

Ausencias, Desplazamientos y Temporalidad. Una Lectura de *La Cifra Impar* (1962) de Manuel Antín y *Cartas de Mamá* (1959) de Julio Cortázarⁱ

Paula Rodríguez Marino y Ricardo Terriles

*Este trabajo se propone dar cuenta de las percepciones sobre el tiempo, los desplazamientos y los cuerpos fantasmales en *La cifra impar* y en *Cartas de mamá*. Se analizan la introducción del pasado en el presente como un elemento de representación del desdoblamiento temporal frecuente en la obra de Julio Cortázar y en la de Manuel Antín. La presencia de figuras espectrales también se vincula con la bifurcación entre pasado y presente, entre tiempo de la narración y tiempo del relato. Estos elementos nos permitirán profundizar la relación entre lo ominoso y lo fantástico en las dos obrasⁱⁱ. Representaciones éstas de la temporalidad y de las presencias ausentes que se denominan lógica de la presencia-ausencia y que son frecuentes en la literatura y en el cine.*

Órdenes temporales en *Cartas de mamá*

En el cuento que encabeza *Las armas secretas*, Cortázar presenta una historia familiar en donde los conflictos intestinos, soterrados, van descubriéndose poco a poco bajo la forma perturbadora de una distorsión de las coordenadas del orden cotidiano. El mundo de los vivos pareciera dejar abierto un hueco al mundo de los muertos, y por la profundización de ese hiato avanza la narración.

Podemos, en principio, examinar el texto de Cortázar desde un punto de vista que atiende a la técnica de la construcción del relato. En ese sentido, el trabajo de Cortázar apunta al sostenimiento de la atención del lector dosificando la información que se le revela: se parte de una circunstancia en apariencia repetida en la vida del personaje central –la recepción de cartas que le escribe su madre– para ir desplegando, poco a poco, el entramado de sucesos que han llevado al personaje a esa suerte de exilio en París.

Ahora bien, esa actividad de despliegue supone un desdoblamiento del orden temporal: así, el cuento elabora la evolución de la trama trabajando en dos direcciones temporales, la que va de la recepción de la primera carta en donde se menciona el nombre de Nico hasta la espera de su ‘llegada’ en Le Havre, y la que –con inflexiones– va aportando el trasfondo de acontecimientos que hacen inteligible la situación de los personajes.

El recurso de los anacronismos no es nuevo, aun cuando haya sido objeto de renovadas problematizaciones en la literatura de las últimas décadasⁱⁱⁱ. En el caso particular del cuento de Cortázar, importa también considerar la implicancia temática del recurso. El sucesivo despliegue de la historia mediante analepsis –evocaciones de acontecimientos anteriores al momento en que se encuentra el relato– (Genette, 1989: 104) no solo colabora en la construcción de la tensión narrativa, sino que también sitúa con claridad la tematización de la presencia del pasado en el presente. Presencia ominosa sin duda, huellas de lo que se ha querido dejar atrás y sin embargo retorna (en ese sentido, la lectura psicoanalítica de Antín encuentra más de un punto de anclaje en el texto). La organización de una cronología lineal de los hechos hubiera despojado al relato de su carnadura: la presentación por analepsis permite ir configurando poco a poco

la figura de Nico, ese “personaje muerto pero más vivo que los vivos” en palabras de Alazraki (1994: 69).

La analepsis interna nos recuerda al discurso indirecto libre^{iv} y puede asociarse con una focalización interna (Genette, op.cit.) que identifica a la voz narrativa con el punto de vista de Luis. Como en muchos de sus cuentos, en éste la elaboración de la voz narrativa cobra gran importancia. En cuentos como *Cartas de mamá* el punto de vista no es neutro ni omnisciente “[p]or el contrario, aunque exterior a la historia, el narrador observa y relata desde la conciencia o visión de uno o algunos de los personajes” (Alazraki, 1994: 136). En este caso, la narración se organiza desde la perspectiva de Luis: bajo la forma de discurso indirecto libre, el narrador se apega al punto de vista de este personaje, ya planteado desde el título: no es la madre del narrador, sino la mamá de Luis (y Nico) a la que se alude en ese título.

En torno a lo neofantástico en *Cartas de mamá*

Con la noción de *neofantástico* Alazraki (1994) trata de diferenciar el trabajo de Cortázar de la tradición fantástica del siglo diecinueve:

En contraste con la narración fantástica del siglo XIX en que el texto se mueve de lo familiar y natural a lo no familiar y sobrenatural, como un viaje a través de un territorio conocido que gradualmente conduce a un territorio desconocido y espantoso, el escritor de lo neofantástico otorga igual validez y verosimilitud a los dos órdenes, y sin ninguna dificultad se mueve con igual libertad y sosiego en ambos. (...) El supuesto, no expresado, declara que el nivel fantástico es tan real como el nivel realista, y que ambos gozan del mismo derecho de ciudad dentro de la narración. (1994: 69-70).

En ese sentido, Alazraki hace una defensa de la *apertura* del texto cortazariano. Hay que tener una nueva actitud, que se explicita en una cita de Cortázar: habría que entender cuentos como “sucesos narrativos que permanecen profundamente impenetrables y que son capaces de tantas interpretaciones que en última instancia las desafían a todas” (citado en Alazraki, 1994: 71). Alazraki lo dice claramente: “La indeterminación no es sino una advertencia a toda forma de conceptualización como limitación inevitable a nuestra capacidad de conocer y la ambigüedad, la respuesta de la literatura y del arte en general a esa limitación humana.” (1994: 71) Vale decir, todas las lecturas posibles deberían quedar abiertas si queremos conservar la riqueza singular de la escritura literaria.

Pasado y presente en *La cifra impar*

Las irrupciones del pasado en el presente a nivel temático se explicitan desde el comienzo del filme. Colocándonos en la situación de *voyeur*, una toma nos muestra –a través de la cerradura de una puerta– el cuadro de Laura que Nico pintó en Buenos Aires. Estamos frente al uso de la prolepsis –anticipación de sucesos posteriores al momento del relato–

(Genette, op.cit.: 92) que genera inmovilidad en el tiempo presente en París, ésta se refuerza por el carácter repetitivo de las acciones de Laura y de Luis.

Como en buena parte de los filmes de la llamada Nueva Generación del cine argentino de la década del sesenta, en *La cifra impar* el pasado no se introduce a través de *flashbacks* ni de *raccontos* sino a través de la fragmentación de secuencias del presente que se funden con las del pasado, fragmentos de París y de Buenos Aires. Laura sueña sin imágenes porque sus pesadillas están en el pasado en Buenos Aires. Como señala Oubiña, en el filme

[l]a emergencia del pasado y su invasión sobre el presente producen una oscilación que impide discernir lo real de lo alucinado; pero, precisamente, para que se produzca el efecto de lo fantástico es necesario suponer que bajo esa oscilación la diferencia subsiste, aunque ya no sea posible nombrar de qué lado ha quedado lo real (1994: 17).

Las fluctuaciones temporales se repiten en el filme con la misma insistencia que las pesadillas de Laura. Hablando de esas pesadillas, Luis dirá en *La cifra impar* que “Nico está dentro de Laura”, traduciendo de esa manera la noción de ‘incubo’ que usa Cortázar en su cuento (1983 [1959]: 17). Nico reaparece en los sueños de Laura y en las cartas de la madre hasta convertirse en un fantasma omnipresente (Oubiña, 1994: 11). En el cuento ésto aparece sugerido pero más librado a la ambigüedad, en la medida en que el relato, desde la perspectiva de Luis, señala más la oscuridad de las apariciones que la certeza de una lectura definitiva.

A nivel formal, la temporalidad en *La cifra impar* se asemeja a otras obras de Antín tales como *Circe* (1963), o *Los venerables todos* (1962) donde se desarma la gramática clásica y se reemplaza el uso del montaje por el de la puesta en escena. Antín quiebra el Modo de Representación Institucional^v (Burch, 1995) a través del uso del plano-secuencia, de la combinación entre la focalización cero (narración omnisciente) (Genette, op.cit.) – identificada con el gran imaginador extradiegético, invisible e implícito (Jost y Gaudreault, 1995: 56) y la focalización interna (Genette, op.cit.) que identifica a la voz narrativa con el punto de vista de Luis y de Laura.

Las oscilaciones temporales y la indiferencia entre realidad y recuerdo conforman una narración objetivada que cambia de perspectiva. En diversos momentos identificamos una focalización cero –por ejemplo en el inicio del filme y en las escenas en las que Laura se sumerge en la cotidianidad solitaria de su vida parisina. Este uso de la focalización orienta la noción de temporalidad y nos permite rearmar el sentido de los recuerdos, de los fragmentos subjetivos. El tiempo de la historia parece tocar el tiempo del relato, se trata de un cruce de dos dimensiones que, aunque ambiguas permanecen identificables.

Hay una multiplicidad de voces narrativas en *La cifra impar* que articulan las dimensiones temporales que ‘gran imaginador’ resume y combina. Esa multiplicidad es propia de la polifonía del cine (Jost y Gaudreault, op.cit.: 64). La voz de Laura, como la de la madre y la de Luis en *La cifra impar* son intradiegticas (internas al mundo narrado por el filme) y marcan los esfuerzos de Antín por recuperar el discurso indirecto libre o la focalización interna de *Cartas de mamá*.

Lo siniestro en *La cifra impar*

La presencia de cuerpos fantasmales en *Cartas de mamá* de Cortázar obedece al género fantástico pero también a lo ominoso como sentimiento que provoca perplejidad en los lectores y en los personajes. En lo fantástico no podemos diferenciar lo real de lo irreal (Barrenechea, 1978), y típicamente esto se manifiesta cuando un elemento cotidiano se transforma en algo extraño. Este aspecto de ‘lo fantástico’ se vincula con lo ominoso que, no necesariamente, pero sí frecuentemente, se sostiene por la incertidumbre intelectual (Freud 1986 [1914]: 230). Lo ominoso, según Freud, “es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (op.cit.: 220) y a “lo que excita angustia y horror” (Freud, op.cit.: 219). Lo ominoso en la ficción, de acuerdo con este autor, aparece en tanto “lo que creímos imposible se realiza o se nos presenta” (Freud, op.cit.: 246).

En *La cifra impar* Laura mira al fuera de campo, como si esperase la aparición de la figura fantasmal de Nico. La presencia duplicada de la imagen de Laura en el cuadro y en el espejo reemplaza la imagen de Nico solo presente en el recuerdo. Recordemos que el uso del fuera de campo es tan crucial en el cine fantástico como el motivo del doble. También Luis, el marido de Laura, funciona como un doble de Nico, su hermano muerto y la misma Laura como un doble de la madre. La cifra que es impar no es otra que la del tercero excluido.

El motivo del doble reviste varias figuras en este filme y remite al miedo a la muerte y a una desmentida (Freud 1986 [1914]) contra el poder de la muerte. Este procedimiento de duplicación de personajes y de sus reflejos a través de los espejos vuelve a ser utilizado por Antín en *Circe*, basado en el cuento de Cortázar del mismo nombre. Inclusive, en el filme *Circe* se repiten los procedimientos formales de duplicación de la imagen para representar los vaivenes entre el pasado y el presente.

Tanto en *La cifra impar* como en *Circe* el efecto final es ominoso porque no provoca el “esclarecimiento del lector sino la perplejidad total” (Freud, op.cit.: 233). Laura y Luis en la estación de tren de La Havre esperan encontrar a Nico. Los límites entre la fantasía y la realidad se diluyen y aparece “como real algo que había sido tenido por fantástico” (Freud, op.cit.: 244). Luis coloca un tercer puesto en la mesa, el tercero se establece en el departamento en París. Solo en este momento, de instalación plena de lo imposible, se disuelve el desasosiego en la aceptación de la presencia ominosa. Las dos direcciones temporales confluyen en la introducción del espectro. En éste encuentro de temporalidades, Antín es deudor de Cortázar, no diferencia entre alucinación y realidad ni entre recuerdo y presente (Oubiña, 1994).

Consideraciones finales

A partir de los planteos de Alazraki y los de Freud señalamos una distancia entre lo neofantástico predominante en el cuento de Cortázar y lo ominoso como estrategia elegida por Antín para el relato filmico. Cortázar cuestiona las concepciones occidentales del tiempo y el espacio: hay una confrontación con esas concepciones, una tensión en sus relatos entre una fuerza temporal y su negación, entre un agotamiento del espacio y otra que lo excede. Son estas dos fuerzas enfrentadas las que nos permiten reconocer la ficción neofantástica (Alazraki, 1994: 68).

La presencia de dos planos: uno que remite a la visión normalizada de los hechos y otro que destaca lo sobrenatural en el film de Antín están identificados con el tiempo de la historia y con el tiempo del relato mientras que en el cuento de Cortázar tienden a fundirse. En *Cartas de mamá* este efecto se logra por medio de la focalización interna y en Antín por una combinación entre la focalización cero, externa y la focalización interna.

La adopción de estos diferentes puntos de vista explica, en parte, la presencia de lo neofantástico en Cortázar y la reelaboración de Antín que recupera lo ominoso. En el filme la incertidumbre no se mantiene como en *Cartas de mamá*. Por el contrario, Cortázar sostiene la ambigüedad entre el plano de lo sobrenatural y el realista, no están localizados temporal y espacialmente como en *La cifra impar*. Aquí hay una estrategia propia del director de cine para elaborar otro relato.

Autores

Paula Rodríguez Marino es Magíster en Comunicación e Información, egresada de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul (Brasil), e investigadora en el Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires, Argentina; Estudiante de Doctorado de la Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Buenos Aires, Argentina.
prodriguezmarino@yahoo.com

Ricardo Terriles es Licenciado en Ciencias de la Comunicación, egresado de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina e investigador en el Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires, Argentina; Estudiante de la Maestría en Análisis del Discurso, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina. rterriles@advancedsl.com.ar

NOTAS

ⁱ Este artículo fue presentado, con leves modificaciones, en el 2º Congreso Internacional CELEHIS de Literatura, Mar del Plata (Argentina), 25 al 27 de noviembre de 2004.

ⁱⁱ Para establecer esta relación nos basamos en Barrenechea (1978), y en Alazraki (1994).

ⁱⁱⁱ Un ejemplo del uso experimental del anacronismo dentro del campo literario argentino lo constituye *Glosa* (1985) de Juan José Saer.

^{iv} Nos referimos a “El problema de los géneros discursivos” y “La novela de educación” en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI: México. También a Voloshinov, V. “Planteamiento del discurso ajeno” en *Marxismo y literatura*, Península: Barcelona, 1980.

^v El “Modo de Representación Institucional” puede reconocerse por: “la recreación en la pantalla de la caja perspectiva del *Quattrocento*, el dominio de los movimientos de cámara y de todo un conjunto de estrategias cuyo significado se resume en el campo-contracampo: la ausencia/presencia del espectador sujeto en el centro de mismo del proceso diegético” (Burch, 1995: 250). La cámara se asimila a la diégesis y no debe interponerse entre el espectador y el espacio diegético porque la identificación del espectador con el texto filmico debe mantenerse (*Ibidem*: 251-3).

Referencias

- Alazraki, J. *Hacia Cortázar*, Anthropos: Barcelona, 1994.
- Antín, M. *La cifra impar* (1962), Cinematográfica Novus.
- Barrenechea, A. M. *Textos Hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Monte Avila: Caracas, Venezuela, 1978.
- Barrenechea, A. M. y Speratti Piñeiro, E. S. *La literatura fantástica en la Argentina*, Imprenta Universitaria, México, 1957.
- Burch, N. *El tragaluz infinito*. Cátedra: Barcelona, España, 1995.
- Cortázar, J. "Cartas de mamá". *Las armas secretas*. Buenos Aires, Editorial Nueva Imagen, 1983 [1959].
- Freud, S. Lo ominoso. *Obras Completas*, vol. XVII, Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores, 1986 [1914]: 215-251.
- Jost, F. y Gaudreault, A. *El relato cinematográfico*. Cine y narratología. Paidós: Barcelona, España y Buenos Aires, Argentina, 1995.
- Oubiña, D. *Manuel Antín*. Centro Editor de América Latina /Instituto Nacional de Cinematografía, Buenos Aires, Argentina, 1994.
- Genette, G. *Figuras III*. Editorial Lumen: Barcelona, España, 1989.