

Los sonidos del silencio: Una interpretación freudiana de "Cartas de mamá" de Julio Cortázar

María D. Blanco-Arnejo
Willamette University

Abstract: El cuento "Cartas de mamá" de Julio Cortázar une dos tabúes fundamentales: el incesto y la muerte, estudiados por Freud en *Totem and Taboo*. El motivo principal de culpabilidad es expresado a través del uso de la omnisciencia selectiva, focalizando el relato en la mente del protagonista, Luis, y presentando a los otros personajes como enigmáticos. El lector se encuentra en una situación similar a la de Luis, enfrentado a una exposición incompleta de los personajes, y tiene que suplir esos huecos ("espacios vacíos" de Iser) con su propia creatividad. Una comparación con la versión cinematográfica de este cuento, y con otros dos textos de Cortázar ("La barca" y "Cartas de una madre") ayudan a percibir más claramente las cualidades del narrador. Luego se sitúa y contextualiza este cuento dentro de la producción total de Cortázar.

Key Words: Cortázar (Julio), Freud (Sigmund), "Cartas de mamá," *Totem and Taboo*, cuento, literatura latinoamericana, narrativa argentina

Con la apariencia de un relato breve y sencillo, "Cartas de mamá" reúne algunos de los temas más tratados por Cortázar: el doble, los sueños, la precaria diferenciación entre lo real y lo irreal, la locura, la reversibilidad de la muerte. Sin embargo, el motivo principal que encadena estos temas es el sentimiento de culpabilidad. En este trabajo analizaremos el desarrollo de la culpa como motivo fundamental a la luz de las teorías freudianas expuestas en *Totem and Taboo*. Asimismo veremos cómo el vehículo fundamental para expresar ese tema es la focalización del narrador en el personaje de Luis exclusivamente, asociando a los otros personajes con el silencio. Ese silencio crea muchas interrogantes en el relato (lo que Iser ha llamado "espacios vacíos" de la narración) que obligan al lector a tomar un papel activo. Compararemos el cuento con la película de Julio Sempere basada en el relato para comprender mejor el alcance del punto de vista empleado.

Luis y Laura forman un matrimonio de argentinos que viven en París, donde él trabaja para una agencia de publicidad. Luis recibe con cierta regularidad cartas de su madre desde la Argentina. Tanto la madre como la pareja evitan mencionar a Nico, hermano de Luis y ex-novio de Laura, muerto dos años antes, durante la luna de miel de Luis y Laura. La tensión en la vida del matrimonio es evidente, debida a su sentimiento de culpabilidad. Laura abandonó a su novio Nico para casarse con el hermano de éste. Luis siente que le robó la novia a su hermano. La familia de Luis se mostró ofendida por la boda, y la muerte de Nico en plena luna de miel no hizo más que empeorar las cosas. Además, Luis y Laura se sienten culpables por haber abandonado a la madre de Luis, anciana y sola en una casa llena de recuerdos.

La tensión se acrecienta cuando la madre empieza a mencionar a Nico en sus cartas, refiriéndose a él como si estuviera vivo. Llega incluso a anunciar el viaje de Nico a París dando datos muy precisos de fecha, lugar y hora. Luis y Laura se sienten horrorizados por esas cartas y acuden por separado a la estación de tren. Ven a un hombre que se parece un poco a Nico, pero que claramente no es Nico. Esa misma noche, en la escena final del cuento, el matrimonio habla de Nico como si estuviera vivo, como si fuera de veras el hombre que vieron en la estación.

Este final es una sorpresa total para el lector. Hasta aquí el cuento no había incluido ningún elemento fantástico, algo habitual en gran parte de la literatura cortazariana. Con este diálogo

Blanco-Arnejo, María D.

final se introduce una dimensión surrealista, se abre la puerta al tema de la locura, de la reversibilidad de la muerte, de la definición de realidad. Para Jaime Alazraki, aceptar a Nico vivo es una liberación para Luis y Laura, es un juego que les permite reconquistar la libertad que habían perdido en su vida fácil de París (106). Ewald Weitzdörfer considera esa conversación como el principio de una vida tal vez feliz para ellos, una vida que exige la aceptación de su pasado (181).

En esta historia se unen dos tabúes diferentes: el incesto y la muerte. Ambos tabúes aparecen relacionados en el libro de Sigmund Freud *Totem and Taboo*. El vínculo que asocia estos dos tabúes según Freud es precisamente el motivo fundamental del cuento: el sentimiento de culpa. Según Freud, todas las culturas manifiestan horror al incesto e incluso menciona el especial tabú de los indios de cierta tribu africana, el contacto entre cuñados: "Curiously enough, among the Barongo of Delagoa Bay, in South Africa, the strictest rules affect a man's relations with his sister-in-law, the wife of his wife's brother. If he meets this formidable person anywhere, he carefully avoids her. He does not eat out of the same dish with her, he speaks to her with embarrassment, does not venture into her hut and greets her in a trembling voice" (11). Esta es la situación en el cuento. Luis se casa con la novia de su hermano, casi su cuñada, su hermana política. De ese acto en cierto modo incestuoso proviene la raíz de su sentimiento de culpa. Según Freud, esta violación del tabú afecta no sólo a las partes interesadas sino al resto de la familia: "It is avenged in the most energetic fashion by the whole clan, as though it were a question of averting some danger that threatened the whole community of some guilt that was pressing upon it" (4). Así se explica el enfado de la familia entera ante el matrimonio de Luis y Laura. No se trataba de una cuestión personal, sino de algo que afectaba a todo el clan.

Las tribus estudiadas por Freud desconocen el origen del tabú, y tampoco les preocupa. Se someten a las prohibiciones convencidos de su fuerza y de su inexorabilidad. Los tabúes son prohibiciones que atacan los anhelos más profundos del ser humano. La renuncia a esos deseos o instintos es la base de la obediencia al tabú. Una vez que la obediencia se ha roto, sólo queda esperar la venganza de los dioses. Algo similar ocurre en el cuento: los personajes optan por el silencio, sin tratar de explicar sus sentimientos, ni tratar de salir de la situación de infelicidad en que se encuentran.

En cuanto a la muerte, Freud señala que un sentimiento de culpa puede instalarse en los familiares cercanos al fallecido: "When a wife has lost her husband or a daughter her mother, it not infrequently happens that the survivor is overwhelmed by tormenting doubts (to which we give the name of 'obsessive self-reproaches') as to whether she may not herself have been responsible for the death of this cherished being through some act of carelessness or neglect" (60). Es obvio que Luis y Laura sienten que sus deseos se vieron cumplidos con la muerte de Nico, pero de ese cumplimiento no se deriva satisfacción, sino reproche y un hondo sentimiento de culpa: "Pero ahora, con un mar de por medio, con la muerte y dos años de por medio, Laura seguía sin nombrarlo, y él se plegaba a su silencio por cobardía, sabiendo que en el fondo ese silencio lo agraviaba por lo que tenía de reproche, de arrepentimiento, de algo que empezaba a parecerse a la traición" (221-22).

Al sentimiento de culpa hay que unir el de temor. Según Freud, la mayor parte de las tribus primitivas creen en vampiros, en el regreso de los muertos para atormentar a los vivos en forma de espíritus malignos. Múltiples rituales deben ser ejecutados para protegerse de los muertos, tales como evitar pronunciar el nombre del muerto, y separarse del cuerpo del muerto mediante una masa de agua, como un río o un lago: "For they (the savages) make no disguise of the fact that they are afraid of the presence or of the return of the dead person's ghost; and they perform a great number of ceremonies to keep him at a distance or drive him off. They feel that to utter his name is equivalent to invoking him and will quickly be followed by this presence" (57). Y más adelante: "the living did not feel safe from the attacks of the dead till there was a sheet of water between them" (59). Recordemos que Luis y Laura se marchan de Argentina a París, poniendo agua de por medio. Hacen esto como una escapada, como algo necesario para protegerse, pero a la vez algo de lo que se avergüenzan. Graciela Pucciarelli de Colantonio califica esta huida a París como "destierro" provocado por la familia, o incluso expulsión del Jardín del Edén (87). Una vez en

París, los dos ponen exquisito cuidado en no pronunciar el nombre de Nico, del muerto, ya que esto podría conjurar su aparición: "Nunca, en los dos años que llevaban 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 hacía más de dos años que Nico había muerto" (217). Finalmente, llega la carta procedente de Argentina, del otro lado del mar, del lugar donde se encuentra el cuerpo de Nico, la que inicia el proceso de resucitar a los muertos. Después de que su nombre ha sido escrito, tiene que ser pronunciado, y de ahí se seguirá su presencia en las vidas de Luis y Laura.

El fantasma de Nico parece atacar a Laura en una pesadilla que se repite a menudo, la obliga a gritar y a convulsionarse, y despierta aterrada: "El la sacudía, la calmaba, le traía agua que bebía sollozando, acosada aún a medias por el otro lado de su vida. Decía no recordar nada, era algo horrible pero no se podía explicar, y acababa por dormirse llevándose su secreto, porque Luis sabía que ella sabía, que acababa de enfrentarse con aquel que entraba en su sueño, vaya a saber bajo qué horrenda máscara" (228-29).

El sentimiento de culpa derivado de la muerte puede presentar distintas manifestaciones:

In spite of the successful defense which the survivor achieves by means of projection, his emotional reaction shows the characteristics of punishment and remorse, for he is the subject of fears and submits to renunciations and restrictions, though these are in part disguised as measures of protection against the hostile demon [...]. The taboo upon the dead arises, like the others, from the contrast between conscious pain and unconscious satisfaction over the death that has occurred. Since such is the origin of the ghost's resentment, it follows naturally that the survivors who have the most to fear will be those who were formerly its nearest and dearest. (Freud 61)

Los sobrevivientes se mueven entre el dolor consciente y la satisfacción inconsciente por esa muerte, y se castigan a sí mismos con renunciaciones y restricciones. En "Cartas de mamá" la mayor privación que sufren Luis y Laura es la incomunicación, se niegan el uno al otro, y como consecuencia se niegan la posibilidad de ser felices en su matrimonio. Por ejemplo, después de discutir una de las cartas de mamá en la cama: "Empezaron a fingir que dormían" (227). Esta afirmación nos reveló que su matrimonio es poco más que una farsa, que ambos cónyuges se refugian en sí mismos huyendo del otro. La incomunicación se manifiesta de forma patente en el silencio, en la forma en que evitan hablar de su pasado y, en particular, pronunciar el nombre de Nico: "Un lento territorio prohibido se había ido formando poco a poco en su lenguaje, aislándolos de Nico, envolviendo su nombre y su recuerdo en un algodón manchado y pegajoso. Y del otro lado mamá hacía lo mismo, confabulada inexplicablemente en el silencio" (222).

Estos sentimientos de culpa y ansiedad basados en los dos tabúes de la muerte y el incesto aparecen claramente expresados en el cuento gracias a la focalización del narrador en el personaje de Luis. En muy pocas ocasiones Luis utiliza la primera persona. Tenemos, en cambio, un narrador en tercera persona que narra toda la historia desde la perspectiva de Luis. Se trata de un caso de omnisciencia selectiva. El narrador parece conocer toda la información referente a Luis, y solamente a él. El resto de los personajes son un misterio para Luis, y también para el narrador. Por supuesto, lo son entonces también para el lector. En palabras de Ana María Pucciarelli: "[el narrador] testigo omnisciente en cuanto a Luis aparece tan limitado como él en lo que se refiere a la interioridad de los otros; esta limitación acrecienta el poder de sugerencia que se desprende asimismo del entrecruzamiento de interpretaciones diversas y/o contradictorias; no hay una instancia en el texto que esclarezca el significado último de situaciones, sentimientos, conductas" (273).

Wolfgang Iser en *The Act of Reading* establece la importancia de lo no mencionado en un texto de ficción. El lector usa la información que se le ofrece en una narración y a la vez tiene que poner de su parte todo lo que no viene dado. Para establecer el significado del texto el lector debe interpretar, relacionar y combinar toda la información, utilizando su propia experiencia e imaginación. El lector es un cocreador del texto para superar las ambigüedades, omisiones y contradicciones que son inherentes a una obra de ficción. En "Cartas de mamá" esos "espacios vacíos" son fundamentalmente la personalidad de Laura y de la madre.

Lo que más agobia a Luis es su falta de comunicación con Laura, no saber lo que ella piensa,

o siente. Luis sospecha los sentimientos de Laura, hace hipótesis sobre ellos, pero nunca tienen un diálogo abierto que ponga las cartas boca arriba. Cuando van juntos al cine, Luis llega a dudar de que estén viendo la misma película, o al menos de que la puedan interpretar de una forma similar: "El la sentía otra vez lejos, quién sabe si lo que miraban juntos era ya la misma cosa para los dos" (220). Esta ansiedad de Luis por desentrañar a Laura se transmite perfectamente al lector gracias al punto de vista utilizado en la narración. Ese narrador en tercera persona se mete en la mente de Luis, desempolva sus recuerdos y dramatiza sus luchas internas. Pero su narración está limitada al personaje de Luis, nunca consigue meterse en la mente de Laura. Como resultado, el lector se identifica completamente con Luis, y Laura se perfila en el texto y en la mente del lector como una incógnita. El propio Luis, cuando espía a Laura en la estación de tren se distancia de ella: "La miraba sin sorpresa, como a un insecto cuyo comportamiento podía ser interesante" (234). En este punto Luis está completamente alienado. En realidad no sabemos si esta comparación entre Laura y un insecto es de Luis o del narrador. Incluso si es una comparación del narrador, sabemos que éste está interpretando la mente de Luis, que transmite mediante la narración lo que Luis siente. Quizá Luis no hubiera utilizado la palabra insecto para describir a Laura, pero así es como se siente, así es como la ve. Si es en efecto una comparación del narrador, debemos centrarnos no tanto en el insecto que es Laura, cuanto en el entomólogo que la está mirando, que es Luis. Es una muestra más de la relación de incomunicación de la pareja y de lo previsible que es Laura, como un insecto. Al mismo tiempo, esto no la hace más accesible: ella sigue siendo una incógnita para Luis y para el lector.

La perspectiva de la narración está clara desde el título. La palabra mamá, término de confianza, nos indica que el protagonismo de la narración girará en torno al destinatario de esas cartas, el hijo. El narrador nos aclara al principio del texto un matiz importante: "Laura se extrañaría: 'Qué raro, no ha llegado carta de tu madre.' Nunca decía *tu mamá*, tal vez porque había perdido a la suya siendo niña" (215). El personaje de mamá se llama así sólo desde la perspectiva de Luis. Para Laura el personaje es distinto, cambia de nombre y, por lo tanto, de personalidad. Es "madre," una denominación mucho más fría, más formal, más distanciada. Por lo tanto, las cartas de mamá no están dirigidas a ella: "Las cartas de mamá interesaban siempre a Laura, aunque de una manera indefinible no le estuvieran destinadas. Mamá le escribía a él" (216). La repetición constante de la palabra mamá a lo largo del texto nos sirve de guía. Nos indica que la perspectiva de la narración no ha cambiado, que seguimos mirando a través de los ojos de Luis y las únicas intervenciones de otros puntos de vista se hacen mediante los diálogos directos y las transposiciones de las cartas en estilo directo o en estilo indirecto libre.

El narrador en tercera persona ofrece ciertas ventajas sobre el narrador en primera persona. Si Luis narrara en primera persona, tendría que identificar a un narratario de alguna manera, tendría que dar algún sentido, un destinatario dentro de la ficción al hecho de estar contando su propia historia. Ese narratario podría ser el fingido lector de un diario que Luis estuviera escribiendo, por ejemplo. En la mayoría de los casos de narrador en primera persona, el narratario cobra vida y adquiere un cierto protagonismo. Eso no sería rentable en la historia que nos ocupa. Luis es el protagonista absoluto, y de esa soledad en la cima de la historia se desprende su drama, su falta de comunicación con Laura, con su madre, con el resto de la familia, con el mundo. En palabras de Eduardo Béjar: "Luis y Laura [...] en tácito acuerdo han encerrado esta culpa en la disimulación del silencio" (378). Luis aparece como un personaje rodeado de silencio.

Otra ventaja del narrador en tercera persona enfocado en el personaje de Luis es que aquél puede dar la información necesaria al lector de forma natural, sin sobrecargar el relato con detalles innecesarios. El narrador nos ofrece los elementos suficientes para la comprensión del texto y eso resulta natural para el lector. A veces se explaya durante varios párrafos describiendo las luchas internas de Luis, pero no necesita más de un par de líneas para ofrecernos las coordenadas básicas de su vida: "En la agencia de publicidad donde trabajaba como diseñador, releó la carta" (216). Esta técnica permite una economía en el relato que resultaría chocante en una narración en primera persona.

Más adelante: "Subió despacio (en realidad siempre subía despacio para no fatigarse los

pulmones y no toser) y al llegar al tercero se apoyó en la puerta" (235). De nuevo, este paréntesis contiene información vital para crear en el lector una idea de depresión, de desgana, muy acorde con el estado de ánimo de Luis, que no quiere llegar a casa y tener que hablar con Laura.

Otro buen ejemplo de esa economía lo tenemos en uno de los frecuentes paréntesis del relato: "No, no le mostraría la carta [...] Mejor tirar la carta (la tiró esa tarde misma) y por la noche ir al cine con Laura" (219-20). Después de varias páginas en las que Luis sopesa las distintas posibilidades de acción en cuanto a la carta de mamá, toma una decisión: tirar la carta. El lector tiene la impresión de estar asistiendo a la lucha interna de Luis en el mismo momento en que él la sufre. Sin embargo, ese paréntesis (la tiró esa tarde misma) nos lanza al futuro de Luis. El lector parece anticiparse a las acciones de Luis, parece saber lo que va a hacer antes de que él mismo lo sepa. Es una impresión creada mediante la economía de que goza el narrador.

Esos paréntesis son muy usados en el relato con distintas funciones. A veces nos dan información tangencial, pero muy plástica, sobre Luis: "(cruzaba París a pie para estar más solo y despejarse la cabeza)" (233). O bien puede ser una aclaración sobre la acción, destinada exclusivamente al lector: "(mamá habría querido escribir 'Victor' y había puesto 'Nico')" (215). Otras veces son una reflexión filosófica: "(las personas, evadidas hacia ya tanto tiempo, pero los nombres, los verdaderos fantasmas que son los nombres, esa duración pertinaz)" (214).

En la mayor parte de los casos, sin embargo, los paréntesis tienen una función estilística y casi simbólica. Encontramos incluso una referencia teórica a los paréntesis al principio del cuento: "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" (214). Según Elvira Aguirre: "El sujeto puesto entre paréntesis 'apartado de la frase principal,' como expresa el narrador, es un sujeto limitado en su libertad, un sujeto que no puede autodefinirse, es decir, sin responsabilidad moral" (133). Luis compara su vida a una palabra entre paréntesis, es decir, no se siente integrado. No se siente verdaderamente como una parte de su familia, de su matrimonio, de su mundo. Ve los paréntesis como algo a la vez positivo y negativo. Es negativo porque es diferente, algo divorciado del resto de la frase, algo que no es la frase principal, pero al mismo tiempo es positivo, vital, el sostén y la explicación de esa frase principal.

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. Esta 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: "Una tarde, después de hablar con Nico que estaba ya enfermo, se había jurado escapar de la Argentina, del caserón de Flores, de mamá y los perros y su hermano (que ya estaba enfermo)" (218). La cláusula "que ya estaba enfermo" aparece dos veces en la misma oración. Es como un epíteto que debe acompañar constantemente a Nico, a cualquier mención que se haga de él. En este caso, se nos muestra la desesperación de Luis por justificarse, por tratar de no compartir en modo alguno la culpa de la muerte de Nico. Al mismo tiempo, se nos muestra cómo la enfermedad de Nico lo dominaba todo en la vida de los hermanos, o bien domina ahora los recuerdos de Luis, subrayando su sentimiento de culpabilidad.

Los paréntesis son también un modo muy gráfico de expresar las luchas interiores de Luis. A veces son como un diálogo consigo mismo: "Las cartas de mamá le traían un tácito perdón (pero de nada había que perdonarlo), tenían el puente por donde era posible seguir pasando" (219). Los paréntesis acentúan el carácter de auto-reflexión del relato de un personaje que se cuestiona a sí mismo constantemente ya que tiene que enfrentarse al silencio que le rodea.

Si comparamos el cuento con la versión cinematográfica realizada sobre el mismo, veremos más claramente la importancia de la perspectiva utilizada en el relato. Julio Sempere dirigió la película de una hora de duración basada en este relato que fue producida por Radio Televisión Española. Es de destacar la fidelidad al texto que le sirve de base, mezclado con cierta creatividad a la hora de expresar la angustia y el sentimiento de culpa de Laura y Luis.

En cinematografía, el movimiento de la cámara es lo que más se parece al punto de vista en

literatura (Boyum 98). Resulta muy difícil, aunque ha habido algunos casos experimentales, respetar la perspectiva de un personaje, ya que entonces el propio personaje no podría aparecer en pantalla, excepto en un espejo, por ejemplo. El personaje narrador en cine debería, en teoría, estar detrás de la cámara. En la película que nos ocupa sería muy difícil crear una obra inteligible respetando la perspectiva de Luis, entonces se nos muestra la perspectiva de otros personajes también. La historia es esencialmente la misma, pero la exploración del carácter de los personajes es mucho mayor.

Por ejemplo, es importante en el cuento la falta de comunicación del matrimonio. Para expresar esto, la película usa varios ejemplos que no estaban en el cuento. Laura le pide que desayune fuera porque se le ha terminado el café. Luego le dice que no ha tenido tiempo de hacer la comida. Tampoco quiere hacer el amor con él. Parece que Laura no atiende a las necesidades de Luis, que está estableciendo las renunciaciones y restricciones creadas por la culpa, según Freud. Las reacciones de Luis son siempre muy pasivas, de aceptación, como si eso no le importara. Luis, por su parte, dice a veces que no puede ir a comer a casa, que tiene trabajo. En algunas ocasiones, eso no es cierto.

La película introduce también la perspectiva de Laura y la de la madre de Luis. Se oye la voz en off de Laura, sus pensamientos al principio de la película. También la película nos muestra las pesadillas de Laura, en las que las caras de Luis y Nico se confunden. Incluso en la casa, Laura ve fantasmas. En el cuento, todos los recuerdos del pasado se filtran por la mente de Luis. Pero en la película vemos que también Laura recuerda a Nico tosiendo. En el cuento es importante el hecho de que Laura nunca le revela a su marido la naturaleza de sus pesadillas, y eso es algo que llena de desasosiego a Luis, que contribuye a su aislamiento. Ese es uno de los "espacios vacíos" de Iser tanto para Luis como para el lector.

En la película se introducen visiones de Luis. Esto crea una dimensión diferente que no aparece en absoluto en el cuento. Luis ve visiones en los afiches en los que trabaja. También ve a su madre en París y discute con ella en sus fantasías. Incluso ve a Laura por la calle. Con estas fantasías se nos prepara para la escena final en la que Luis y Laura hablan de Nico como si estuviera vivo, como si acabaran de verlo en la estación. De esta manera la escena final tiene más sentido, es más aceptable, pero también pierde un poco de su fuerza, de la sorpresa que causa en los lectores de la historia. En el cuento no hay nada sobrenatural, todo es muy sencillo, creíble y realista. Entonces la escena final es sorprendente. El lector tiene que volver a pensar en toda la historia y reevaluar la forma en que ha rellenado esos "espacios vacíos." En la película, por el contrario, aparecen fantasmas y visiones por todas partes de modo que la escena final es un fantasma más.

Una de las escenas clave de la película en este sentido es el encuentro de Luis con un hombre que tose en la calle. A Luis le parece que ese hombre es Nico y se acerca a él. Por fin, en la escena culminante en la estación del tren, el hombre que camina por el andén es Nico, no hay duda en la película. El cuento tampoco deja lugar para la duda, pero de signo contrario: "Puestos a buscar semejanzas, naturalmente, el hombre era un desconocido, lo vieron de frente cuando puso la valija en el suelo" (235). Es de notar el verbo "vieron," es decir, fueron los dos los que pudieron apreciar sin lugar a dudas que no se trataba de Nico. Esta seguridad le da más fuerza a la escena final del cuento, cuando Luis y Laura hablan de ese hombre como si tuvieran la total seguridad de que era Nico. En esa escena están aceptando su culpa, su locura, el regreso de Nico para vivir entre ellos. Lo que se pierde entonces en la película es esa perspectiva única de Luis que le concedía a él protagonismo total y permitía resaltar su complejo de culpabilidad. En el cuento las personalidades de todos están envueltas en silencio. Todos los personajes están supeditados a su relación con Luis, el protagonista. Las personalidades de todos, excepto Luis, son un "espacio vacío" de Iser; el lector tiene que inventar, poner de su parte, para entender el texto. Eso es exactamente lo que hace Luis con Laura y con su madre. En la película el trabajo de invención es menor ya que se rellenan algunos de estos espacios vacíos. La película es la suma del cuento y la interpretación de un lector.

Algo similar hizo Cortázar en uno de sus cuentos. En "La barca," Julio Cortázar propone una

ex
an
in
tip
ci
se
in
v
p
e
r

extraordinaria experiencia metaliteraria. El cuento relata, en tercera persona, las aventuras amorosas de Valentina, una turista argentina, en un viaje organizado a Italia. El texto se encuentra interrumpido treinta y cinco veces por breves fragmentos, diferenciados del texto principal por el tipo de letra y el margen izquierdo más grueso, que llamaremos interpolaciones. Estas interpolaciones están escritas en primera persona y corresponden a los pensamientos de Dora, un personaje secundario en el relato, la compañera de habitación de Valentina durante el viaje. En una breve introducción al relato, Cortázar aclara que el cuento fue escrito en 1954 y las interpolaciones veintidós años más tarde, cuando, al releer el manuscrito, su autor encuentra que “es falso, porque pasa al lado de una verdad que entonces no fui capaz de aprehender y que ahora me resulta evidente” (110). En lugar de reescribir el relato, Cortázar prefiere añadir la perspectiva de otro personaje frente a los hechos narrados. El resultado es un cuento completamente distinto, y Dora pasa a ser protagonista, ya que conocemos sus más íntimos pensamientos, mientras que Valentina sigue siendo, en gran parte, un misterio. Dora se convierte en el personaje más rico, más desarrollado en el texto. Con las interpolaciones Cortázar ha rellenado algunos de los “espacios vacíos” de Iser, eliminando algunas de las posibilidades que antes estaban abiertas para el lector.

La película de Julio Sempere es como leer “La barca” es decir, un cuento y su comentario, su añadido. Cuando Cortázar escribió la versión definitiva de “La barca” con las interpolaciones de Dora, estaba actuando como un lector, estaba añadiendo su interpretación de lo que había leído antes. Así hizo Julio Sempere mostrándonos en su película la historia de Cortázar y su propia lectura de esa historia.

Los astronautas de la cosmopista, última novela de Cortázar, contiene cinco capítulos titulados de forma similar al cuento que nos ocupa: “Cartas de una madre.” Esta obra relata las experiencias de un viaje de un mes de duración que Cortázar y su esposa Carol Dunlop hicieron en una camioneta desde París a Marsella por la autopista del sur. El ritmo del viaje era lentísimo, unos pocos kilómetros cada día, y lo que sus autores buscaban era descubrir “la otra autopista” o “la autopista paralela” invirtiendo las coordenadas de espacio y tiempo. Es decir, pasaban mucho tiempo en un espacio muy reducido, cuando lo normal en una autopista es lo opuesto, pasar en poco tiempo por el mayor espacio posible. El libro resultante pretende emular a los diarios de los conquistadores y pioneros y es una mezcla de cuaderno de bitácora, reflexiones filosóficas, diario de ruta, fotografías, dibujos, etc.

Entre este material nos importa destacar los cinco capítulos titulados “Cartas de una madre.” Estos capítulos aparecen escalonados en el libro y contienen las reflexiones de una mujer con una vida bastante aburrida en un pueblo cercano a la autopista del sur. Las cartas están dirigidas a su hijo que vive en el Canadá. Entre los monótonos detalles que le cuenta a su hijo, destacan las menciones de una pareja (Julio y Carol) que se encuentra cada vez que ella y su marido viajan por la autopista. La función de esas cartas en la novela es mostrarnos a Julio y Carol desde otro punto de vista, el de un nativo en la autopista.

Las dos historias tienen prácticamente el mismo título y nos muestran perspectivas opuestas. En *Los astronautas de la cosmopista* lo que importa son las cartas en sí, y su mensaje. El hijo, Eusebio, el destinatario de las cartas, no es más que un peón en el juego literario y su reacción no importa en absoluto. Quizá de ahí venga la diferencia en el título: “una madre” que es mucho más general, podría ser cualquier madre. En el cuento que nos ocupa, la autora de las cartas aparece muy definida, desde el título, “mamá,” pero el personaje realmente importante es Luis, el receptor de las mismas.

En conclusión, “Cartas de mamá” es un relato extraordinariamente efectivo que permite la exploración de dos tabúes fundamentales, el incesto y la muerte, mediante el recurso de la narración en tercera persona, manteniendo la perspectiva limitada del protagonista, Luis, y envolviendo en el silencio al resto de los personajes. Esta perspectiva limitada permite, por un lado, que el lector permanezca activo tratando de suplir los “espacios vacíos” de la narración con sus propias conclusiones. El lector se identifica totalmente con Luis, su única fuente de información. Por otra parte, el relato contado desde la mente de Luis permite una exploración profunda de su sentimiento de culpabilidad y su horror ante los dos tabúes. Al mismo tiempo, se

subraya la falta de comunicación entre los distintos personajes, especialmente entre Luis y Laura. Lastrados con su complejo de culpabilidad, Luis y Laura se desconocen mutuamente. Cuando el narrador le ofrece al lector la perspectiva de Luis, está aumentando en la misma medida el misterio que rodea a Laura. De esa falta de comunicación surge la ansiedad y el temor asociados al sentimiento de culpabilidad. Al final del cuento, la situación se resuelve en cierto modo con la aceptación de una realidad, o una surrealidad, paralela, que dé cabida a la figura de Nico en la vida de Luis y Laura. Ese final sitúa a "Cartas de mamá" entre los cuentos surrealistas de Julio Cortázar.

En la producción cuentística de Julio Cortázar encontramos muchas otras referencias a Freud, especialmente en cuanto al tratamiento de la infancia y sus distintas fases de desarrollo, y también en cuanto al uso de los sueños, aunque nunca se observa una relación tan fuerte con una obra de Freud como en "Cartas de mamá." En la mayor parte de sus cuentos, la figura del padre está ausente. Recordemos que el propio padre de Julio Cortázar abandonó a la familia siendo éste un niño. Tal vez por esa razón sus personajes infantiles aparecen muy unidos a la madre y como parte de un amplio clan familiar. Así ocurre en "Final del juego," "Los venenos," "Usted se tendió a tu lado" y "En nombre de Bobby." Los dos primeros cuentos reflejan el despertar sexual en la infancia, mientras que los dos últimos presentan una relación equívoca entre madre e hijo. La madre de "Usted se tendió a tu lado" anima a su hijo de quince años a que tenga relaciones sexuales con una chica como un recurso para no caer en la relación incestuosa que los dos parecen desear. "En nombre de Bobby" cuenta la historia de un niño de ocho años que adora a su madre durante el día, pero tiene horribles pesadillas en las que ella lo tortura durante la noche.

Cortázar explora el mundo de los sueños en algunos de sus cuentos, como la expresión de otra realidad, tan válida como la realidad tangible. "La noche boca arriba" nos presenta dos mundos, el de un hombre recuperándose de un accidente en un hospital, y el otro mundo de sus pesadillas en las que él es un indio escapando de los aztecas en tiempos precolombinos. Al final del cuento se nos revela que la realidad era la de los aztecas, mientras que el mundo del hospital era un sueño. El relato "Pesadillas" describe a un personaje que está en coma, y que puede percibir desde ese estado más claramente lo que ocurre a su alrededor. "El río" es una obra maestra de relato breve en el que un hombre imagina en sus sueños que está teniendo relaciones sexuales con su esposa, como una forma de escapar al hecho de que ella se ha suicidado. Se observa la influencia de Freud en la importancia dada a los sueños como expresión de los sentimientos reprimidos.

El cuento titulado "Las armas secretas" es tal vez el que se acerca más claramente a las teorías freudianas de represión. Pierre es el protagonista, frustrado porque su novia Michèle no quiere tener relaciones sexuales con él. Pierre se vuelve más y más agresivo en su relación con Michèle hasta llegar a violarla. Al final averiguamos que el espíritu de un soldado alemán que había violado a Michèle siete años antes se está apoderando de la mente de Pierre.

La maestría técnica de Julio Cortázar para manipular el punto de vista en la narración, no se limita a "Cartas de mamá." Otros cuentos suyos que comparten la técnica de usar un punto de vista limitado para crear un efecto y, en general, sorprender al lector, son "El ídolo de las Cícladas," "Cambio de luces," "Segunda vez," "Reunión con un círculo rojo," etc. Dentro del volumen en el que "Cartas de mamá" fue originalmente publicado, *Las armas secretas*, encontramos varios ejemplos de innovaciones técnicas en tres cuentos: "Las babas del diablo," "El perseguidor" y "Las armas secretas." "Las babas del diablo" es uno de los cuentos más conocidos de Cortázar y la base de la película de Antonioni, "Blow Up." En este caso el protagonista es un narrador en primera persona que tiene dificultades para contar una historia fantástica. La sorpresa final es que el protagonista está muerto y nos está narrando el relato desde el mundo de los muertos. "El perseguidor" es el cuento más largo de Cortázar. El narrador en primera persona cuenta la historia de sus relaciones con un saxofonista. Todos los detalles del relato nos indican que el cuento se refiere a Charlie Parker, el legendario músico de jazz. Sin embargo, el relato permanece fiel a la perspectiva en primera persona de la narración, describiendo solamente los pensamientos de ese narrador. El lector debe decidir e imaginar lo que el saxofonista, el perseguidor, está pensando realmente en cada momento.

Finalmente, "Las armas secretas," el cuento que da título al volumen, es el que más se parece a "Cartas de mamá" por su influencia de Freud, que ya hemos mencionado, y por su uso de un punto de vista limitado. El narrador en tercera persona se centra en el personaje de Pierre. Pierre está muy confundido, no puede entender los pensamientos que invaden su mente, ni sus instintos agresivos contra la mujer que ama, Michèle. En ningún momento se nos muestran las interioridades de los otros personajes, aunque se nos da la información del pasado de Michèle en una conversación con sus amigos. El lector tiene ahora más información que Pierre y puede sacar sus conclusiones relacionando la violación de Michèle por un soldado alemán con los impulsos sexuales incontrolados de Pierre.

En definitiva, "Cartas de mamá" es un cuento que se encuadra perfectamente en la producción literaria de Julio Cortázar, conjugando la maestría técnica con el profundo estudio psicológico de los personajes. Como en muchos otros de sus cuentos, el lector se enfrenta a lo fantástico de forma inesperada, y tendrá que permanecer activo, tomando decisiones, sacando conclusiones, es decir, creando la otra realidad.

OBRAS CITADAS

- Aguirre, Elvira. "Libertad condicional o problema de la subjetividad en la obra de Julio Cortázar." *Coloquio Internacional: lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Madrid: Fundamentos, 1986. 123-35.
- Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Béjar, Eduardo C. "Cartas de/para mamá: Urtexto de dos cuentos de Cortázar." *Discurso literario: Revista de temas hispánicos* 5.2 (1988): 375-88.
- Boyum, Joy Gould. *Double Exposure: Fiction Into Film*. New York y Scarborough: Plume, 1985.
- Cartas de mamá*. Dir. Julio Sempere. Radio Televisión Española, n. d.
- Cortázar, Julio. "Cartas de mamá." *Relatos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972. 213-37.
- . "La barca o Nueva visita a Venecia." *Alguien que anda por ahí*. Madrid: Alfaguara, 1977. 107-60.
- Cortázar, Julio y Carol Dunlop. *Los astronautas de la cosmopista*. Barcelona: Muchnik, 1983.
- Freud, Sigmund. *Totem and Taboo*. Trans. James Strachey. New York: Norton and Company, 1950.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1978.
- Pucciarelli, Ana María. "Análisis de 'Cartas de mamá.'" *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*. Ed. Angel Flores. México, D.F.: Premiá, 1985. 257-74.
- Pucciarelli de Colantonio, Graciela. "Los símbolos de la culpa en 'Cartas de mamá.'" *Letras* (1988-1989): 79-90.
- Weitzdörfer, Ewald. "¿La patria o las patrias? Observaciones acerca de la concepción del exilio en el cuento 'Cartas de mamá' de Julio Cortázar." *Letras de Deusto* 16.34 (1986): 169-83.