



Los espacios de la *Casa tomada*, de Julio Cortázar

Seong, Yu-Jin

Universidad Nacional de Seúl

Introducción

Al entrar el siglo XX, la literatura contemporánea llegaba al límite del realismo y del naturalismo que insistían en la reconstrucción de la realidad y que, además, mostraban una obsesión por describir elaboradamente el modo de actuar de los seres humanos desde el punto de vista psicológico y patológico. Con el descubrimiento de la arbitrariedad del signo lingüístico -la distancia entre el significante y el significado- la idea de que el lenguaje no podía reproducir completamente toda la realidad devino en la pérdida de la confianza absoluta en la mimesis de la estética del realismo. Al percibir la diferencia entre la realidad objetiva y la realidad literaria reconstruida por el lenguaje, la literatura intentó buscar una nueva manera de percibir la realidad y llegó a representarla mediante el experimento formal de la literatura como la destrucción de la relación casual, el estilo de la corriente de la conciencia o el cambio de la gramática del tiempo lineal, etcétera.

Con esto, la fantasía apareció como otra manera del esfuerzo literario para reconocer de nuevo la realidad. La fantasía, que se aceptó como un género literario desde el comienzo del siglo XIX, se consideraba como un mundo imaginativo que no tenía nada que ver con el mundo real, y por eso se mantenía al margen de la discusión dentro del área tradicional de la literatura. Pero teóricos y críticos del prestigio de Tzvetan Todorov, Rosemary Jackson, Roger Caillois, Jaime Alazraki, entre otros, comenzaron a tratar de definir la literatura fantástica como un género literario, e insistieron en que la literatura fantástica proponía una nueva orientación para ver la realidad con base en la imaginación. La literatura fantástica mostraba un lado de la realidad ordenada y revelaba otro significado escondido del mundo real. De este modo, la literatura fantástica obtuvo una identidad literaria ofreciendo un modelo para la epistemología sobre la realidad.

El descubrimiento del ego literario de la literatura fantástica, ocupando un puesto importante en el mundo de la literatura, comenzó a tomar voz en la corriente de la literatura contemporánea del siglo XX: la literatura neofantástica, según la denominación de Jaime Alazraki. El crítico argentino intentó definir un nuevo ambiente de la literatura fantástica: “No son intentos que busquen devastar la realidad conjurando lo sobrenatural -como se propuso el género fantástico en el siglo XIX-, sino esfuerzos orientados a intuir la y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construida.” [1] Y propuso la denominación de ‘neofantástico’ para distinguirlo de sus antecesores del siglo XIX: “La literatura neofantástica es una suerte de geometría no euclidiana, donde los límites que separan al unicornio del caballo se borran, como en el análisis situs las diferencias que separan un cono de un cubo desaparecen”. [2] Es decir, una novedad de la literatura fantástica del siglo XX es el descubrir la realidad nueva que no se podía encontrar ante una realidad basada en el concepto de mimesis y en el racionalismo de la razón y la ciencia.

Mediante el análisis de los cuentos de Cortázar, Alazraki afirma que los elementos fantásticos que hay en ellos, como los ruidos, el tigre, los conejos, etc., son instrumentos para revelar otra realidad, es decir, una metáfora para percibir y describir los agujeros de la realidad construida por el concepto de mimesis. Con esto, nos encontramos ante una manera alternativa para denominar lo que no se puede explicar con el lenguaje científico, de modo que es posible encontrar aquí otro carácter de la metáfora: la ambigüedad.

Las situaciones fantásticas de las obras de Cortázar aparecen en la realidad cotidiana basadas en el orden de la causalidad racional pero, ante la ausencia de explicación, se destaca más la ambigüedad produciéndose interpretaciones infinitas en los cuentos fantásticos de Cortázar y generando interacciones entre el autor y la obra, y entre la obra y el lector. Con base en esta idea, trato de interpretar *Casa*

tomada (1945) incluido en el volumen *Bestiario* (1951), de Julio Cortázar. La mayoría de los estudios anteriores se han concentrado sólo en algunos aspectos, los sonidos imprecisos, en especial, y los han concebido como el símbolo metafórico de la ambigüedad. [3] En este acercamiento considero el análisis de la estructura de los espacios de la casa a la luz de la propuesta teórica de Freud acerca de la estructura de la personalidad, para examinar el significado de los espacios. Por tanto, intento examinar la causa profunda de la expulsión de los protagonistas, por medio del análisis de los distintos espacios.

2. Los espacios vistos desde la teoría de Freud sobre la estructura de la personalidad

Cortázar utiliza los elementos fantásticos como una metáfora que revela otra realidad escondida en la realidad rutinaria, atrayendo el interés al concentrarse en dichos elementos. Especialmente, en *Casa tomada* -una historia de dos hermanos expulsados de la casa de sus ancestros por los sonidos imprecisos de la misma- Cortázar utiliza esos sonidos para lograr un ambiente fantástico. Los críticos han tomado dichos elementos como símbolo de la ambigüedad porque no se puede explicar su sustancia ni su esencia con el lenguaje racional. [4] Pero estos sonidos hacen sólo el papel de la causa superficial de la expulsión, y se han pasado por alto otros elementos ubicados en el cuento como el espacio, la relación de los hermanos y la vida de rutina, por ejemplo.

En contraste con los sonidos que no se explican, la historia del cuento se ubica en la casa grande heredada que se describe detalladamente. La mayor parte de la vida de los hermanos se limita al marco de los espacios de la casa y la historia se desarrolla en este marco, de modo que los espacios son uno de los elementos significativos, y la cuestión de que cómo se relacionan los espacios y el modo de vivir de los personajes y qué sentido podemos sacar de aquí, profundiza más el significado del cuento.

Roland Bourneuf y Réal Ouellet afirman: “Loin d’être indifférent, l’espace dans un roman s’exprime donc dans des formes et revêt des sens multiples jusqu’à constituer parfois la raison d’être de l’œuvre.” [5] Es decir, el espacio no es un elemento fútil o secundario, sino que tiene varios sentidos, el cual se expresa de diversas formas en el cuento. Los críticos agregan que si se diseña y se analiza los espacios de la historia, y si se investiga la razón de la existencia de esos espacios, se puede reconocer las relaciones orgánicas entre ellos y otros elementos de la historia. Así pues, *Casa tomada* se desarrolla en los espacios limitados de la casa y en ellos se encuentra la clave de la realidad que se esconde en la superficie del cuento.

Valentín Pérez Venzalá publicó un amplio ensayo académico sobre *Casa tomada*, relacionando la distribución de los espacios y la mente humana, según la representación de Freud, concentrándose en la cuestión del incesto. Pérez Venzalá sostiene la siguiente hipótesis: “los invasores que, con tanta naturalidad, van expulsando a los hermanos de la casa, no son en realidad más que el deseo incestuoso que desde el inconsciente, identificado con la parte más profunda de esta casa-familia-psiquismo, va emergiendo hacia la superficie de la conciencia, identificada finalmente con el exterior de la casa.” [6] Luego, relaciona la distribución de la casa con la estructura del psiquismo humano: “consideramos la parte más retirada de la casa como el inconsciente y la parte delantera, el preconscious, y así entre ambas, representada por la maciza puerta de roble, tendríamos lo que Freud llamó censura, precisamente lo que ‘aisla’ inconsciente y preconscious.” [7]

Pero la distribución del espacio que propone Pérez Venzalá, además de la casa, comprende el exterior de la casa y pasa por alto la parte del ala delantera donde se localizan un baño y la cocina. El exterior de la casa es un espacio externo que no formaría parte de la casa propia, y la puerta hace el papel de distinguir las partes de la casa, por eso, desde mi perspectiva, no se le podría tratar como espacio.

La propuesta que aquí se ofrece es que los espacios de la casa se dividen en tres partes: la parte de adelante donde residen los personajes, "Irene y yo"; la del ala delantera donde hay un baño y la cocina; y la más retirada que es en donde se originan los sonidos. El espacio más retirado comprende el comedor, una sala, tres dormitorios y la biblioteca, y se aísla del resto de los espacios por la puerta de roble. Se puede entrar al del ala delantera -con el baño y la cocina- por un pasillo izquierdo del pasillo central. Y el espacio donde viven los hermanos consiste en dos dormitorios a los lados, el *living* central y al frente, el pasillo que conduce a la parte más retirada.

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 esa 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 cancel daba al *living*. De manera que uno entraba por el zaguán, abría la cancel y pasaba al *living*; tenía a los lados las puertas de nuestros dormitorios, y al frente el pasillo que conducía a la parte más retirada; avanzando por el 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 el baño. (p. 108) [8]

Estos tres espacios divididos se corresponden con la estructura de la personalidad que propone Freud en *The Dissection of the Psychical Personality* de *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*. Freud afirma en dicha obra: "the super-ego, the ego and the id- these, then, are the three realms, regions, providences, into which we divide an individual's mental apparatus..." [9] Según Freud, la personalidad se divide en tres partes: la primera es el *id*, que persigue el deseo instintivo sumergido en la inconsciencia; la segunda es el *superego* que mostrándose en lo parcial, dirige la acción moral; la tercera es el *ego* que controla la acción impulsiva del *id* y la función excesiva del *superego*, y que los ayuda a acostumbrarse a la realidad.

El espacio donde se ubica la biblioteca es la parte en la que se asientan la cultura y el lenguaje, y se le podría denominar como el área del *superego*, el origen de la mente que dirige la acción moral y ética. La parte del ala con el baño y la cocina es el espacio relacionado con el deseo instintivo humano y simbolizaría el *id*. Por último, el espacio donde se desarrolla la rutina de los hermanos correspondería al *ego*.

El espacio delantero está representado por el *ego*, ya que es donde domina el orden racional con el ritmo regular de la vida. Los hermanos cumplen un horario regularmente y lo observan con alegría sin casarse de la rutina.

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 reparar y me iba a la cocina. Almorzábamos a mediodía, siempre puntuales; ya no quedaba nada por hacer fuera de unos pocos platos sucios. Nos resultaba grato almorzar pensando en la casa profunda y silenciosa y cómo nos bastábamos para mantenerla limpia. A veces llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos. (p. 107)

Sin embargo, el espacio del *id* y el del *ego* no funcionan apropiadamente debido a una violación que encierran en sí. Freud busca que el deseo instintivo del *id* sea controlado por el tabú social, es decir, la causa principal de la acción humana en el instinto sexual. Pero en el espacio del *id* no existen elementos sexuales, sino en el espacio del *ego*, que es la parte de la vida de rutina de los hermanos en donde se alude al incesto que existe entre ellos:

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. (p. 107)

Lanin Gyuroko afirma que en los caracteres de lo fantástico de Cortázar, lo fantástico destructivo es mayormente el resultado de la culpa del crimen que funciona en la imaginación de los personajes; por eso, la culpa por el incesto propone la base para lo fantástico, y como causa del sufrimiento de los hermanos en *Casa tomada*. [10] Es decir, surge en el espacio del *ego* el deseo del incesto como el deseo sexual que tendría que estar sumergido en la inconsciencia, sometido al control racional y científico del *ego*. Por la violación representada en el incesto, el espacio del *ego* pierde la condición con la que puede formar una personalidad normal a base de la interacción entre el *id*, el *superego* y el *ego*.

Además, el modo de vivir de los hermanos que se desarrolla en el espacio de un *ego* anormal, que no funciona bien por el deseo instintivo del *id*, incita a la destrucción del área del *ego*. Las actividades de los protagonistas dentro de los límites de la casa son el tejido y la lectura. Realizan acciones repetitivas en vez de opciones creativas, separados de la sociedad porque no necesitan ganarse la vida ya que poseen la propiedad heredada. Para ellos, tejer y leer repetidamente son acciones para matar el tiempo, y se podría decir que aluden también a ciertas características autistas.

Por eso, el que les advierte sobre las acciones autistas del *ego* es el espacio del *superego*, donde gobiernan la cultura y el lenguaje. La advertencia primera son los sonidos imprecisos y sordos. A las ocho de la noche, el “yo” narrador va por el pasillo hasta la puerta de roble para traer el té, y de repente escucha un sonido impreciso: “como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación” (p. 109). Como reacción, cierra la puerta que daba a ese espacio del fondo. Vuelve al dormitorio y se lo dice a Irene, pero ninguno intenta ni piensa en investigar los sonidos y los aceptan sin ofrecer resistencia:

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

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

-¿Estás seguro?

Asentí.

-Entonces -dijo recogiendo las agujas- tendremos que vivir en este lado. (p. 109)

Después, el concepto del tiempo regular, tratado como el reflejo de un orden racional, vacila y se reduce su significado: “La limpieza se simplificó tanto que aun levantándose tardísimo, a las nueve y media por ejemplo, no daban las once y ya estábamos de brazos cruzados.” (p. 109) En consecuencia, Irene se dedica más a tejer y el narrador, una vez que se ha bloqueado la parte del fondo donde está la biblioteca, empieza a revisar la colección de estampillas del padre. En circunstancias en las que

el orden racional pierde su prestigio y los espacios físicos disminuyen, las acciones repetitivas de los personajes son más significativas. Y el motivo central por el que se pierde por completo la función normal del espacio del *ego* es el olvidarse de los sonidos: “[...] Estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar.” (p. 110)

El incesto, la repetición de las acciones y el olvido hacen que el espacio del *ego* pierda la razón. Los rumores cada vez más fuertes del espacio del *superego* empujan a los hermanos hacia la puerta cancel que da al zaguán, y los recluye allí. Con la frase: “Han tomado esta parte” (p. 111), Irene y el narrador salen a la calle sin nada en las manos. Los sonidos provenientes de la parte del *superego* son un juicio para el *ego* anormal que se separa de la realidad debido al incesto, a los actos repetitivos y al olvido. De modo que la causa de expulsión de los hermanos no es simplemente por los rumores imprecisos, sino por la relación imperfecta de la personalidad entre el *id*, el *ego*, y el *superego*, representados en los espacios de la casa, respectivamente. Mediante la relación entre los espacios de la casa, la estructura de la personalidad según Freud y el modo de vivir de los personajes, se puede revelar la causa profunda de la expulsión que aparece encubierta por la historia superficial.

La ambigüedad que señala Alazraki no se limita a los sonidos inexplicables por medio del lenguaje. Más bien, esta ambigüedad existe en la idea de que no es fácil percibir la otra realidad oculta, esto es, la estructura de la naturaleza humana ubicada en el fondo de los espacios de la casa, como realidad primera. Es cierto que los rumores son la causa de la expulsión y que provocan diversas interpretaciones por su forma poco explícita, pero la reacción de los personajes ante los sonidos es de no resistencia y de indiferencia, ya que nunca intentaron investigarlos. Los sonidos funcionan como un medio solamente y no representan directamente la realidad escondida. Por eso, lo fantástico de *Casa tomada* no tiene su base en los rumores inexplicables, sino en la dificultad de concebir la realidad profunda que se esconde en la estructura de los espacios.

3. Conclusión

Otras interpretaciones de *Casa tomada* se han concentraron especialmente en los sonidos que presentan una ambigüedad fácil de percibir. Este análisis ha prestado más atención al significado profundo de los espacios. Gracias a la relación de los espacios del cuento con la teoría de la naturaleza humana de Freud, hemos podido mostrar un acercamiento a la otra realidad del cuento. La relación anormal entre el *id*, el *ego* y el *superego* que representan cada espacio de la casa, nos descubre cómo juzga el *superego* lo anormal de la realidad que viven los protagonistas por medio de los sonidos imprecisos. La razón de ser de la ambigüedad está en los esfuerzos por descubrir la otra realidad escondida en el fondo de la realidad que aparece ante nuestros ojos.

Sigmund Freud fue sin duda uno de los pensadores más influyentes en el desarrollo del pensamiento durante el siglo XX. Su teoría acerca de que nuestras mentes guardan recuerdos y emociones en nuestro subconsciente transformó la forma en la que los humanos estudiaban la mente humana. Uno de los descubrimientos más importantes de Freud es que las emociones enterradas en la superficie subconsciente suben a la superficie consciente durante los sueños, y que recordar fragmentos de los sueños pueden ayudar a dejar al descubierto las emociones y los recuerdos enterrados. [11]

Julio Cortázar habló de la manera en que concibió este cuento. En una larga respuesta a Omar Prego, Cortázar dijo:

Casa tomada fue una pesadilla. Yo soñé *Casa tomada*. La única diferencia entre lo soñado y el cuento es que en la pesadilla yo estaba solo. Yo estaba en una casa que es exactamente la casa que se describe en el cuento, se veía con muchos detalles, y en un momento dado escuché los ruidos por el lado de la cocina y cerré la puerta y retrocedí. Es decir, asumí la misma actitud de los hermanos. Hasta un momento totalmente insoportable en que -como pasa en algunas pesadillas, las peores son las que no tienen explicaciones, son simplemente el horror en estado puro- en ese sonido estaba el espanto total. Yo me defendía como podía, cerrando las puertas y yendo hacia atrás. Hasta que me desperté de puro espanto. (12)

El autor destaca la presencia de los ruidos como el efecto de terror, y en el cuento ocurre de igual manera. Sólo que, tratándose de Cortázar, no podríamos esperar una estructura tan simple. Él mismo reconoce en seguida que no acostumbra describir demasiado en sus cuentos, por lo cual podemos confirmar nuestra conclusión ya que, entonces, los espacios adquieren un significado especial. La entrevista continúa y termina diciendo:

Te puedo dar un detalle anecdótico, me acuerdo muy bien de eso porque quedó una especie de *gestalt* completa del asunto. Era pleno verano, yo me desperté totalmente empapado por la pesadilla; era ya de mañana, me levanté (tenía la máquina de escribir en el dormitorio) y esa misma mañana escribí el cuento, de un tirón. El cuento empieza hablando de la casa **-vos sabés que yo no describo mucho-** porque la tenía delante de los ojos. Empieza con esa frase: “Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia”.

Pero de golpe ahí entró el escritor en juego. Me di cuenta de que eso no lo podía contar como un solo personaje, que había que vestir un poco el cuento con una situación ambigua, con una situación incestuosa, esos hermanos de los que se dice que viven como un “simple y silencioso matrimonio de hermanos”, ese tipo de cosas.

Todo eso fue la carga que yo le fui agregando, que no estaba en la pesadilla. Ahí tenés un caso en que **lo fantástico no es algo que yo compruebe fuera de mí, sino que me viene de un sueño.** Yo estimo que hay un buen veinte por ciento de mis cuentos que ha surgido de pesadillas. [13]

Notas

[1] Jaime Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico?”, *Teorías de lo fantástico*, David Rosas (ed.), Arco Libros, Madrid, 2001, p. 276.

[2] Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983, p. 120.

- [3] Tenemos, por ejemplo, el estudio de M. Ángeles Vázquez, “Estudio y aplicación de elementos fantásticos en dos cuentos de Cortázar: I - *Casa tomada*”, *Babab*, núm. 23, enero 2004.
- [4] Diana Sorensen menciona que los sonidos de *Casa tomada* no se pueden averiguar ni traducir, y que lo que ocupa es lo oscuro y el poder agresivo cuya identidad no se revela nunca. Diana Sorensen, “From Diaspora to Agora: Cortázar’s Refiguration of Exile”, *Hispania*, vol. 56, núm. 4, 1973, p. 989.
- Por su parte, Jaime Alazraki, comparando la historia de la expulsión de *Casa tomada* con la de Adán y Eva en la Biblia, concluye que este cuento consiste en la ambigüedad, puesto que no aparece en el relato el elemento correspondiente al de la causa de la expulsión en la historia de la Biblia y los hermanos recibieron la expulsión sin ninguna resistencia. Alazraki agrega que no alude a culpa alguna de manera explícita ni tampoco niega que la haya, de manera que el silencio y la inexistencia son la expresión fuerte para lo fantástico de Cortázar, y si se interpretan con un lenguaje explicable, desaparece la razón de la existencia del cuento. Jaime Alazraki, “¿Cómo está hecho *Casa tomada*?”, *En busca del unicornio...*, *op. cit.*, pp. 145-146.
- [5] Roland Bourneuf y Réal Ouellet, *L’univers du roman*, Presses Universitaires de France, Paris, 1975, p. 100.
- [6] Valentín Pérez Venzalá, “Incesto y espacialización del psiquismo en *Casa tomada* de Cortázar”, *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 10, noviembre 1998-febrero 1999, (Universidad Complutense de Madrid), p. 5. Disponible desde Internet en: http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/cort_poe.html
- [7] *Ibíd.*, p. 7.
- [8] Julio Cortázar, *Casa tomada*, en *Cuentos Completos I (1945-1966)*, Alfaguara, Madrid, 1995, pp. 107-111. Cito por esta edición, indicando las páginas entre paréntesis.
- [9] Sigmund Freud, *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, trad. y ed. James Strachey, W.W. Norton & Company, Nueva York, 1965, p. 72.
- [10] Lanin A. Gyurko, “Destructive and Ironically Redemptive Fantasy in Cortázar”, *Hispania*, vol. 56, núm. 4, 1973, p. 993.
- [11] Cf. Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños I*, Alianza, México, 1983 [1ª. ed. 1900].
- [12] Julio Cortázar y Omar Prego Gadea, *La fascinación de las palabras* [Entrevistas], Buenos Aires, Alfaguara, 1997 [1a. ed. Muchnik, 1985]. Disponible desde Internet el fragmento “Los cuentos: Un juego mágico”, en http://www.geocities.com/juliocortazar_arg/prego.htm
- [13] *Ídem.* Los subrayados son míos.

Referencias

Alazraki, Jaime, “¿Qué es lo neofantástico?”, *Teorías de lo fantástico*, David Roas (ed.). Arco Libros, Madrid, 2001, pp.265-282.

———, “¿Cómo está hecho *Casa tomada*?”, *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*. Gredos, Madrid, 1983, pp. 141-148.

Bourneuf, Roland y Réal Ouellet, *L'univers du roman*. Presses Universitaires de France, Paris, 1975.

Cortázar, Julio, *Casa tomada*, en *Cuentos Completos I (1945-1966)*. Alfaguara, Madrid, 1995, pp. 107-111.

Cortázar, Julio y Omar Prego Gadea, *La fascinación de las palabras* [Entrevistas], Buenos Aires, Alfaguara, 1997 [1a. ed. Muchnik, 1985]. Disponible desde Internet el fragmento “Los cuentos: Un juego mágico”, en http://www.geocities.com/juliocortazar_arg/prego.htm

Freud, Sigmund, *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, trad. y ed. James Strachey. W.W. Norton & Company, Nueva York, 1965.

Freud, Sigmund, *La interpretación de los sueños I*. Alianza, México, 1983 [1ª. ed. 1900].

Gyurko, Lanin A., “Destructive and Ironically Redemptive Fantasy in Cortázar”, *Hispania*, vol. 56, núm. 4, 1973, pp. 988-999.

Pérez Venzalá, Valentín, “Incesto y espacialización del psiquismo en *Casa tomada* de Cortázar”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 10, noviembre 1998-febrero 1999, (Universidad Complutense de Madrid). Disponible desde Internet en: http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/cort_poe.html

Sorensen, Diana, “From Diaspora to Agora: Cortázar’s Refiguration of Exile”, *Hispania*, vol. 56, núm. 4, 1973.

© Seong, Yu-Jin 2006

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

