el espacio onírico debería tener y tiene cercana relación con el fantástico. Como si al entrar en aquel campo de (en)sueño se hiciera un acuerdo que está en la misma frecuencia, que tiene el mismo código y que facilita la estancia: «imposible

²²⁷ Cortázar, *op. cit.*, p. 428.

²²⁸ *Ibíd.*, p. 429.

²²⁹ *Ibíd.*, p. 429.

imaginarme esperando el sueño (...) sin poder contarme una historia»²³⁰. Freud caracteriza al sueño como un «fiel guardián del mismo»²³¹; en este caso las historias que se cuenta el personaje le permiten alcanzar el reposo, cursar por los varios estados oníricos que fueron condensados al español en una misma palabra: la semántica de la palabra sueño posee diferentes acepciones: 1) el reposo, 2) imágenes que se presentan durante el reposo (historias que nos contamos), 3) lo que anhelamos (*Tagträume*).

La teoría de los sueños básicamente consiste en dilucidar la *deformación onírica*²³² (*Traumentstellung*) propia de cada sueño; «esta deformación (...) es la que da al sueño su singular apariencia y nos lo hace inteligible»²³³. En el caso del cuento hay solamente una leve deformación, por ello se lo puede catalogar como sueño de carácter infantil donde el narrador expresa sus deseos puros, sin ocultarlos. El sueño sustituye la acción: los anhelos y fantasías truncadas por la realidad encuentran terreno fértil en el espacio onírico. Es inclusive de conocimiento popular que «los sueños evidencian frecuentemente, sin disfraz alguno, el carácter de realización de deseos (...)»²³⁴; a pesar de ello, la historia que se contó el personaje, no escapa de cierta *censura*.

El *Tagträume* del narrador es más bien obligado. Él tiene la necesidad de contarse historias para poder dormir; no se concibe «teniendo que imbécilmente numerar corderitos»²³⁵. Las historias que se cuenta el narrador son una suerte de lo que en lenguaje freudiano se llama *sueños de comodidad*, estos «tienden a facilitar la continuación del reposo, evitando que el durmiente despierte»²³⁶; sin embargo, el personaje no consigue del todo descansar. Este estado insomne le permite exportar el sentimiento edípico; pues, los *Tagträume* «tienen en gran parte como base las impresiones provocadas por sucesos infantiles y sus creaciones gozan de cierta

²³⁰ *Ibíd.*, p. 428.

²³¹ Freud, *op. cit.*, *Introducción al psicoanálisis*, p. 143.

²³² Freud menciona que «El sueño no reproduce fielmente el estímulo, sino que lo elabora, lo designa por una alusión, lo incluye en un conjunto determinado o lo reemplaza por algo distinto».

²³³ Freud, *op. cit.*, *Introducción al psicoanálisis*, p. 152.

²³⁴ Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo I, Siglo XXI, p. 422.

²³⁵ Cortázar, *op. cit.*, p. 428.

²³⁶ Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo I, Siglo XXI, p. 489.

benevolencia de la censura»²³⁷. Los sueños infantiles²³⁸ también tienen una ligera deformación; en el relato, algunos rasgos son censurados como el hecho del anonimato del personaje principal. El narrador menciona que «la noche de la historia sería tan larga como la noche en la que yo me estaba contando la historia»²³⁹; es decir, una noche sin reposo y semiconsciente. Antes se creía que durante «el descanso no debe subsistir actividad psíquica ninguna»²⁴⁰, ahora esta teoría es considerada más bien ambivalente; se sabe que el sueño muestra rastros de actividad y hasta ayuda (permite) el reposo: «Sin dejar de dormir, satisfacemos un deseo, y satisfaciéndolo podemos continuar durmiendo»²⁴¹. El narrador, sin embargo, no llega al descanso normal, al menos no hasta haberse contado la historia y gastado su energía libidinal.

El proceso de los sueños se constituye básicamente por dos poderes psíquicos: uno «forma el deseo expresado por el sueño, mientras que el otro ejerce una censura sobre dicho deseo y le obliga de este modo a deformar su exteriorización»²⁴². La historia de esa noche es con Dilia; presencia que extraña en principio al narrador. La teoría menciona que «las ideas que el sujeto quisiera reprimir así revelan ser siempre y sin excepción las más importantes y decisivas desde el punto de vista del descubrimiento de lo inconsciente»²⁴³; entonces, su deseo de unión física con ella es inconsciente por el mismo hecho de ser prohibido, adúltero e incestuoso. Una analogía freudiana al respecto cuenta que cuando un niño no quiere abrir su mano para mostrarnos lo que en ella encierra es que seguramente esconde algo que no debía haber cogido.

La distancia entre el sueño y la realidad se halla en el hecho de la acción. En la historia que se cuenta, tiene relaciones con Dilia; opuesto a la realidad donde quisiera

²³⁷ *Ibíd.*, p. 646.

²³⁸ Freud menciona, en el ensayo *El sueño es una realización de deseos*, que los sueños de niños pequeños son con frecuencia simples realizaciones de deseos.

²³⁹ Cortázar, *op. cit.*, p. 433.

²⁴⁰ Freud, *op. cit.*, *Introducción al psicoanálisis*, p. 94.

²⁴¹ *Ibíd.*, p. 144.

²⁴² Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo I, Siglo XXI, p. 435.

²⁴³ Freud, *op. cit.*, *Introducción al psicoanálisis*, p. 127.

sin admitirlo abiertamente tenerlas. En lenguaje freudiano esto se lo conoce como «deformación del pensamiento latente del sueño, constituida por la transformación de pensamiento en suceso vivido»²⁴⁴. La historia que se cuenta el narrador necesariamente parte de la realidad, del universo conocido por este, «la fantasía creadora es incapaz de inventar nada y se contenta con reunir elementos de diversa naturaleza»²⁴⁵.

La elaboración onírica (*Traumarbeit*), al igual que los símbolos, busca fundir dos ideas diferentes. El sueño debe pasar por el proceso de *condensación*²⁴⁶ y *censura* que camuflan la imagen real del sueño en una simbólica. Esto sucede durante el paso del *sueño latente* al *manifiesto*. El narrador simbólicamente es un camionero; esta *deformación* es el recurso que usa la *censura* para expresar el inconsciente en el sueño manifiesto, es la vacuna para que su psiquis no enfrente directamente los pensamientos latentes. El sueño manifiesto «goza del acceso a la conciencia», ningún elemento del sueño latente «puede llegar a la conciencia sin antes pasar por lo manifiesto; y «esta no deja pasar nada sin ejercer sobre ellos sus derechos e imponer a los elementos que aspiran a llegar a la conciencia aquellas transformaciones que le parecen convenientes»²⁴⁷. El sueño manifiesto del personaje posee poca *deformación onírica* por lo que podemos presumir que la historia es el propio sueño latente. Freud menciona que «siempre que un sueño nos resulta perfectamente inteligible se nos revela como una satisfacción alucinatoria de un deseo»²⁴⁸, así este sueño de «tipo infantil» indica la represión libidinal del narrador²⁴⁹.

El espacio donde se desarrolla la historia es el vientre materno: «Existen sueños de paisajes o localidades en los que aparece, además, intensamente acentuada, la seguridad de habernos encontrado ya otra vez en aquellos lugares. El lugar de que en

²⁴⁴ *Ibíd.*, p. 143.

²⁴⁵ *Ibíd.*, p. 194.

²⁴⁶ Fuerza mayor que la obliga a reunir en una unidad en el sueño todas las fuentes de estímulos dadas.

²⁴⁷ Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo I, Siglo XXI, p. 435.

²⁴⁸ Freud, *op. cit.*, *Introducción al psicoanálisis*, p. 152.

²⁴⁹ Freud menciona que la libido no encuentra obstáculos mayores durante el sueño, al menos no tan fuertes como los que reprimen el deseo sexual durante la vigilia o la conciencia.

ellos se trata es siempre el órgano genital materno»²⁵⁰. La *censura* deforma la imagen materna y la *condensa* a la de otra mujer con la que el acto sexual sería también indebido: Dilia. Así, las historias que se cuenta constantemente el narrador son proyecciones del coito con su madre. El contenido manifiesto ha dejado profundo en el contenido latente la imagen maternal; por más que le guste Dilia, a quien en verdad desea es a su madre, pues «los contenidos de representación han pasado por *desplazamientos*²⁵¹ y sustituciones, mientras que los afectos han permanecido intactos»²⁵².

Para el narrador es Dilia quien «de ninguna manera tenía sentido en esa curva de la ruta»²⁵³; esta frase es resultado del proceso de *censura*, tan útil para la razón, la conciencia y la psiquis. Menciona que «nada hubiera podido explicar que Dilia estuviera ahí en lo más perdido de esa ruta a medianoche»²⁵⁴; nada que el narrador encontrara en su conciencia, pero del otro lado parece haber reprimido sentimientos hacia Dilia y haberlos arrastrado desde el pasado. Usualmente no se pregunta el porqué de sus imágenes para elaborar las historias, como si comprendiera la cercana relación entre el sueño y la fantasía; sin embargo, la presencia de Dilia es tan extraña que le obligó a considerarlo. Durante las historias, deja libre al inconsciente, lo deja que se “materialice” en las historias fantásticas que se cuenta: «hace mucho que he decidido no preguntarme por qué Dilia o el Transiberiano o Muhammad Alí o cualquiera de los escenarios donde se instalan las historias que me cuento»²⁵⁵. Si se preocupara del porqué, se acercaría a lo que teme, a lo que la *censura* reprime por su bien, se enteraría de los secretos reprimidos como el de Dilia que está develando en la historia que nos cuenta. Freud dice que «Las tendencias que ejerce la censura son aquellas que el sujeto

²⁵⁰ Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo I, Siglo XXI, p. 589.

²⁵¹ Freud menciona que «Resultado de este proceso es que el contenido manifiesto no se muestra igual al nódulo de las ideas latentes, no reproduciendo el sueño sino una deformación del deseo onírico inconsciente».

²⁵² Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo I, Siglo XXI, p. 626.

²⁵³ Cortázar, *op. cit.*, p. 431.

²⁵⁴ *Ibíd.*, p. 432.

²⁵⁵ *Ibíd.*, p. 429.

reconoce como tuyas en la vida despierta y con las cuales se encuentra de acuerdo»²⁵⁶, así el narrador parece receloso del adulterio, del incesto y una especie de amor reprimido y olvidado.

La libre expresión del inconsciente preocupa en un inicio al narrador, la ve como una amenaza, «cualquier muchacha imaginaría sí pero no Dilia»²⁵⁷ y se presiente que algo está fuera de lugar. Menciona Freud, en su ensayo sobre *Material y fuentes de los sueños*, que «en todo sueño puede hallarse un enlace con los acontecimientos del día inmediatamente anterior»²⁵⁸, a este día anterior se lo conoce como *Traumtag* (día del sueño); esto ya lo había planteado Empédocles, según él, Filopón: «afirma que las imágenes surgidas en nosotros mientras dormimos se originan en las experiencias y actividades diurnas»²⁵⁹. Y es así, porque el narrador en el *Traumtag* ha escuchado a Niágara hablar de la visita a sus amigos, Freud dice que «Aquello que nos ha impresionado durante el día domina también las ideas del sueño, y sólo por aquellas materias que en la vigilia han estimulado nuestro pensamiento nos tomamos el trabajo de soñar»²⁶⁰. Y que «el deseo insatisfecho en el día no basta para crear un sueño en los adultos (...) El sueño no nacería si el deseo preconscious no quedase robustecido por otros factores»²⁶¹. La presencia del *Traumtag* refiere que en el sueño ha habido *labor de condensación*: «relación entre las ideas latentes y el contenido manifiesto de los sueños»²⁶²: la imagen de Dilia condensada con su madre y el viaje que en “la realidad” del relato emprende Dilia con la historia que se cuenta el narrador.

Las imágenes representadas en la historia que se cuenta el narrador, son proyecciones «olvidadas en la superficie del día» y traídas en la noche por el inconsciente, como el rescoldo de ceniza luego de una fogata: difícil de reconocer cómo fue y qué se incineró en ella. El narrador menciona que «Cuando la historia ponía a una

²⁵⁶ Freud, *op. cit.*, *Introducción al psicoanálisis*, p. 158.

²⁵⁷ Cortázar, *op. cit.*, p. 430.

²⁵⁸ Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo I, Siglo XXI, p. 447.

²⁵⁹ Capelletti, *op. cit.*, p. 73.

²⁶⁰ Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo I, Siglo XXI, pp. 453-454.

²⁶¹ *Ibíd.*, p. 681.

²⁶² *Ibíd.*, p. 527.

mujer al borde de la ruta, esa mujer era siempre una desconocida (...)», una mujer olvidada por lo consciente. Al presentarse Dilia en el sueño, es una imagen traída del recuerdo inconsciente de la reunión que va a tener al día siguiente con ella y su esposo. Éste, para el narrador, forma parte del «complejo sentimentalmente acentuado» o de los «recuerdos de alta carga emocional» de los que Jung dice «forman complejos de asociaciones que se traban entre sí no sólo duramente, sino también con gran eficacia y densidad»²⁶³. Así para el narrador «ver a Dilia fue entonces más que una sorpresa, casi un escándalo (...)», pero ¿por qué la aparición de Dilia lo inquieta? Porque algo en su inconsciente, algo reprimido se abre paso entre la bruma y amenaza concretarse en sus recuerdos conscientes. Incluso él presiente lo que significa: «de alguna manera estaba estropeando la historia con su gesto entre implorante y conminatorio». La palabra conminatorio es la clave: dicho de un mandamiento, incluye amenaza de alguna pena²⁶⁴. Es decir presiente el pecado.

«El sueño puede elegir su material de cualquier época de nuestra vida, por lejana que sea, a la que, partiendo de los sucesos de la vida del sueño (las impresiones recientes) puedan alcanzar nuestros pensamientos»²⁶⁵, la imagen materna, el apego y la satisfacción del sueño latente se presentan en el manifiesto como un adulterio, reemplazando a la fuerte imagen del tabú del incesto. La imagen condensada madre-Dilia se justifica en que «el deseo representado en el sueño tiene que ser un deseo infantil»²⁶⁶.

Otro factor que influye en la formación onírica es lo somático. En el cuento, dos elementos fisiológicos influyen directamente en la historia que se cuenta el narrador: los estados internos de excitación y los estímulos somáticos procedentes del interior del organismo. Aunque tiene un origen más físico que psíquico, la *teoría cenestésica* sirve en este caso para interpretar la historia. Freud reconoce como hecho incontestable que

²⁶³ Jung, *op. cit.*, p. 28.

²⁶⁴ Real Academia Española, (2013), *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.), Consultado en <http://www.rae.es>

²⁶⁵ Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo I, Siglo XXI, p. 450.

²⁶⁶ *Ibíd.*, p. 682.

«el estado de los órganos internos es susceptible de influir sobre los sueños»²⁶⁷; bajo este punto de vista el narrador estaría en un estado de excitación sexual aupado por el hecho de que Niágara «volvería del hospital a las ocho de la mañana»²⁶⁸. Sin embargo, esta teoría no compete al psicoanálisis; Jung dice que «las sensaciones orgánicas que se producen durante el dormir no son la causa del sueño; el papel que desempeñan es secundario y proporcionan sólo los elementos integrantes (el material) del trabajo psíquico»²⁶⁹.

Hay que mencionar que esta historia es diferente de las que usualmente se cuentan. El móvil de la historia no es puramente sexual. Si bien confiesa el narrador que;

hay historias que yo quisiera prolongar la chica japonesa (...) no la dejan seguir», la mayoría de las historias se terminan cuando «ya no tengo fuerzas y ni siquiera ganas de hacer durar algo que después del placer empieza a resbalar a la insignificancia (...)»²⁷⁰.

Algo hay detrás de esta simple historia. Parece que el libido sucumbe bajo el sentimiento amoroso reprimido y utiliza varias herramientas para ello: con la omnipotencia de narrador exterioriza sus sentimientos y los proyecta en actitudes de Dilia: «Pero Dilia no quería que la historia terminara (...)»; el anhelo del narrador se imprime en las imágenes de su sueño o historia, su inconsciente se concretiza en forma de símbolo externo. Su voluntad no quiere abandonar el vientre materno, el bienestar, la omnipotencia, y precisamente por ello alarga o retrasa el paroxismo del placer sexual.

La historia del personaje es la historia que se contó. Él es un camionero, símbolo de la libertad de ruta; «Ser camionero siempre me ha parecido un trabajo envidiable porque lo imagino como una de las más simples formas de la libertad

²⁶⁷ Freud, *op. cit.*, *Introducción al psicoanálisis*, p. 102.

²⁶⁸ Cortázar, *op. cit.*, p. 429.

²⁶⁹ Jung, *op. cit.*, p. 27.

²⁷⁰ Cortázar, *op. cit.*, p. 433.

(...)»²⁷¹. Y es un símbolo de su condición como contador de historias, pues las libres rutas que emprende son las ideas que aparecen y dirigen su historia. Como sabemos el camionero debe tener una ruta pactada algo preestablecido y esto en sus historias es el inconsciente.

El narrador habla de una doble personalidad. Una que puede catalogarse como propia y otra falsa; la propia que tiene relación con la fantasía, la noche y el sueño, la falsa que tiene relación con la realidad y el día. Él mismo analiza qué puede significar que sea un camionero: «responde a mi lado simple y a ras de tierra que más y más tengo que esconder de día»²⁷²; Freud menciona que para analizar un sueño hay que partir de preguntarle al individuo mismo una interpretación de este. En el capítulo «El método de la interpretación onírica» dentro del libro *La interpretación de los sueños*, menciona que:

Si a un paciente aún inexperimentado le preguntamos qué se le ocurre con respecto a un sueño, no sabrá aprehender nada en su campo de visión espiritual. Tendremos, pues, que presentarle el sueño fragmentariamente, y entonces producirá, con relación a cada elemento, una serie de ocurrencias que podremos calificar de “segundas intenciones” de aquella parte del sueño²⁷³.

El cuento tiene una carga expiatoria y sublimante.

El narrador está condenado a poder cumplir sus sueños en la noche, mientras duerme, a esconder sus deseos y pasiones durante el día. Al igual que en «Deshoras» el narrador despierta de su historia a una realidad brusca e inconforme: «Cuando desperté Niágara me hablaba de desayuno y un compromiso que teníamos por la tarde»²⁷⁴. El sueño que tuvo o se contó va a pesar en lo que pensará el narrador al ver a Dilia en la reunión; Freud menciona que «la disposición psíquica en la que despertamos después

²⁷¹ Freud menciona al respecto que «es posible y hasta muy probable que el durmiente sepa, a pesar de todo, lo que significa su sueño, *pero no sabiendo que lo sabe, cree ignorarlo*».

²⁷² Cortázar, *op. cit.*, p. 430.

²⁷³ Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo I, Siglo XXI, p. 410.

²⁷⁴ Cortázar, *op. cit.*, p. 434.

de un sueño puede mantenerse durante todo un día»²⁷⁵, a partir de esta idea comenzada en la historia que se contó, el narrador va a fijarla en su condición real. Hay que mencionar que el hecho de que el narrador se cuente muchas historias también sugiere cierta inconformidad con la realidad. Inconformidad que se ha convertido en dejadez y resignación, que logra desinflarse poco a poco por el minúsculo agujero de los sueños. Pero este tipo de historias eróticas se repiten con frecuencia en sus sueños aunque con diferentes accesorios, variables y símbolos:

Si ser camionero es una historia que me he contado muchas veces, no era forzoso encontrar mujeres pidiéndome que las levantara como lo estaba haciendo Dilia, aunque desde luego también las había puesto que esas historias colmaban casi siempre una fantasía en la que la noche, el camión y la soledad eran los accesorios perfectos para una breve felicidad de fin de etapa²⁷⁶.

El narrador piensa que puede decidir en las historias que se cuenta: «Pero sintiéndome tan solo dentro de la historia, tan solo como lo que era, un camionero en pleno cruce de la sierra a medianoche, no fui capaz de pasar de largo (...)»²⁷⁷, como si la lógica dentro del cuento estuviese supeditada a su razonamiento dentro de lo inconsciente. A pesar de ello, Dilia, tiene voluntad propia, —la realidad se presenta y se plasma dentro de la historia que se cuenta “tal como es”: «ella dijo Dilia y agregó como agregaba siempre que era un nombre idiota por culpa de una tía lectora de novelas rosa (...)»²⁷⁸—, una fuerza que está más allá de la conciencia del narrador: «Pensé que iba a dormirse enseguida (...), pensé que acaso hubiera sido amable invitarla a irse al fondo del camión y tirarse en una verdadera cama»²⁷⁹. Y también cierta luz lógica, dentro de lo que permite la oscuridad del sueño, está presente: «Tanto en las historias como en la presumible realidad de cualquier camionero las cosas no podían pasar así (...)»²⁸⁰. El

²⁷⁵ Freud, *op. cit.*, *Introducción al psicoanálisis*, p. 90.

²⁷⁶ Cortázar, *op. cit.*, p. 430.

²⁷⁷ *Ibíd.*, p. 432.

²⁷⁸ *Ibíd.*, p. 432.

²⁷⁹ *Ibíd.*, p. 431.

²⁸⁰ *Ibíd.*, p. 432.

narrador se muestra como si tuviera conciencia dentro de las historias que se cuenta: «Todavía me pregunté por qué Dilia esa noche pero casi en seguida dejé de preguntármelo, ahora me parecía tan natural que Dilia estuviera allí (...)»²⁸¹; este fragmento habla de un pasado y luego de un presente narrativo: *ahora*. El primer carácter del sueño para Freud es que «cuando soñamos nos hallamos dormidos»²⁸²; hecho que nos deja dos opciones: el narrador cuenta las historias en vigilia o son sueños de los que tiene cierta conciencia. Si la opción es la primera, la historia que nos cuenta es una invención fantástica que no tiene fundamento onírico real, sino teórico. Así cuando se sabe que el narrador conoce el fin de la historia que Dilia no pudo contar a nadie, la balanza se inclina hacia la creación literaria, el sueño se escapa de su ámbito y fantásticamente entra en lo real. El narrador habla de «este lado de la historia»²⁸³, refiriéndose a que la historia es la que él nos cuenta y tiene dos lados. En la segunda opción cabe la creencia de Demócrito sobre los sueños, fantasmas o ídolos (almas de los hombres más sabios) que «suelen predecir el futuro a los hombres, se les aparecen y les hablan»²⁸⁴, así parece ser que el narrador al reunirse en la “realidad” con Dilia pretende que su sueño sea una especie de premonición cuando la aborda en el baño. Estamos en presencia de un personaje neurótico o que generó un episodio neurótico y justamente este nos cuenta Cortázar que quiere decir que el narrador da más importancia «a los procesos psíquicos sobre los hechos de la vida real»²⁸⁵. La neurosis del narrador encuentra su escape por medio del arte. Freud menciona que la *omnipotencia de las ideas* encuentra en nuestros días su dominio únicamente en el arte. Esta compulsión creativa surge repentinamente y «desde entonces se ve obligado el sujeto a observarla bajo la coerción de una irreprimible angustia»²⁸⁶; consiste en una sobrevaloración de lo psíquico contra la vida real. En el caso del cuento vemos la neurosis del narrador representada en su concepción *animista* de ver los acontecimientos. La *omnipotencia de ideas* le obliga al narrador a pensar que su sueño

²⁸¹ *Ibíd.*, p. 432.

²⁸² Freud, *op. cit.*, *Introducción al psicoanálisis*, p. 90.

²⁸³ Cortázar, *op. cit.*, p. 435.

²⁸⁴ Capelletti, *op. cit.*, p. 74.

²⁸⁵ Freud, *op. cit.*, *Obras completas*, Tomo III, Siglo XXI, p. 1802

²⁸⁶ *Ibíd.*, p. 1764.

fue real: que Dilia estuvo con un camionero en la carretera y que él fue ese camionero; al igual que cree que con solo decirle que sabe lo que aconteció en la carretera ella va a hacer lo mismo, acción que recuerda la *magia homeopática* «Si queremos que llueva, habremos de hacer algo que imite la lluvia o la recuerde»²⁸⁷.

El narrador abre un espacio de historia que pudo haber pasado si hubiera decidido despertar o acabar con la historia que se contaba. En este fragmento que es pura especulación, creación de la historia que nos cuenta: «para que tal vez Niágara abriera a su vez los ojos y me besara en la mejilla tratándome de estúpido o metiendo a Freud en el baile o preguntándome si alguna vez había deseado a Dilia (...)»²⁸⁸.

²⁸⁷ *Ibíd.*, p. 1799.

²⁸⁸ Cortázar, *op. cit.*, p. 431.

Conclusiones

Al leer la obra cuentística de Julio Cortázar uno comprende el trabajo de tensión interna propuesta por el autor. Tras la estructura, metáforas e imágenes hay esfuerzo simbólico, escondido, una implícita historia. En los primeros cuentos, la fantasía, asoma lentamente, imperceptible dentro de la cotidianidad del relato; en los posteriores, el inconsciente, es quien se esconde y nos revela la ‘verdadera’ historia. Saúl Yurkievich, menciona que «Cortázar representa lo fantástico psicológico, o sea, la irrupción/erupción de las fuerzas extrañas en el orden de las afectaciones y efectuaciones admitidas como reales, las perturbaciones, las fisuras de lo normal/natural que permiten la percepción de dimensiones ocultas, pero no su intelección»²⁸⁹.

La tendencia de Julio en primera instancia por lo fantástico y, posteriormente, por lo inconsciente, tiene mucho que ver. Miriám di Gerónimo escribe en su ensayo «Cuentos de Cortázar: analogía onírica de signo inverso»: Si bien Cortázar en “Del cuento breve y sus alrededores” no establece la existencia del inconsciente de manera explícita, rodea el concepto al tratar de definir lo fantástico. En efecto, cuando Cortázar pretende aproximarse a acotar lo fantástico reconoce indirectamente la postulación de lo inconsciente al referirse al origen de los cuentos.

Para Cortázar la creación nace de una expresión intrínseca suya, algo que le estorba, de lo que debe desprenderse a toda costa. Menciona que:

en cualquier cuento breve memorable se percibe esa polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcizándola en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiéndola.

Y nos permite entrever de vez en cuando incluso sus aficiones o traumas: el mate, cine, boxeo, jazz, los metros.

²⁸⁹ Saúl Yurkievich, *Julio Cortázar: mundos y modos*, edhasa, España, 2004, pp. 37-38.

Los cuentos escogidos para esta disertación son sólo una muestra de la presencia psicoanalítica dentro de la obra cortazariana. El complejo de Edipo, y sus variantes, van a ser constante de su literatura, igual que la teoría del apego. Varios estudios se han realizado al respecto; uno de los más interesantes es el que contrapone el estudio freudiano El hombre de las ratas con el relato «No se culpe a nadie»; otro es el acercamiento freudiano, realizado por María D. Blanco-Arnejo, a «Cartas a mamá»; o los varios puntos de vista en «Casa tomada», por mencionar unos pocos. Queda camino inexplorado y potencial en Último round: «Silvia» y la pedofilia, «El viaje» y Psicopatología de la vida cotidiana y más; que por premura temporal y espacio no se los ha tomado en cuenta.

Bibliografía

- Barrientos, Juan José, *Cortázar y Manuel Peyrou*, Centro Virtual Cervantes, 1995.
- Bataille, Georges, *El azul del cielo*, Barcelona, Tusquets, 2008.
- Braunstein, Néstor, *Por el camino de Freud*, México, Siglo veintiuno, 2001.
- Capelletti, Angel. *El sueño y los sueños en la filosofía prearistotélica*. Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica, XXIII (57). 1985.
- Cavanaugh, John. Kail, Robert, *Desarrollo Humano*, México, Cengage, 2008.
- Cloninger, Syman, *Teorías de la personalidad*, México, Pearson, 2003.
- Cortázar, Julio, Entrevista realizada en 1977 en Madrid, Entrevistador: Joaquín Soler Serrano, Transcriptor: Santiago Peña.
- Cullar, Salvatore, *Fundamentos de psicología clínica*, México, Pearson, 2001.
- Freud, Sigmund, *Obras completas*, Tomo I, Buenos Aires, Amorrortu, 2001.
- Fromm, Erick, *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, México, 1956.
- Hesse, Hermann, *Narciso y Goldmundo*, Colombia, Oveja Negra, 1983.
- Valente, José Ángel, Entrevista realizada S.A. España, Entrevistador: Edith Checa, Transcriptor: Santiago Peña.
- Yurkievich, Saúl, *Julio Cortázar: mundos y modos*, España, edhasa, 2004.