

LO FANTÁSTICO CONFIGURADO DESDE LA AUSENCIA: «CARTAS DE MAMÁ» DE JULIO CORTÁZAR

SOAD LOZANO PETERS
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey
soadlpeters@gmail.com

Recibido: 15-01-2015
Aceptado: 30-04-2015



RESUMEN

El presente artículo analiza el cuento «Cartas de mamá» de Julio Cortázar a partir del funcionamiento de la elipsis y los espacios de indeterminación como una de las características primordiales del género fantástico junto con la yuxtaposición de órdenes, la problematización, el efecto, el tratamiento y la temática. Asimismo, postula que relatos como éste desautomatizan el proceso de lectura al impedir que se actualicen todos los vacíos informativos.

PALABRAS CLAVE: fantástico, Julio Cortázar, elipsis, espacios de indeterminación.

ABSTRACT

The following paper analyses how the ellipsis and the blank space function as the main features in categorizing Julio Cortázar's short story, «Cartas de mamá», as part of the fantastic genre –alongside with the order's juxtaposition, the conflict, the effect, the treatment, and the subject matter. Also, it postulates that these kind of literary texts alter the reading process by preventing the completion of all informative gaps.

KEYWORDS: Fantastic, Julio Cortázar, ellipsis, blank spaces.



Desde su nacimiento a finales del siglo XVIII, lo fantástico literario ha despertado el interés de creadores y académicos. Se han realizado varios estudios con respecto a sus características, y múltiples antologías compilan textos paradigmáticos del género. Sin duda, las aportaciones de Todorov marcaron un hito en su estudio, y en torno a ellas han girado las nuevas contribuciones, ya sea para rescatarlas o contradecirlas. Si bien la discusión de qué es lo fantástico, de cómo se distingue o se asemeja a géneros cercanos como lo maravilloso, el realismo mágico, lo extraordinario o la ciencia ficción, ofrece posibilidades de análisis interesantes, el objetivo del presente trabajo es abordar la configuración del género a partir de la elipsis y los espacios de indeterminación imposibles de concretizar en el cuento «Cartas de mamá» de Julio Cortázar. Relatos como este promueven un tipo de lectura distinto, uno que transgrede desde el mismo acto de leer, pues los receptores no adquieren todos los elementos necesarios para llenar los silencios creados: «los textos fantásticos proponen a su impenitente lector zonas de indefinición de más difícil recorrido que los demás textos ficcionales» (Campra, 2008: 15).

En el cuento del argentino, la actuación de la elipsis y de los espacios vacíos no actualizados por el lector es parte esencial de su funcionamiento y promueve, asimismo, el efecto fantástico a partir de lo no-dicho y no mediante la acotación y resolución del evento anormal que transgrede el mundo diegético. Antes de entrar en el análisis concreto del relato, es necesario dar cuenta de los elementos del género que sirven como base teórica para este artículo.

LA YUXTAPOSICIÓN DE DOS ÓRDENES

El género fantástico se distingue porque hace que sus personajes se vean inmersos en una situación en la cual su realidad se ve alterada por un evento que contradice las circunstancias que debieran regirlo. Para Todorov ese evento opone lo «natural» a lo «sobrenatural»; Ana María Barrenechea habla de lo «normal» frente a lo «a-normal»; Susana Reisz propone la convivencia de lo «posible» con lo «imposible».

Se podría emplear cualquiera de estas categorías funcionales como herramienta analítica, sin embargo lo que es importante destacar no es la forma más adecuada de referirnos a ellas, sino el hecho de que hay un enfrentamiento de dos esferas irreconciliables en la concepción extratextual de la realidad, pero que hacia el interior del relato devienen posibles y, es más, destruyen las certezas sobre las que se sustenta el mundo de los personajes: «Es por esto que la superposición, o entrecruzamiento de los órdenes representa una transgre-

sión absoluta, cuyo resultado no puede ser sino la subversión absoluta del concepto de realidad. La naturaleza de lo fantástico, desde esta perspectiva, consistiría en proponer al lector este escándalo racional: no hay substitución de un orden por otro, sino coincidencia» (Campra, 2008: 27).

Claro que esto suscita la duda con respecto a qué se entiende por realidad y si se debe tomar en cuenta la transgresión solo en el texto ficcional o si se debe confrontar con lo que cada lector concreto admite como posible desde su concepción del mundo. Avances científicos, por ejemplo, han ampliado y redefinido nuestro concepto de realidad, no obstante, como dice Roas: «[...] el mundo del relato fantástico contemporáneo sigue siendo nuestro mundo, seguimos viéndonos representados en el texto. Nuestros códigos de realidad – arbitrarios, inventados, pero, esto es lo importante, compartidos– no solo no dejan de funcionar cuando leemos relatos fantásticos, sino que actúan siempre como contrapunto, como contraste de unos fenómenos cuya presencia imposible problematiza el precario orden o desorden en el que fingimos vivir más o menos tranquilos» (Roas, 2009: 185).

En este sentido, la percepción de la realidad se ve trastornada dentro y fuera del texto fantástico, pero esto depende en gran medida de la problematización, de la que se hablará más adelante. De nuevo, esta alteración del orden de lo real no viene determinada tan solo por los temas o motivos: múltiples cuentos no especifican la naturaleza del suceso anormal, simplemente configuran una atmósfera opresiva en la que un elemento amenaza *in crescendo* desde su indefinición.¹ Sin embargo, la mera coincidencia de los dos órdenes no resultaría suficiente para que pudiésemos hablar de lo fantástico. A diferencia de otros géneros que juegan con la aparición de lo imposible en su universo ficcional, en la narrativa fantástica el ámbito que alude a la realidad empírica recibe, en ocasiones, un tratamiento mucho más detallado que el que corresponde al del fenómeno que desafía su estabilidad. Para que el contraste entre los dos órdenes referidos surta un efecto más devastador solemos hallar descripciones de lo cotidiano que permiten que el lector identifique ese mundo ficcional como una representación que se ajusta a su concepto de lo posible, más allá del momento histórico en el que se encuentre. Ciertas referencias pueden perder validez conforme pasan los años, pero las acciones son perfectamente identificables por su «normalidad»: «[...] se nutre inevitablemente de

1 Un ejemplo es el cuento de Julio Cortázar, «Continuidad de los parques», en el cual la mera posibilidad de que se diluyan las fronteras discernibles entre el mundo de la ficción y el de la realidad prefigura un riesgo que, aunque no se concreta y solo se intuye, provocan el efecto de desasosiego propio de lo fantástico.

los realia, de lo cotidiano, cuyos contrastes muestra, y conduce la descripción hasta lo absurdo, hasta el punto en el cual los propios límites, que el hombre y la naturaleza asignan tradicionalmente al universo, no circunscriben ningún dominio natural o sobrenatural, porque, invenciones del hombre, son relativos y arbitrarios» (Bessière, 2001: 86).

Varios de los cuentos de Cortázar que admiten la interpretación desde lo fantástico, podrían servirnos de ejemplo de lo anterior.² En «Cartas de mamá», la rutina entre Luis y Laura ocupa un lugar privilegiado en la narración. Hay largas descripciones de lo que conforma su día a día: la agencia publicitaria, el cine, las cartas de la madre de Luis. De hecho, como se analizará con más detalle, la amenaza aparece en uno de los componentes de esa misma cotidianeidad: las cartas. Una pequeña variación dentro de lo habitual desencadenará un enfrentamiento entre las esferas de lo posible y de lo imposible.

PROBLEMATIZACIÓN

Como se mencionó, el simple colapso entre estos dos mundos no genera lo fantástico; es imperativo que surja un conflicto a partir de dicha yuxtaposición de universos. Se sigue aquí, al igual que en Reisz, el concepto de problematización que emplea Barrenechea como elemento definidor de lo fantástico: «Proponemos para la determinación de qué es lo fantástico, su inclusión en un sistema de tres categorías construido con dos parámetros: la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios; y además la problematización o no problematización de este contraste. Aclaro bien: la problematización de su convivencia (*in absentia* o *in praesentia*) y no la duda acerca de su naturaleza, que era la base de Todorov» (Barrenechea, 1978: 89).

Si la intrusión de un elemento que no corresponde a la esfera de lo posible dentro de la ficción no genera ningún cuestionamiento, es muy probable que nos hallemos en uno de los géneros cercanos a, y no dentro del fantástico. Dicho conflicto debe estar subrayado en el interior del relato y no depender de que el lector lo comprenda como tal,³ pues la narración determina, en cier-

2 La rutina y acciones aparentemente simples establecen un mundo diegético en el que la rutina y los actos más simples actúan como marco para que la amenaza de lo anormal irrumpa. Basta echar un vistazo a cuentos como «Continuidad de los parques», «Casa tomada», «La noche boca arriba» o «Axólotl» para verificarlo.

3 Al respecto, dice Teodosio Fernández: «Los riesgos de dejar la decisión final en manos del lector, real o implícito, son tan evidentes que no necesitan resaltarse. Frente a lo que Todorov parece suponer, ninguna conclusión puede ser definitiva –ni siquiera las que aportan los personajes– mientras una historia no llegue a su fin, de modo que solo *a posteriori* se puede decidir si un relato pertenece al género de lo ex-

ta medida, las actualizaciones que éste debe realizar. Si bien el abanico interpretativo puede incluir otras lecturas de un texto que encaja en la categoría de lo fantástico –lecturas simbólicas, alegóricas, historicistas, psicológicas, etc.– el margen siempre estará limitado desde las estrategias textuales. Si la problematización no se concibe desde el origen del relato, el género se vería supeditado a las concepciones personales de cada lector concreto y se perdería en el universo interpretativo.

Un ejemplo en el que la problematización elimina la entrada a lo maravilloso es el cuento de Carlos Fuentes, «Chac Mool». El mundo ficcional es invadido por un dios prehispánico; sin embargo, las consecuencias de su intrusión –narradas a manera de diario– son de tal magnitud que la vida de Filiberto termina sospechosamente. La presencia de este ser sobrenatural codificado por las creencias mayas no se configura como algo lógico, que no genera cuestionamiento y que incluso entra dentro del mundo de lo posible,⁴ sino que ejerce una violencia que impide que la realidad reconocible recupere el orden perdido.

En los cuentos que se pueden abordar desde lo fantástico, hay una problematización que surge de la colisión del mundo real, cotidiano, con la posibilidad de un acontecimiento que la desestabilice. En ellos la amenaza no puede ser neutralizada, sino que perturba irremediablemente su mundo.⁵ Roas plantea al respecto:

El objetivo de lo fantástico va a ser precisamente desestabilizar esos límites que nos dan seguridad, problematizar esas convicciones colectivas antes descritas, en definitiva, cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos. [...] Una vez establecida la existencia de dos estatutos

traño o de lo maravilloso, o si la vacilación se mantiene una vez concluido el relato y en consecuencia lo fantástico se prolonga hasta el infinito. Si hasta el final no se pueden establecer conclusiones definitivas, no se ve la necesidad de cifrar lo fantástico en ese efecto que *inevitablemente* se traduce en la vacilación del lector. Los resultados no variarían si lo fantástico se relacionase con la causa que produce esa vacilación: con la irrupción en el relato de cualquier elemento que se resiste a una interpretación razonable. Lo extraño y lo maravilloso dejarían de ser una amenaza constante, aceptable como explicación patética de la condición evanescente de lo fantástico, pero sumamente incómoda a la hora de determinar las obras o fragmentos de obras en que lo fantástico se manifiesta. ¿Por qué no entender simplemente que un relato puede ofrecer dificultades a la hora de explicar racionalmente lo narrado, y que esto le otorga la condición de fantástico?» (Fernández, 1991: 38).

4 Si este fuese el caso, funcionaría análogamente a la leyenda cristiana: «los milagros son considerados y consecuentemente presentados como *fictivos*, como efectivamente acaecidos, si bien conforma a una causalidad distinta de la natural, inabordable con categorías racionales. Por cierto que semejantes relatos pueden ser leídos como ficciones pero quien así lo hace se ubica fuera del horizonte espiritual del que han nacido» (Reisz, 2001: 199).

5 Se pueden tomar como ejemplo cuentos como «Tenga para que se entretenga», de José Emilio Pacheco; «Dejen salir» de José Ferrer Bermejo; o «El doble» de Segundo Serrano Poncela.

de realidad, la actuación de lo fantástico consiste en la transgresión de este límite». Una transgresión que al mismo tiempo provoca el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo incomprensible y, como tal, amenazador.

Y directamente ligado a esa transgresión, a esa amenaza, aparece otro efecto fundamental de lo fantástico: el *miedo*. (2006: 111)

TRATAMIENTO Y TEMÁTICA

En la literatura fantástica contemporánea ya no hallamos tantos vampiros, dobles, fantasmas o monstruos. De hecho, este género nunca se ha apoyado tan solo en el nivel semántico para generar el efecto de desasosiego en sus lectores.

Ceserani da una lista de los sistemas temáticos recurrentes en los relatos de corte fantástico. En dicha lista encontramos: a) la noche, lo oscuro, el mundo tenebroso e inferior; b) la vida de los muertos; c) el individuo; d) la locura; e) el doble; f) la aparición de lo ajeno, de lo monstruoso, de lo no cognoscible; g) el eros y la frustración del amor romántico; h) la nada. (1999: 113-128). Sin embargo, el italiano dice que estos sistemas están íntimamente relacionados con los procedimientos discursivos. La presente enumeración deriva de un estudio de varios textos fantásticos en donde dichos temas han aparecido, pero no se puede dejar de lado el hecho de que la mayoría de ellos fueron escritos en el siglo XIX.

Si los textos fantásticos se limitaran a su nivel semántico, es muy probable que el género se hubiera agotado dentro de sus propios límites, como planteaba Todorov. En realidad, no hay un tema específico de lo fantástico, más bien este surge a través de su tratamiento: «[...] lo fantástico, ente inasible por antonomasia, reside en un juego constante entre el tema y su tratamiento. Un tema por sí solo no puede ser fantástico o no fantástico, más que si es tratado de cierta manera. Un tratamiento no puede darse en abstracto, sino referido a un tema determinado. En las modalidades de esta interrelación mutua entre el tema y su tratamiento es donde podremos encontrar, pues, la forma de lo fantástico» (Botton, 1983: 29).

Botton asevera también que, así como no hay un tema específicamente fantástico, tampoco hay uno que no pueda serlo (1983: 32): en «Cartas de mamá», es de hecho un nombre lo que da pie a la aparición de lo fantástico como tal. El esquema de Rosalba Campra para tratar el ámbito semántico resulta uno de los más completos. Propone dos categorías, sustantiva y predica-

tiva, «que, tomadas individualmente o combinadas en mayor o menor grado de complejidad, permiten dar cuenta de la constelación de motivos que constituyen el nivel semántico del texto» (Campra, 2008: 33). La categoría sintagmática alude a la situación enunciativa –ejes de oposición yo/otro, aquí/allá, ahora/antes (o después)– y la paradigmática que califica uno o todos los componentes de aquéllas (2008: 33) se divide en concreto/no concreto, animado/inanimado, humano/no humano.

LOS ESPACIOS DE INDETERMINACIÓN

Más allá del nivel semántico –que evidentemente no puede ser ignorado en un estudio de lo fantástico–, el tratamiento formal ofrece más posibilidades de análisis. La misma Campra habla de una «poética del vacío» operante en este tipo de relatos. En la literatura contemporánea podemos notar que la ficción fantástica tiende cada vez más a economizar sus recursos para trastornar no solo la realidad de sus personajes, sino la de sus lectores. Esta transgresión se sustenta en el vacío informativo y establece un tipo de comunicación peculiar con sus receptores, fomentando así el espacio de la duda. Es cierto que la noción de la duda como el único elemento configurador de lo fantástico sugerido por Todorov ha quedado ya superada, sobre todo por la manera en que éste la planteaba:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por la ley de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra. (Todorov, 2003: 24)

El simple hecho de que considere al género una mera línea divisoria, siempre evanescente, entre lo maravilloso y lo extraño es inoperante. El lector no tiene la obligación de optar por una u otra, sobre todo cuando muchos de los relatos contemporáneos impiden sistemáticamente llegar a una conclusión con respecto a lo que acontece y a sus causas. En definitiva, la vacilación⁶ que

6 «En el campo intratextual el relato fantástico sufre un cambio fundamental: la vacilación, que Todorov enuncia como rasgo definitorio del relato fantástico en general, solo aquí cumple esta función; en

propicia la duda no es el único rasgo distintivo del género; no obstante, puede ser uno de los factores más significativos en la configuración de los elementos desestabilizadores de la realidad.

Si se analizan los relatos que se pueden catalogar como fantásticos a partir de las figuras retóricas que emplean, es notable el uso de la elipsis.⁷ No me refiero aquí tan solo a su dimensión gramatical, sino a la omisión de determinados factores que pueden dotar de causalidad, o incluso normalizar, al acontecimiento transgresor. Es una figura que actúa para dejar espacios de indeterminación que no deben ser concretizados por su lector. Esta figura no es exclusiva de la literatura fantástica; sin embargo, su funcionamiento en ella potencia el efecto desestabilizador, pues envuelve al fenómeno y a sus posibles causas en un aura de ambigüedad irresoluble. «En los textos fantásticos es frecuente encontrarse con la apertura repentina de espacios vacíos, de elipsis en la escritura. En el momento culminante de la narración, cuando la tensión del lector es alta, cuando la curiosidad de saber es especialmente aguda, se abre de repente un hueco en blanco en la página, se impone en la escritura lo no dicho. [...] este procedimiento, [...], a menudo, produce efectos muy fuertes de sorpresa e incertidumbre [...]» (Ceserani, 1999: 109).

Una de las características de lo fantástico es la imposibilidad de colmar todos los vacíos que se presentan. En «Cartas de mamá», por ejemplo, lo que corresponde al planteamiento de la esfera de lo real, o de lo posible, no presenta ningún vacío que no pueda ser llenado o, por lo menos, ninguno que dificulte la comunicación entre texto y lector. En este sentido, se puede afirmar que las lagunas informativas que se plantean en el relato en relación con el pasado de Laura y Luis en Buenos Aires, con las pesadillas de Laura, con el sentimiento de culpa que –de acuerdo con María Blanco-Arnejo– es el motivo principal que da cohesión al relato (2003:493), pueden ser descifrados por me-

el romanticismo, en la medida en que se da, es, como se verá más adelante, simple proceso de desautomatización, en tanto que en la narrativa fantástica contemporánea es irrelevante. La primacía de la ambigüedad interpretativa o, en otras palabras, el cuestionamiento sobre los órdenes de mundos posibles, se presenta así, en la escuela realista, como resultado consecuente de la ideología positivista, la cual proyecta sus premisas básicas a la relación *lenguaje/mundo*. En este sentido, y aplicado a este período, la enunciación de Todorov de que lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación, es pertinente. Puesto que si lo fantástico es configuración de un orden extra-ordinario, su única posibilidad de subsistir en un mundo, pues éste troniza lo concreto, es, dado el carácter imaginario de lo fantástico, adoptando una estrategia de escritura paradójica, que impone lo fantástico por medio del cuestionamiento mismo de esta modalidad» (Jordan, 1998: 24-25).

7 Hablo aquí de la elipsis en el sentido de la omisión de uno o más datos y no en el sentido que Genette le otorga, pues éste toma en cuenta su dimensión temporal. Lo más cercano a esta figura en los planteamientos del teórico francés sería la paralipsis: «El tipo clásico de la paralipsis [...] es, en el código de la focalización interna, la omisión de una acción o pensamiento importante del héroe focal, que ni el héroe ni el narrador pueden ignorar, pero que el narrador decide ocultar al lector» (Genette, 1989: 250).

dio de los indicios que se actualizan en el nivel de la narración. No obstante, en el momento en que el evento imposible o anormal comienza a funcionar hacia el interior del texto, se notan las lagunas informativas –a veces marcadas por la sintaxis misma– que el lector buscará rellenar sin mucho éxito. Es cierto que un receptor habituado a la lectura de textos fantásticos sabe que, a diferencia, por ejemplo, de la narrativa policiaca, el enigma no será resuelto satisfactoriamente. Asimismo, es evidente que la narrativa fantástica no hace uso tan solo de esta estrategia, pero en conjunción con otras decisiones que atañen a la estructura ficcional –elección de voz, de modo, hibridación genérica– hace que el efecto de desasosiego en el lector no logre desaparecer, incluso después de una segunda lectura del texto.

No es el carácter aterrador o inquietante del suceso el que lo vuelve apto para una ficción fantástica sino, antes bien, su irreductibilidad tanto a una causa natural como a una causa sobrenatural más o menos institucionalizada. El temor o la inquietud que pueda producir, según la sensibilidad del lector y su grado de inmersión en la ilusión suscitada por el texto, es solo una consecuencia de esa irreductibilidad: es un sentimiento que se deriva de la incapacidad de concebir –aceptar– la coexistencia de lo *posible* con un *imposible* [...] o, lo que es lo mismo, de admitir la ausencia de explicación –natural o sobrenatural codificada– para el suceso que se opone a todas las formas de legalidad comunitariamente aceptadas, que no se deja reducir ni siquiera a un grado mínimo de lo *posible* (llámese milagro o alucinación). (Reisz, 2001: 197)

Esa irreductibilidad deriva, en gran parte, del tratamiento elíptico propio de lo fantástico. Si bien la vacilación no es el paradigma inamovible para definirlo, ciertamente es una de las herramientas más eficaces que tiene a su favor. Estas lagunas propiciadas por la elipsis, en una teoría del efecto estético de los textos ficcionales, funcionan como espacios vacíos y negaciones que deben ser actualizados para garantizar la comunicación entre texto y lector. Si hablamos de la ficción en general, uno de los factores a concretizar es el repertorio de la narración, que se constituye, a grandes rasgos, por las referencias a la tradición literaria precedente y al contexto en que se inscribe: «Lo no-dicho es constitutivo de lo que dice el texto; así, su «formulación», a través del lector, produce una reacción en las posiciones manifiestas del texto que por lo general presentan realidades fingidas. Si la «formulación» de lo no dicho se transforma en la reacción del lector frente al mundo presentado, entonces simultáneamente esto significa que la ficción siempre hace trascendible (*sic*) aquel mundo al que se refiere» (Iser, 1987: 279).

En el nivel de la lectura, los espacios vacíos son continuamente llena-

dos por el lector en favor de una nueva información que completa o modifica la precedente, dotando de coherencia y sentido a los segmentos que conforman el texto en la acción interpretativa. Asimismo, las negaciones orientan la lectura al tematizar los espacios vacíos que ellas mismas producen:

[...] la negación no solo produce espacios vacíos en el repertorio de normas seleccionado, sino también en la posición del lector, puesto que la validez suprimida de las normas identificables [sitúa] al lector en relación de posteridad con respecto a lo que le era conocido. En este sentido, la negación fija en el texto el espacio del lector con respecto al texto. Mediante la situación de posterioridad este espacio adquiere una cierta determinación, aun cuando ésta primeramente, permanezca vacía en cuanto al contenido. Implementarla significa tomar actitudes a fin de así poder convertir el texto en experiencia del lector. Aunque esta experiencia[,] si se la considera subjetivamente, puede resultar muy diversa, [...] el espacio del lector que ha quedado vacío siempre se verá ocupado por una experiencia. (Iser, 1987: 329)

Estos elementos constitutivos de la comunicación entre texto y lector, propios a toda narración ficcional, pueden ser trasladados al estudio del género fantástico. Este promueve un tipo de comunicación distinta, en tanto que desmonta metódicamente la posibilidad de actualizar los múltiples espacios vacíos y negaciones que postula. Si la interpretación de un texto literario se «va constituyendo en el tiempo de la lectura, a través de desambiguaciones sucesivas, que a veces llevan a una solución final, y otras quedan suspendidas indefinidamente» (Campra, 2008: 110), es lógico que la imposibilidad de eliminar el enigma planteado por el relato fantástico establezca una desviación de la regla comunicativa.

Desde este punto de vista, la culminación de la paradoja comunicativa la ofrecen los textos que llamamos fantásticos. En efecto, este tipo de relatos, más que a una solución, tiende a una frustración: la frustración de las expectativas del lector, que –otra paradoja más– es precisamente lo que parece buscar su lector habitual. El no saber (o por lo menos la dificultad de acceso a un saber de todos modos inverificable) constituye en lo fantástico el peculiar horizonte de expectativas en el que se inscribe la actividad del lector. (Campra, 2008: 111)

Así como la novela didáctica restringe la actuación de los espacios vacíos por su explícita función, los textos fantásticos, al postular la transgresión de nuestra concepción de la realidad, desautomatizan el proceso de la lectura en sí mismo.

Ahora, en el caso concreto de «Cartas de mamá», el evento transgresor realmente no es tangible sino hasta el final de la narración. El presentimiento de lo sobrenatural que atenta contra la realidad es el eje a partir del cual se configura el texto. Cada una de las cartas de la madre del protagonista actúa como una adición a la amenaza que se cierne sobre la vida, la «libertad condicional» (Cortázar, 2003: 179), de Luis y Laura y opera como la estrategia metonímica desde la que se construye el cuento.

El relato se mueve entre dos planos espacio-temporales. El presente de la narración se desarrolla en París, donde Luis y Laura viven desde hace dos años. El pasado, que permite concretizar varios espacios de indeterminación significativos para entender la historia de los personajes, corresponde a Buenos Aires. Las cartas propiciarán que estos dos momentos confluyan. Una de las consecuencias de esta yuxtaposición temporal es la detonación de lo fantástico. Desde que se establecieron en París, las cartas han alterado la vida del protagonista. Éste es el primer indicio de que estas misivas, aun sin contener el nombre del hermano muerto, irrumpen en la vida cotidiana de los personajes. Sin embargo, previo al arranque de la acción narrativa, podían ser desechadas, borradas, con relativa facilidad.

Cada carta de mamá (aun antes de esto que acaba de ocurrir, este absurdo error ridículo) cambiaba de golpe la vida de Luis, lo devolvía al pasado como un duro rebote de pelota. Aun antes de esto que acababa de leer –y que ahora releía en el autobús entre enfurecido y perplejo, sin acabar de convencerse–, las cartas de mamá eran siempre una alteración del tiempo, un pequeño escándalo inofensivo dentro del orden de cosas que Luis había querido y trazado y conseguido, calzándolo en su vida como había calzado a Laura en su vida y a París en su vida. Cada nueva carta insinuaba por un rato (porque después él las borraba en el mismo acto de contestarlas cariñosamente) que su libertad duramente conquistada, esa nueva vida [...] se borraba como el fondo de las calles mientras el autobús corría por la rue de Richelieu. No quedaba más que una parva libertad condicional, la irrisión de vivir a la manera de una palabra entre paréntesis, divorciada de la frase principal de la que sin embargo es casi siempre sostén y explicación. Y desazón, y una necesidad de contestar en seguida, como quien vuelve a cerrar una puerta. (2003: 179)

La primera información que el lector obtiene establece un precedente: las cartas siempre han transgredido la vida «calzada» del protagonista; son la entrada para que el pasado irrumpa en el presente de los personajes, pues siempre han violentado el orden impostado que Luis ha tratado de edificar desde que él y Laura salieron de Buenos Aires. Pero en esta ocasión hay algo

que no se puede pasar por alto. Un error absurdo y ridículo, que siembra la incertidumbre en el protagonista, impide que este restablezca la organización de su universo: las cartas ya no son tan solo un paréntesis que se cierra, sino que está franqueando las fronteras delimitadas por su propia temporalidad. Más tarde se sabrá que lo que Luis racionaliza como un error es la inclusión del nombre de su hermano muerto, Nico, en la carta. Durante el transcurso de la narración, los personajes reciben tres cartas. Cada una aumentará exponencialmente la amenaza de lo fantástico, pero no su concreción. Este cuento propicia la actualización de los espacios de indeterminación al aportar información del pasado; los vacíos que el texto permite completar al lector son indispensables para entender la importancia de la mención de Nico.

[...] en estas interrupciones señaladas por los espacios vacíos, se libera en los elementos del repertorio seleccionado algo que necesariamente permanecía oculto, mientras aquéllos estaban insertos en el contexto conocido. Tal liberación de los espacios clausurados comienza entonces a orientar las posibilidades de combinación del lector. Ciertamente los espacios vacíos no solo se ocultan en el repertorio, sino igualmente en las estrategias. El texto como imagen dotada de perspectiva solicita una relación permanente entre sus perspectivas de presentación. Pero, puesto que estas perspectivas en la textura del texto se encuentran estratificadas, hay que crear persistentemente, en el proceso de la lectura, la relación entre los segmentos de distintas perspectivas. (Iser, 1987: 282)

Los segmentos que se entrelazan corresponden a las dos temporalidades que configuran el cuento. En la medida en que el lector adquiere más conocimientos con respecto a la historia de Luis y Laura en Buenos Aires, la amenaza se vuelve más concreta, incluso si se supusiera como plausible que los eventos fueron desencadenados por la culpa de aquellos al traicionar a Nico.⁸ El final del cuento, que no su desenlace, será el espacio de indeterminación imposible de completar.

8 Dice Jaime Alazraki: «el relato neofantástico alude a sentidos oblicuos o metafóricos o figurativos: no es Nico, el hermano muerto del personaje de 'Cartas de mamá', quien reaparece al final del cuento, sino la proyección de Nico en la conciencia acosada por la culpa y el remordimiento de Laura y Luis» (2001: 280). Algo similar ocurre con la interpretación de Blanco-Arnejo. Son tantos los espacios de indeterminación que regulan (o impiden) la interacción entre texto y lector en este relato, que es posible realizar una lectura freudiana de la culpa como elemento subyacente. Y, en efecto, ésta resulta fundamental para comprender la dinámica entre los personajes que habitan este universo diegético. Pero no podemos omitir que, aún cuando la lectura de Alazraki y Blanco-Arnejo puede tener cabida en una interpretación psicológica, el cuento no ofrece los suficientes elementos textuales para concretizar qué o quién se aparece al final y esos vacíos no pueden ser colmados. Se puede intuir, mas no confirmar, y de ahí la inquietud que invade al lector.

Existen, sin embargo, silencios incolmables, cuya imposibilidad de resolución es experimentada como una carencia por parte del lector, y que estructuran el cuento en sus características de 'género'. Este es el tipo de silencio que encontramos en el cuento fantástico: un silencio cuya naturaleza y función consiste precisamente en no poder ser llenado. El sistema prevé la interrupción del proceso comunicativo como condición de su existencia: el silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad. (Campra, 2008: 112)

Cada carta aumenta la tensión en el lector, pues cada intento de racionalizar la aparente presencia de Nico tras su muerte se ve invalidado por la insuficiencia de las justificaciones frente al presentimiento de que algo imposible está sucediendo. La información acerca de Nico es neutralizada al atribuir a la senilidad de la madre lo que el protagonista cree que fue un simple intercambio de nombres:

Lo mejor de mamá era que nunca se había abandonado a la tristeza que debía causarle la ausencia de su hijo y de su nuera, ni siquiera al dolor –tan a gritos, tan a lágrimas al principio– por la muerte de Nico. Nunca, en los dos años que llevaba ya en París, mamá había mencionado a Nico en sus cartas. Era como Laura, que tampoco lo nombraba. Ninguna de las dos lo nombraba, y hacia más de dos años que Nico había muerto. La repentina mención de su nombre a mitad de la carta era casi un escándalo. Ya el solo hecho de que el nombre de Nico apareciera de golpe en una frase, con la *N* larga y temblorosa, la *o* con una cola torcida; pero era peor, porque el nombre se situaba en una frase incomprendible y absurda, en algo que no podía ser otra cosa que un anuncio de senilidad. De golpe perdía la noción del tiempo, se imaginaba que... El párrafo venía después de un breve acuse de recibo de una carta de Laura. Un punto apenas marcado con la débil tinta azul comprada en el almacén del barrio, y a quemarropa: 'Esta mañana Nico preguntó por ustedes'. El resto seguía como siempre [...]. Pero Nico había preguntado por ellos. (Cortázar, 2003: 181)

La mención de Nico vulnera la vida de Luis en dos niveles. En primera instancia, rompe el silencio que se ha construido en torno a aquél: un silencio que, en cierta medida, en lugar de sumirlo en el olvido es un tácito recordatorio de su presencia. En segunda, como se verá más adelante, corresponde a la suposición de que hay una posibilidad de lo imposible.⁹ Nico podría reapare-

9 Esta doble cualidad del silencio que se configura en «Cartas de mamá» juega con las concepciones dicotómicas de la realidad y emplea a lo fantástico para transgredirlas. La ausencia inminentemente sugiere una presencia: «la alteridad no es solo la nada, el vacío. Al mismo tiempo que llega a destruir de manera mecánica nuestra relación con el mundo representado, la metonimización instala la alteridad como PRESENCIA. La ceguera de la mirada no implica la presencia de lo vacío, sugiere más bien, a

cer desafiando los límites entre la vida y la muerte. «El personaje del hermano muerto y anterior novio de Laura será la presencia ausente que desencadene un nuevo orden de cosas, una nueva realidad [...] que sucesivamente se irá apropiando del territorio consuetudinario» (Quintero, 1981: 194).

Luis concluye que su madre escribe Nico cuando en realidad se refería al primo Víctor: «Pensó si no podría borrar la palabra, reemplazar Nico por Víctor, sencillamente reemplazar el error por la verdad» (Cortázar, 2003: 181). Pero el lector solo puede interpretar esta aparente verdad como una conjetura. Este es uno de los muchos fragmentos en que la elección de un narrador heterodiegético con focalización interna en Luis funciona como elemento estructurador de vital importancia para la actualización del texto, lo cual resulta en que, incluso cuando el narrador posea más información, opta porque la determinación de lo erróneo quede supeditada a la percepción del protagonista. El lector se ve encaminado a organizar el texto desde la perspectiva de Luis, por tanto, la problematización que la transgresión de órdenes causa, al menos su amenaza, será perceptible a través de él: «En realidad hubiera sido fácil cambiar Nico por Víctor, que era el que sin duda había preguntado por ellos. El primo Víctor, tan atento siempre [...]. Esta mañana Víctor preguntó por ustedes. Tan natural que Víctor pasara a visitar a mamá y le preguntara por los ausentes» (2003: 182).

Aunque es una suposición lógica dentro del mundo del protagonista, sigue sin comprobarse su veracidad. De hecho, parece que el propio Luis lo duda y que simplemente aplica un criterio racional a la posibilidad de lo imposible; adapta esta hipótesis como el resto del entorno e intenta, sin resultado, que esta carta sea borrada como todas las anteriores. La información del pasado que actualiza el presente no evita que la problemática presencia de Nico se imponga:

Lo raro era que Laura no lo nombraba nunca y que por eso tampoco él lo nombrara, que Nico no fuera ni siquiera el difunto, ni siquiera el cuñado muerto, el hijo de mamá. Al principio le había traído un alivio después del turbio intercambio de reproches, del llanto y los gritos de mamá, de la estúpida intervención del tío Emilio y del primo Víctor (*Víctor preguntó esta mañana por ustedes*), el casamiento apresurado y sin más ceremonia que un taxi llamado por teléfono y tres minutos delante de un funcionario con caspa en las solapas. (2003: 184; cursivas mías)

pesar de la imposibilidad de darle forma, la presencia de lo OTRO» (Bozetto, 2001: 235). Nico siempre ha estado presente, pero ahora se corre el riesgo de que se materialice desde su ausencia.

Este subrayado es significativo al menos en dos aspectos. Por una parte, hace referencia al paréntesis como elemento estructurador que se configura durante toda la narración: ese paréntesis «divorciad[o] de la frase principal de la que sin embargo es casi siempre sostén y explicación» (2003: 179). Las cartas de la madre de Luis siempre han tenido ese efecto parentético en su vida. Un elemento textual que se puede eliminar sin alterar el contenido pero que matiza la frase (la historia) de la que depende su existencia. A lo largo del cuento estos paréntesis textuales contienen información que complementa y hasta contradice lo que se plantea en el plano principal de la narración.¹⁰ En segundo lugar, y en conjunto con lo previamente dicho, el contenido del paréntesis trae a la escena lo que Luis intenta con vehemencia desterrar del presente y de la narración misma: al envolverlo de nuevo en el silencio, tal como su madre y Laura lo hacen, lo único que logra es que el lector esté cada vez más consciente de la amenaza que Nico representa para el orden de la realidad objetiva, además de probar la insuficiencia de la primera racionalización del acontecimiento:

[...] a quién le importaba nada de Nico vivo o muerto, pero la tolerancia de su recuerdo en el panteón del pasado hubiera sido la oscura, irrefutable prueba de que Laura lo había olvidado verdaderamente y para siempre. Llamado a la plena luz de su nombre el íncubo se hubiera desvanecido, tan débil e inane como cuando pisaba la tierra. Pero Laura seguía callando el nombre de Nico, y cada vez que lo callaba, en el momento preciso en que hubiera sido natural que lo dijera y exactamente lo callaba, Luis sentía otra vez la presencia de Nico en el jardín de Flores, escuchaba su tos discreta preparando el más perfecto regalo de bodas imaginable, su muerte en plena luna de miel de la que había sido su novia, del que había sido su hermano. (2003: 184)

Al ocultarle a Laura la primera carta que hacía mención de Nico, Luis hace más perceptible la presencia de lo omitido. El esfuerzo por encapsularlo en un paréntesis solo logra que lo que se presiente como una transgresión a lo posible adquiera mayor importancia. Para cuando llega la segunda carta, ya

10 De hecho, en el relato, los paréntesis cumplen diversas funciones: actúan como analepsis completivas que nos ofrecen información que ayudan a resolver ciertas lagunas informativas; enuncian los deseos de Luis en relación con el pasado y el futuro; se configuran como indicios o matizan situaciones... Incluso dan pie para comprender la dimensión psicológica del protagonista: «La vida entre paréntesis ofrece connotaciones de una vida aislada, como en una burbuja, y también contiene la idea de algo efímero, algo poco estable, que puede cambiar en cualquier momento. Ésta es la forma en que Luis se siente, que su vida puede cambiar en cualquier momento, que la burbuja puede romperse. Así, el paréntesis puede servir para hacer hincapié en una realidad muy dolorosa para Luis [...]». (Blanco-Arnejó, 2003: 497).

no es posible ignorar su existencia, pues Nico no se limita a mandar saludos, sino que amenaza con ir a Europa, a París: «Después había como una estrellita azul [...] y entonces unas reflexiones melancólicas sobre lo sola que se quedaría si también Nico se iba a Europa como parecía, pero ése era el destino de los viejos, los hijos son golondrinas que se van un día, hay que tener resignación mientras el cuerpo vaya tirando. La señora de al lado...» (2003: 185).

Cada carta contiene información que atenta contra el orden que Luis se ha fabricado y, por consiguiente, se deben tomar las medidas para detener la transgresión. Si bien no puede ocultarle la carta a Laura, puede tratar de contener las consecuencias. Luis escribe a su tío Emilio con la esperanza de que confirme su sospecha y corrobore que su madre sufre de una suerte de demencia senil. Asimismo, escribe a su madre haciendo caso omiso de su «error» e intenta neutralizar el peligro que éste encierra al corregir los nombres: «De modo que Víctor habla de venir a Europa» (2003: 188). A pesar de que Laura y Luis fingien que nada ha pasado, de que ésta pretende, junto con el protagonista, que tan solo fue un error,¹¹ el daño ya está hecho, pues lo fantástico coloca «la sinrazón en la medida misma en que concierta el orden y el desorden, que el hombre adivina en lo natural y lo sobrenatural, bajo el signo de una racionalidad formal» (Bessièrre, 2001: 86). Las pesadillas de Laura vuelven y la respuesta del tío Emilio, en lugar de tranquilizar a Luis, le demuestra que su explicación no es suficiente, incluso cuando atribuya la aparente normalidad de su madre a la ineptitud de su tío. Aun cuando no hay elementos textuales concretos que posibiliten que el lector determine a cabalidad que las pesadillas de Laura están vinculadas con Nico y su pasado en Buenos Aires, hay indicios de que, en efecto, hay una relación; pero más allá de esto, lo que se debe enfatizar es que el riesgo que supone la intromisión de lo «anormal» es tal que transgrede incluso el espacio subjetivo de Laura.

Antes de que el orden pueda ser restablecido, llega la tercera carta y sus efectos serán irreversibles. Ésta contiene los datos concretos de la llegada de alguien que aparentemente es Nico: «Luis encontró la carta de mamá en el cajón de la mesa de luz y la llevó a la oficina. Telefoneó a la compañía naviera, aunque estaba seguro de que mamá daba las fechas exactas. Era su única seguridad, porque todo el resto no se podía siquiera pensar» (Cortázar, 2003: 190). A decir verdad, Nico siempre estuvo, desde el silencio, con Luis y Laura. Solo que ahora amenaza con manifestarse de otra manera, una que no corres-

11 De hecho, al leer la tercera carta, Laura afirmará que la madre se ha vuelto loca para tratar, de nuevo, de anular sin éxito el peligro que Nico supone.

ponde a la lógica del mundo cognoscible. Es tal la magnitud de la amenaza que es difícil suponer que no tiene una existencia real. «¿Para qué fingir (no era una pregunta, pero cómo decirlo de otro modo) que mamá estaba loca? Lo único que se podía hacer era no hacer nada, dejar que pasaran los días, salvo el viernes» (2003: 191). De acuerdo con la información en la carta, alguien –el narrador no permite que el lector sepa de primera mano lo que ésta contiene, tiene que inferirlo a partir de las acciones de los personajes– llegará el viernes 17 a París. Laura va a la estación a buscar al pasajero anunciado. Luis la sigue. La sospecha de que algo imposible puede ocurrir es significativa, pero no se aclara nada. No se sabe si Laura halló a quien buscaba.

Quizá estaba en la otra habitación, o quizá estaba apoyado en la puerta como había esperado él, o se había instalado ya donde siempre había sido el amo, en el territorio blanco y tibio de las sábanas al que tantas veces había acudido en los sueños de Laura. Allí esperaría, tendido de espaldas, fumando también él su cigarrillo, tosiendo un poco, riéndose con una cara de payaso como la cara de los últimos días, cuando no le quedaba una gota de sangre sana en las venas. (2003: 192-193)

El lector tiene que ir actualizando los retazos de información que recibe, pero los elementos omitidos son abundantes. La misión de la elipsis hacia el final del cuento es crear una incertidumbre sin solución aparente. Como se mencionó, en «Cartas de mamá» se concretan todos los espacios de indeterminación necesarios para entender el pasado de los personajes y, por ende, comprender la amenaza que constituiría la reaparición de Nico. Éste murió y su retorno representa lo imposible transgrediendo el orden de lo posible. La narración se configura a partir de la amenaza de su presencia, pero no permite que el lector asevere con certeza qué sucedió:

Pasó al otro cuarto, fue a la mesa de trabajo, encendió la lámpara. No necesitaba releer la carta de mamá para contestarla como debía. Empezó a escribir, querida mamá. Escribió: querida mamá. Tiró el papel, escribió: mamá. Sentía la casa como un puño que se fuera apretando. Todo era más estrecho, más sofocante. El departamento había sido suficiente para dos, estaba pensado exactamente para dos. Cuando levantó los ojos (acababa de escribir: mamá), Laura estaba en la puerta, mirándolo. Luis dejó la pluma.
–¿A vos no te parece que está mucho más flaco?–dijo.
Laura hizo un gesto. Un brillo paralelo le bajaba por las mejillas.
–Un poco– dijo –. Uno va cambiando... (2003: 193)

La indeterminación de este relato permite que varias interpretaciones tengan lugar. Algunos críticos¹² afirman que Luis se identifica a tal grado con Nico que termina por convertirse en él. Ciertamente hay elementos que sustentarían esta interpretación, pero la incapacidad para llenar el espacio vacío más significativo del cuento enfrentará al lector al abismo de lo incognoscible. Se eliden las marcas textuales que permiten identificar quién enuncia los diálogos. ¿Quién está más flaco? ¿Quién cambió? ¿Reconocieron a Nico en la estación? ¿Está Nico en el apartamento? ¿A quién se dirige Laura? No hay respuesta conclusiva. Al lector le está vedado el resto de la historia. Hay un final, no un desenlace. Incluso el empleo de los puntos suspensivos propicia que la acción se alargue más allá del cuerpo del texto, así como la duda que invade tanto a lector como a los personajes.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (2001): «¿Qué es lo neofantástico?», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 265-282.
- BARRENECHEA, Ana María (1978): «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», en *Textos hispanoamericanos: de Sarmiento a Sarduy*, Monte Ávila, Caracas, pp. 87-103.
- BESSIÈRE, Irène (2001): «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 83-104.
- BOTTON BURLÁ, María (1983): *Los juegos fantásticos: estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- BLANCO-ARNEJO, Flora (2003): «Los sonidos del silencio: una interpretación freudiana de ‘Cartas de mamá’ de Julio Cortázar», *Hispania*, vol. 86, núm. 3 (septiembre), pp. 493-501.
<<http://dx.doi.org/10.2307/20062877>><http://search.crossref.org/?q=%C2%ABLos+sonidos+del+silencio%3A+una+interpretaci%C3%B3n+freudiana+de+%E2%80%98Cartas+de+mam%C3%A1%E2%80%99+de+Julio+Cort%C3%A1zar>
- BOZETTO, Roger (2001): «¿Un discurso de lo fantástico?», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 223-242.
- CAMPRA, Rosalba (2008): *Territorios de la ficción: lo fantástico*, Editorial Renacimiento, Sevilla.
- CESERANI, Remo (1999): *Lo fantástico*, Juan Díaz de Atauri [trad.], Visor, Madrid.
- CORTÁZAR, Julio (2003): «Cartas de mamá», en *Cuentos completos/1*, Alfaguara, México, pp. 179-193.

12 Véase Quintero Marín (1981):.

- FERNÁNDEZ, Teodosio (1991): «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Siruela, Madrid, pp. 38-56.
- GENETTE, Gérard (1989): *Figuras III*, Carlos Manzano [trad.], Lumen, Barcelona.
- ISER, Wolfgang (1987): *El acto de leer: Teoría del efecto estético*, J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito [trad.], Taurus, Madrid.
- JORDAN, Mary Erdal (1998): *La narrativa fantástica: Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Vervuert Iberoamericana, Madrid.
- QUINTERO MARÍN, María Cecilia (1981): *La cuentística de Julio Cortázar*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- REISZ, Susana (2001): «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 193-221.
- ROAS, David (2006): «Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico», *Semiosis*, vol. II, núm. 3 (enero-junio), pp. 95-116.
- ROAS, David (2009): «¿Hay literatura fantástica después de la mecánica cuántica? Nuevas perspectivas teóricas», en Amelia Sanz Cabrerizo (ed.), *Teoría literaria española con voz propia*, Arco/Libros, Madrid, pp. 171-189.
- TODOROV, Tzvetan (2003): *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México.