



Peronismo...¿y lo otro? La lucidez narrativa de Cortázar

Sebastián Hernaíz¹

Muy frecuentemente el cuento “Casa tomada” de Julio Cortázar ha sido catalogado por la crítica literaria como una alegoría que expresaba las percepciones que tenían sobre el contexto político los grupos liberales antiperonistas. Dicho con menos eufemismos, directamente fue catalogado como un texto propio de un “gorila” que sentía temor y odio porque su casa, su ciudad, su país, se llenaba de *grasas*.

Publicado por primera vez con dibujos de Norah Borges en el número de diciembre de 1946 de la revista *Anales de Buenos Aires* que dirigía Jorge Luis Borges, “Casa tomada” ha sido reiteradas veces utilizado para verificar o criticar, en su producción literaria, el posicionamiento político que se desprendía de declaraciones e intervenciones públicas de Cortázar. En distintas entrevistas en las que participó años más tarde, hasta el propio Cortázar reconoció, incluso, que si bien escribió el cuento tras tener una pesadilla en la que él mismo era expulsado por fuerzas extrañas de una casa, entendía que su cuento bien podía ser leído como la expresión de los miedos y aversiones que el peronismo le generaba.

Síntesis y en cierto modo fundador de esta línea de la lectura de “Casa tomada” es el comentario de Juan José Sebreli. En su libro *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* escribió que “Un cuento de Julio Cortázar, ‘Casa tomada’, expresa fantásticamente esta angustiada sensación de invasión que el cabecita negra provoca en la clase media”. Quedó así asentada la que lúcidamente Carlos Gamerro llama “hipótesis Sebreli-Rozenmacher”, dado que Sebreli leería el cuento de Cortázar a través de la lente realista que establece Rozenmacher en su cuento “Cabecita negra”².

Refinado con el tiempo, el argumento de la crítica retoma la estructura del cuento – cuya matriz narrativa consiste en un espacio estable que es invadido–, leyendo allí un dicotómico *nosotros invadido /ellos invasor*, donde “ellos” referiría al “peronismo” y “nosotros” a la clase media urbana. Andrés Avellaneda estudió prolijamente en su libro *El habla de la ideología* la complejidad del mecanismo de respuesta frente al peronismo que encontrarían en la literatura los autores opositores al gobierno:

No es la abundancia de datos ilusoriamente realistas en el tratamiento del espacio y del tiempo lo que permite el pasaje hacia la ideología que habla en el texto sino su interconexión con un discurso contemporáneo sobre la civilización y la barbarie, los libros y las alpargatas, la medida y la desmesura, lo aislado y lo mezclado, el silencio y el ruido, el uno y la multitud, la grosería y las buenas maneras. Las imágenes vehiculizadas por estas oposiciones fueron el modo de respuesta cultural de la clase media ilustrada argentina frente al desafío de las nuevas formas político-sociales adoptadas por el peronismo.

Llamativamente, esta lectura, aunque con valoraciones opuestas, es compartida tanto por críticos como por defensores del peronismo: se reconoce la capacidad de dar una respuesta literaria al gobierno de turno, o se le critica al texto y al autor la percepción gorila de la realidad.

Menos amable con el autor, David Viñas coincidió en términos generales con esa lectura:

De ahí que la presencia inquietante de las masa –los concretos, locales y numerosos “cabecitas negras- sean percibidos como esa posible “agresión” que acecha permanentemente en los zaguanes, tras los bieombos o en las trasposiciones zoológicas que corroen las “casas tomadas”.

¹ Nació en Buenos Aires, en 1981. Es docente de historia de la literatura argentina en la UBA. Publicó la novela *Las citas*, (17grises, 2016), el libro de poemas *El prejuicio del sexo* (Vox, 2014), y los ensayos *Rodolfo Walsh no escribió Operación Masacre* (17grises, 2012) y *El arte de la guerra en el póker* (Mondadori, 2012). Fue editor de la revista *el interpretador* y conduce el programa de conversaciones sobre libros *Escribir en el Aire*, por FM La Tribu".

² Gamerro recurre a un clásico texto de Ricardo Piglia publicado en la revista *Fierro* y reeditado en forma de libro en *La Argentina en pedazos* para pensar el modo en que el comentario de Sebreli se aúna con el cuento de Rozenmacher para establecer la lectura de la *invasión* hacia el futuro de un modo asombrosamente sintético (alcanzan 23 y palabras y un cuento corto). La única salvedad que Gamerro hace frente al texto de Piglia es señalar la inversión de fechas que éste parece no haber advertido: no es “Cabecita negra” una ficcionalización del análisis que hace Sebreli, sino que Sebreli sintetiza, en forma de ensayo, la lectura que hace Rozenmacher del cuento de Cortázar. Ambas operaciones se unen y se hacen una con el texto de Cortázar –insiste Gamerro– constituyéndose en parte misma de la historia del cuento.

Y desde la perspectiva de un militante peronista, Ernesto Goldar no ahorra críticas en su *ad-hominem* en su *El peronismo en la literatura argentina*:

La concentración de los prejuicios raciales y antiobreros de la pequeña burguesía le corresponde a Julio Cortázar, un afectado que se eriza de pasión europea junto a los estudiantes de la Sorbona y no le perdona a los argentinos su “noche de color”. (Cortázar es) el cronopio de los compromisos fáciles que dicta desde París sus lecciones de estética para consumo de diletantes.

Tanto desde perspectivas críticas o defensoras del peronismo, la interpretación del cuento de Cortázar como una alegoría de la “sensación de invasión” que funcionaría como respuesta de los sectores antiperonistas frente al peronismo ha hegemonizado las lecturas desde los años sesenta hasta la actualidad. Así se puede ver todavía, por ejemplo, recorriendo los libros *Dilemas del peronismo*, de Eduardo Jozami, *Ficciones barrocas*, de Carlos Gamerro o *Literatura argentina y otros combates*, de Marcelo Méndez. Este último, por ejemplo, como preámbulo a una original lectura de la novela *Rabia*, de Sergio Bizzio, sintetiza la lectura:

La literatura sumó su repudio hacia ese Otro que venía a meter las patas en caducas estructuras políticas y sociales de las que la fuente de la plaza sólo era una metáfora. Una serie de cuentos de Julio Cortázar (“Casa tomada”, “Las puertas del cielo”, “Bestiario”, “La banda”), casi todos ellos pertenecientes a su libro *Bestiario* (1951), se destacan en este aspecto.

El crítico Martín Servelli, en un trabajo sobre Leónidas Lamborghini, señala al pasar el efecto que ha tenido la lectura del cuento en relación a la política: “Ha dado mucha tela para cortar el período antiperonista de Julio Cortázar, al punto de sacrificar la interpretación crítica de uno de sus cuentos más celebrados, ‘Casa tomada’, a ese posicionamiento político”. Frente a ese fenómeno, muchos críticos han vuelto ya sobre este cuento para realizar interpretaciones que escapen a la lectura que lo liga tan fuertemente con el contexto político. Intentando escapar a esa lectura regida por lo político, se han realizado estudios desde el psicoanálisis, los estudios estructuralistas, la antropología, el estudio de la literatura fantástica, etc. Pero, a diferencia de estos abordajes que proponen sus hipótesis de lectura *abandonando* la relación del cuento con el contexto político, nos interesa volver a pensar “Casa tomada”, no abandonando esa relación sino, por el contrario, preguntándonos si lo que es necesario no es *renovar* la lectura de esa relación que han establecido las lecturas críticas, si lo necesario no es renovar la lectura del modo en que la política ingresa a esos textos así como el modo en que esos textos funcionan como intervención política, no ya juzgándolos una respuesta contra el peronismo, sino entendiéndolos como una respuesta frente al *antiperonismo* y como una profunda comprensión del lugar histórico del peronismo.

El caso del cuento de Cortázar es significativo, ya que su texto, con el económico sistema de elementos que pone en juego, se ha constituido en el esquema básico con el que toda una zona de la producción literaria se ha interpretado desde ese entonces. Empecemos por ese cuento, entonces.

Para pensar “Casa tomada”, una inflexión del texto nos parece ineludible aunque no haya llamado centralmente la atención de los abordajes críticos que trabajaron el cuento. Todos recordamos seguramente el fragmento de quiebre del cuento, donde irrumpe ese ruido indeterminado. Lo cito:

(...) daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta.

Acto seguido, el narrador ejecuta una vertiginosa escena digna del clímax de alguna película de aventuras hollywoodense:

Me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad.

Puerta, golpe, cuerpo, cerrojo, entonces, pero, acto seguido, el clima de película de aventuras se abandona y el narrador termina con un notable cambio de tono:

Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene:

-Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo.

El cambio no es para nada menor: la sintaxis no miente. Las acciones vertiginosas del personaje aparecen todas con modalizadores que especifican para el lector los verbos, cargándolos de densidad (se tira “antes de que fuera demasiado tarde”, cierra la puerta “de golpe, apoyando el cuerpo”, la llave está puesta “felizmente de nuestro lado”, y se corre el cerrojo “para más seguridad”); pero, acto seguido, se pasa a una sucesión de acciones con una sintaxis simplificada al máximo, perdiendo esta carga significativa.

Entonces, recordábamos: la escena famosa, el ruido, la corrida frenética para cerrar la puerta. Y el narrador, percibiéndose invadido, luego de escuchar que le “toman” la casa y que pierde la mitad de su hogar, luego del vértigo del cierre de la puerta, luego de eso, y sin solución de continuidad, pasa a un insípido: “Fui a la cocina, (y) calenté *la pavita*”. ¡*La pavita*! ¿Cómo va a pasar del cuerpo apretado contra la puerta a hablar de “la pavita”? Algo nos tiene que llevar esa palabra. ¿Qué nos obliga a leer ese diminutivo? Ese diminutivo ilumina un recorrido imprescindible por el cuento: ilumina la construcción de un narrador *idiota*, de un narrador *mentecato*. Y esto no es un dato secundario, porque la *idiotéz* del narrador, su *ser mentecato*, es la condición necesaria para el desarrollo narrativo, para la construcción, desde esa mirada, del avance de la toma de la casa y su abandono final. El cuento no existe, en definitiva, más que en la puesta en escena de lo idiota que es su narrador. Borges escribió alguna vez que el *Martín Fierro* no consiste en una serie de hechos y mucho menos en la presentación de un escenario, sino que es, por sobre todo, “la narración del paisano, el hombre que se muestra al contar”. No otra cosa hace “Casa tomada”: da lugar a que el narrador se muestre al contar; y lo que muestra es su idiotéz.

Por eso, el problema de las interpretaciones que a esta altura han hegemonizado la lectura de “Casa tomada” se origina en las mismas premisas en que se sostienen esas críticas. La validez o invalidez de la lectura “política” de “Casa tomada” ha sido decidida habitualmente según se pudiera o no argumentar la identidad del *ellos* invasor. Pero más que la pregunta habitual por a quién reenvía ese *ellos*, se nos impone otra pregunta: ¿cuál es el modelo (de personaje, de grupo económico, de clase social, de modo de vida) que, a partir de la construcción de la voz del narrador, se presenta *invadido* en este cuento?

El narrador –recordemos– se presenta a sí mismo diciendo “yo no tengo importancia (...) es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene”. De Irene dice que “solamente la entretenía el tejido”, de ambos dice que eran “un simple y silencioso matrimonio de hermanos”. De la casa dice que es “espaciosa y antigua (...), profunda y silenciosa”, y la relación más intensa que tiene con ella el “matrimonio de hermanos” es la de la cotidiana limpieza por el mero hecho de mantenerla limpia. Lo primero que se deriva de la composición del narrador que presenta Cortázar en ese cuento es un narrador sin una conciencia de su condición de *ser en el mundo*: su forma de verse en el mundo parece ajena a cualquier proceso social general. Su forma de entender su lugar en la cadena de producción parece sintetizado por el modo en el que conceptualiza las prendas que teje constantemente su hermana: luego de señalar que “No sé por qué tejía tanto. Yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor el gran pretexto para no hacer nada. Irene no era así, tejía cosas siempre necesarias, tricotas para el invierno, medias para mí, mañanitas y chalecos para ella”, el narrador no encuentra contradicción en decir en el siguiente párrafo que “Un día encontré el cajón de abajo de la cómoda de alcanfor lleno de pañoletas blancas, verdes, lila. Estaban con naftalina, apiladas como en una mercería; no tuve valor para preguntarle a Irene qué pensaba hacer con ellas”. Y si bien la razón por la que no se enfrenta a la contradicción, que metamorfosea en tiempo ocioso de su hermana lo que él asumía como tiempo productivo, es adjudicada a “no tener valor”, la oración siguiente parece explicarlo mejor aún, aunque el propio narrador construya su imagen *idiotizada* al no comprender la relación: “No necesitábamos ganarnos la vida, todos los meses llegaba plata de los campos y el dinero aumentaba”.

La mera forma de nombrar a los habitantes de la casa (“matrimonio de hermanos”) constituye un oxímoron (no puede haber *matrimonio* si son *hermanos*) que da cuenta del carácter autodestructivo de esa forma social que constituyen los personajes. Como para Marx el capitalismo, así debe entenderse a ese “matrimonio de hermanos” que vive de rentas en la casa heredada de la calle Rodríguez Peña: lleva en su oxímoron el germen de su propia expulsión.

Pero centrémonos en el diminutivo de “la pavita” que le lleva a su hermana en ese momento de inflexión del cuento en que la casa comienza a ser tomada. Focalizando en el entramado que se ilumina al leer desde el diminutivo utilizado luego de la –al menos–

ajetreada experiencia de los ruidos escuchados y el cierre abrupto de la puerta, es imposible no percibir el entramado de *idiotéz* en que se sostiene la construcción de los “invadidos” y la estructura narrativa del cuento todo.

Luego de algún lamento por la pérdida de la parte de atrás de la casa, leemos el proceso de amoldamiento a la nueva situación:

Pero también tuvimos ventajas. La limpieza se simplificó (...). Irene estaba contenta porque le quedaba más tiempo para tejer. Yo (...) me puse a revisar la colección de estampillas de papá, y eso me sirvió para matar el tiempo. Nos divertíamos mucho.

Otra vez, el momento mentecato: “Nos divertíamos mucho”, aclara en una breve oración el narrador, definiendo su horizonte de placer. Las rentas para vivir llegando del campo, ella en su falsa productiva actividad de tejer, él revisando estampillas y la sentencia: “Nos divertíamos mucho”. Es difícil no sentir distancia. O más: es difícil no pensar que la función de esa irónica oración que cierra el párrafo citado sea, precisamente, generar distancia frente a ese narrador.

Es interesante cómo frente a los consumos culturales ligados a los de la élite cultural relacionada con el *grupo Sur* con los que Cortázar elige caracterizar al narrador-personaje, se puede escuchar en sordina el humor popular de trasfondo, poniendo en evidencia el carácter *mentecato* de los “invadidos”. Me acuerdo del tema “Soy un capón”, de la banda uruguaya *Cuarteto de Nos*, donde un yo lírico cuenta en primera persona que al no tener éxito con las mujeres decide cortarse los testículos para no tener más deseo sexual y concluye, en el estribillo de la canción: “Y ahora soy un capón, soy un capón /un eunuco saludable y barrigón /Y ahora al cabo de una vida sin pelotas / junto sellos, tengo una colección” (del disco *Cuarteto de Nos*, 2004). Como en la canción, alimentándose de la tradición de representaciones populares de la frigidez, el narrador de “Casa tomada” pasa sus días ordenando estampillas, y, como para aumentar hasta lo irreparable el patetismo que imposibilita identificación alguna, redundando con esa sentencia: “Nos divertíamos mucho”. La construcción del narrador como mentecato alterna, paradójicamente, en el arco que va de la sutileza del *in crescendo* que aparecía con el cambio de sintaxis en el que sobresalía el diminutivo de *la pavita*, hasta la hipérbole de la puesta en evidencia del “nos divertíamos mucho”.

El recorrido por los *lugares mentecatos* del texto lo abarca casi todo, hasta llegar así al cierre del cuento, que puede pensarse como un esfumado humorístico donde se caricaturiza a los mentecatos y su incompreensión: “Antes de alejarnos –dice el narrador– tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada” y que pone en evidencia en realidad que se corta la cadena de herencias y rentas que caracteriza económicamente al sector social al que pertenecen los personajes. Recordemos que al principio del cuento, ante la evidencia de que ni él ni su hermana tendrían hijos, el narrador decía: “Nos moriríamos allí algún día, vagos y esquivos primos se quedarían con la casa y la echarían al suelo para enriquecerse con el terreno y los ladrillos”. El narrador se *aleja*, como si la cámara quedara fija en la puerta de la casa, y se hace el comentario *gracioso* que trastoca las expectativas de cualquier lector: en lugar de enfrentarse a la ocupación de lo que se asume propio, la preocupación aparece dislocada, transformada en “lástima” y proyectada a un supuesto tercero, un –otro– “pobre diablo”.

El esquema narrativo del cuento podría resumirse, entonces, como dos personajes mentecatos y asociados en la narración al ocio silencioso e improductivo que ven invadida su cotidianeidad y su propiedad por un sujeto tácito en tercera plural que estos asocian con “ruidos”.

Y entonces: no negando sino aceptando que en la estructura narrativa de “Casa tomada” se puede leer una forma de representar esa “sensación de invasión” que la clase media tuvo durante el período del peronismo clásico, y que efectivamente también es fácil percibir en las publicaciones periódicas, diarios y revistas ¿no es al menos sesgada la lectura de “Casa tomada” como respuesta *crítica* ante el peronismo, cuando el “ellos” invasor del cuento aparece como un mero “sonido impreciso y sordo”, mientras que el *invadido* es construido, sutil e hiperbólicamente, como un narrador *mentecato*, como un narrador *bobo* cuya mirada es la que estructura el relato? Y más: ¿en la *idiotéz* de la pareja de hermanos, no se halla acaso el mecanismo narrativo que lleva a la pérdida de la casa en el cuento? Y, siguiendo la clave de lectura pseudoallegórica impuesta desde la hipótesis Sebrelí-Rozenmacher, ¿no habría que ver allí, en la *idiotéz*, en el ser *bobo*, en el ser *mentecato* del narrador que sostiene la matriz narrativa del cuento, un argumento *justificativo* de la “invasión” más que una *denuncia* de la misma? ¿No es este matrimonio

de hermanos, representado en tanto *mentecatos*, una representación crítica, paródica, de una clase social en decadencia? ¿No se aclara el origen de clase, la calle en la que viven³ y los campos de los que son propietarios los personajes acaso con una precisión referencial más propia del realismo que del esquema fantástico que el texto propone para representar a “los invasores”?

¿Debe ser leído como clave de la literatura *antiperonista*? ¿Debe leerse allí la “metáfora de la casa tomada”, como todavía insiste la crítica literaria y cultural, como una forma del desprecio del “uno” (antiperonista) por “el otro” (peronista)? ¿O debe más bien leerse como una denuncia paródica de una clase que lleva en sí misma el germen de su propia destrucción? ¿O debe más bien leerse como una denuncia paródica de una clase mentecata, de sus parámetros morales, de su sostén económico y de sus hábitos de consumo y ocio? ¿No debe leerse acaso como una forma de comprender la pertinencia histórica del peronismo? ¿No es acaso la narración burlona de la pérdida de poder político que durante esos sufrió un sector de la burguesía terrateniente?

El primer gobierno peronista elaboró desde sus orígenes un discurso de fuerte confrontación con los latifundios improductivos y la oligarquía en general e instrumentó una serie de fuertes medidas y hasta creó instituciones dedicadas exclusivamente a traspasar la renta agraria de sectores terratenientes a sectores de la burguesía industrial y con una inédita inclusión de sectores del proletariado. ¿No es “Casa tomada” el relato sarcástico de la caída –temporaria– de ese sector social que perdió poder político en esos años?

Bien leído hoy día, “Casa tomada” es un relato filoperonista. Más allá de las posturas públicas de su autor, en la forma de representación de los sectores herederos del modelo de país que tocó techo en lo que va de la generación del ochenta al Centenario, el cuento supo entender el lugar histórico del peronismo frente a las clases dominantes, incluso mejor que muchos textos de sus defensores.

Sebastián Hernaiz

³ La calle Rodríguez Peña está asociada en el imaginario de la Ciudad de Buenos Aires con la zona de Recoleta, una zona residencial de la alta burguesía en los años en que se publicó el cuento “Casa tomada”. Dado el modo en que el imaginario urbano porteño hegemoniza la cultura nacional, sería ingenuo no pensar que esa referencia tan propia de la estética realista no fue una decisión estética de Cortázar como un modo de reforzar la construcción de un perfil clasista de los personajes. Sin embargo, hay que señalar que en su infancia, entre 1918 y 1928, el autor vivió en la calle “Rodríguez Peña”, en la localidad de Banfield.