

## LOS PROCESOS INCONSCIENTES EN LA OBRA DE CORTÁZAR\*

Una de las cosas más fascinantes de la obra de Cortázar es la forma en que su personalidad se proyecta reiteradamente en aquélla; el escritor se introduce en sus personajes, crea un ambiente que, real o imaginario, es parte de sí mismo, habla por medio de sus sueños o de sus fantasías, evoca una realidad perdida o vuelta a fabricar en una recreación imaginaria.

A través de sus escritos —y muy especialmente de los cuentos— Cortázar vuelve a vivir su pasado, su infancia, feliz o dolorosa, el sujeto que hubiera querido ser, el sujeto que le duele haber sido, y juega con los recuerdos, con sus sentimientos más profundos, revueltos siempre con fantasías; todo lo cual es para él, sin duda, una verdadera catarsis.

Sus más altas aspiraciones, truncadas muchas veces, se transforman, así, en literatura, en arte: “Los instintos insatisfechos son las fuerzas impulsoras de las fantasías y cada fantasía es una satisfacción de deseos, una rectificación de la realidad insatisfactoria”<sup>1</sup>.

De manera que, cualquier análisis de la obra de Cortázar (y yo entiendo análisis como medio de acercamiento, de comprensión) quedará incompleto y cercenado, si no se tiene en cuenta al propio escritor, a sus experiencias más profundas, amalgamadas con su creación. En este trabajo voy a referirme especialmente a algunos cuentos que contienen material muy suficiente, extraído de las vivencias del escritor, para observar hasta qué punto son retazos de sí mismo y hasta qué punto necesita convertirlos en literatura por

\* Una versión muy abreviada de este ensayo se presentó en International Colloquium on Julio Cortázar: Oklahoma State University, Stillwater, 10-12 de abril de 1986.

<sup>1</sup> SIGMUND FREUD, *Psicoanálisis aplicado*: “El poeta y la fantasía”, Alianza Editorial, Madrid, 1972; p. 12.

medio de otra vertiente de su personalidad: el juego entre la realidad y la fantasía.

Así, los dos elementos más obviamente visibles en la obra de Cortázar, los sueños y el juego<sup>2</sup>, se revelan como una proyección de su propia vida, tamizada y transformada a través de sus fantasías conscientes y del “intenso placer del humor” (FREUD, *op. cit.*, en la nota 1, p. 11).

Pero todo esto no es desconocido para el escritor. A pesar de los muchos procesos inconscientes que se infiltran en su obra y que veremos más adelante, él conoce bien el origen de su creación, no sólo intuitivamente, sino a través de un estudio consciente del psicoanálisis. En sus largas y valiosas conversaciones con Omar Prego, sostenidas casi al fin de su vida, describe muchos ángulos de su personalidad y de su formación que, aunque bien podrían rastrearse en su obra, resultan más atractivos descritos por él mismo: “... me leí las *Obras completas* de Freud [...] y me fascinó. Y entonces empecé, de una manera muy primaria, a autoanalizar mis sueños, de lo cual creo haberte contado algunas cosas, y si no es así, te las contaré, porque siempre agrega un elemento, porque de mis sueños ha salido una buena parte de mis cuentos”<sup>3</sup>.

Cortázar revela también los síntomas neuróticos de su adolescencia, que trataba de curar a través de “autoterapias de tipo psicoanalítico”, y demuestra conocer el papel de la creación como catarsis —y liberación, por lo tanto— de problemas vitales profundos: “A tal punto que yo he encontrado muchos de esos pararrayos en la vida [...] y de alguna manera he tenido una cierta tranquilidad de no ser, de no haber llegado a ese grado de atracción, porque es gente que prácticamente toda ha terminado trágicamente su vida. Por suicidios, enfermedades inexplicadas, accidentes misteriosos” (PREGO, p. 181).

La historia del escritor, más o menos precisamente enfo-

<sup>2</sup> Cf. JAIME ALAZRAKI, *En busca del unicornio: los cuentos de Cortázar*, Madrid, Gredos, 1983; E. PICÓN GARFIELD, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid, Gredos, 1975.

<sup>3</sup> OMAR PREGO, *La fascinación de las palabras*, Barcelona, Muchnik, 1985, p. 183.

cada, es una de las bases temáticas de la obra de Cortázar. Los elementos autobiográficos, abiertos o disfrazados, son constantes. Bánfield, ciudad natal del novelista, es un personaje frecuente. Alusiones a familiares, amigos, compañeros de estudio, no faltan; evocación de sucesos, personajes, aventuras, se hacen más abundantes conforme la obra avanza. "Parecería que con los años se va multiplicando el despertar de la memoria antigua", dice el propio Cortázar (PREGO, p. 28).

De allí extrae el narrador —conscientemente— muchos de sus temas: "Lo que sucedió en *Diario para un cuento* es que allí hay mucho de autobiográfico, como habrás notado" (PREGO, p. 38); "El cuento *La escuela de noche* condensa, de alguna manera, ese sentimiento" [rechazo de sus profesores] (PREGO, p. 177).

Por todo lo anterior, resulta de primordial importancia rastrear la infancia del escritor, con objeto de conocer su primer —y fundamental— desarrollo. Dicha etapa, además, está muy presente siempre en Cortázar, como puede verse a través de sus escritos y de sus propias confesiones<sup>4</sup>.

Aunque los primeros años del escritor transcurren en un ambiente aparentemente feliz, "una casa con un gran jardín lleno de gatos, perros, tortugas, cotorras: el paraíso", él nos revela la otra cara de la situación: "No guardo un recuerdo feliz de mi infancia" (PREGO, p. 22). Muy pronto empieza, pues, la doble y opuesta visión de las situaciones, que con tanta frecuencia se revela en la obra, a través de personajes y circunstancias de doble y contradictorio contenido.

Al rememorar su infancia, Cortázar revive una sensación constante de insatisfacción; la realidad circundante lo defrauda, lo deprime. De ello se libera mediante la intuición de otra realidad, satisfactoria y plena, que por inalcanzable le produce una infinita nostalgia. La huida, el escondite en lo más profundo de sí mismo o de las fantasías vividas a través de la lectura, fueron muchas veces el único refugio de sus inquietudes.

<sup>4</sup> "Hay una cantidad considerable [de mis cuentos] cuya temática es la infancia" (PREGO, p. 29).

Los seres humanos que rodean al niño Cortázar forman parte importante en esta sensación de disgusto. Sus maestros son descritos como “vegigas infladas, pero pomposas y pedantes” (PREGO, p. 177). La familia, algo semejante: “una familia muchos de cuyos miembros eran también vegigas infladas [...] personajes que imponían su autoridad por el solo hecho de ser mayores. Una cosa que nunca pude soportar, que nunca pude aguantar”. Y “todo lo que es engolado, todo lo que es pedante, todo lo que es pomposo... lo odio profundamente” (*id.*). Y no sólo odia una postura, sino que siente un profundo desprecio por el nivel mental de su familia, encerrada en un estrecho círculo y poco evolucionada. A ellos culpa, indirectamente, de no haber alcanzado un mejor destino<sup>5</sup>.

Sólo un personaje se eleva por encima de este panorama tan negativo: la madre. Frente al silencio total sobre el padre (“Jamás aludió a su padre”, observa O. PREGO, p. 21), las referencias constantes a la progenitora, tanto en la obra como en las evocaciones. En algunos cuentos revive la imagen del personaje real (*Cartas a mamá*); en otros, presenta una maternidad idealizada (*Deshoras, Satarsa*). Y en sus recuerdos retrospectivos se refiere a ella con entusiasmo: descendiente de franceses y alemanes, bien educada, lectora infatigable y transmisora de sus lecturas, imagen bien diferente de las “vegigas infladas” que odia. Cuando Cortázar escribió sus primeros poemas, formalmente impecables, la familia tuvo desconfianza de la “originalidad” del novel poeta. La señora, avergonzada, trató de investigar la verdad con el hijo, lo cual le produjo uno de los grandes dolores de su vida: “Tuve un ataque de desesperación, creo que nunca he llorado tanto” (PREGO, p. 155).

Cuando Cortázar evoca sus primeras lecturas, recuerda cómo su madre le introdujo en ellas, cómo ciertas obras románticas fomentaron su imaginación y le permitieron huir de la realidad de Bánfield, y finalmente reconoce a la ma-

<sup>5</sup> “Si yo me hubiera criado en otro tipo de familia mucho más evolucionada mentalmente, andá a saber cuál hubiera sido mi propio destino” (PREGO, p. 56).

dre como su iniciadora "en mi camino de lector primero y de escritor después" (PREGO, pp. 31-32).

La diferente estima que el escritor profesa a cada uno de sus progenitores es un hecho evidente. Pero todavía se revela de manera más sobresaliente cuando revive recuerdos de la adolescencia. Refiere, en sus conversaciones con Prego, el nacimiento de un síntoma patológico, que él mismo diagnostica y trata de solucionar: "Yo vivía con mi madre en esa época. Mi madre cocinaba, siempre me encantó la cocina de mi madre, que merecía toda mi confianza. Y de golpe empecé a notar que al comer, antes de llevarme un bocado a la boca, lo miraba cuidadosamente porque tenía miedo que se hubiese caído una mosca. Eso me molestaba profundamente, porque se repetía de una manera malsana" (PREGO, p. 182).

Por aquella época —y eso fue un hecho real— existió una mujer muy bella de la que todos desconfiaban, y aun consideraban bruja, porque dos de sus novios se habían suicidado. Mezclando el suceso auténtico con sus propios síntomas, escribe el cuento *Circe*<sup>6</sup> y a los cuatro o cinco días de haberlo terminado, además de haber leído a Freud, Cortázar descubre que sus síntomas neuróticos habían desaparecido. "Ahora, lo que es extraño es cómo una psiquis, una inteligencia que trabaja en todos sus planos, es incapaz de establecer una relación entre la neurosis, escribir un cuento, curarse de la neurosis y no darse cuenta de que ese cuento era la terapia, y descubrirlo después" (PREGO, p. 183).

Un breve análisis del cuento servirá para explicar lo que tan extraño y enigmático parecía a su autor.

Delia, la protagonista de *Circe*, pone cucarachas en los bombones que fabrica para acabar con sus novios, de la misma manera que —supuestamente— la madre del escritor pone moscas en su comida. No se explica en el cuento las razones o motivos de la muchacha para acabar con sus novios. Pero el título, *Circe*, sí proporciona la pista sobre este extraño y "terapéutico" relato<sup>7</sup>. *Circe* no mata a los

<sup>6</sup> En *Bestiario*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1951.

<sup>7</sup> "Creo que es uno de los cuentos más horribles que he escrito.

hombres: a través de ciertas drogas, los convierte en puerocos y los encierra en "sólidas pocilgas" para tenerlos a su merced<sup>8</sup>. Simbólicamente bien puede equivaler esta medida a un acto de castración. Ulises y Mario (el héroe de *Circe*), a diferencia de sus compañeros, logran salvarse del maleficio. Cortázar se libera de sus síntomas. Las moscas, el elemento por medio del cual la madre, como Circe y Delia, anulará al hijo, desaparecen. El cuento —entresacado no superficialmente de un hecho periodístico (que no ha sido más que un "despertador"<sup>9</sup>), sino más profundamente del significado de *La Odisea*— ha revelado al escritor, más o menos conscientemente, su particular situación y le ha llevado a resolverla, al menos parcialmente<sup>10</sup>.

Desde el punto de vista psicoanalítico, se trata de una situación bien conocida, que Cortázar intuye, pero que no llega a explicar. El amor a la madre y el odio al padre como el más poderoso rival no son sino las manifestaciones normales del Complejo de Edipo. Pero, como la sociedad no puede aceptar semejante situación, es necesario ocultarla, reprimirla, de manera que pase a quedar relegada en el inconsciente, impregnada de sentimientos de culpa. Si aflora al exterior, el castigo —la castración— será la consecuencia, y se manifestará en forma de síntomas (las moscas en la comida).

Una instancia psíquica, el *super-yo*, nace como imagen de la figura del padre (aunque esté ausente o no sea visi-

Pero ese cuento fue un exorcismo, porque me curó del temor de encontrar una cucaracha en mi comida" (PREGO, p. 183). Obsérvese que aquí Cortázar habla de *cucarachas*, como en el cuento, y no de *moscas*, como en la realidad (su realidad, al menos), prueba de la confusión de planos entre lo real y lo irreal.

<sup>8</sup> *La Odisea*, Canto X. Madrid, Bergua, s/f, pp. 134-141.

<sup>9</sup> "Un poderoso suceso actual despierta en el poeta el recuerdo de un suceso anterior, perteneciente casi siempre a su infancia, y de éste parte entonces el deseo, que se crea satisfacción en la obra poética, la cual deja ver elementos tanto de la ocasión reciente como del antiguo recuerdo" (S. FREUD, *Psicoanálisis aplicado*, p. 17).

<sup>10</sup> El mismo Cortázar se refiere a "autoterapias de tipo psicoanalítico", aunque consciente de que su realización sea un tanto "primaria" (Cf. PREGO, p. 182).

ble). Dicha instancia será la generadora de los sentimientos de culpa y ocupará el lugar del padre rígido y severo. Toda sanción o autocastigo procederá de ella (y no hay que olvidar que un castigo es una castración, una repetición de la actitud pasiva ante el padre), y será una representación del Destino, otra proyección paterna.

Estos procesos son los que originan, años después de la aparición de *Bestiario*, uno de los cuentos más interesantes de Cortázar, *El perseguidor*<sup>11</sup>. Sus dos figuras centrales, el saxofonista Johnny Carter y su amigo Bruno, no son sino la representación del *ello* y del *super-yo* del escritor, sus dos vertientes (los instintos primigenios y la figura paterna, ausente o ignorada en su caso). Johnny es el artista de fantasía desbordada, rayando en la locura en muchas ocasiones. Bruno, el hombre razonable, el "padre" que trata de dominar los impulsos ultra-razonables-creadores del "hijo". Locura frente a razón, donde tal vez la primera es el único ámbito para la creación artística. La situación se hace más evidente en un plano psicoanalítico con la presencia del parricidio, simbolizado por la muerte de Bee, hija de Johnny, abandonada por su padre, el cual queda destruido con la pérdida.

El título del cuento, *El perseguidor*, ofrece ya la primera interrogante. ¿Cuál de los dos hombres que lo constituyen fundamentalmente responde a esa definición? Al parecer, sería Bruno, que sigue constantemente la vida de Johnny, tratando de meterlo al orden, de vigilarlo, de llevarlo a la cordura. Pero en cierta ocasión, afirmó Cortázar: "*Soy un perseguido*, que alguna vez escribió un cuento sobre un perseguidor" (PREGO, p. 180. El subrayado es mío). Frase que podríamos interpretar como una identificación con Johnny, el perseguido por Bruno. (¿Será simple casualidad la coincidencia de las iniciales J.C. de ambos?). Y además, añade en seguida el escritor: "Pero no soy yo, yo soy todo lo contrario" (es decir, un perseguidor: Bruno). El propio narrador (¿Bruno? ¿Cortázar?) aclara la situación: "Ahora sé que

<sup>11</sup> En *Las armas secretas*, México-Caracas-Buenos Aires, Ed. Nueva Imagen, 1983, pp. 83-148.

no es así, que Johnny persigue en vez de ser perseguido, que todo lo que le está ocurriendo en la vida son azares del cazador y no del animal acosado. Pero no soy yo, yo soy todo lo contrario" (*El perseguidor*, p. 122).

Durante toda la narración se juega con la idea de "el otro" e inclusive con la imagen del espejo<sup>12</sup>, lo cual revelaría cómo Bruno y Johnny no son sino las dos imágenes de un solo ser, no iguales, no diferentes, complementarias tal vez. "*El estadio del espejo* es un drama, cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se sucederán desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad —y a la armadura por fin asumida de una identidad enajenante que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental"<sup>13</sup>.

Bruno-Julio está consciente del desdoblamiento, aunque no pueda explicárselo: "Envidia todo menos su dolor [...] pero aun en su dolor tiene que haber atisbos de algo que me es negado" (*El perseguidor*, p. 104). Aunque la envidia es también un sentimiento ambivalente, ya que Bruno siente, al mismo tiempo, rabia, asco, odio por su amigo: "Envidia a Johnny al mismo tiempo que me da rabia" (p. 104); "y la piel de los muslos con unas raras manchas que me han dado un asco infinito" (p. 98). Sin embargo, ambos forman un todo indivisible, como reconoce el propio Bruno: "le tengo un poco de miedo a Johnny, a este ángel que es como mi hermano, a este hermano que es como mi ángel" (p. 97).

Bruno es siempre super-yoico, moralista, ordenado. Es crítico, no artista. Es limpio, y le molesta la suciedad de Johnny. "Él es la boca y yo la oreja" (p. 90). Se describe

<sup>12</sup> "Anoche se me ocurrió mirarme en este espejito, y te aseguro que era tan terriblemente difícil que casi me tiro de la cama. [...] Realmente ese tipo no soy yo, en el primer momento he sentido claramente que no era yo" (*El perseguidor*, p. 117).

<sup>13</sup> JACQUES LACAN, "El estadio del espejo", en *Escritos I*, México, Siglo XXI Editores, 1971, p. 15.



a sí mismo: “Desde mi mundo puritano —no necesito confesarlo—, cualquiera que me conozca sabe de mi horror al desorden moral” (p. 104), descripción que revela una faceta del propio Cortázar cuando, por ejemplo, se refiere a su disgusto por los excesos: “Porque hay escritores que escriben obras donde el tono erótico es muy fuerte, como si la única manera de echar a andar la máquina consistiera en desbocarse completamente. . .” (PREGO, p. 139). Pero es el propio Bruno —tal vez Cortázar— el mismo que a veces ve su propia actitud con ironía mordaz: “En esa forma la biografía quedó, por decirlo así, completa. [La biografía de Johnny después de su muerte]. Quizá no esté bien que yo diga esto, pero como es natural me situó en un plano meramente estético. Ya hablan de una nueva traducción, creo que al sueco o al noruego. Mi mujer está encantada con la noticia” (*El perseguidor*, p. 148).

Toda la actitud de Bruno responde a la imagen del padre tradicional: fuerte, rígido, práctico, previsor, omnisciente, experimentado. Desde su posición de superioridad, intenta que el hijo díscolo regrese al camino debido, y durante toda la narración las fuerzas de ambos se enfrentan, tratando el padre de someter al hijo, tratando el hijo de hacer su voluntad; es lucha que no acaba sino con la muerte. La claudicación de Johnny, la recuperación de su cordura, del orden establecido, de los caminos paternos, hubiera supuesto el fin de su arte. Lo sabe, y a pesar de su afecto por Bruno, se burla socarronamente de él y continúa su propio camino, aunque lo conduzca a la locura, a la nada.

Al mismo tiempo, las dos figuras de la narración están reproduciendo el elemento inconsciente y el elemento consciente de una personalidad. Johnny representa las fuerzas primarias, que flotan sin trabas y sin rumbo definido. “La energía inconsciente, primaria, no sirve para la supervivencia porque sus acciones no están orientadas hacia la realidad”<sup>14</sup>. Así es el músico, internado “tres meses en el hospital psiquiátrico de Bellevue” (p. 98), alucinado, atemporal

<sup>14</sup> BENJAMIN B. WOLMAN, *Introducción al conocimiento de Freud*, México, Ediciones Era, 1972, p. 18.

(“esto lo estoy tocando mañana”, p. 90)<sup>15</sup>; que confunde constantemente sus sueños con la realidad; que se sitúa “en un plano aparentemente desasido, donde la música queda en absoluta libertad” (p. 109); “un avión que desde hace cinco años vuela a ciegas” (p. 104).

Bruno es consciente, real, moralista, limitado. No entiende a Johnny, pero quiere redimirlo, llevarlo a su orden, a su círculo cerrado, sin darse cuenta de que eso acabaría con el artista. Y a pesar de todo, envidia a Johnny, a esa parte de sí mismo que no alcanza a comprender: “envidio a Johnny, a ese Johnny del otro lado, sin que nadie sepa qué es exactamente ese otro lado” (p. 104). Una vez más la imagen especular, mediante la cual el artista, como parte inconsciente de un todo, se pone en contacto con la realidad a través de su crítico, elemento consciente. “La función del estadio del espejo se nos revela entonces como un caso particular de la función de la *imago*, que es establecer una relación del organismo con su realidad” (LACAN, p. 14).

Pero dentro de Bruno es donde se establece la lucha: trata de redimir a Johnny al mismo tiempo que lo abandona; siente repulsión y atracción por él; busca conocer lo que no entiende en él y, al mismo tiempo, se asusta cuando conoce demasiado: “Su manera de ver lo que yo en el fondo no quiero ver” (p. 100). Es decir, el yo, Bruno, “se empecina en la búsqueda del altivo y lejano castillo interior, cuya forma simboliza el *ello* de manera sobrecogedora”, y de esa lucha surgen los síntomas del sujeto pleno, que estaría constituido por Bruno más Johnny (¿Cortázar?), y que se manifestarían como “mecanismos de inversión, de

<sup>15</sup> Es importante observar que el propio Cortázar reconoce en sí mismo esta característica atemporal del músico: “En *El perseguidor* hay un episodio en donde Johnny cuenta cómo el tiempo queda abolido. Bueno, eso es absolutamente autobiográfico [...] Los estados de distracción (eso que llaman distracción), son para mí *estados de pasaje*, favorecen ese tipo de cosas. Cuando estoy muy distraído, en un momento dado, es ahí donde me escapo” (PREGO, p. 64). Datos importantes también son los estudios musicales que recibió el escritor, y su gran afición por el saxofón.

aislamiento, de reduplicación, de anulación, de desplazamiento, de neurosis obsesiva" (LACAN, p. 15).

Todo esto dejaría comprobada la importancia crucial de los elementos inconscientes en la creación literaria de Cortázar. Por supuesto que esto no es privativo de él: cualquier artista incorpora a su obra un sin fin de elementos inconscientes<sup>16</sup>, pero la diferencia radica en que, en Cortázar, no lo son totalmente. No hay que olvidar que es un autodidacta del psicoanálisis, que conoció bien la obra de Freud, y que vivió realizando una introspección profunda de sí mismo y de su entorno, fuentes conscientemente indudables de sus personajes, como hemos venido viendo hasta aquí.

Pero todo ello se hace mucho más transparente cuando se toca el tema de los sueños. Como es bien sabido, Freud los utilizó como principal elemento terapéutico, ya que a partir de ellos podía llegar al inconsciente de sus pacientes, descubrir sus síntomas patológicos y relacionarlos con el restante contenido psíquico<sup>17</sup>.

Cortázar reconoce sus propios sueños como material básico de su creación: "Muchos de mis cuentos nacen de sueños"; "al despertar arrastro conmigo jirones de sueños pidiendo escritura"; "muchos cuentos míos nacen de imágenes oníricas, son una tentativa de poner en escritura visiones o entrevisiones del sueño", etc. (PREGO, pp. 36, 152, 153).

Freud inició su crítica literaria analizando los sueños del protagonista de una novelita<sup>18</sup>, pero sería casi imposible hacer algo semejante con las obras de Cortázar, ya que no son sus personajes los que sueñan, sino que se trata de los sueños del propio escritor, reproducidos total o parcialmente, y revueltos con fantasías conscientes, con elementos

<sup>16</sup> [El artista] "dirige su atención a lo inconsciente de su propio psiquismo, espía las posibilidades de desarrollo de tales elementos y les permite llegar a la expresión estética en lugar de reprimirlos por medio de la crítica consciente" (SIGMUND FREUD, *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 195).

<sup>17</sup> Cf. SIGMUND FREUD, *La interpretación de los sueños*, en *Obras completas*, I, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, pp. 343-720.

<sup>18</sup> "El delirio y los sueños en la *Gradiva* de W. Jensen", en *Psicoanálisis del arte*, pp. 105-199.

autobiográficos, con personajes reales; en una palabra, el autor se “adueña” de sus sueños y los plasma en una creación donde lo consciente y lo inconsciente forman un todo.

Muestra evidente de todo ello sería el cuento *La escuela de noche*<sup>19</sup>, que se inicia como un relato autobiográfico —la época de estudiante del escritor, en la Escuela Normal—, con detalles de la realidad de aquellos tiempos (“nos aburríamos bastante en esa época en que a tantas chicas las encerraban todavía bajo la doble llave marca papá y mamá, tiempos bastante austeros a la fuerza, no nos gustaban demasiado los bailes ni el fútbol, leíamos como locos”: p. 75), pero que poco a poco va perdiendo sus contornos concretos y se convierte en una orgía homosexual sádica, en la que uno de los dos muchachos que protagonizan la acción es masturbado por la única profesora, mujer, allí presente. Se trata de un sueño repetitivo (“a veces sueño con los años treinta en Buenos Aires, los tiempos de la escuela normal”: p. 73), erótico, pero sin duda desfigurado y completado por la fantasía (“después no me acuerdo mucho de los sueños, pero algo queda siempre de Nito como flotando en el aire, hago lo que puedo para olvidarme, mejor que se vaya borrando de nuevo hasta otro sueño”: p. 73).

De los dos protagonistas, Nito y Toto (otra vez el desdoblamiento de un personaje), uno sueña frecuentemente con la Escuela<sup>20</sup>, el otro se la imagina por la noche a la luz de la luna. La narración alcanza su clímax cuando el director de la Escuela, con ropa y actitudes de travestista, como la mayoría de los profesores y muchos alumnos, enuncia el decálogo, que comienza afirmando: “Del orden emana la fuerza, y de la fuerza emana el orden”. Ya el autor ha recuperado la realidad y la aprovecha para hacer una crítica violenta de sus maestros — las “vegigas infladas” — y de la

<sup>19</sup> En *Deshoras*, México, Nueva Imagen, 1983, pp. 73-97.

<sup>20</sup> “Nito se acordaba de pesadillas donde cosas instantáneamente borradas por un despertar violento habían sucedido en galerías de la escuela [...] siempre de noche, claro, siempre él solo en la escuela petrificada por la noche” (p. 76).

situación de su país, que rechaza con violencia. (Recuérdese lo antes dicho).

Las pesadillas son sin duda el tipo de sueños que proporciona al escritor un material más rico para sus narraciones. La atmósfera angustiosa de ellas se transmite, opresiva, a muchos de los cuentos. Por su conocimiento parcial del psicoanálisis, o tal vez en un intento por racionalizar algo que no quiere aceptar, Cortázar les atribuye un origen patológico<sup>21</sup>, ignorando que "la angustia de la pesadilla corresponde a un efecto sexual, a una sensación libidinosa, como en general toda angustia nerviosa, y surge de la libido por el proceso de la represión"<sup>22</sup>.

Todo esto queda perfectamente ilustrado a través de la génesis del cuento *Casa tomada*, de *Bestiario*. Cortázar afirma de él que fue una pesadilla auténtica: "Yo me desperté totalmente empapado por la pesadilla; era ya de mañana, me levanté y escribí el cuento de un tirón" (PREGO, p. 57).

Como sueño, el cuento es fácilmente analizable, puesto que introduce símbolos universales, como 'casa', que representa el cuerpo femenino, y, cierto tipo de casa, la madre. El sueño, por su carácter angustioso, es un sueño erótico. Ahora bien, el escritor, debido a elementos represivos, necesita racionalizarlo, y afirma que introduce un elemento incestuoso "para vestir un poco el cuento" (PREGO, p. 58). Lo cual es una explicación ingenua para cualquier analizador y una forma de disimular, hasta para el autor mismo, el carácter edípico del sueño.

Pero el escritor sí relaciona plenamente el origen de los sueños con los procesos inconscientes, reconociendo a ambos como el punto de partida de la creación artística<sup>23</sup>. De ahí

<sup>21</sup> "Este Segundo viaje es un producto patológico, porque el origen viene de una pesadilla que tuve dos o tres días antes de que se me desencadenara una hemorragia gástrica..." (PREGO, p. 71).

<sup>22</sup> S. FREUD, *Psicoanálisis del arte*, p. 163.

<sup>23</sup> "...eso es evidentemente un aporte que viene, no de mi plano racional, sino que puede venir de un sueño [...] y eso tiene tal fuerza, precisamente porque no es consciente, porque *viene de abajo, viene de adentro*, que te obliga en mi caso a escribir un cuento dejándome llevar por el azar" (PREGO, p. 36. El subrayado es mío).

nace su admiración por la "escritura automática" de los surrealistas (que en lenguaje psicoanalítico se llama asociación libre), ya que su fin es el mismo: liberar los elementos inconscientes, "dejar fluir la conciencia, escribir aquello que acude al espíritu en una imposición apenas controlada por el cerebro"<sup>24</sup>.

La combinación de sueños, fantasías y delirios —ya sean del propio Cortázar, ya de sus personajes— con elementos autobiográficos extraídos de la realidad o de los recuerdos, constituye la parte de la creación que el escritor llama "escapes". En realidad, el sueño y el delirio proceden de la misma fuente, "esto es, de lo reprimido, y el sueño es, por decirlo así, el delirio del hombre normal"<sup>25</sup>. En cuanto a las fantasías, pueden considerarse como precursoras del delirio, como sustituciones y ramificaciones de recuerdos reprimidos a los que una resistencia impide llegar intactos a la conciencia, pero que se abren paso hasta ella por medio de deformaciones que las hace irreconocibles (Cf. FREUD, *Psicoanálisis del arte*, p. 160).

De todo esto se derivaría, obviamente, la atracción por el juego que se revela en toda la obra de Cortázar y muy especialmente en los cuentos. El juego —no haría falta repetirlo— es la ocupación favorita y más intensa del niño. A través de él, crea un mundo propio, es decir, acomoda las cosas del universo de los demás en el suyo, de manera que se cree un orden más agradable para él. Cuanto más insatisfecho está un niño del mundo que lo rodea, más afectos dedica al juego. La realidad es la antítesis del juego, y el niño nunca los confunde, sino que emplea los elementos reales para conformarlos en su propio orden.

El escritor hace lo mismo que el niño: "Crea un mundo fantástico y lo toma muy en serio; esto es, se siente íntimamente ligado a él, aunque sin dejar de diferenciarlo, resueltamente, de la realidad. Pero de esta realidad del mundo poético nacen consecuencias muy importantes para la técnica

<sup>24</sup> Entrevista concedida a *Le Monde de la Musique*, núm. 31, febrero de 1981.

<sup>25</sup> S. FREUD, *Psicoanálisis del arte*, p. 164.

artística, pues mucho de lo que siendo real no podría procurar placer ninguno, puede procurarlo como juego de la fantasía, y muchas emociones penosas en sí mismas pueden convertirse en una fuente de placer para el auditorio del poeta"<sup>26</sup>. Y yo añadiría que también para el escritor mismo, que sin duda "purifica los recuerdos dolorosos por medio de la creación y los convierte en placenteros"<sup>27</sup>.

Para Cortázar, el humor es un elemento vital, que lo acompaña constantemente y que se refleja con frecuencia en su obra: "Si cuando te sucedía algo desagradable te defendías a base de humor, salías mejor parado [...] Bueno, de ahí a lo lúdico no hay más que un paso" (PREGO, p. 135).

Pero no hay que olvidar que juego y sueño no son dos cosas diferentes, sino que están plenamente relacionadas. Ambas son conductas desviadas de un fin preciso, de una utilidad inmediata, al mismo tiempo que son descargas de tendencias sin un fin determinado. La diferencia entre los dos es que el sueño busca su satisfacción en el mundo de las imágenes, mientras que el juego se vuelve hacia el mundo exterior. Pero en uno y en otro tiene lugar un desplazamiento o, más bien, una sustitución de objetos reales por objetos indiferentes.

Para Cortázar la literatura, nacida de sueños o de realidades, es un juego, donde muy frecuentemente se entrelaza todo. Esto se puede observar con mucha claridad en el cuento *Deshoras*. De la realidad más concreta ("un pueblo, Bánfield, con sus calles de tierra y la estación del Ferrocarril Sud, sus baldíos que en verano hervían de langostas multicolores...": p. 102) se pasa a recuerdos de la infancia, con posible base real: El amor de un chico por la hermana mayor de su amigo, amor claramente edípico, en el que se desea a la muchacha como madre y se la excluye de los momentos eróticos<sup>28</sup>. Casi de repente se esfuma la

<sup>26</sup> S. FREUD, *Psiconálisis del arte*, p. 10.

<sup>27</sup> Y así lo reconoce el propio Cortázar: "Sigo siendo ese cronopio que, como lo decía al comienzo, escribe para su propio regocijo o su sufrimiento personal, sin la menor concesión" (PREGO, p. 19).

<sup>28</sup> "Una necesidad de apretarla en los brazos y llorar con la cara

realidad y Sara, la muchacha, sale nítidamente de un sueño. A partir de ahí, sueños o fantasías se suceden mezclados hasta terminar el relato en un final feliz-amargo. Es evidente que partiendo de un hecho más o menos real, el escritor se proyecta en una continuación que pudo tener su origen en sueños.

Aníbal, el protagonista, es parcialmente Julio, como tantos otros personajes de la obra de Cortázar. "Es asimismo una forma de juego cuando el artista se proyecta consecutivamente en los diversos personajes que crea, y «juega» vez a vez, en su espíritu, sus papeles como otras tantas existencias intentadas y recorridas en pequeño"<sup>29</sup>.

Otra forma lúdica muy importante en Cortázar es su juego con las palabras, con la lengua. Según él mismo, esto comenzó desde sus primeros años, mucho antes de llegar a ser escritor. "La fascinación que me producía una palabra. Las palabras que me gustaban, las que no me gustaban, las que tenían un cierto dibujo, un cierto color" (PREGO, p. 25). Y aún va más allá del simple fantaseo. Comienza a conceder a las palabras un valor mágico, las convierte en fetiches<sup>30</sup>. Recuerda un nombre en especial, el de una artista que nunca vio ni conoció, pero cuyo nombre, *Lo-la-Mem-bri-ves*, le producía una fascinación especial, una identificación particular con él; "tenía un valor de fetiche para mí" (PREGO, p. 25).

Esta atracción del niño Cortázar por el juego con las palabras 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. Cuando 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" (pp. 104-105). "Y cuando sus manos bajaban y empezaban a acariciarse, como Doro, como todos los chicos, Sara no entraba en sus imágenes, era la hija del almacenero o la prima Yolanda, eso no podía suceder con Sara" (p. 107).

<sup>29</sup> CHARLES BAUDOIN, *Psicoanálisis del arte*, Buenos Aires, Editorial Psique, 1972, p. 258.

<sup>30</sup> "Palabras que ya, muchas de ellas, eran palabras fetiches, palabras mágicas" (PREGO, p. 25).



labras y su afán por darles un valor mágico continúan a lo largo de su vida y se entremezclan con su creación. Prueba de ello es su gusto por los palindromas, que, con su aspecto externo de pasatiempo, son mucho más que eso y, como el propio escritor explica, dan origen a varios de sus cuentos. Tal vez es en uno de *Deshoras* —*Satarsa*— donde se hace más evidente. La narración se inicia con un epígrafe palindrómico (“Adán y raza, azar y nada”), y otro (“atar a la rata”) se relaciona directamente con el tema central. Cortázar relata cómo éste vino a su mente cuando estaba obsesionado por algunas actividades de los roedores, los cuales le sugirieron el palindroma, y de éste derivaron ideas de horror relacionadas con la situación política de Argentina. El trayecto mental visible parece muy sencillo, pero es bien sabido que los procesos psíquicos no son tan simples. El propio escritor lo reconoce: “Era un trabajo que venía desde muy profundo y que tenía muy poco de conducción racional, un mínimo” (PREGO, p. 37).

En otra ocasión queda bien expresado el valor mágico de las palabras: “Me voy hundiendo en recuerdos y a la vez queriendo huirles, exorcisarlos escribiéndolos” (PREGO, p. 31). Cortázar, pues, otorga un valor particular a las palabras, valor intrínsecamente relacionado con ángulos de su personalidad. Porque el fetichismo es, cualquiera que sea el objeto elegido, una forma de “conjurar” circunstancias adversas, una forma de superstición. “Adviértase ahora —dice Freud— qué función cumple el fetiche y qué fuerza lo mantiene: subsiste como un emblema del triunfo sobre la amenaza de castración y como salvaguardia contra ésta; además le evita al fetichista convertirse en homosexual, pues confiere a la mujer precisamente aquel atributo que la torna aceptable como objeto sexual”<sup>32</sup>.

Ahora bien, lo que, de todo lo anterior, resulta primordial es la capacidad del escritor para tomar elementos inconscientes y primarios —que existen en todo ser humano— y convertirlos en creación artística —cosa que no pueden

<sup>31</sup> *Diario para un cuento*, en *Deshoras*, p. 145.

<sup>32</sup> S. FREUD, *Fetichismo*, en *Obras completas*, III, pp. 2993-2996.

llevar a cabo todos los hombres—, lo cual exige un tipo de equilibrio entre esos elementos, que sí sería, ya, una actitud consciente del artista: “Hemos reconocido en la actitud estética ciertos caracteres del sueño, ciertos caracteres del juego y hemos creído poder situarla en el intermedio. Para decirlo mejor, sería una suerte de síntesis superior de esas dos conductas. Si se aceptan estas conclusiones, se admitirá que la actitud estética supone un equilibrio asaz frágil entre el movimiento introvertido del sueño y el movimiento extravertido del juego”<sup>33</sup>.

PACIENCIA ONTAÑÓN DE LOPE

Facultad de Filosofía y Letras.

<sup>33</sup> CH. BAUDOUIN, *Psicoanálisis del arte*, p. 271.