

El espacio en “Casa tomada” de Julio Cortázar*

Francisca Sánchez Peiró
Università della Calabria

“Casa tomada” de Julio Cortázar narra el “desenlace” de una existencia “anómala”. En nuestra reflexión intentamos justificar tanto el “desenlace” como la “anomalía” tomando como factor determinante el espacio. Nos hemos servido del método “topoanalítico” propuesto por Bachelard, para estudiar el gran “actante” del relato. Teniendo en cuenta todos los elementos estructurales que lo conforman, como la planimetría y los materiales; ante la ausencia de cualquier indicio de alzados y cubiertas, nos hemos detenido en el único elemento vertical, la puerta. Hemos abordado, finalmente, la funcionalidad de ese espacio, sin ignorar los objetos en él contenidos que, también, crean espacio.

Palabras clave: Julio Cortázar; “Casa tomada”; espacio en literatura; arquitectura en literatura; habitar.

Space in “Casa tomada” by Julio Cortázar

“Casa Tomada” by Julio Cortázar narrates the “ending” of an “anomalous” existence. In this paper we try to justify the “ending” and also the “anomaly” by taking space as the main factor. For this purpose we have used Bachelard’s “topoanalytical” method to study the main “actant” of the story, that is, space. We have considered all the structural elements which constitute space, such as planimetry and materials; in view of the absence of information about elevation and roofs, we analyzed the only vertical element mentioned, the door. Finally we considered the functional use of space as well as the objects within it.

Key words: Julio Cortázar; “Casa tomada”; Space in Literature; Architecture in Literature; Inhabiting.

* Primera versión recibida: 03/03/2006; última versión aceptada: 02/05/2006.

“Casa tomada” será el primer cuento que Julio Cortázar publique en 1946, en la revista *Anales de Buenos Aires* cuyo director era Jorge Luis Borges. Posteriormente formará parte de la recopilación de ocho relatos en *Bestiario*, de 1951. Después de sesenta años de vida y de fama de la obra, es difícil abordar un trabajo sustrayéndose a las interferencias que ineludiblemente producen la crítica literaria,¹ la personalidad e interpretaciones del propio autor,² la realidad circundante del lector y un largo etcétera. Más dificultoso aún en el caso de un escritor tan prolífico, estudiado y “descifrado” como Julio Cortázar. Al ser imposible huir de esta permeación, o mejor “osmosis” (término usado repetidamente por Cortázar para explicar el proceso poético de su obra), y aceptándola como una inevitabilidad saludable, nos gustaría llevar a cabo una lectura y análisis de “Casa tomada”³ centrando nuestro objetivo en el estudio concreto de su concepción espacial: estructura, distribución, materiales, funcionalidad y demás elementos constitutivos de la arquitectura que se hallan presentes en el relato. A partir de ello intentaremos dar, no tanto

¹ Una de las interpretaciones más conocidas es la realizada desde un punto de vista psicoanalítico, y la otra, la que identificaría el relato con una alegoría de la situación argentina durante el peronismo.

² “Yo soñé no exactamente el cuento sino la situación del cuento. Allí no había nada incestuoso. Yo estaba en una casa muy extraña con pasillos y codos y todo era muy normal, ya no me acuerdo de lo que estaba haciendo en mi sueño. En un momento dado desde el fondo de uno de los codos se oía un ruido muy claramente y eso era la sensación de pesadilla. Había algo allí que me producía un terror como sólo en las pesadillas. Entonces yo me precipitaba a cerrar la puerta y a poner todos los cerrojos para dejar la amenaza de otro lado. Y entonces durante un minuto me sentí tranquilo y parecía que la pesadilla volvía a convertirse en un sueño pacífico. Pero entonces de este lado de la puerta empezó de nuevo la sensación de miedo. Me desperté con la sensación de angustia de la pesadilla. Ahora, despertarme equivalía a ser definitivamente expulsado del sueño mismo. Entonces me acuerdo muy bien que tal como estaba en pijama y sin lavarme los dientes ni peinarme, me fui a la máquina y en una hora –es muy corto el cuento–, una hora y media estuvo escrito. Por razones técnicas nacieron los dos hermanos y se organizó todo el contenido del cuento . . .” (Picon Garfield 89).

³ Todas las citas de “Casa tomada” proceden de la recopilación de cuentos: *El perseguidor y otros relatos*.

un significado “lógico”, como una interpretación “sosegadora”, a dos enigmas centrales que nos han alertado inmediatamente. El primero es cómo justificar “. . . la aparición alucinante de seres extraños que desbaratan el previsible mundo de los hermanos . . .” (Yurkievich 254). Más que perseguir una identificación de quién o qué son, por qué aparecen, qué quieren, de dónde vienen, o por qué en ese momento, nos proponemos examinar el papel de la casa en este devenir alucinante. La segunda incógnita es el desconcierto que nos produce la admirable naturalidad con que los habitantes de la casa aceptan unos hechos a todas luces inverosímiles. En este caso, nuestro objetivo es tratar de atenuar “lo sorprendente”. En ambos casos nos apoyamos en el método “topoanalítico” propuesto por Bachelard.⁴ Es decir, desentrañar ese espacio habitado hasta llegar a comprender su influencia, e incluso determinación, en las acciones que se desencadenarán dentro de la casa. Hacer reaflorescer la memoria que la casa contiene de sí misma. Ambos nudos, todos sabemos, no son otra cosa que engranajes del mecanismo del que se vale el autor para desbaratar y descolocar al lector de su lógica, para así “–realizar– lo fantástico”, parafraseando a Yurkievich (264).

Hemos elegido como sujeto del estudio “la casa” porque, ya desde el título del relato, Julio Cortázar decide que aparezca el término/significante en vestes de núcleo, acompañado por el adyacente participio del verbo tomar, verbo de variadas y múltiples posibilidades significativas. A modo ilustrativo traemos aquí sólo aquellas acepciones recogidas por el *Diccionario de la lengua española* que se aproximan o responden a alguno de los significados de nuestra lectura: “| 3. Recibir o aceptar de cualquier modo que sea. | 4. Recibir una cosa y hacerse cargo de ella. | 5. Ocupar o adquirir por expugnación, trato o asalto una fortaleza o ciudad. | 14. Ocupar un sitio cualquiera para cerrar el paso o interceptar la entrada o

⁴ “El topoanálisis sería, pues, el estudio psicológico de los parajes de nuestra vida íntima” (Bachelard 38).

salida. | 15. Quitar o hurtar. | 17. Recibir uno en sí los usos, modos o cualidades de otro. | 18. Recibir en sí los efectos de algunas cosas, consintiéndolos o padeciéndolos”. Hacemos notar así mismo en el título la ausencia del artículo, determinante-actualizador que añadiría un carácter identificador al núcleo nominal. Al no aparecer el artículo “la”, el sustantivo “casa” queda exento, desnudo y casi realzado, otorgándole esta ausencia el rango de nombre propio, de unicidad.

La casa se nos presenta como uno de los cuatro actantes que participan en el relato, y que engloba a los dos hermanos y a los “usurpadores indeterminados” –llamémosle así al fenómeno inexplicable del cual sólo conocemos dos capacidades: genera sonidos y genera la fuga de los dos personajes, que no la expulsión. Queda claro que para Cortázar es importante que el lector perciba un espacio muy concreto, determinado, ¿por qué, si no, describiría con tanto detalle la casa? Únicamente dejará a la imaginación del lector la parte del fondo, de ella sólo enumera las estancias y algún otro dato escaso, que más adelante veremos. El término casa aparecerá dieciocho veces, en tanto que no se prestará la misma atención numérica a los otros actantes.

Ya en las primeras líneas el narrador se cuida bien de aclarar dos puntos importantes en la existencia de un inmueble. Primero, el aspecto jurídico de la propiedad: es una casa heredada, una casa con raíces y, por tanto, con árbol genealógico completo. E, implícitamente, el segundo aspecto: el origen de la construcción; los mandantes no son sus moradores actuales. Así, resulta fácil deducir que sus características estructurales, espaciales y decorativas probablemente no responden a las funciones que en la actualidad desempeña, y no sólo, sino que esta falta de adaptación ha influido, modelado, en su pasividad estoica, el comportamiento de los habitantes.⁵ Sin demasiado esfuerzo, es más, acomodaticiamente,

⁵ Sobre el tema de la influencia y la determinación del medio “trasfondo escénico” en el comportamiento humano, ver el estudio de Goffman (1959).

parece que ellos, los dos hermanos cuarentones y solteros, se sienten bien a gusto protegidos en esta especie de útero materno que, en una abstracción perceptiva de su forma arquitectónica, recuerda el *megaron* griego.

En el mismo párrafo, y entre paréntesis, se infiltra el autor para añadir un punto vinculado a la arquitectura, y de total actualidad: la especulación, “. . . hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales” (26).⁶ Tema de gran vigencia en la actualidad, pero no por el aspecto de la reutilización de materiales –fechoría repetida a lo largo de la historia de la arquitectura con columnas, capiteles, piedras talladas, etc.– sino por el lucro exasperado al que está sometido el suelo. Volverá sobre la idea más adelante: “. . . la echarían al suelo para enriquecerse con el terreno y los ladrillos” (26); y de nuevo, hablando de la parte anterior de la casa, insertando de forma tangencial una crítica al resultado de tal especulación: “. . . daba la impresión de un departamento de los que se edifican ahora, apenas para moverse” (28).

Vemos, pues, la importancia que Julio Cortázar da, no sólo al espacio en el que maniobrará con la palabra construyendo dimensiones, acciones y probabilidades, sino, también a la arquitectura que interviene en unas condiciones concretas, arquitectura que determina una situación real de habitabilidad: identidad propia, espacios necesarios, utilidades, memoria y proyección temporal.

Dejemos que hable la “casa” para saber de su adjetivo “tomada”. Quién sabe si los años vividos⁷ por los hermanos

⁶ Paradójico resulta anotar que la casa en la cual parece inspirarse Cortázar, en la calle Rodríguez Peña número 585 en Banfield, donde vivió entre 1918-1931, sería derribada sin ningún escrúpulo en 1994 para edificar otra casa. Ningún material ha sido reutilizado a excepción de la puerta verde de la entrada, que se ha salvado como único testigo, y cuya utilidad bien podría ser la de mantener encerrada la memoria. Afortunadamente, para nosotros, quedó en el relato la imagen espacial que subyacía en Cortázar.

⁷ “No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos, es decir, somos en cuanto que somos los habitantes.” (Heidegger 98).

dentro de ella han logrado domeñar el espacio y hacerlo propio, identificador, útil a sus necesidades... O, por el contrario, ante la falta de vida auténtica, la estructura de un espacio que hunde sus raíces en el tiempo, en los antepasados, en la memoria de otros habitantes, en una realidad ya muerta, se ha apoderado de la objetividad y lucha tenazmente por recuperar su esencia de habitáculo: lugar para ser habitado, “. . . en el habitar radica el ser del hombre, entendido como el residir de los mortales en la tierra” (Heidegger 99). Un espacio exasperado que llega a hablar emitiendo “ruidos”,⁸ hasta hacer insoportable su “profundidad”, con sus recovecos, su “amplitud” con muebles que languidecen sin función precisa, su distribución que se va diluyendo en el fondo, el aire contenedor sólo de polvo, los ecos... y, finalmente, que llega a expulsar a los verdaderos “intrusos” de la casa.

De la estructura, sobre todo la planimetría

Para el lector de “Casa tomada” se hace evidente la conformación geométrica del interior de la vivienda y su distribución espacial, gracias a la descripción del único elemento estructural que el narrador nos concede: la planta, el cual será un dato precioso⁹ porque de él partiremos para la reconstrucción de las cualidades del espacio y de la calidad de vida que éste genera o determina.

Es importante señalar algunos elementos arquitectónicos que son ignorados y cuya exclusión precisamente aporta información a la hora de interpretar o “visionar” la casa; no

⁸ Como propone Bachelard, la expresión sonora de una visión poética de ciertos acontecimientos o situaciones nos viene dada a través de este mundo de ruidos imposibles que nos hablan de “. . . una memoria inmemorial [que] trabaja en el trasmundo” (211-219).

⁹ “La idea arquitectónica se materializa en la planta, a la que corresponde una especial importancia. Partiendo de ella se desarrolla el espacio según medidas cualitativas”, como señala O. E. Schweizer en *Forschung und Lehre 1930-1960* –Stuttgart, 1962– (Cit. en Müller y Vogel).

olvidemos que la ausencia determina la presencia.¹⁰ Observamos que no se hace ninguna referencia a las disposiciones en alzado, ni a cubiertas, ni al espacio circundante. Del mismo modo, se ignora la existencia de cualquier vano que conecte con el exterior, a excepción de la puerta de entrada. Se nos muestra así una especie de maqueta desprovista de cubierta, a la cual, como lectores, podemos acceder a vista de pájaro.

En la descripción formal de la estructura se reconoce una dirección longitudinal en la que se inscriben dos partes bien diferenciadas, separadas ambas por un elemento conectivo: una puerta de roble. Los dos núcleos constituidos en el texto presentan características de objetivación bien distintas. Por una parte, aparece el núcleo anterior, el cual resulta fácil de reconstruir desde un punto de vista planimétrico, y al que el autor aludirá con el uso de diversos términos: “ala delantera” (28), “esta parte” (28), “este lado” (29), “nuestro lado” (29). No ocurrirá así con el núcleo posterior, “la parte más retirada” (27), “el otro lado de la casa” (28), “la parte del fondo” (29), “la parte tomada” (29-30), cuyos distintos espacios nos son dados a conocer de acuerdo con el uso de los mismos; se exceptúa en esto la referencia a “una sala con gobelinos” (27) que, al aparecer entre comas, bien podría interpretarse como una explicación que añade información sobre el comedor, caracterizado por la presencia de tapices, o más bien como la sugerencia de un espacio independiente con un uso ambiguo, por definir (de ahí que el autor opte por presentarlo con su contenido y no por su función). Este núcleo posterior, como decimos, difícilmente se deja plasmar con la precisión que lo hace la parte habitada.

Paradójicamente, se desarrollará la descripción desde el fondo, avanzando hacia la única entrada de la casa. Podemos ver en este gesto una figuración premonitoria de la dinámica de la acción en el espacio. Desde una óptica poética, este co-

¹⁰ “Una construcción es la suma de los largos, los anchos o alturas de sus elementos, es la unión de las medidas del vacío, del espacio ‘interior’ en el cual los hombres viven” (Zevi 22; traducción de la autora).

mienzo nos induce, lo primero, a tomar conciencia de los lugares operativos en épocas pasadas y hoy depositarios de la memoria, lugares residuales de formación del ser. Desde un punto de vista psicoanalítico, como algún autor ha interpretado,¹¹ corresponderían al inconsciente.

No se aporta ninguna información que induzca a pensar en una casa exenta; más bien, todo lo contrario, casi sugiere una casa medianera¹² por la ausencia de referencias a vanos laterales, amén de la ausencia en cualquier otro muro. La misma carencia de datos nos lleva a deducir que está constituida por un sólo piso en planta baja. La ubicación queda acotada, en dos de sus lindes longitudinales, por dos calles, de las cuales sólo emplazará con una alusión concreta la posterior, “. . . la parte más retirada, la que mira hacia Rodríguez Peña” (27), sin especificar en ningún momento algún tipo de apertura hacia el exterior a través de puerta o ventana, aunque haga uso de un verbo conectivo e iluminador (*mirar*). Sabemos extratextualmente que esta calle se encuentra en Banfield (conurbación bonaerense) y que en el número 585 se situaba la casa de Cortázar, como ya hemos anotado anteriormente. En el párrafo que describe ciertas labores de mantenimiento de la casa, especificará la ciudad: “Buenos Aires será una ciudad limpia, pero eso se lo debe a sus habitantes y no a otra cosa” (28). De la fachada principal, donde se abre la puerta, sólo sabemos que da a la calle. Al final del relato, nos confirmará que se trata de un espacio urbano-urbanizado, aludiendo a la existencia de una alcantarilla en la cual arrojará la llave después de cerrar la puerta para evitar “. . . que algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada” (32).

En cuanto a sus dimensiones, sabemos, porque el narrador lo explicitará, que era “espaciosa” (26), que “podían vivir

¹¹ A propósito, ver el ensayo de Pérez Venzalá (1998-1999).

¹² / 3. Casa medianera. Genaro Pérez Villa-Amil, 1.2: “Los planos siguientes son de casas medianeras, que no pueden recibirla por los lados, ni por detrás de ellas” (Morales y Marín 1982, 69).

ocho personas sin estorbarse” (26), que “cuando la puerta estaba abierta advertía uno que la casa era muy grande” (28). También contamos con la enumeración de todas y cada una de las habitaciones. El *living*, cinco dormitorios, el comedor, la biblioteca, una sala de gobelinos,¹³ una cocina, un baño, dos pasillos y un zaguán. Toda esta información confirma una tipología de casa residencial de burguesía media. En la realidad encontramos la correspondencia en las construcciones realizadas por la clase criolla, la cual se instalará en la zona de Lomas de Zamora a finales del siglo XIX y principios del XX, donde se encuentra el núcleo de Banfield, y edificará toda una serie de chalets de estilo normando y victoriano.

El párrafo en el cual el narrador concentra la descripción de la distribución de la casa nos va a servir como punto de partida para analizar más exhaustivamente cada uno de los espacios que conforman el lugar de la memoria y el lugar del presente. No debemos olvidar que el narrador está instalado en un tiempo futuro respecto al de la acción descrita, pero que recuerda nítidamente, según introduce la exclamación ponderativa:

Cómo no acordarme de la distribución de la casa. El comedor, una sala con gobelinos, la biblioteca y tres dormitorios grandes quedaban en la parte más retirada, la que mira hacia Rodríguez Peña. Solamente un pasillo con su maciza puerta de roble aislaba esta parte del ala delantera donde había un baño, la cocina, nuestros dormitorios y el *living* central, al cual comunicaban los dormitorios y el pasillo. Se entraba a la casa por un zaguán con mayólica, y la puerta central daba al *living*. De manera que uno entraba por el zaguán, abría la cancel y pasaba al *living*; tenía a los dos lados las puertas de nuestros dormitorios, y al frente del pasillo que conducía a la parte más retirada; avanzando por el

¹³ Sala dedicada, seguramente, en tiempos anteriores, a una función de representación y conversación.

pasillo se franqueaba la puerta de roble y más allá empezaba el otro lado de la casa, o bien se podía girar a la izquierda justamente antes de la puerta y seguir por un pasillo más estrecho que llevaba a la cocina y al baño. Cuando la puerta estaba abierta advertía uno que la casa era muy grande. (27-28)

Si individualizamos el espacio que se organiza en la zona anterior obtenemos una disposición centralizada en cruz griega, con el *living* como punto de intersección. En dos de cuyos lados aparecen dos espacios intermedios acotados por dos barreras: zaguán-puerta calle / pasillo-puerta de roble. En ambos aparece un elemento intermedio. En lo que constituiría la entrada zaguán-puerta calle aparece la puerta cancel, que vendría a reforzar el aislamiento del mundo externo. Por lo que respecta al binomio pasillo-puerta de roble aparece un “codo” que conforma otro pequeño pasillo: “Fui hasta el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina . . .” (28). Esta es la distribución en cuanto a uno de los ejes axiales. En el otro eje encontramos los dormitorios, uno a cada lado. También aquí aparece el elemento intermedio: sendas puertas; mejor llamarlo intermediario,¹⁴ dado que en ningún momento nos consta que obstruye el intercambio espacial de este eje. Tenemos la constatación de que Irene, “Aparte de su actividad matinal se pasaba el resto del día tejiendo en el sofá de su dormitorio” (26), y de que el hermano tenía acceso visual directo a tal actividad: “. . . a mí se me iban las horas viéndole las manos como erizos plateados, agujas yendo y viniendo y una o dos canastillas en el suelo donde se agitaban constantemente los ovillos” (27). En otro párrafo, “Irene estaba tejiendo en su dormitorio, eran las ocho de la noche . . .” (28). Y cuando dormían, incluso permanecían los espacios conectados, las puertas abiertas; como si no fuera posible percibir la

¹⁴ Añadiendo con esta acepción el significado de mediador entre dos personas.

levedad de la respiración o la de un ademán: “Nos oíamos respirar . . . presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador . . .” (30). Por lo cual podemos deducir fácilmente que estas puertas no se cerraban y los dos espacios quedaban incorporados al *living* en una unidad continuativa.

Tratemos de definir ahora la funcionalidad de los espacios que conforman esta parte habitable.

El zaguán representa un espacio-interludio por su función de paso, de lugar de espera. Los otros espacios de la casa quedan adscritos al ámbito de lo privado. El zaguán desempeña la función divisoria entre lo público y lo privado, el fuera y dentro, la luz solar y la oscuridad interior, el frío y el calor, el ruido y el silencio, el peligro y la seguridad, lo cívico y lo íntimo, entrar y salir... En “Casa tomada” aparece nombrado en tres momentos. El primero, como elemento en la descripción que el narrador hace de la casa, donde lo enumerará dos veces en apenas dos líneas: “Se entraba a la casa por un zaguán . . .” (28), y la reiteración, “de manera que uno entraba por el zaguán . . .” (28). Este “entrar” resulta sospechoso si atendemos a la literalidad del texto, dado que sólo será traspasado, específicamente, para “salir”, como veremos ahora en el segundo momento, en el que de modo “elíptico” se alude a un atravesar ese espacio, pero siempre haciendo referencia al verbo “salir”; así, cuando el narrador dice que “los sábados iba yo al centro a comprarle lana” (27), habla de “esas salidas”. Se sobrentiende que también entraba, pero el movimiento que constata es el de “salir”. Y para terminar en el tercer momento, en el que de nuevo el zaguán será un espacio-escenario contenedor de acción, en el desenlace del cuento: “Cerré de un golpe la cancel y nos quedamos en el zaguán” (31). Se “quedan” en ese umbral del mundo apenas el tiempo necesario para tomar conciencia de que allí no pueden permanecer porque es un lugar de paso. Allí se corta el cordón umbilical: “. . . soltó el tejido sin mirarlo . . .” (31); y es ineludible afrontar el exterior en presente: “Como me quedaba el reloj de pulsera, vi que eran las 11 de la noche” (32).

Nada que los vincule con la memoria y nada que los ate. En el zaguán, una guillotina ha cortado la dependencia de la rutina para siempre. Finalmente, incluso este espacio intermedio vinculado al pasado será clausurado definitivamente al cerrar la puerta de la calle y tirar la llave a la alcantarilla.

El espacio al que el narrador alude con el término *living* presenta, en primer lugar, una ambigüedad de significado que conviene aclarar inmediatamente. Vemos en la acepción inglesa, de la cual proviene, que su significado es el de “sala de estar”, y esto no implicaría necesariamente que deba ejercer una función de representatividad como se sugiere en la definición que proporciona el diccionario de americanismos,¹⁵ en el cual se alude textualmente con este término a una “sala de recibo”. Es decir, según esta última acepción, sería un espacio formal de encuentro y socialización entre los habitantes de la casa y los agentes externos y, por ende, de representación. Resulta claro en el cuento que esa función no es ejercida y que por el tipo de vida que llevan los habitantes es preferible aplicarle el significado inglés de sala de estar, o salón, aunque veremos que esta función tampoco se concretizará, dado que en ningún momento los hermanos permanecen instalados en ese espacio ejerciendo alguna actividad específica. Tan sólo en una ocasión se alude directamente a la ocupación de este espacio: “. . . pero cuando tornábamos a los dormitorios y al *living* . . .” (31). Incidiendo con esta declaración en la idea de espacio vinculante, y casi unificador, entre los dormitorios, pero no ocupacional.

Así, en la concepción espacial de la casa, el *living* es, desde un punto de vista estructural y funcional, el espacio centralizador de la unidad habitada, como se atestigua claramente en algunas de las manifestaciones que se hacen sobre este espacio: “. . . el *living* central al cual comunicaban los dormi-

¹⁵ *Living-room* (voz inglesa) m. América. Sala de recibo. Según definición en Morínigo, *Diccionario del español de América* (370). Significado que no coincide con la definición que da el *Diccionario Concise Inglés Collins* (305), que lo define como sala de estar.

torios y el pasillo” (28); en la siguiente línea: “. . . y la puerta cancel daba al *living*” (28); y, más adelante, cuando se “abría la cancel se pasaba al *living*” (28). Aparte de esta función conectiva, observamos que otras funciones no quedan en absoluto determinadas: allí no se lee, allí no se teje, allí no se habla ni se fuma, allí no se revisaba la colección de estampitas; ¿quizás allí se comía antes de la toma de la otra parte?: “Ahora nos bastaba con la mesa en el dormitorio de Irene y las fuentes de comida fiambre” (30). Ese “ahora” puede sugerir que antes comían en otra parte fuera del dormitorio de Irene, pero no deja entrever dónde.

Desde un punto de vista interpretativo del texto, es clara la función metafórica: la existencia del *living* va a “entorpecer” la confabulación incestuosa:¹⁶ “Nuestros dormitorios tenían el *living* de por medio, pero de noche se escuchaba cualquier cosa en la casa” (30). El *living* tendrá la doble función de trabar/trabar, magnífico verbo que encierra dos acepciones opuestas: por una parte, trabar/frenar al instinto y, por otra, trabar/facilitar la convivencia filial.

Si alguno de los espacios que conforman la casa puede representar el germen de la intimidad, ese es el dormitorio, llamado también alcoba, cámara, cuarto, estancia, aposento. A lo largo de la historia de la humanidad este espacio se ha ido configurando hasta presentarse en nuestra época como el ámbito más privado de la casa –exceptuando el baño que entraría en la categoría más prosaica de lo personal o individual y fisiológico únicamente. Es el lugar donde la materia (el cuerpo) y el espíritu (el ensueño) se encuentran y dan lugar al reposo, al goce y a la reproducción. En el caso de “Casa tomada”, parece realizarse una desconstrucción del símbolo funcional. Se subvierte el “reposo” en unas noches repletas de insomnio y duermevela: “Nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, los mutuos y frecuentes insomnios” (30). Este tiempo de descanso

¹⁶ Sobre esta interpretación, ver nota 2.

más bien se asemeja a guardias involuntarias que sorprenden al centinela de turno con verdaderos enemigos; sueños poco recomendables, ateniéndonos a los síntomas con que se manifestaban: "Cuando Irene soñaba en voz alta yo me desvelaba enseguida. Nunca pude habituarme a esa voz de estatua o papagayo, voz que viene de los sueños y no de la garganta" (30). El símbolo funcional "goce" es suplantado con sucedáneos de tricota y revisiones filatélicas innecesarias, sobre todo en el dormitorio de Irene, más cómodo, dotado de un sofá y una mesa, objetos ambos imprescindibles para no incurrir en suposiciones "inmorales". De hecho, la cama no será el núcleo (como correspondería) de estas estancias; cualquier sensación de envoltorio tibio, acogedor, de "nido" en el cual abandonarse totalmente, queda descartada. Una alusión aproximativa y también alteradora del símbolo es la que ofrece el narrador cuando nos descubre que: "Irene decía que mis sueños consistían en grandes sacudones que a veces hacían caer el cobertor" (30). El lecho desprotegido de su cobertura, expuesto al frío, a las "inclemencias" que Cortázar va a crear para conseguir esa atmósfera de realidad inquietante en la imperturbabilidad de la vida doméstica. Igualmente, el tercer símbolo funcional que representa el espacio dormitorio, la "reproducción", no sólo como lugar de procreación sino como lugar de maternidad, va a ser abatido completamente en la infecundidad ostensible de esta familia "anómala". El nulo instinto de reproducción queda de manifiesto en las primeras líneas del relato: "Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo, a mí se me murió María Esther antes de que llegáramos a comprometernos" (26); y, obviamente, no hizo ningún esfuerzo por perpetuarse a través de otras aventuras.

Vemos, pues, que el dormitorio de "Casa tomada" desempeña una función singular: la de refugio dentro del refugio, la del escondite dentro del laberinto, la de uso para todo menos para lo que se debería. Y, más aún, a partir del momento en el que la zona posterior es tomada, se repliega sobre sí mismo tornándose, más que en un cobijo, en una cárcel. Queda to-

davía el planteamiento de una incertidumbre: este espacio, perfectamente simétrico, situado en la parte anterior, correspondiente en la taxonomía arquitectónica a la zona semipública de la gran casa, en origen, ¿estaba destinado a contener dormitorios? Seguramente no. Haciendo uso completo de la casa, esta parte queda indudablemente integrada en la zona de socialización; carece de las características necesarias para propiciar una intimidad adecuada a los usos de una alcoba. Además, no debemos ignorar la existencia de los tres grandes dormitorios de la zona posterior.

En el pasillo, enfrentamos otro lugar de pasaje, pero no de espera. El pasillo es un elemento de articulación cuya función es facilitar el paso de una habitación a otra sin interferir en su independencia. En “Casa tomada”, leemos la existencia de dos pasillos: uno es el pasillo que comienza en el *living* y que se hunde sin precisión en la parte del fondo; es el gran pasillo que permitirá el avance de los “usurpadores indeterminados” y que se encuentra jalonado por una enorme y robusta puerta de roble que, cuando está abierta, muestra precisamente “. . . que la casa era muy grande” (28), imaginamos que canalizando la perspectiva a través de este holgado y largo pasillo. El otro pasillo, más discreto, se nos presenta como el distribuidor en la zona de servicio, en la que se ubican la cocina y el baño. La descripción que da el narrador es aleatoria, podemos interpretar su situación variablemente; a pesar de ello existen unas coordenadas fijas: estos dos espacios se presentan a la izquierda, previos a la puerta de roble: “. . . o bien se podía girar a la izquierda justamente antes de la puerta y seguir por un pasillo más estrecho que llevaba a la cocina y al baño” (28). Más adelante dirá: “. . . daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina . . .” (28); y añadirá que ambos lindan, en alguna de sus paredes, sin precisar cuál, con la parte del fondo: “En la cocina y el baño, que quedaban tocando la parte tomada . . .” (30); continuará sin discernir exactamente la proveniencia de los sonidos dado que ambos espacios son contiguos y con acceso conjunto a través del estrecho pasillo:

“... oí el ruido en la cocina: tal vez en la cocina o tal vez en el baño porque el codo del pasillo apagaba el sonido” (31); llegando a unificar la proveniencia de los ruidos del entero apéndice de la zona de servicio: “... en la cocina y en el baño, o en el pasillo mismo donde empezaba el codo casi al lado nuestro” (31). Vemos que la minuciosidad con que se ha descrito toda la parte anterior es dejada un poco a la deriva en la zona de “servicio”, a la que corresponden las acciones cotidianas de supervivencia: la preparación de alimentos, el aseo personal y la evacuación. La casa de “Casa tomada” refleja una mentalidad de construcción en la que todavía perviven las recomendaciones que diera Palladio sobre estos espacios “menores e indecorosos”.¹⁷ Queda reflejado este concepto de construcción al disminuir la anchura del pasillo-acceso y al obligar a “girar un codo” que se encuentra, podríamos calificar jocosamente, como de tierra de frontera entre la zona habitada y la zona posterior. Recordemos que, al no haberse establecido vanos, toda la casa carece de luz natural y ventilación, con lo que la imagen que percibimos de este espacio angosto es la de un *cul de sac*; y en él, la cocina, relegada a mera concepción de espacio productivo y último reducto y custodia del fuego, símbolo del hogar. Tradicionalmente, los fogones, los platos, las cazuelas se han asociado al sexo femenino. Al comienzo del relato, son necesarias menos de diez líneas para descubrir que en “Casa tomada” el uso de este espacio doméstico, de nuevo, es subvertido. El elemento masculino asume las funciones de alimentador, de cocinero para la familia: “... Yo le dejaba a Irene las últimas habitaciones por reparar y me iba a la cocina” (26). Detengámonos un momento a ver qué sucede en esta cocina, un poco aséptica si nos atene-

¹⁷ “Para que las casas sean cómodas á la familia que las habita y usa . . . , se debe tener gran cuidado no solo en las partes principales, . . . sino que sus menores e indecorosas partes estén en sitios acomodados para el servicio de las mayores y principales. . . Y asi como Dios nuestro Señor ha dispuesto que las mas hermosas partes de nuestro cuerpo esten mas expuestas á la vista, y las menos honestas en lugar oculto . . .” (44).

mos a los escasos indicios gustolfativos que el autor deja percibir; contrariamente, hablando de percepciones sensoriales, abunda en flujos sonoros, incluso en este espacio: “En una cocina hay demasiado ruido de loza y vidrios . . .” (30). Nos consta que lo habitual, como ya hemos visto, era preparar la comida y posteriormente “abandonar los dormitorios al atardecer y ponerse a cocinar” (30). Exceptuando algún día, precisamente ese en el que “eran las 8 de la noche y de repente se me ocurrió poner al fuego la pavita del mate” (28). Se produce el primer asalto sonoro de los “intrusos” y a partir de ese momento se van a trastocar todos los hábitos culinarios:

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

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.

Dejó el tejido y me miró con sus graves ojos cansados.

– ¿Estás seguro?

Asentí.

–Entonces –dijo recogiendo las agujas– tendremos que vivir en este lado.

Yo cebaba el mate con mucho cuidado, pero ella tardó un rato en reanudar su labor. Me acuerdo que tejía un chaleco gris; a mí me gustaba ese chaleco. (28-29)

Una vez tomada la parte del fondo ya no se requieren los cuidados de mantenimiento y limpieza, e Irene y el narrador

se liberan de esta obligación. Comienza un momento de esplendor en la cocina dado que los dos hermanos la ocupan contemporáneamente y la hacen funcionar a pleno rendimiento, concentrando la actividad sólo al mediodía: "Irene se acostumbró a ir conmigo a la cocina y ayudarme a preparar el almuerzo. Lo pensamos bien y se decidió esto: mientras yo preparaba el almuerzo, Irene cocinaría platos para comer fríos de noche" (29-30). No es muy sugestiva la perspectiva de amoldarse a este nuevo régimen alimenticio que obligaba a los hermanos a cenar a base de ". . . fuentes de comida fiambre" (30) servidas en la mesa del dormitorio de Irene. Lo cual significa cierta incomodidad. Pero el temor consustancial, más del lector que de los propios actantes, a tener que preparar cenas al caer de la tarde en una proximidad, casi de "rozmiento", con el espacio tomado –"En la cocina y en el baño, que quedaban tocando la parte tomada . . ." (30)–, nos lleva a aprobar unánimemente la decisión acordada.

El baño situado, así mismo, en este pasillo estrecho, es el único espacio verdaderamente privado e individual. Su carácter enteramente fisiológico, si bien polivalente (baños, secados, manicura, maquillaje, afeites, etc.), a lo largo de la historia y gracias a unas reglas morales castrantes, ha ido relegándose a la concepción de espacio embarazoso y de difícil narratividad. En el único baño de "Casa tomada", la acción queda reducida más a una suposición nuestra que a una explicitación de uso por parte del narrador. Así, aludiendo a la cocina y al baño, nos dice de él y de su hermana: "nos poníamos a hablar en voz más alta o Irene cantaba canciones de cuna" (30). Dado que no utilizan el baño conjuntamente, parece evidente que donde hablan es en la cocina, y bien pudiera ser que Irene cantara mientras se lavaba. Más adelante, vendrán los "usurpadores indeterminados" a hacer uso indiscriminado de este espacio, junto con la cocina y el resto de la casa.

Respecto a la planimetría de la zona posterior que conformaría la parte de carácter estrictamente privado en la constitución completa de la casa, el narrador nos da escasos indi-

cios para asignar una ubicación concreta a cada unidad espacial. No sabemos si esas habitaciones se encuentran situadas simétricamente a ambos lados del pasillo; si éste desemboca en un espacio amplio, bien el comedor o bien la sala de los gobelinos, desde el cual se accede al resto de unidades espaciales enumeradas; desconocemos si la biblioteca se encuentra inmediata a los dormitorios, si todos los espacios se alinean en sucesión con el eje de las puertas (*enfilade*), etc. El autor abandonará este espacio a lo impreciso, dejando a la imaginación del lector una “visualización” personal; en cambio, el narrador lo conoce muy bien, pero se cuida de despejar ecuaciones innecesarias. Así como en la zona anterior observamos que los personajes se sienten a gusto, expresan un tiempo presente y se habita el espacio con intensidad, en la parte posterior es la memoria de los actantes, representando un linaje extinguido, la que ocupa el espacio. La función intrínseca de los distintos espacios carece de importancia, se ha subvertido completamente en favor de un cometido único: recordar (término cercano a *rémora*). Este constante recordar se manifestará en las acciones que aquí se llevan a cabo y en la entidad de los objetos que se hallan dentro.

Recordemos la existencia de un comedor, en el que no se come, una sala con gobelinos, de la cual no sabemos absolutamente nada a excepción de la existencia de los tapices de manufactura gobelina,¹⁸ tres dormitorios donde nadie duerme, y la biblioteca, núcleo simbólico de la memoria.¹⁹ “Mis libros de literatura francesa, por ejemplo, estaban todos en la biblioteca” (29), es decir, este espacio era utilizado como depósito de libros y no como lugar de lectura.

Entonces, ¿cuál es el uso “práctico” que se da a estos espacios en la narración? Para responder a esta pregunta retomaremos el comienzo del cuento: “Nos gustaba la casa

¹⁸ Por extensión, los tapices que siguen el estilo de la fábrica Manufacture Nationale de Gobelins.

¹⁹ Biblioteca: Simboliza el conocimiento, la experiencia vivida (ver Morales y Marín 74).

porque aparte de espaciosa y antigua . . . guardaba los secretos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia" (26); en esta confesión inicial queda encerrada la causa de la dedición de los hermanos a la casa: mantener viva la llama de la memoria. "Nos habituamos Irene y yo a persistir solos en ella, lo que era una locura . . ." (26), sabiendo que "habituarse" conlleva muchas renunciaciones y "persistir" encierra mucha energía, de ahí que sea "una locura". Además, ellos "solos", aunque favorecidos por otra buena razón: "No necesitábamos ganarnos la vida, todos los meses llegaba plata de los campos y el dinero aumentaba" (27). Como dice Bachelard, "lo que guarda activamente la casa, lo que une en la casa el pasado más próximo al porvenir más cercano, lo que la mantiene en la seguridad de ser, es la acción doméstica", que no es otra cosa que "la dulce rutina doméstica" de frotar, limpiar, pulir...; de esta forma los objetos reviven y dan el sentido del habitar, de "dominar la memoria". Esta tarea le es asignada con todos los honores a la mujer, dado que los hombres "sólo saben construir las casas desde el exterior, no conocen en absoluto la civilización de la cera" (99-101); lo que es lo mismo, la mujer es la detentadora de la reconstrucción desde el interior. En el cuento de Cortázar, estas tareas vienen desempeñadas por igual por los dos hermanos, y no sabemos hasta qué punto el autor está de acuerdo con esta tesis de exaltación: "¡Qué asombro volver a ser realmente el autor del acto rutinario!" (Bachelard 100). Y esto, sabiendo que esta rutina es definida por Cortázar como la "Gran Costumbre", la normalización del acto, lo admitido socialmente, la repetición de acciones para nada. Así, la tarea de mantener la casa viva, habitable, será el único objetivo existencial, limpiar será el motor principal de las actividades cotidianas y, metafóricamente, la razón de vida. De este modo, los hermanos ocupan gran parte del día en este menester: "Hacíamos la limpieza por la mañana, levantándonos a las siete, y a eso de las once yo le dejaba a Irene las últimas habitaciones por repasar y me iba a la cocina" (26). Sólo cuando

la parte del fondo es tomada disminuyen las tareas, lo cual desorienta los hábitos de los hermanos, porque es en la parte del fondo donde se magnificará el rito. “La limpieza se simplificó tanto que aun levantándose tardísimo, a las nueve y media por ejemplo, nos daban las once y ya estábamos de brazos cruzados” (29). El lector tiene la sensación de que los hermanos, más que sentirse “usurpados” del espacio, se ven “arrebataados” de sus tareas y, por ende, de un tiempo real en el cual se “activa” la memoria. A través del acto rutinario de la limpieza, en esta parte de la casa se reapropian del tiempo pasado. Y es aquí donde se evidencia la exactitud de la fórmula:

espacio + tiempo = polvo

“... Se palpa el polvo en los mármoles de las consolas y entre los rombos de las carpetas de macramé; da trabajo sacarlo con el plumero, vuela y se suspende en el aire, un momento después se deposita de nuevo en los muebles y en los pianos” (28). Desempolvando, “limpiando”, hacen que el polvo, “el pasado”, cobre vida, “actualización”, y por un momento, “efímeramente”, para volver a la esencia que le es propia: depositarse en “la sedimentación-solidificación”.

Por otra parte, el espacio no sólo está configurado por los volúmenes y sus delimitaciones estructurales sino que es modelado, en buena parte, por los objetos que en él se encuentran y la disposición en que se presentan, añadiendo con mayor claridad la dimensión temporal a la atmósfera personal de hábitat. A lo largo de todo el cuento irán apareciendo elementos que inciden en la conformación espacial y que aportarán la sensación de estatismo e incluso de regresión temporal. Vamos a centrarnos únicamente en los objetos situados en la zona posterior y a abstraernos de su funcionalidad pragmática, como hemos hecho con las distintas estancias. para analizar de qué manera ellos se suman a la creación del “santuario de la memoria” y se transforman en elementos votivos inherentes a este menester de advocación-evocación.

En su enumeración encontramos algunos que por su propia naturaleza tienden a frenar el tiempo, como la naftalina, insecticida eficazísimo contra la polilla de la ropa, contra el deterioro inherente a la materia. Otro objeto es el piano que aparece pluralizado en "pianos", de los cuales tan sólo sabemos que están mudos. Podemos pensar que no emiten sonido porque su tiempo ha pasado, porque el tiempo de la música es presente. Resulta extraño que en una casa que podríamos referir con el calificativo de rumorosa los instrumentos estén callados. "Una botella de Hesperidina²⁰ de muchos años" (29) queda detenida para siempre en la categoría de lo imbebible, creando en el lector una imagen de rancio. "Un par de pantuflas que tanto abrigaban en invierno" (29); una frase entera para crear acomodación, vejez, inmovilidad. Al respecto, dice Bachelard: "De todas las estaciones, el invierno es la más vieja. Pone edad en los recuerdos. Nos devuelve a un largo pasado. Bajo la nieve la casa es vieja. Parece que la casa vive más atrás en los siglos lejanos" (73). También el mármol de las consolas trasuda la frialdad de lo no vivo, materia conectada directamente en el inconsciente colectivo con la muerte: "Hay demasiada tierra en el aire, apenas sopla una ráfaga se palpa el polvo en los mármoles de las consolas y entre los rombos de las carpetas de macramé" (28); y esa "tierra en el aire", que el autor estratégicamente coloca inverosímilmente en suspensión para abrir la frase, añade decrepitud a este ambiente, sin que dejen de sumarse a esta sensación los tapetes de macramé envejecidos y en sintonía con la evocación de lo pasado. Un último objeto en esta enumeración son los libros, símbolo de ciencia y sabiduría.²¹ Aparecerán varias veces en el relato, pero sólo en esta zona posterior, en reposo, quietos, en el depósito que es la biblioteca. Muchos, y preferiblemente franceses.

²⁰ Licor aperitivo, ligeramente dulce, elaborado con cáscaras de naranjas amargas. Muy conocido en Argentina donde se fabrica.

²¹ Libro: Símbolo de la ciencia y de la sabiduría. Pero sobre todo es el emblema del universo, Liber Mundi (*Diccionario de iconología y simbología* 208).

De un elemento constructivo: La puerta y su ambigüedad espacial

Como ya hemos visto, “Casa tomada” es un compendio de espacios que el autor ha dibujado valiéndose, no de los elementos constructivos que operan en la realidad, sino de la ausencia de la alusión a tales. No se nos describe la existencia de muros o paredes, ventanas, cubiertas, pavimentos ... únicamente puertas. La definición del término artístico “puerta” es: “La apertura que se hace en la pared de un edificio desde el pavimento hasta una altura competente, para entrar o salir por ella” (*Diccionario de términos artísticos*, 236). Pero no podemos quedarnos sólo con esta acotación significativa de carácter meramente constructivo y que, implícitamente, determina una concepción geométrica del espacio con un dentro y un fuera que hay que adjudicar a los verbos de movimiento entrar y salir (¿de dentro se puede entrar al fuera?, ¿se puede salir del fuera?). Desde el punto de vista arquitectónico, ciertamente más complejo, en “Casa tomada” la puerta será la que configura el espacio²² como objeto material perceptible, y enriquezca con otros muchos significados figurativos el propio signo, permitiéndose, como tal, jugar con la antítesis abierto/cerrado. Enumeremos alguno.

La puerta es el cierre de un contenedor y por tanto segrega y oculta: “. . . su maciza puerta de roble aislaba esta parte del ala delantera . . .” (27); pero también abre y muestra: “Cuando la puerta estaba abierta advertía uno que la casa era muy grande” (28). Es una fugaz travesía condenada al tránsito: “avanzando por el pasillo se franqueaba la puerta de roble . . .” (28). Pero, a la vez, es palio acogedor que aúna entre sus jambas y bajo su estrecho dintel el “dentro y fuera”: “Desde la puerta

²² Dice Heidegger a propósito del puente (elemento enlace): “Un lugar –*Raum*– es algo aviado (liberado), dentro de determinados límites, algo a lo que se le ha franqueado espacio . . . El límite no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabían ya los griegos, aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es (comienza su esencia)” (103).

del dormitorio . . ." (31), cuya ambigüedad hace cómoda la división de espacios. Es el centinela siempre en guardia que impone y a la vez asegura; esta imagen cobrará gran importancia en el relato, sobre todo por lo que respecta a la puerta de roble. El narrador insiste en ella con el adjetivo "maciza". Reiterando la imagen construirá toda una frase para enfatizar la rotundidad de esta puerta: "La puerta de roble, creo haberlo dicho, era maciza" (30). No cabe duda de que es una estrategia que emplea el autor, justo antes de que este objeto imponente se disuelva en la nada. De este modo, intenta propiciar en el lector un estado de tranquilidad y confianza para, después, subvirtiendo la lógica de las cualidades de la materia, dejarlo expuesto y desamparado ante el avance de los "usurpadores"; el dique protector desaparecerá sin ruido (ni un gozne que chirría, ni una llave que gira, ni una cerradura que rechina o madera que cruje), mejor, será derrotado por el ruido²³ que se impone al silencio de la noche o del letargo. La puerta es, también, el umbral de magia y de iniciación. La palabra magia nos viene a la mente en la tercera línea del cuento, donde nos habla del "secreto" que está a buen recaudo dentro de la casa: ". . . guardaba los secretos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia" (26). Esa especie de cofre estaba guardado por tres puertas. Como en un rito iniciático, sólo atravesando definitivamente esas tres puertas, que "clausuran el espacio", que amarran a Irene y al narrador a los antepasados y que establecen un "dentro" en el "dentro", dando lugar a un núcleo pegajoso de cotidianidad y costumbre que los aleja de la vida; sólo entonces, una vez atravesada, los hermanos lograrán alcanzar "el fuera", lo desconocido. De este modo, la puerta se yergue como inevitable mediador del cambio.

Desde el pasado, en un movimiento centrípeto se han ido acumulando objetos, presencias, cotidianidad, usuras mentales... que han entrado en la casa creando el espacio del pre-

²³ El autor denotará la única evidencia física del asalto parsimonioso a la casa a través de "signos auditivos".

sente en el que se desarrollan los acontecimientos que relata el narrador. Finalmente, esta espiral invertirá su tendencia y centrifugará²⁴ a los vástagos, liberándolos del peso del pasado que permanece solidificado en el espacio de la casa. Para reforzar esta imagen, el autor se esmera en precisar la dirección de apertura de la puerta de roble, bastión de la casa: “Me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando todo el cuerpo” (29). Sería, a todas luces, imposible cerrarla empujando desde el lado inverso al giro de las bisagras, es una incongruencia, puesto que ese movimiento llevaría a que la puerta se abriera. La imagen que percibe el lector es clara, aunque sea discreto y sutil el indicio descriptivo; es una puerta diseñada para embocarla cómodamente desde dentro, desde la zona del fondo hacia la parte anterior, hacia el exterior.

Además, el término puerta está cargado de un valor simbólico. El primero de todos es “símbolo de carácter femenino”, sobre el que haremos alguna alusión más adelante; “// 2. representa el paso entre dos estados, dos mundos, lo desconocido y lo conocido, la luz y las sombras. Al mismo tiempo, posee un valor dinámico indicando el paso” (*Diccionario de iconología y simbología*, 208). Obviamente, ambos valores, “división” y “movimiento”, recogidos en la definición, se acoplan perfectamente al rol que las distintas puertas ejercen en el relato, partiendo de un concepto espacial que se halla clausurado en un “dentro” contenido por los cerramientos.

Pasemos a identificar las puertas que aparecen en el relato. Si quisiéramos entrar en la casa, la primera puerta que encontraríamos es “la puerta de entrada”. Una estupenda antítesis conceptual, ya que sólo aparece al final del relato y será por la que los dos hermanos saldrán finalmente a la calle, al mundo. En el episodio final, que plasma este “salir”, casi como un parto, con todas las estaciones fisiológicas del acto

²⁴ Centrifugar: Aprovechar la fuerza centrífuga para separar los componentes de una masa o mezcla según sus distintas densidades (*Diccionario de la lengua española* T. I, 458).

puerperal, esta puerta representa como símbolo el acceso al mundo carnal femenino,²⁵ y por tanto materno. Es el portón que en definitiva encierra la totalidad de la casa²⁶ y que aísla del mundo externo. Es la primera barrera antes de enfrentarnos al zaguán, espacio más o menos oscuro y angosto. De aquí, todavía nos veremos obligados a atravesar otra puerta: "la puerta cancel" o "la cancel", a la que también llamaré "puerta central"; ésta será la que dé acceso directo al espacio habitado, concretamente al *living*. Llegado el momento de abandonar la casa, este cerramiento, que se demuestra poco eficaz frente a la voracidad de los ocupantes, ejercerá una función de reparo momentáneo para los dos hermanos antes del impulso final hacia el exterior (en lenguaje figurado y retomando la interpretación simbólica del alumbramiento, sería el "canal pélvico").

Anteriormente hemos analizado la configuración de los dos grandes núcleos espaciales de la casa, entre ambos espacios se instala "la puerta de roble", que será de todas las que aparecen el cuento la más importante. Es la más potente en su materialidad y figuración, es la "maciza puerta de roble", también llamada "la puerta del pasillo", que marca la escisión espacial interna entre el "ala delantera" y "la parte del fondo". Esta puerta, situada en el centro de la casa, al embocar el pasillo, lugar de tránsito, enfatiza su naturaleza de clausura en el material del que está fabricada, roble (una de las maderas más resistente, duradera y pesada, y sobre ella imaginariamente, recaerá, a modo de gran atlante, el peso de la salvación de la estirpe, el peso del mantenimiento de la memoria, el peso del mismo roble y el "paso" de quién sabe qué. Es interesante recordar aquí la importancia del elemento "puerta" en la obra de Cortázar. Son innumerables los textos en los que aparecerá: "Las puertas del cielo", "Carta a

²⁵ Psicoanalíticamente, "símbolo femenino que, de otro lado, implica todo el significado del agujero . . ." (Cirlot 376)

²⁶ Aunque hasta ahora no lo hemos dicho, la casa también es un símbolo femenino como queda reflejado en varios diccionarios de símbolos y en el tratado de arquitectura de Francesco Colónia, *Sueño de Polifilo*.

²⁷ Ambos cuentos en la recopilación: *El perseguidor y otros relatos* (101-114 y 33-41).

una señorita en París”;²⁷ señalamos un cuento, “La puerta condenada”, en *Final de juego* (41-45), donde el objeto central es concretamente la puerta y donde retoma la fórmula “puerta = filtro de vida o amenaza de muerte” que coincidirá con la imagen de este elemento en la puerta de roble.

Por último, aparecen otras dos puertas, las de los dormitorios de los hermanos, simétricamente situadas a ambos lados del *living*, que únicamente se mencionan como si fuesen membranas o filtros a través de los cuales se constata la continuidad del espacio habitado.

Incomprensiblemente, ninguna de estas puertas logrará detener el avance del desalojo, ni siquiera cuando están reforzadas con mecanismos de cierre: llaves y cerrojos. Dos son las puertas dotadas de estos elementos. Una es la puerta de roble: “. . . felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad” (29); lo cual servirá apenas para dar un respiro y aliviar momentáneamente a los hermanos. Así mismo dotada de llave, la puerta externa de la casa: “Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla” (32). El lector sabe que este último gesto es innecesario dado que las puertas de “Casa tomada” se han mostrado vulnerables a pesar de su biografía, y que a veces no son necesarias llaves para abrir puertas...

De los materiales: Sobre la arcilla

Es inevitable detenerse en el único material de la construcción que aparece en “Casa tomada”, el ladrillo, por varias razones:

La primera, porque aparece como único material de construcción al cual hacer referencia para dar una figuración concreta a la volumetría. Se aludirá a él de manera encubierta con el término “materiales” apenas comenzado el relato para, unas líneas más adelante, nombrarlo en toda su desnudez al hablar de algo tan prosaico como es la herencia y la especulación edilicia: “. . . vagos y esquivos primos se quedarían con la

casa y la echarían al suelo para enriquecerse con el terreno y los ladrillos . . ." (26). Es fácil deducir que es el aparejo con el que se han alzado los muros y tabiques para crear un espacio contenido. Dentro quedan conminados los hermanos y los "usurpadores indeterminados".

Desde el punto de vista de sus características, el ladrillo presenta varias ventajas de uso: solidez, fácil manipulación, abundancia de materia prima y costes contenidos. Sus características físicas harán que el lector perciba un espacio sólido, bien asentado y delimitado por muros macizos. Espacio concebido para durar frente a las agresiones externas y al tiempo. Para contener inmóvil la historia y a los descendientes.

La segunda razón, porque aparece embellecido y transformado, convirtiéndose en mayólica.²⁸ La mayólica no es otra cosa que una variación de la arcilla cocida, enriquecida a través de una complejidad técnica que la dota de valor artístico y simbólico. El material rústico de carácter estructural se transforma en un elemento formal. Aparece como revestimiento del zaguán en el que se sitúa el cancel, y de este modo se enfatiza la entrada-salida de la casa. Es tradición bien conocida, y aún hoy persistente en el levante español, el uso del alicatado en esta parte de la vivienda, amén de la profusa presencia en patios, baños, etc., del azulejo propiamente dicho, herencia del mundo musulmán. En esta parte de la casa, su presencia cumple una doble función: una de efecto representativo, la reflectante, que magnifica la entrada para el visitante que se introduce en una zona de oscuridad; y otra, mucho más convencional, que es la de protección de las paredes del espacio que conecta interior-exterior de la casa. El zaguán es una zona expuesta a las inclemencias y agentes atmosféricos externos.

²⁸ Mayólica (del italiano majolica, y éste del latín *Laiorica*, Mallorca, donde tuvo principio esta manufactura) f. Loza común con esmalte metálico, fabricada antiguamente por los árabes y los españoles, que la introdujeron y generalizaron en Italia (*Diccionario de términos artísticos*, 190). Hay que aclarar que el término es utilizado por el autor en su acepción argentina como sinónimo de azulejo.

Y, por último, la tercera razón es que a través de la obra de Julio Cortázar podemos descubrir que la presencia de este objeto no es casual. Aunque en “Casa tomada” el concepto simbólico todavía no ha sido elaborado, no cabe duda de que ya para el autor está ligado a un significado muy concreto que plasmará con claridad en la introducción al “Manual de instrucciones” que precede a *Historias de Cronopios y de Famas*, y que retomará en el *Libro de Manuel*. Él mismo, en la entrevista que Evelyn Picón Garfield realizó, afirma: “En el *Libro de Manuel* –será quizá un signo de vejez o de cansancio–, pero hay varias repeticiones. La pared de ladrillo como una especie de metáfora del sistema que nos ata y nos envuelve y que habría que romper, estaba ya en los Cronopios” (114). Nos encontramos ante una simbolización, no ciertamente personal,²⁹ de este material robusto, perdurable e inflexible que, paradójicamente, encierra en sí la esencia de una mutación total de la materia. Todas las características inherentes al signo ladrillo como producto final transformado, ya vistas anteriormente, se contraponen a las características de los elementos que le dan origen: la arcilla es maleable, el agua es transparente y el fuego inasible, efímero... Haciendo el parangón con la existencia, ¿no es algo similar?; ¿por qué transformarla en un ladrillo?, ¿por qué repetir hasta el hartazgo un gesto?, ¿por qué “negar una puerta” en el muro de ladrillo?

Exigencias habitativas

Una vez determinada la materialidad espacial de la casa veamos cuáles son las repercusiones que ésta tiene en los habitantes. ¿Colma sus necesidades psicológicas y sociológicas?³⁰

²⁹ Aparecerá, incluso, en la letra de una de las composiciones más emblemáticas de los años 80: “All in all you’re just another brick in the wall” (“En definitiva, tú sólo eres otro ladrillo en el muro”). Pink Floyd, *Another Brick in The Wall Part 2*, 1979.

³⁰ “Se piensa que la casa, albergue de los sueños individuales y fantasmas familiares, pertenece al ámbito de la psicología; pero su condición estadística la localiza también en el dominio coral de lo sociológico” (Fernández Galiano 4)

¿Hasta qué punto el espacio se ofrece como el involucro que proyecta comportamientos "anómalos"? ¿Se rompe el equilibrio entre las obligaciones domésticas y la eficacia de la habitabilidad que ofrece la casa?

Para responder a todas estas cuestiones debemos tener en cuenta que la "casa" no sólo es un espacio físico, determinado por una estructura, donde se llevan a cabo acciones encaminadas a la supervivencia de la especie, algo pragmático, una experiencia material de nuestra existencia, sino que además ejercerá de referencia espacial primordial en el individuo, concretizando su significado en el imaginario de este individuo y, por ende, en el imaginario colectivo. Fenómeno que G. Bachelard conceptualizará en la nominación "poética del espacio". La influencia entre la problemática espacial (estructuración, percepción, etc.) y el comportamiento, y viceversa, es recíproca.

En "Casa tomada", los hermanos propician, por una parte, con la desnaturalización de sus funciones, el languidecer de la casa, la muerte del espacio, porque no responde a las necesidades intrínsecas de habitabilidad que ellos precisan; a lo que ella se rebelará, consiguiendo de esta forma el rango de actante "animado", por lo que podemos decir que tiene la capacidad de actuar, de manifestarse a través de los ruidos, y no sólo de ellos: ofrece ángulos, proyecta sombras, exhala olores, su sequedad rezuma polvo... Por otra, la casa obliga a sus habitantes a una vida conformada, a una mera existencia rutinaria. A cambio del cobijo y del derecho a la supervivencia, la deben mantener, al menos, en estado vegetativo/latente, por lo que la adecentan, la limpian, la acarician. Pero este pacto secretísimo tiene sus desajustes; el espacio influye en el ánimo de sus habitantes hasta el punto de propiciar, e incluso de ser responsable del desencantamiento de esa situación "estática", "estable", "enquistada", "anquilosada". No es extraño, pues, que una realidad de vida paralizada e insostenible, aunque de forma inconsciente, desemboque en la autogestión de síntomas psíquicos, casi psicóticos que materializan el dis-

gusto, la incomodidad de esa tesitura; es decir, la entera condición vital, camuflada en un espacio bien delimitado, terminará por romperse, y será precisamente ese espacio el desencadenante a través de la percepción auditiva, creando así un empuje ajeno-externo a la conciencia, que obliga a salir, a abandonar tal “caparazón” opresivo (Bachelard 140-171).

Es una casa abocada desde el principio del cuento a la extinción, del mismo modo que lo es la estirpe: “Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa” (26). Así mismo, en la elección del tiempo verbal – pretérito imperfecto – el autor nos transmite la sensación de una continuidad que pertenece al pasado, pero sin la radicalidad que conllevaría el uso de un pretérito indefinido, que alejaría demasiado al narrador de la historia que le pertenece: “Nos gustaba la casa porque era . . .” (26). Más bien entrevemos cierta ironía de fondo en el exponer la situación existencial de supervivencia de los hermanos. Cortázar se muestra misericordioso y los redime, los salva, deportándolos a un “espacio potencial donde todo, o sea lo mismo, lo manido, puede transfigurarse en maravilla, en prodigio revelador de otro modo de existencia” (Yurkievich 57).

Porque, ¿cuál es el objetivo vital de los hermanos?, ¿en qué consiste exactamente el usufructo que hacen del espacio? La respuesta a ambas preguntas coincide: sostener incólume el pasado en la supervivencia de dos cuerpos y la reanimación efímera de la casa. Podemos continuar preguntándonos para qué era necesario este “reactivar” el pasado si no existía ningún futuro, dado que no había “estirpe” en la cual proyectarse: “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; o mejor, nosotros mismos la voltearíamos justicieramente antes de que fuese demasiado tarde” (26). ¿Para qué continuar manteniendo la dignidad de la casa dentro de unos parámetros de habitabilidad ya inne-

cesarios? No sólo, Irene continuará creando memoria inútil e insignificante: "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 de preguntarle a Irene qué pensaba hacer con ellas" (27). Vemos que esta acumulación no necesariamente contradice la justificación que el narrador da a la incesante ocupación de Irene: "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 . . ." (27). Y aquí el mito de Penélope está fuera de lugar, dado que la esposa de Odiseo tiene una buena razón para entretenerse, hay un objetivo claro en esa espera: el regreso del marido. En cambio, Irene no espera nada, la única acción existencial es la de "subsistir", enzarza el tiempo en la lana.³¹ "Me pregunto qué hubiera hecho Irene sin el tejido" (27). Lo mismo que él sin la lectura. Pero, en ambos casos, no se tratará de un pretexto para una finalidad, sino de la finalidad en sí misma. Los dos activadores básicos de la vida, procrear (para el mundo –fuera) y buscar sustento (para la familia –dentro), ellos los habían rechazado, acomodándose a una situación ya dada, heredada, una situación ya resuelta en la que su intervención es mínima, pues se limitan al mantenimiento, a la repetición, consiguiéndolo, además, con satisfacción. Esta realidad, en cambio, para el lector y para el autor es, ciertamente, desoladora; una atmósfera de cerramiento, de oscuridad, de incomunicación, de misantropía o de protección frente al mundo externo desde el que percibimos a estos infelices trabados con la casa y aislados.

También podemos apuntar que el hermano, aunque forma parte de este estatismo resignado, será el único que tome

³¹ El mismo tema fue abordado por Borges en su magistral poema "El truco", en *Fervor de Buenos Aires* (1923), donde podemos leer en el primer verso la esencia de la repetición infinita de unas reglas, de unos movimientos, de un empezar-terminar-empezar partidas efímeras, chalecos y pañoletas no necesarios, no con la intención de matar el tiempo sino, con la de relegar la vida: "Cuarenta naipes han desplazado la vida . . ." (Borges 1977, 29).

iniciativas a lo largo de todo el relato. El narrador, o sea él mismo, habla de todas las circunstancias como si fuera él el único con capacidad para “mover” y “evaluar” las acciones de los otros actantes: los ruidos, la casa, Irene. Todo el descontento reside en él, quizá porque es el único que sale de la fortaleza para avituallar la vida del interior: “Los sábados iba yo al centro a comprarle lana . . . Yo aprovechaba esas salidas para dar una vuelta por las librerías y preguntar vanamente si había novedades en literatura francesa” (27); quizá porque esto le da la capacidad de poder contrastar con otra realidad: el exterior. Irene en todo momento se muestra como un ser pasivo, “conformado”, “sin inquietudes”, “sin iniciativa”: “. . . Irene era una chica nacida para no molestar a nadie” (26), ni siquiera es una mujer, no ha crecido, se ha quedado desde siempre en una inmadurez dócil. Es él el que oye los ruidos, es él el que arrastrará fuera a su hermana, él cierra la puerta, él tira la llave, él tiene el tiempo, el futuro, en sus manos. Ella, en cambio, está unida todavía por “el cordón umbilical” a la casa. Desde una perspectiva estrictamente antropológica, “el macho” es el que decide la suerte del clan para la supervivencia de la especie. Lo único que sabemos con certeza del después de “la historia” es que él la escribe.

El sujeto literario “casa” en “Casa tomada” será el resultado del espacio imaginario del autor, conjugado con una mezcla de objetos y espacios reales vividos,³² sus lecturas (sobre esto ya se ha señalado en varios trabajos y estudios la influencia de “La caída de la casa Usher” de Edgar Allan Poe) y el reflejo de esa creación en el espacio imaginario “casa” que tiene el lector, en el cual operarán los mismos mecanismos de adición en la formación de ese espacio imaginario “casa”.

³² Por ejemplo, el Parc Güell de Gaudí, al cual lo llevaba su madre a jugar siendo muy pequeño. Aquí identificará, años después, en 1949 cuando pase por Barcelona, la procedencia de esas imágenes de azulejos y mayólicas coloreadas. Él mismo lo confesará en la entrevista televisiva de J. Soler Serrano, *A fondo*.

Centrándonos en Cortázar como arquitecto, proyecta una casa para alojar a sus habitantes de manera que el lector perciba cierta desmesura y desequilibrio entre el espacio y las necesidades de los moradores. Esta impropiedad tiene como primer objetivo literario sembrar inquietud: toda anomalía inquieta porque pregona inestabilidad. Con el mismo objetivo delinea hábilmente y nos detalla la parte que, en un principio, concederá al dominio de sus personajes, pero deja completamente en el aire, en la indeterminación casi total, una vastedad de espacio que es la parte del fondo, de modo que el lector pueda "idearla" y alojar en ella sus propios fantasmas, miedos, angustias, incluido el vacío. Es la parte abocada a generar insatisfacción, malestar, a crecer hasta conseguir el abandono³³ por parte de los habitantes.

Un segundo objetivo literario es, precisamente, el *in crescendo* de esa inquietud hasta alcanzar el grado de desasosiego. ¿Cómo lo consigue? El arquitecto ama tanto su obra que le otorga poderes decisivos. Así, apenas comenzado el relato, encontramos: "A veces llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos" (26). Y no nos sorprende preguntarnos que, del mismo modo que manifiesta su dominio en asuntos de alcoba, ¿por qué no iba a tomarse la revancha de echarlos fuera cuando se cansó de encerrar tanta esterilidad y escualidez vital? Si hay algo que pueda crear más terror que un criminal suelto, eso es lo inanimado que cobra vida. De ello surge algo no identificado que normalmente se manifiesta a través del ruido. Podríamos enumerar cientos de cuentos o historias de terror en los que el miedo es provocado por el elemento sonoro, quizá conectado biológicamente a la primera percepción del mundo que los seres humanos tenemos en el útero materno. Citamos aquí uno ilustrativo, que por su brevedad y eficacia terrorífica resume lo dicho: "Una mujer está sentada sola en su casa. Sabe que no hay

³³ Abandonar. // 3. dejar un lugar, apartarse de él; cesar de frecuentarlo o habitarlo. // 8. fig. descuidar uno sus intereses u obligaciones (*Diccionario de la lengua española* T. I, 3).

nadie más en el mundo; todos los otros seres han muerto. Golpean a la puerta.” (Bailey 23). Y de nuevo estas puertas, una casa... y el lector.

A modo de conclusión

Dos cuestiones nos planteábamos al inicio de este trabajo y para darles respuesta nos proponíamos analizar el espacio desde un punto de vista fenomenológico, esto es, aceptando la realidad interna del relato, sin valernos de claves, subterfugios o mensajes cifrados.

La primera era justificar la aparición de ese “algo” que subvierte el orden establecido. Como hemos analizado en el punto anterior, y sintetizándolo, podríamos decir que el espacio que el autor crea es un espacio que incita a los habitantes a abandonarlo. ¿Por qué? Porque es un espacio angosto, antiguo y antifuncional, dado que ellos deben adaptarse a sus requerimientos, llegando al extremo de “castrarlos/ encastrarlos”, de anularlos. Han renunciado al matrimonio, a crear familia, a la maternidad (ipobre Irene!, canta nanas). Es un espacio que exige demasiado: la clausura. Es excesivo en su figuración de la memoria, la “parte del fondo” en la que afonda el lastre del pasado; en esta casa, el presente se ve constreñido a un *living* deshabitado y dos alcobas; escuálido mundo del sueño-pesadilla. El espacio no deja alternativa a la proyección de un futuro.

Todos los elementos arquitectónicos y demás componentes que crean espacialidad confluyen en la construcción de una casa que no es el lugar donde se colma la plenitud del ser porque, como dice el arquitecto Iñaki Ábalos, “la casa no es un marco inocente sino el reflejo de nuestros conflictos; el lugar de lo íntimo, tanto como de lo inhóspito; un espacio de alienación que vela o esconde un desarraigo, una incapacidad para el pleno despliegue del ser-ahí” (45).³⁴ Y ellos en la

³⁴ A propósito del pensamiento fenomenológico que un sujeto tiene de la casa, ver Ábalos, capítulo 2.

casa no se constituyen como "ser" porque, para que haya "ahí", debe existir "allí", es decir, otro espacio de referencia, otro mundo que también conforma.

La segunda cuestión era indagar en el clima de aceptación dócil de los hechos (estratagema urdida por el autor para controlar nuestro generador del miedo). ¿Por qué Irene y su hermano asumen con total naturalidad la irrupción progresiva de unos ruidos no identificados? En primer lugar, no tienen miedo porque se encuentran en el seno de la memoria: ¿quién tiene miedo de su padre, de su madre, del abuelo? La casa-útero, como ya hemos dicho, es el limbo inaccesible al mal, todo lo que en ella ocurra, todo lo que ella proponga, queda en el ámbito de lo familiar, de lo genéticamente compartido. Los habitantes pertenecen a la casa, la casa es la estirpe, la estirpe son los habitantes. La casa manda, esto lo saben los hermanos; el espacio tiene capacidad decisoria y ellos obedecen dentro de la lógica de identidad plena con el espacio. En segundo lugar, si atendemos a las señales que nos procura el espacio, la docilidad responde a la maduración de un cambio inevitable; se trata de un espacio con escasos signos de vida, de color, de anécdota; "la parte del fondo" está momificada, la parte habitada es el escenario en el cual sólo se produce "repetición". Desde un punto de vista pragmático, verse liberados de ciertas obligaciones no hace otra cosa que mostrar nuevas alternativas:

más tiempo + menos espacio = más imaginación

De una manera inconsciente, aceptan el gesto de esas fuerzas expelentes, porque son la salvación, se les da la oportunidad de tener una vida, de salir de la rutina, de la monotonía. Inevitablemente el futuro debe estar fuera.

Obras citadas

- Ábalos, Iñaki. *La buena vida*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957. Edición en castellano: *La poética del espacio*. Trad. E. de Champourcin. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Bailey Aldrich, Thomas. "Sola y su alma". *Antología de la literatura fantástica*. Comps. J. L. Borges, S. Ocampo y A. Bioy Casares. Barcelona: Edhasa, 1983. 23.
- Borges, Jorge Luis. *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1977.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1985.
- Colonia, Francesco. *Sueño de Polifilo*. Trad. P. Pedraza. Valencia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1981.
- Cortázar, Julio. "Casa tomada". *El perseguidor y otros relatos*. 2ª edición. Barcelona: Bruguera, 1982. 26-32.
- _____. "Del cuento breve y sus alrededores". *Último round*. T. I. México: Siglo XXI, 1985. 59-60.
- _____. "La puerta condenada". *Final de juego*. Madrid: Alfaguara, 1982. 41-50.
- Diccionario Concise Inglés Collins*. 2a edición. Barcelona: Grijalbo, 1984.
- Fernández Galiano, Luis. "Anatomías habitables: Nueve fragmentos del cuerpo doméstico". *Arquitectura viva* 23 (1992): 3-9.
- Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Trad. H. B. Torres Perrén y F. Setaro. Madrid: Amorrortu, 2004 [Trad. de *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City: Doubleday, 1959].
- Heidegger, Martin. "Saggi e discorsi". *Construire-abitare-pensare*. Trad. G. Vattimo. 1990. 96-108. [Trad. de "Vorträge und Aufsätze". *Bauen-Wohnen-Denken, Neue Darmstädter Verlagsanstalt*. Tübingen: Neymeyer, 1954].
- Morales y Marín, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid: Taurus, 1984.

F. Sánchez, El espacio en “Casa tomada” de Julio Cortázar

- _____. *Diccionario de términos artísticos*. Zaragoza: Unali, S.L., 1982.
- Morínigo, Marcos A. *Diccionario del español de América*. 2a edición. Madrid: Anaya y Mario Muchnik, 1996.
- Müller, W. y G. Vogel. *Atlas de arquitectura*. Trad. M. T. Pumarega y M. Á. Cano. Madrid: Alianza Editorial, 1984. [Trad. de *Dtv-Atlas zur Baukunst*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co., 1974]
- Palladio, Andrea. “De la distribución de las piezas”. *Los cuatro libros de arquitectura*. Edición facsímil [Madrid, Imprenta real, 1797]. Barcelona: Alta Fulla, 1987. 44-45.
- Pérez Venzalá, Valentín. “Incesto y espacialización del psiquismo en ‘Casa tomada’ de Cortázar”. *Espéculo: Revista digital de estudios literarios* 10 (1998/1999) [Universidad Complutense de Madrid] <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/index.htm>>. Consultado en 30-05-06.
- Picón Garfield, E. *Cortázar por Cortázar*. México: Cuadernos de Texto Crítico, Universidad Veracruzana, 1978. [También en Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición crítica. Coord. J. Ortega y S. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1992. 89-115].
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Vigésima primera edición. Madrid: Academia de la Lengua Española, 1992.
- Soler Serrano, Joaquín. *A fondo*. Entrevista televisiva con Julio Cortázar. Madrid: Producción de Radio Televisión Española, 1977.
- Yurkievich, Saul. “Julio Cortázar: Mundos y modos”. *Prodigios de la prosa breve*. Madrid: Edhasa, 2004. 249-278.
- Zevi, Bruno. *Saper vedere l'architettura*. Torino: Einaudi, 1971.