



MARGHERITA CANNAVACCIUOLO

PAREDES DE PIEL

*Enfermedad, ideología política y fantástico en “Pesadilla” de Julio Cortázar**

ABSTRACT: The present article considers the short story “Pesadilla” (*Deshoras* 1982) by Julio Cortázar, with the purpose of reflecting on the representation of the protagonist's sick body, and the fantastic dynamic that it reveals, as a discursive device that reflects and criticizes the social perversion that the last Argentine dictatorial regime carries out. The theoretical hypothesis that drives this study is based on the observation of the fertile relation between the representation of the character's body and the articulation of the fantastic mechanism in the stories of Julio Cortázar, that allow us to think of the body as a function of fantastic logic (Cannavacciuolo 2020). According to this approach, in the story considered, Mecha's body becomes the inter-mediate element (Lugnani 1983, Bhabha 1994) between the two ontological orders of different nature that collide in the story, as well as the point of friction that externalizes the ambiguity of fantastic element. The next step is the analysis of the construction of the protagonist's corporeal gestures as infralanguage (Galimberti 2013 [1983]); since the young woman's body becomes an area where a slippery meaning is generated, which allows access to oblique and heterogeneous ontological and epistemological orders and structures and, with them, allude to another story, silenced by verbal language and where lies the unsolvable mystery of where the sinister element comes from.

KEYWORDS: Julio Cortázar; Body; Sickness; Fantastic Literature; Ideology.

History...is a nightmare from which I am trying to awake.

James Joyce, *Ulysses*, p. 34.

[...] creo, con Rilke – ¡siempre él! –
que, si el hombre tiene algún mensaje que dar a
sus iguales,
ese mensaje debe nacer del silencio,
adquirir su valor final en esas aguas íntimas del
secreto y la meditación.

Una voz sin raíces no es más que eso: una voz”
Julio Cortázar, Carta 9, septiembre de 1940
desde Chivilcoy (Domínguez 1998, 231).

Introducción

El viaje a La Habana en enero de 1963 constituye un viraje existencial e intelectual para Julio Cortázar – “el cambio más extraordinario” según Mario Vargas Llosa¹ –, así como un parteaguas fundamental en su praxis literaria, que desde entonces queda íntimamente vinculada al compromiso político y social. El rotundo entusiasmo que la revolución cubana² despierta en el autor argentino queda sellado también en su epistolario, como demuestra la carta a su amigo Manuel Antín³ escrita a los pocos días de regresar de la capital cubana y en la que se lee:

si tuviera veinte años menos y no fuera tan pequeño burgués, me quedaría allá para ayudarlos. La muerte espera a Cuba de un día para otro, pero ese pueblo sabrá morir como no lo sabemos muchos de nosotros. El riesgo, la alegría de sentirse libres, han hecho de los cubanos algo nuevo, nunca visto en América. (Cortázar 2012 II, 346)

Desde luego no hay que caer en la ingenuidad de pensar que la implicación política aflore en la narrativa del autor solo posteriormente al triunfo socialista en Cuba, baste con pensar en la consabida crítica al peronismo que vehicula el poema dramático *Los reyes* (1949) y, según algunas interpretaciones, también el relato “Casa tomada” (*Bestiario* 1951); sin embargo, es cierto que la afición al sueño socialista como posibilidad

* El presente artículo se realiza dentro del marco del proyecto PNRR – Missione 4 “Istruzione e Ricerca” – Componente C2 Investimento 1.1 “Fondo per il Programma Nazionale di Ricerca e Progetti di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN)” – Decreto Direttoriale n. 104 del 02-02-2022 – Progetto Narration and Medicine in Latin American Culture: Application Perspectives to Therapeutic Approaches, from Latin America to Europe, Towards an Inclusive and Flexible Society, CUP H53D23005010006.

¹ Mario Vargas Llosa comenta la transformación de Julio Cortázar de la manera siguiente: “El cambio de Cortázar -el más extraordinario que me haya tocado ver nunca en ser alguno, una mutación que muchas veces se me ocurrió comparar con la que experimenta el narrador de ese relato suyo, Axolotl, en que aquél se transforma en el pececillo que está observando- ocurrió, según la versión oficial -que él mismo consagró- en el Mayo francés del 68. Se le vio entonces en las barricadas de París, repartiendo hojas volanderas de su invención, y confundido con los estudiantes que querían llevar ‘la imaginación al poder’. Tenía cincuenta y cuatro años” (*El País*, 1991).

² El autor argentino define a Ernesto Guevara como “mi hermano mostrándome detrás de la noche su estrella elegida” (Cortázar 2012 III, 518) y a Fidel Castro como “sobrehumano” (Cortázar 2012 III, 377) y “el cronopio máximo” (Cortázar 2012 III, 546).

³ Manuel Antín (1926), exitoso director de cine, dirige tres películas basadas en cuentos de Julio Cortázar: *La cifra impar* (1962), inspirada en “Cartas de mamá”; *Circe* (1964), basada en el homónimo cuento y en la que Cortázar participó en la escritura del guion; e *Intimidad de los parques* (1965), transposición del relato “Continuidad de los parques”. La amistad entre los dos intelectuales argentinos se retrata en el documental *Cortázar & Antín: Cartas iluminadas* de 2018 a cargo de la directora Cinthia Rajschmir.

real para una humanidad “en que haya cesado la explotación del hombre por el hombre” (2012 III, 416) conlleva un despertar particular en el intelectual argentino que se manifiesta en una adherencia estética al tema político más contundente con respecto a la producción anterior a los años sesenta.

A este respecto, en la más que conocida carta a Roberto Fernández Ratamar ([1967] 2018), Cortázar señala la necesidad para cada escritor de ser “testigo de su tiempo” ([1967] 2018, 532), pero dentro desde sus propias capacidades y funciones: “Incapaz de acción política, no renuncio a mi solitaria vocación de cultura” ([1967] 2018, 533). Al mismo tiempo, al movimiento que del horizonte político conduce al texto literario corresponde también un segundo movimiento que del texto lleva al contexto en tanto que el producto cultural constituye una respuesta a la dimensión histórica en el que se inscribe: “En lo más gratuito que pueda yo escribir asomará siempre una voluntad de contacto con el presente histórico del hombre, una participación en su larga marcha hacia lo mejor de sí mismo como colectividad y humanidad” ([1967] 2018, 533).

Después de la revolución cubana, los desórdenes políticos antidemocráticos que asolan Latinoamérica llevan a Julio Cortázar a reflexionar sobre el “exilio cultural”, además de físico, que sufre a partir del golpe dictatorial en Argentina, exilio “infinitamente más penoso para un escritor que trabaja en íntima relación con su contexto nacional y lingüístico” (2018 [1978], 654). Al mismo tiempo, su acción política se incrementa, como demuestran algunos relatos de *Alguien que anda por ahí* (1977)⁴, los volúmenes de cuentos *Queremos tanto a Glenda* (1980) y *Deshoras* (1980), y las recopilaciones de textos *Nicaragua tan violentamente dulce* y *Argentina: años de alambradas culturales*, ambos de 1984. Si, como afirma Saul Sosnowsky, “la inmediatez de lo cotidiano merece ser consagrada como una de las dimensiones definitorias de Cortázar” (2018, 510), la consigna de la narrativa del autor argentino a lo cotidiano se traduce también en un cada vez más arraigado vínculo con las contingencias histórico-políticas.

En la línea hermenéutica finalizada a escudriñar el engarce entre realce estético y compromiso político es donde se coloca el presente trabajo. Se considera el relato “Pesadilla” (*Deshoras* 1982) de Julio Cortázar y se propone una aproximación a la

⁴ En “América Latina: exilio y literatura”, conferencia inicialmente pronunciada en 1978 en el Coloquio sobre “Literatura latinoamericana de hoy” (Cerisy-la-Salle), Julio Cortázar hace referencia a la censura que este volumen de relatos sufre, al afirmar que “la edición argentina de mi último libro de cuentos fue prohibida por la junta militar, que solo la hubiera autorizado si yo condescendiese a suprimir dos relatos que consideraba lesivos para ella [...] Uno de estos relatos se refería indirectamente a la desaparición de personas en el territorio argentino; el otro tenía por temas la destrucción de la comunidad cristiana del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal en la Isla de Solentiname” (2018 [1978]: 652). Los textos a los que alude el escritor argentino son “Segunda vez” y “Apocalipsis en Solentiname”, sobre los que se volverá al final del presente estudio.

construcción de lo fantástico desde una perspectiva que considera, cruzándolos, la construcción de la enfermedad individual y social -eso es el estado de sueño perpetuo y por lo tanto disfuncional de la protagonista que corre paralelamente a la situación de parálisis social en la que versa la sociedad argentina durante la última dictadura militar-, y el modo de escritura fantástico⁵. La historia gira en torno al misterioso estado de coma que sufre la joven Mecha, alrededor de cuya cama se reúnen sus padres, los señores Botto, su hermano Lauro y el doctor Raimondi, actantes principales de la narración. En este sentido, la narración procede del despertar imposible de la protagonista, tema abordado también en relatos como “La noche boca arriba” (*Final del juego* 1956) y en “Anillo de Moebius” (*Queremos tanto a Glenda* 1980). En particular, lo que interesa resaltar es la íntima vinculación entre la representación del cuerpo de la protagonista y la construcción tanto de la dinámica fantástica como de la alusión a la atmósfera de violencia social a raíz de la enfermedad; es decir, se pretende demostrar que el cuerpo enfermo del personaje se hace elemento catalizador de la dinámica fantástica y contribuye a la transgresión del paradigma de realidad que subyace a la historia⁶, a la vez que se hace metáfora epistemológica de la última dictadura militar argentina. Esto conlleva, finalmente, no sólo el uso de la retórica y del *modus operandi* de lo fantástico como vehículo de la ideología asociada a la violencia política, sino, sobre todo, la alusión a su trastocamiento; es lo político que se tiñe de enfermizo y, de este modo, se invierte la retórica médica, ampliamente conocida⁷, empleada por el régimen en la construcción del enemigo interno

⁵ Aunque digno de nota por honestidad a la arqueología de los estudios más importantes sobre la obra del autor, parece algo reductivo la interpretación que Jaime Alazraki brinda de “Pesadilla” y, en este sentido, se propone una lectura más amplia y rotunda del relato. El estudioso define el relato “una poderosa óptica de la vida ... La gran lección de Julio Cortázar, su magnífico legado, es un arte que recoge lo mejor del arte y que, al mismo tiempo, incorpora al hombre no como mero homo sapiens, como ente abstracto o intelectualizante, sino en sus luchas y miserias de todos los días, en sus tragedias y alegrías, en sus adversidades y pasiones. En suma, en todo aquello que el hombre tiene de hondamente humano” (1985, 41).

⁶ Se ha elaborado una propuesta teórica al respecto en el capítulo 1 de la monografía *El cuerpo cómplice. La narrativa de Julio Cortázar* (2020), a la cual se remite para ulteriores profundizaciones.

⁷ En el informe *Nunca más* a cargo de Ernesto Sabato (1986, 35), se hace referencia al “pentonaval” como macabra costumbre de adormecer a los prisioneros destinados a los vuelos de la muerte. El término es resultado de la crisis entre Pentotal (el somnífero comúnmente utilizado) y naval (porque en aquel momento los prisioneros se encontraban bajo la custodia de la marina). Entre los estudios críticos que abordan el lenguaje médico, véanse entre otros el ensayo de Feitlowitz (2011), Gaspari (2021). Dentro del ingente corpus de textos narrativos sobre el Terrorismo de Estado en la última dictadura argentina, parece interesante traer a colación la novela *Soy Paciente* (1980) de Ana María Shua como reflexión acerca del relato médico apropiado por el autoritarismo. La historia se desarrolla en un hospital dominado por la lógica de lo absurdo, ya que el diagnóstico se demora por múltiples y nimias postergaciones, y donde finalmente el Paciente se despoja completamente de su humanidad, optando por su voluntaria permanencia en el hospital.

y que erguía el autoritarismo como instrumento más adecuado de curación del cáncer que había asolado al cuerpo de la nación argentina.

El lenguaje somático entre individuo y sociedad

Desde el incipit del relato, sobresalen las dinámicas opuestas que mueven a los personajes y que estructuran todo el relato; los padres de Mecha manifiestan abiertamente su desconcierto por el estado de inmovilidad duradero de la hija, mientras que el médico reitera la necesidad de aguardar la mejoría: “esperar” es el verbo que abre la narración y que el doctor Raimondi repite cuatro veces en las primeras tres líneas del texto). Pronto la particularidad de la condición de la joven estribará en el hecho de que su cuerpo está sincronizado con los ruidos de violencia que vienen de la calle.

Una tarde, en concomitancia con los disparos que se oyen en la esquina de fuera, el cuerpo de la joven acusa el primer movimiento brusco, al que se engarza una serie de ademanes convulsos:

Vieron pasar *el temblor por las manos* de Mecha. Duró unos segundos pero las dos se dieron cuenta y doña Luisa gritó y la enfermera le tapó la boca, el señor Botto vino de la sala y los tres vieron cómo *el temblor se repetía en todo el cuerpo* de Mecha, una rápida serpiente corriendo *del cuello hasta los pies*, un *moverse de los ojos bajo los párpados*, la *leve crispación que alteraba las facciones*, como una *voluntad de hablar*, de quejarse, *el pulso más rápido*, el lento regreso a la inmovilidad.⁸ (Cortázar 2015 [1982], 516)

A partir de esta secuencia, la sintaxis del relato apunta a la mutua relación entre representación del cuerpo y situación externa, ya que el cuerpo de Mecha se mueve convulsamente en concomitancia con los ruidos amenazadores y violentos que proceden de la calle, convirtiéndose en caja de resonancia de estos. Antes de bajar hasta el almacén, Lauro entra a la habitación de la hermana: “casi antes de verla en la penumbra sintió la pesadilla, el temblor de las manos, la habitante secreta resbalando bajo la piel. Las sirenas afuera otra vez, no debería salir hasta más tarde, pero entonces el almacén estaría cerrado y no podría telefonar” (Cortázar 2015 [1982], 518).

Si el lenguaje es la toma de posición del sujeto en el mundo de sus significados (Merleau-Ponty 1994 [1945], 210), la imposibilidad de articular, reconocer y reconocerse en el lenguaje es signo del desplazamiento y de la ajenidad que el personaje sufre con respecto a su mundo. Los temblores, los movimientos de ojos y dedos, las facciones alteradas y los latidos cardíacos acelerados constituyen un armazón del que el cuerpo de la joven se sirve como estructura comunicativa, tal vez de los horrores y del trauma de la violencia, que trasciende el lenguaje verbal. La pasividad de Mecha con

⁸ Lo resaltado es nuestro.

respecto a las palabras sanciona el papel intermedio desempeñado por su cuerpo, en vilo y mediador entre dos lados opuestos; esos son la vigilia y el sueño, y la doble pesadilla, la interna e individual fruto del estado onírico y la externa y colectiva producto del autoritarismo dictatorial. En consonancia con el espacio liminal ocupado por el cuerpo, sus ademanes funcionan como una infra-lengua que rebasa las palabras y apunta a un significado fluctuante, que permite acceder a órdenes y estructuras diferentes y heterogéneas (Galimberti 2013 [1982], 37).

El cuerpo de la joven como presencia física en la casa, entre su familia, es rehén de una otredad que viene del sueño que la invade -de ella se dice que es “invadida por esa otra cosa” (Cortázar 2015 [1982], 516-517)- y que anula una vez más el poder de las palabras. Al mismo tiempo, invasión y otredad en la referencia citada se cargan de una ambigüedad significativa, ya que en estos dos elementos se superponen el punto de huida del texto hacia lo fantástico, así como su connotación política. La condición enfermiza en el que Mecha versa amplifica y ensancha, de este modo, la polisemia del cuerpo, que, a través de la enfermedad, se realza como nudo de convergencia y herramienta de expresión tanto de la amenaza de lo fantástico como algo inexplicable, a través de la invasión del coma misterioso, como del mundo subvertido por la dictadura, ambos unidos por ser imposibles de encajar en estructuras lógicas racionales.

Además de coincidir con los estímulos callejeros, es también importante notar que el cuerpo de Mecha adquiere también una tarea anticipatoria de la violencia que ocurrirá. Frente al lecho de la joven, la señora Luisa le comenta a Lauro “fíjate cómo le tiembla la boca, pobrecita, qué estará viendo, Dios mío, como puede ser que *esto* dure y dure, que *esto*... [Lauro] la ayudó a levantarse y la acompañó hasta la puerta. ‘¿Qué fue *eso*, Lauro?’, deteniéndose bruscamente. ‘Nada mamá, unos tiros lejos, ya sabés’”⁹ (Cortázar 2015 [1982], 518). El recurso repetido al pronombre indefinido y la abrupta interrupción marcada por los puntos suspensivos remiten respectivamente al vacío semántico y sintáctico y a la poética de lo incompleto sobre los cuales según Campra (1991, 2008, 2009, 2014) se funda lo fantástico en la literatura de la segunda mitad del siglo XX. Además, en el hueco semántico que caracteriza el fenómeno fantástico confluye, una vez más, la dimensión política, ya que en el pronombre y la abrupta interrupción marcada por los puntos suspensivos se engloban y se igualan la pesadilla anormal de la joven y la situación de inestabilidad que viene de fuera¹⁰.

⁹ Puntos suspensivos presentes en el texto del autor.

¹⁰ Con respecto al matiz político del cuento, Jaime Alazraki lee el personaje de Mecha como una alegoría de Argentina, así como ve en su estado comatoso una metáfora de la actitud sumisa en que el país vivió durante el periodo de la última dictadura en que “estuvo como muerto” (1994, 164). Para otra perspectiva sobre el matrimonio entre estética fantástica y compromiso político, se remite al ensayo de Alain Sicard (2002).

En el semblante de Mecha se enfrentan dialécticamente los ejes adentro-familia-sosiego-estancamiento y afuera-sociedad-violencia-acción, y esta pugna se repite dentro de su mismo cuerpo, bloqueado entre el impulso de despertarse y la imposibilidad de hacerlo. En este sentido, no es una casualidad que los espasmos de la joven empiecen en concomitancia también con la desaparición del termómetro de su habitación; la función de termómetro se trasmuta a su cuerpo, ya que, como subraya Anuchka Ramos Ruiz, “la respuesta corporal de Mecha misura la ‘temperatura’ callejera” (Cortázar 2015 [1982], 280).

El cuerpo de la joven va ampliando su espectro de acción cada vez más, ya que sus movimientos se amplifican en presencia de su hermano Lauro -se dice que “la pesadilla alcanzaba su peor instante cuando él estaba ahí mirándola” (Cortázar 2015 [1982], 520)-, lo cual remite a las actividades subversivas en las que el joven participa y que el relato sugiere. Parece que Mecha quisiera avisar a Lauro del peligro inminente que lo amenaza a él y, por extensión, a su familia. Peligro que se materializará en el desenlace.

Dentro de la imposibilidad comunicativa que, según Peter Frölicher (1995), enmarca todo el relato, entre los dos hermanos se establece un contrapunteo hecho de gestos que no logran entenderse, Mecha estaba “tan cerca y como llamándolo, los vagos signos de los dedos y esa mirada desde adentro, buscando salir, algo que seguía y seguía, un mensaje de prisionero a través de paredes de piel, su llamada insoportablemente inútil” (Cortázar 2015 [1982], 519). A diferencia del relato “Instrucciones para John Howell” (*Todos los fuegos el fuego* 1966), donde la relación intersomática se convierte en el canal privilegiado de comunicación entre los protagonistas Eva y Rice y en el reconocimiento compartido de un aspecto oculto de la realidad, en “Pesadilla”, la comprensión de los gestos que permite a Lauro y Mecha reconocerse el uno en la otra se interrumpe y, con ella, cualquier intento de comunicación.

El relato escenifica una dinámica fantástica regida por el principio de incertidumbre teorizado por Heisenberg y retomado por Cortázar (2013). Parafraseando al autor, la extraña imposibilidad de Mecha de despertarse conforma el cuento como un terreno de inseguridad epistemológica donde los acontecimientos dejan de responder a una lógica conocida e inscribible dentro del paradigma de realidad compartido. Al mismo tiempo, la ruptura de la cotidianidad familiar implica el realce del cuerpo, que saca a la luz la falta de comunicación profunda que reina entre los personajes a raíz del silencio impuesto por el sistema despótico de referencia. En esta situación, el lenguaje distinto que el cuerpo de Mecha desarrolla revela que se ha llegado al límite de la expresión y, al mismo tiempo, “tiene la tremenda fuerza de esas cosas que sin estar reveladas parecen estar haciéndonos gestos y signos para que vayamos a buscarlas y nos encontraremos un poco a mitad de camino, que es lo que siempre está proponiendo la literatura fantástica cuando lo es verdaderamente” (Cortázar 2013, 68).

De quiasmos y otros cruces

El ritmo de la narración se precipita cuando un jueves Lauro no vuelve a casa en todo el día y en toda la noche; la ausencia inexplicable del joven se acompaña de las ráfagas de ametralladora, la noticia de un atentado subversivo frustrado por la intervención de las fuerzas del orden, las sirenas que anuncian el cierre de todo el barrio. Paralelamente, Mecha “seguía moviendo la cabeza como en una lenta negativa obstinada [...] la mano y también el brazo”¹¹, como si estuviera defendiéndose de algo (Cortázar 2015 [1982], 521). Cuando el sonido de las sirenas aumenta, síntoma del acercamiento cada vez mayor de las fuerzas de policía a la casa de los Botto, Mecha por fin abre los ojos: “La sirena crecía viniendo del lado de Gaona cuando Mecha abrió los párpados, los ojos velados por la tela que se había ido depositando durante semanas se fijaron en un punto del cielo raso” (Cortázar 2015 [1982], 522). El despertar de la joven coincide con la desaparición de Lauro y con la irrupción de los militares en la casa. Mecha se despierta tristemente a destiempo con respecto a la desaparición de Lauro, ya que es devuelta al lado de acá cuando el hermano ya no volverá de aquel lado de donde muchos no encontrarían salida.

Nivel literal y simbólico confluyen en el cuerpo de la joven; es decir, mantener los ojos cerrados coincide a nivel literal con el aislamiento de la joven, cautiva de su sueño, así como a nivel simbólico traduce corporalmente el aislamiento de la familia del contexto exterior, de la misma manera que abrirlos equivale a la ruptura de las barreras que habían separado el sueño de la realidad, y la casa de la ciudad. En el párrafo final se lee:

todo como concentrado en *los ojos de Mecha* que pasaban poco a poco de doña Luisa al señor Botto, de la enfermera al cielo raso, las manos de Mecha subiendo lentamente por la cintura, resbalando para juntarse en lo alto, *el cuerpo estremeciéndose en un espasmo* porque acaso sus oídos escuchaban ahora la multiplicación de las sirenas, los golpes en la puerta que hacían *temblar la casa*, los gritos de mando y el crujido de *la madera astillándose* después de la ráfaga de ametralladora, los alaridos de doña Luisa, el envión de los cuerpos entrando en montón, todo como a tiempo para despertar a Mecha, todo a tiempo para que terminara la pesadilla y Mecha pudiera volver por fin a la realidad, a la hermosa vida¹². (Cortázar 2015, 522)

Es el quiasmo la figura que sobresale en el desenlace del relato y que muestra, gracias al cuerpo, “la problematización semántica”, por decirlo con Barrenechea (1972, 394), que la infracción fantástica determina. A la apertura de los ojos (A) y el estremecimiento del cuerpo (B) le corresponden el temblor de la casa (B) y el astillarse de la madera de la puerta (A). En *Lo visible y lo invisible*, Maurice Merleau-Ponty (2010 [1964], 119-140, 190-191, 230 y ss.) acude a esta figura retórica para hacer resaltar precisamente el cruce

¹¹ Puntos suspensivos presentes en el texto del autor.

¹² Resaltados nuestros.

de aspectos de la realidad que, de otra forma, se considerarían distintos y separados: vidente y visible, cuerpo y mundo, tocado y tocable, yo y otros, interior y exterior (y que recuerda los distintos verosímiles de los que habla Irene Bessiere). Del mismo modo, en la narración se produce el entrelazamiento (*entrelacs*) indisoluble entre cuerpo y casa, cuyo quiasmo permite, adoptando la perspectiva del filósofo, abogar por el “cofuncionamiento” de niveles ontológicos inconciliables (Merleau-Ponty 2010 [1964], 191). El quiebre del cuerpo como prisión – eso es la apertura de los ojos – que coincide con el límite sueño-vigilia se da de manera especular a la ruptura de las barreras entre la casa y la sociedad por la invasión de los militares.

A través del cuerpo de Mecha, el quiasmo se extiende a lo largo de toda la narración, ya que su cuerpo se coloca en el cruce, es el cruce, entre condiciones y ámbitos separados que precisamente a través del cuerpo revelan su semejanza. El cuerpo de la joven está de ambos lados de una realidad insondable (sueño y vigilia), es pasivo (por la imposibilidad de despertarse) y activo (por la movilidad de sus extremidades) y ensancha su alcance simbólico, ya que refleja la inercia de su familia y anticipa el destino de muerte, es poseído por lo fantástico y metaforiza lo político.

A partir del desenlace es posible volver a leer el cuento rastreando las huellas de la asociación, el entrecruzamiento y la reversibilidad entre lo narratológico y lo político que el cuerpo posibilita en tanto quiasmo. El sintagma “lo de la pesadilla empezó la misma tarde en que doña Luisa no encontraba el termómetro” (Cortázar 2015 [1982], 516) no se refiere solamente a los sueños terroríficos que Mecha sufre, sino que el término “pesadilla” engloba a toda la familia y anticipa la violencia que la embestirá en la última escena. A este respecto, es interesante notar en el texto que el recurso al artículo determinativo (la pesadilla) alude a una situación bien definida y compartida de modo general, en lugar del adjetivo posesivo (*su pesadilla*) que la circunscribiría al sueño de Mecha. De hecho, doña Luisa atribuye los espasmos de Mecha a “otra cosa que continuaba la larga pesadilla de todos ellos” (Cortázar 2015 [1982], 517) y más adelante afirma “estamos todos tan perdidos” (Cortázar 2015 [1982], 517).

La infra-lengua del cuerpo trastornado conecta la historia personal a la Historia subterránea silenciada y ocultada, que es el relato de la contracara oscura del discurso del poder; paralelamente, la derrota que esta infra historia implica se inscribe en la piel del sujeto a la vez que se hace epitelio textual, “habitante secreta resbalando bajo la piel”. (Cortázar 2015 [1982], 518)

La pesadilla de la familia y el rasgo político del que se reviste se vislumbran también en la presencia del médico de cabecera, el doctor Raimondi, quien, lejos de representar una posibilidad de curación, encarna una línea conflictiva dentro del dispositivo literario ya que desde el comienzo del relato no facilita la comunicación somática de Mecha sino que la estorba. La oposición velada del médico ya a partir de los primeros movimientos de la joven se hace metáfora polisémica del poder dictatorial que se infiltra en las

dinámicas domésticas. Raimondi se dedica a refutar constantemente el matiz expresivo de los ademanes de la joven, así como la pesadilla que ella está sufriendo y que todos comparten: “Usted se imagina que está soñando, pero son reacciones físicas, es difícil explicarle porque en estos casos hay otros factores, en fin, *no crea que tiene conciencia de eso que parece un sueño*, a lo mejor por ahí es buen síntoma de tanta vitalidad y esos reflejos”.¹³ (Cortázar 2015 [1982], 519) En este sentido, los canales comunicativos no son interrumpidos solamente entre Mecha y los miembros de su familia (entre el lado de allá y el de acá), sino también entre estos y el doctor (entre los que están del mismo lado). Las negaciones del médico de la envergadura del cuerpo en la dinámica relacional y comunicativa se configuran como estrategias de silenciamiento del cuerpo destinadas a que este adquiriera transparencia y visibilidad, en asonancia con los mecanismos de deshumanización – los pequeños genocidios cotidianos (Sheper-Hughes 1992, 24) – puestos en acto en los centros clandestinos de tortura a daño de los sujetos políticos considerados disidentes.

Las medidas de control del cuerpo tomadas por el doctor Raimondi a través del ocultamiento de su poder y las referencias generalizadas a la pesadilla como condición global rematan el alcance extratextual de la historia, al referirse a la situación dictatorial que acosaba Argentina en los años de publicación del volumen. Si, como afirma Giorgio Agamben a propósito de la biopolítica, los cuidados para proteger la vida y la salud comienzan a ser funciones del Estado quien procura “hacer vivir y dejar morir” (2000, 74), en el relato de Cortázar, dicha ecuación se invierte, ya que el personaje del médico, que simboliza precisamente la presencia del Estado peligrosamente capilarizada en la familia, es responsable de hacer morir o dejar vivir haciéndose más bien ejecutor de una tanatopolítica organizada desde el mismo Estado. Ya en 1967, el mismo Cortázar en la conocida carta a Roberto Fernández Retamar se refiere a la situación de inestabilidad política latinoamericana definiendo la realidad en estos términos: “Creo que los hechos cotidianos de esta realidad que nos agobia (¿realidad esta pesadilla irreal, esta danza de idiotas al borde del abismo?) obligan a suspender los juegos, y sobre todo los juegos de palabras” (2018 [1967], 522).

El relato termina cuando “pesadilla irreal” irrumpe en la historia y sanciona la inutilidad y la imposibilidad de toda narración: una vez más el cuerpo se realza como quiasmo que une pesadilla soñada y pesadilla vivida, o, por decirlo con Susan Sontag, como cremallera que configura la “doble ciudadanía” de los seres humanos, es decir “aquella del reino de los sanos y aquella del reino de los enfermos”. dolencia comunitaria y dolencia solitaria

Si como sostiene Jean-Luc Nancy (2010, 55), nuestra condición de ser cuerpo procede de que este está volcado hacia afuera, el cuerpo de Mecha, en tanto que quiasmo

¹³ Resaltados nuestros.

con su mundo, está volcado tanto hacia adentro como hacia afuera, y se hace frontera osmótica donde horizontes inconciliables se encuentran y fusionan. En estas narraciones, el cuerpo se torna una frontera *permeable* entre sí mismo y el otro, entre personaje y su entorno, y, a raíz de dicha permeabilidad, se hace *penetrable* por la otredad, tanto narratológica como ideológica. En este sentido, el cuerpo es el punto de contacto y fricción entre realidad fictiva y fantástico a nivel narratológico, y entre sujeto y mundo, familia/sociedad y estado, violencia y paz a nivel ideológico, y delata el fracaso de la palabra que no alcanza a nombrar lo innombrable en ambos niveles. Paralelamente, si, según Galimberti, el gesto es el “cadáver del lenguaje” (2013, 172) que antes de las palabras conoce las muecas, las contracciones, las arrugas y los síntomas del miedo, la centralidad de la gestualidad en el relato, por un lado, reafirma el relieve del cuerpo y de su lenguaje que rebasa el verbal que se ha vuelto ineficaz; por el otro, alude metafóricamente al borrado de la libertad de expresión individual frente al trauma de la dictadura.

El cuerpo inter-medio

A partir de la consideración de su imprescindible condición relacional (Merleau-Ponty 1994 [1945], Le Breton 2012), el cuerpo del personaje se configura como elemento intermedio (Lugnani 1983, Bhabha 2002 [1994]); es decir, por un lado, se sitúa *entre* los dos órdenes ontológicos inconciliables que conforman la estructura del relato fantástico y se convierte en el elemento narratológico responsable de la vehicular la ruptura del paradigma de realidad del relato a partir del cual el texto se construye¹⁴. Por otro lado, el cuerpo se convierte en *instancia de mediación* entre el nivel ontológico referencial y el elemento fantástico que lo subvierte. El cuerpo del personaje, en el planteamiento que se propone, viene a ser el punto de fricción que anticipa y manifiesta la ambigüedad fantástica ya que se consideran a los protagonistas de los cuentos fantásticos del autor argentino sujetos fronterizos en cuya piel, parafraseando las palabras de Eugenio Trías (1991, 48), se incrusta el límite entre los dos distintos órdenes ontológicos aludidos y se manifiesta el choque entre los mismos. En este sentido, el lugar intermedio ocupado por el cuerpo del personaje permite pensarlo como función de la

¹⁴ Por “paradigma de realidad” se entiende la cohesión interna al texto con un sistema de convenciones (morales, sociales, literarias). Es decir, el lector puede remitir los hechos a un paradigma que los justifica (Genette *apud* Campra 2009, 59). En la tendencia actual del fantástico, los hechos no se inscriben en una norma general, ni el texto indica, sintagmáticamente, su propia norma: la causalidad es ilegible. La ruptura del paradigma de realidad y el silencio o las omisiones van juntos, ya que es la carencia de motivación, la imposibilidad de inferir o la ignorancia del narrador la causa que entraña para personaje y lector la abolición del orden del mundo. La realidad se hace indescifrable.

lógica fantástica; es decir, como vehículo del intercambio simbólico, según la acepción que al sintagma da Umberto Galimberti (2013), entre esos distintos niveles de realidad, de acuerdo con un proceso que culmina en la desposesión del cuerpo por parte del personaje.

Se coincide con el acertado planteamiento de Lászlò Scholz en su estudio “Una mística profana (Julio Cortázar y la literatura sin palabras)” del año 2000, acerca del recurso a los sentidos físicos como reacción contra el lenguaje verbal, cuyas estructuras tradicionales se consideran estériles en la visión del autor¹⁵. Sin embargo, a raíz de lo dicho el cuerpo ya no resulta solo como una lengua alternativa o, mejor, complementaria al “verbo racionalizado” (Scholz 2000, 87), sino más bien como mecanismo del que depende la actuación de la lógica y el efecto fantásticos. En “Pesadilla”, así como pasa en “La noche boca arriba” (*Final del juego* 1956), lo que marca un cambio de plano en la historia y la contaminación definitiva entre pesadilla – fantástica y política – y realidad es la acción de abrir y cerrar los ojos, a modo de bisagra. Además, el conjunto de reacciones, estímulos, gestos, ademanes, alteraciones y variaciones del cuerpo y de los sentidos de la protagonista constituyen un andamiaje de indicios y significaciones que contribuyen a anticipar, dar cuenta y representar la presencia de lo fantástico, tanto como las alteraciones de las coordenadas espaciotemporales en las que tan largamente la crítica ha insistido.

Con respecto a la enfermedad, en el relato esta trabaja en un doble plano; a nivel literal, es responsable del conflicto alrededor del cual se desarrolla la intriga, ya que la imposibilidad de establecer su causa se hace máscara del agente fantástico que, como se sabe, en el fantástico del siglo XX se caracteriza por una naturaleza inabarcable desde el punto de vista epistemológico y, por ende, gnoseológico. A nivel figurado, en cambio, la enfermedad individual de Mecha se convierte en metáfora de la condición enfermiza que abarca la dimensión colectiva tanto familiar como social de aquellos años. De aquí que, junto con la representación del cuerpo de la protagonista, la enfermedad que lo asecha se convierte también en el anillo de conjunción entre la subversión obrada por lo fantástico y el trastocamiento social debido a la dictadura militar. Al mismo tiempo, la retórica fantástica se convierte en la más adecuada para nombrar la densidad simbólica del trauma como herida innombrable, tanto en el nivel somático como en nivel colectivo y político.

¹⁵ Scholz apunta al uso de los sentidos en la narrativa de Cortázar como manera para reaccionar y deconstruir el lenguaje verbal. El apartado segundo del estudio citado versa sobre el sonido y el ruido como recursos narrativos y narratológicos, a la vez que, como lenguaje sustitutivo del verbal, en algunos cuentos del autor –“Casa tomada”, “La puerta condenada” y “Verano”–; mientras que el tercero reflexiona acerca de la importancia del sentido del gusto en relatos como “Circe”. De la misma manera, la cuarta parte se centra en los medios visuales en la narrativa cortazariana.

En este sentido y a raíz del marco ideológico en que “Pesadilla” se inscribe, el relato dialoga con otros cuentos del autor, como “Segunda vez”, “Apocalipsis en Solentiname” (*Alguien que anda por ahí* 1977), “Texto en una libreta”, “Recortes de prensa”, “Graffiti”, “Satarsa” y “La escuela de noche” (*Queremos tanto a Glenda* 1980), que se inscriben dentro de la reflexión ideológica contrahegemónica y anti-totalitaria indagada y armada a través de la retórica de lo fantástico. Ese corpus de relatos constituye la concreción de cómo, en palabras de Cortázar, “la reflexión sobre la realidad geopolítica de sus [los intelectuales latinoamericanos] países ha dejado de ser un territorio que antaño se daba en formas especializadas” (2018 [1983], 605-606) para informar las páginas de las creaciones literarias. Muertes, torturas, desapariciones forzadas de personas y exilios impregnan las fibras literarias y reafirman el lugar central ocupado por la vicisitudes históricas y políticas, a demostración del hecho que los escritores y artistas latinoamericanos “participan tanto con su obra como con su acción personal en la lucha por la verdadera y definitiva independencia de los latinoamericanos” (2018 [1983], 606).

Al socavar el relato médico desarrollado por la dictadura argentina, “Pesadilla” reajusta la axiología atribuyendo la naturaleza de lo enfermizo al autoritarismo de la época y, de este modo, devuelve implícitamente la sanidad, que hay que leer como legitimidad, al cuerpo social de la Nación. Resulta interesante, por lo tanto, concluir el presente análisis volviendo al título del relato, que, según una fórmula apreciada por Horacio Quiroga y antes por Edgar Allan Poe, no solo remite al argumento del relato, sino que anuncia y anticipa su densidad simbólica. Es así como el reverso pesadillesco de la Historia, de la que el sujeto trata de despertar -parafraseando las palabras de Stephen Dedalus que se leen en el primer epígrafe-, y “esta cotidiana tragedia del cuerpo” que es la condición del cuerpo enfermo de la que habla Wirginia Woolf (2007, 44) quedan conectados indisolublemente y atrapados dentro de un despertar ilusorio.

REFERENCIAS

- AGAMBEN, G. 2000. “Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo.” *Homo Sacer*, III. Valencia: Pre-textos.
- ALAZRAKI, J. 1985. “Los últimos cuentos de Julio Cortázar.” *Revista Iberoamericana* 130/31: 21-46.
- BARRENECHEA, A. M. 1972. “Ensayo de una tipología de literatura fantástica.” *Revista Iberoamericana* 80: 391-403.
- BHABHA, H. 2002 [1994]. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- CORTÁZAR, J. 2012. *Cartas*, 5 vols. En Bernárdez A. (ed.), Buenos Aires: Alfaguara.
- . 2013. “El cuento fantástico I: el tiempo.” En *Clases de literatura*. Berkeley, 43-69. Buenos Aires: Alfaguara.

- . 2015 [1982]. “Pesadilla.” En *Deshoras, Cuentos Completos*, vol. II, 515-522. Madrid: Alfaguara.
- . 2018a [1967]. “Carta a Roberto Fernández Retamar.” En *Obra crítica*, 519-533. México: Debolsillo.
- . 2018b [1978]. “América Latina: exilio y literatura.” En *Obra crítica*, 649-668. México: Debolsillo.
- . 2018c [1983]. “El intelectual y la política en Hispanoamérica.” En *Obra crítica*, 601-617. México: Debolsillo.
- DOMÍNGUEZ, M. 1998. *Cartas desconocidas de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Sudamericana.
- FEITLOWITZ, M. 2011. *A Lexicon of Terror. Argentina and the Legacies of Torture*. Nueva York: Oxford University Press.
- FRÖLICHER, P. 1995. *La mirada recíproca. Estudio sobre los últimos cuentos de Julio Cortázar*. Zúrich: Peter Lang.
- GALIMBERTI, U. 2013 [1983]. *Il corpo*. Milano: Feltrinelli.
- GASPARI, M. 2021. “Antropología della parola e della violenza: la costruzione del ‘nemico interno’ nell’Argentina del proceso de reorganización nacional.” *Visioni LatinoAmericane* XIII/24: 163-181.
- GREGORI, A. 2019. “Fantástico e ideología: un malentendido que todavía nos acecha.” *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* VII/2: 7-12.
- JOYCE, J. 1961. *Ulysses*. New York: Random House.
- LE BRETON, D. 2012 [1990]. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LUGNANI, L. 1983. “Verità e disordine: il dispositivo dell’oggetto mediatore.” En R. Ceserani, L. Lugnani y E. Scarano (eds.). *La narrazione fantastica*, 177-288. Pisa: Nistri-Lischi.
- MERLEAU-PONTY, M. 1994 [1945]. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- . 2010 [1964]. *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- NANCY, J.L. 2010. *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- RAMOS RUIZ, A. 2015. *Estudio de tres colecciones de cuentos de Cortázar: Alguien que anda por ahí, Queremos tanto a Glenda y Deshoras* (tesis doctoral). Universidad de Santiago de Compostela, <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/13582>.
- SABATO, E. (a cargo de). 1986. *Nunca más, rapporto della commissione nazionale sulla scomparsa di persone in Argentina*. Buenos Aires: Asa edición especial.
- SCHOLZ, L. 2000. “Una mística profana (Julio Cortázar y la literatura sin palabras).” *Ensayos sobre la modernidad literaria hispanoamericana*, 85-94. Murcia: Universidad, Servicio de Publicaciones.
- SHEPER-HUGHES, N. 1992. *Death Without Weeping. The Violence of Everyday Life in Brazil*. Routledge: San Francisco.
- SICARD, A. 2002. “Julio Cortázar, entre lo fantástico y lo humano.” En L. Valenzuela, B. Josef y A. Sicard (eds.). *Julio Cortázar desde tres perspectivas*, 69-84. México: Universidad de Guadalajara, Cátedra Julio Cortázar.
- SONTAG, S. 1996. *La enfermedad y sus metáforas*. Madrid: Taurus.
- SOSNOWSKI, S. 2018. “Prólogo. Julio Cortázar ante la literatura y la historia.” En *Obra crítica*, 497-512. México: Debolsillo.
- TRÍAS, E. 1991. *La lógica del límite*. Barcelona: Destino.
- VARGAS LLOSA, M. “La trompeta de Deyá.” *El País*, 28 de julio de 1991. <http://otrolunes.com/archivos/04/html/recycle/recycle-n04-a01-p01-2008.html> (consultado el 31 de enero de 2024).
- WOOLF, V. 2007 [1925]. *Estar Enfermo*. Ciudad de México: UNAM.