

Los fantasmas de los muertos que no cesan en Juan Rulfo y Julio Cortázar

María Cielo Portas

Florida International University

Este ensayo propone una comparación entre dos cuentos: “Talpa” de Juan Rulfo y “Cartas de mamá” de Julio Cortázar. En una y otra narración los protagonistas se han quedado con la mujer de su hermano y han abandonado a sus muertos, poniendo la geografía como distancia. Uno, el cortazariano, es un habitante urbano, un diseñador adicto al cine que viaja en metro y ocasionalmente en vapor; el otro, rural, debe transitar el camino de su crimen sobre sus propios pies, caminando ida y vuelta entre dos distantes pueblos. Un personaje se mueve en ciudades prósperas y multitudinarias, el otro, en tierras pobres y yermas. En ambos cuentos, publicados con cuatro años de diferencia, el pasado regresa como cazador, bajo la forma de un intransigente fantasma que se insinúa al inicio como un amorfo pensamiento culposo para terminar materializándose con todos los contornos y la solidez de un cuerpo.

En la escritura de Juan Rulfo destacan las descripciones de la dureza de la tierra y la hosquedad de sus habitantes, pero la originalidad en el uso de la lengua, tiempo y espacio la separan nítidamente de la producción de otros regionalistas mexicanos. El estado de Jalisco, México, donde transcurre su obra, se divide entre tierras altas, densamente pobladas, con abundante producción ganadera y agrícola y las tierras bajas, al sur de Guadalajara, secas, cálidas y desoladas. Habiendo sido tempranamente eliminados los indios que ocupaban la región antes de la conquista, explica Luis Harss, la población de las tierras bajas quedó constituida “por criollos huraños y lacónicos” (9) cuyos antepasados llegaron de Castilla y Extremadura, las regiones más áridas de España, y por lo tanto, sostiene Rulfo, “están acostumbrados a trabajar diez veces más que el campesino de la región central, para producir lo mismo” (Entrevista oral).

En la obra de Rulfo, marcada por la revolución cristera —una guerra intestina en contra del gobierno federal que duró de 1926 a 1928 y en la cual el futuro autor perdió a su padre y a sus tíos— se recogen creencias de la cultura popular que, a su vez, hunden sus raíces en el antiguo imaginario Náhuatl: un *continuum* en el que la muerte no resulta el opuesto a la vida. Existen instancias que propician el contacto entre las esferas del aquí y del más allá, y a través de éstas —la intoxicación, la sexualidad, el sueño— es posible un tránsito fluido entre los dos mundos. A los personajes de Rulfo no les es preciso estar vivos para hablar (agreguemos que tampoco les es necesario dejar de existir para estar muertos), imaginar o comunicarse: en la muerte conservan activa la energía vital, si bien no les está permitido regresar. Han ingresado en lo sagrado, pero mantienen resabios y ejecutan acciones propias de este mundo. El tiempo mítico no es lineal, sino circular, y, por lo tanto, cualquier acción puede considerarse predestinada, pues ¿qué son el pasado y el futuro sino instantes intercambiables? De la misma manera, resulta posible que el castigo preceda a la falta o que una promesa deba cumplirse antes de ser enunciada.

Este tiempo trastocado y fragmentado se narra con recursos a los que el cine nos tiene hoy acostumbrados; anticipaciones (*flash-forward*), regresiones a tiempos anteriores (*flash-back*), voces sin sustento carnal (sonido en *off*). Así, el relato se pone en estrecha relación con el mundo mítico, aproximándose a lo onírico y alejándose de la esfera que hemos dado en llamar lo “real” (Oviedo 72).

La cultura mexicana necesita a sus muertos (y cuánto hubiera necesitado a los suyos Juan Rulfo de niño: en un lapso de seis años pierde primero al padre y luego a su madre y se cría en un orfanato con características de cárcel, situación que lo sume en grandes soledades y depresiones). Tan extrema resulta esa necesidad que, al emigrar por razones climáticas,

económicas o históricas en busca de una vida mejor lejos de la tierra erosionada por el viento, la gente suele cargar literalmente “con el muerto encima”. Esta imagen se corporiza en la obra de Rulfo, especialmente en “No oyes ladrar los perros”, donde el anciano padre, un buen hombre, carga sobre sus hombros al malvado hijo herido, y aunados proyectan una sola sombra bajo la luna. Lo mismo sucede en “Luvina”, cuento cuyo tema y geografía dará origen a *Pedro Páramo*, un pueblo inundado de polvo negro, en el que “sólo viven los puros viejos y los que todavía no han nacido” los vivos sólo esperan en soledad la muerte y no se marchan pues “si nosotros nos vamos, ¿quien se llevaría a nuestros muertos?” (Rulfo 37). Veremos en “Talpa”, y nos ocuparemos de ella, otra instancia de carga similar.

Sumado al peso de las creencias ancestrales y a la gravitación condicionante de la geografía sobre el campesino, se añade el tema del papel de la mujer en la vida familiar y en el ámbito social. En la revolución cristera, eran las mujeres las que azuzaban a sus hombres para que se incorporaran a la lucha y ellas eran las que almacenaban las armas y traficaban con éstas de pueblo en pueblo. Refiriéndose a la pobreza de los lugares yermos de la zona central donde lo habitual es andar descalzo, destaca Rulfo; “Las costumbres de esos pueblos son matriarcales todavía, allí la mujer es la que manda. Justamente una de las cosas en las que se notó el poder del matriarcado, fue durante la revolución cristera, en donde fue la mujer la que hizo la revolución” (Harris 16).

Por su parte Cortázar, habitante de espacios completamente urbanos, se crió en una micro sociedad matriarcal, con su hermana Ofelia, un año menor que él, la madre, la tía y la abuela. Las mujeres mandaban. El mundo que describe es personal, con continuas pinceladas autobiográficas de un hombre de dos mundos; el parisino y el porteño, íntimamente relacionado con su familia, su vida infantil y de juventud. Sus personajes suelen tener su misma profesión de escritor, los

mismos gustos por la lectura, las artes plásticas, la música y el cine, y pasear y recorrer los lugares que él recorre como persona privada. Introduce detalladamente en su obra los espacios del mundo de la casa materna, el barrio, y el cosmopolitismo de Buenos Aires y París. Habla de calles, del metro, del cine, de la estación de trenes, de restaurantes, del café, del club de fútbol local y del recinto dentro del cual trabaja. A propósito de esta iconografía ambiental, el autor reflexiona sobre la casa de Banfield, la gran casa materna en las afueras de Buenos Aires, en la cual se crió, que es la misma en “Casa Tomada”, “La salud de los enfermos”, y “Cartas de mamá”. Cuenta Cortázar:

Mi casa, para empezar, ya era un decorado típicamente gótico, no sólo por su arquitectura sino por la acumulación de terrores nacidos de objetos y creencias, de los pasillos tenebrosos y de las conversaciones de sobremesa de los adultos. ... Desde mi más tierna infancia supe que cuando había luna llena salía el hombre lobo, que la mandrágora era una planta mortal, que en los cementerios ocurrían cosas terribles y horrorosas y que en nuestra casa había un sótano al que nadie se atrevía a bajar jamás. (Herráez 28)

Es precisamente en esta casa con su paradigmático sótano de temor y miedo (las habitaciones cerradas, a las que nadie accede son otro *leit motiv* en su obra) donde el autor tendrá su primera relación con los fantasmas, los desaparecidos y los muertos, a partir del secreto familiar del padre ausente. El padre los abandona por otra mujer y se convierte así en un “silencio” del que nadie habla para volver a reaparecer en calidad de anécdota tangencial, el día de su muerte, treinta años después. La relación de Cortázar con los muertos no es cultural, sino absolutamente personal y está nutrida de este episodio. Este pesado silencio tiene un paralelo en

“Cartas de mamá”, ya que la pareja de Luis y Laura se distancia porque ésta jamás ha vuelto a mencionar a Víctor, el difunto hermano de su marido y su ex prometido.

En estos dos cuentos, a los respectivos protagonistas les suceden las mismas cosas, a uno en Jalisco y al otro entre Buenos Aires y París. Ambos se apropian de la mujer del hermano enfermo y ambos serán a la postre “traicionados”, al reiniciar sus mujeres una relación conyugal con el esposo muerto, reaparecido en versión de fantasma o ánima que regresa. En estas relaciones triangulares, donde a los protagonistas sólo les es posible amar a quien legítimamente pertenecería al hermano, al “otro” (que es también, fraternalmente, “uno” y el mismo), la muerte se lleva a los enfermos, pero la nueva pasión, infiel o prestada, no sobrevive y el muerto regresa entonces a reclamar su lugar de amante y las mujeres parecen preferirlo sobre el vivo y vuelven a escogerlo.

En “Talpa”, Natalia está casada con Tanilo pero es amante de su cuñado, el narrador sin nombre de la historia. Tanilo está enfermo y desea ir en peregrinación a Talpa para que la Virgen Milagrosa lo cure, si bien teme que no haya ya remedio. Por su parte, los amantes, que saben que no podrá llegar, igualmente y con premeditación, lo llevan. Nadie sospechará: todos conocen la enfermedad de Tanilo y son evidentes sus llagas, que drenan un líquido amarillo y pegajoso. “La Virgencita le daría el remedio para aliviarse de aquellas cosas que nunca se secaban. Ella sabía hacer eso: lavar las cosas, ponerlo todo nuevo de nueva cuenta como un campo recién llovido” (Rulfo 54).

En los cuentos de Rulfo, la iglesia siempre es un refugio, una fuente de inspiración para buscar ayuda en la solución de problemas vitales, una fuente de curación, como en este caso, y un destino. El enfermo viaja mortificado, sangrando, su cuerpo llagado. En un momento decide que será mejor regresar, pero Natalia y el hermano lo fuerzan a seguir, engañándole con una

mentira: que se encuentran ya más cerca de Talpa que de su lugar de partida, Zenzontla. Durante el viaje, los amantes se encuentran todas las noches mientras Tanilo descansa. Al llegar a Talpa, en la plaza frente a la Iglesia donde está la Virgen, escuchan al cura relatando sus milagros. La gente se azota en penitencia y también se flagela el hermano, que siente ser una carga para su familia e intuye que tal vez desean deshacerse de él. Recuerda luego sus épocas de bailarín y, a pesar de su extrema debilidad, danza; se cae y la multitud lo pisotea. Finalmente logra entrar a la Iglesia y sentado rezando a la Virgen, muere.

En “Cartas de mamá” Luis le quita la novia a su hermano Nico, que está gravemente enfermo, y se casa con ella ni bien éste fallece. Sarcásticamente Luis piensa que su muerte es “el más perfecto regalo de bodas imaginable” (184) que el hermano podría haberles hecho.

La pareja se muda inmediatamente a París y desde la mudanza en barco, dejan de nombrar al muerto que se convierte automáticamente en un fantasma entre los dos ya que Laura “cuando menos lo nombraba más parecía necesitar nombrarlo”, situación que el autor subraya varias veces a lo largo del cuento. Luis y Laura se conocen presentados por Nico en un baile de carnaval. A partir de allí mientras se suceden radiografías y debilitamientos declinantes en la enfermedad de Nico, la nueva pareja tiene citas apasionadas y repetidas. Luis decide no contar nada de estas salidas y de taimada manera introduce el concepto de “lo imaginado” como justificación de su traición, “. . . vos fijáte mamá, el pibe está débil y capaz que le hace impresión si uno le cuenta. Los enfermos como él se imaginan cada cosa, de fija que va a creer que estoy afilando con Laura” (Cortázar 187).

En “Talpa”, el narrador imagina que él y su amante han matado, de manera indirecta, a Tanilo, pues si lo hubieran dejado en casa éste hubiera vivido un poco más. El narrador sin nombre de Talpa, como el Luis de Cortázar, empieza a sufrir las consecuencias de la culpa: mira

desde afuera la escena del reencuentro de Natalia con la madre, sin tener él a quien abrazar, sin un lugar en el cual quedarse y lleno de remordimiento. Lo habían enterrado bien hondo y lo habían cubierto de piedras... pero el muerto ha vuelto. Se dice de los personajes de Rulfo que siempre son víctimas de un destino y de una violencia inmodificables y que en las batallas entre vivos y muertos, los muertos ganan. En ambos relatos, la culpa que se manifiesta en estado embrionario, se desarrollará sin pausa hasta convertirse en un fantasma cuyo estadio final de desarrollo será la corporización del muerto.

Luis, el protagonista del cuento de Cortázar, es un personaje escindido, incómodo habitante de dos lugares, que transforma en culpa cualquier elección. En su exilio aparentemente dorado, (de nuevo se nos presenta el personaje autobiográfico de la diáspora, con las interrogantes, las culpas y las estrecheces del “recién venido”), sueña con ser “el otro”, cuando todavía no se había ido a París, habitaba en la casa familiar, no había abandonado a su madre, ni había decepcionado a su mujer. Tiene que cargar también con el falso disfrute de una intensa vida cultural, de trabajo exitoso y pareja feliz, hacer ver que valió la pena el exilio e intentar justificar el dolor que causó. Debe manifestar “la mentira de una paz traficada, de una felicidad de puertas para afuera, sostenida por diversiones y espectáculos, de un pacto involuntario de silencio en que los dos se desunían poco a poco como en todos los pactos negativos” (186). Ha dejado al hermano muerto y a la madre, sola, del otro lado del océano y ninguna de estas elecciones le han traído dicha o paz. Por el contrario, se identifica con la madre al recordar, después de tanto tiempo y por primera vez, la despedida, y comprende que lo que él había interpretado como dolor en el rostro de ella, es en realidad un sentimiento adverso: “una rencorosa desconfianza, una expresión de animal que siente que van a abandonarlo en un terreno baldío lejos de la casa” (186). Para él, cada elección comporta una traición y un abandono. Se

trata de un personaje que constantemente se desdobra, logradamente construido como un esquizoide, que todo lo ve de afuera, incluso a sí mismo. “Cartas de mamá”, además de estos perfiles patológicos del campo del psicoanálisis, tiene aspectos monstruosos y maravillosos propios del realismo mágico, que une elementos improbables dentro de un marco realista. Por lo tanto, verdad y realidad son categorías cuestionadas. En este aspecto, podemos trazar un paralelo con el cuento de Rulfo, ya que “Talpa” posee elementos fantásticos y maravillosos afines, como la reaparición de los muertos, que en el caso del mexicano, como ya hemos dicho, provienen de la tradición cultural náhuatl. El muerto ha sido enterrado en Talpa, un lugar lejano a veintiún días de camino de su casa en Zenzontla. Este persigue a sus protagonistas, enseguida de enterrado, ya que se contacta con Natalia cuando ella está, junto al narrador, en el camino de vuelta a casa. “Cartas a mamá” pareciera adherir también al surrealismo según la definición originaria que hace de éste su fundador André Breton.¹ Las referencias al sueño, y la aparición y la conducta de los personajes que lo pueblan sin hacer distinción con la vigilia son importantes; Luis castiga a su mujer sin alcanzarle el agua acostumbrada para despertarla de sus pesadillas, por asumir que está soñando que el incubo de su hermano la posee. Vigilia y sueño pierden por completo la delimitación.

En el cuento de Cortázar, la madre le escribe regularmente a la pareja cartas cortas con noticias sobre generalidades: algún comentario nacional, su estado de salud y la de los perros, el cobro de la pensión. Invariablemente envía saludos para Laura. Un día, escribe que el hijo muerto ha preguntado por ellos. Luis cae víctima de un grave estado de ansiedad por la equivocación que ha cometido su madre. La “libertad condicional” a la que Luis se refiere al

¹ Automatismo psíquico puro por el cual alguien se propone expresar, verbalmente, por escrito, o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento en ausencia de cualquier control ejercido por la razón, al margen de toda preocupación estética o moral. Las obras surrealistas son la expresión de dos realidades, la interior y la exterior. La vitalidad del arte depende de las fuentes inconscientes de la vida (Vicente Aguilera Cerni, 502).

principio del cuento le ha sido nuevamente arrebatada por la carta de su madre. Esta libertad es violentada, cada vez que llega una carta con la estampilla de San Martín y es la intromisión abrupta del mundo de Buenos Aires en París. Esta vez, la irrupción adquiere proporciones gigantescas y Luis decide no mostrarle a Laura, que siempre está pendiente de la llegada de noticias de “mamá”, esa carta. Luis teme que la mención de Nico profundice el hiato de culpa que la muerte del hermano ha dejado entre los dos. A partir de allí, la relación se erosiona rápidamente.

Esa tarde, como es habitual, van al cine. El estado de ansiedad de Luis por la “equivocación” que ha cometido su madre es tal, que su pensamiento se queda estancado en los “dibujos animados” preliminares, que presentan un “juego de gato y ratón,”² de víctima y victimario, de perseguidor y perseguido con el que él se obsesiona e identifica: “Diabólico, agazapado, relamiéndose, Tom esperaba que Jerry cayera en la trampa. Jerry no cayó y llovieron sobre Tom catástrofes incontables” (Cortázar 183).

El monólogo interior del narrador es un fluir continuo de recuerdos del hermano, atravesados por los celos y por la ambivalencia emocional, donde es posible percibir, bajo el manto de una pretendida superioridad, una profunda envidia no declarada hacia la pacífica vida de aquél. Rememora su simplicidad, su tranquilo apego por el jardín, e incluso califica la tos del

² Tom y Jerry fue muy popular también en el cine de Argentina. Tiene además un doble en el imaginario porteño por la popularísima letra del tango de Julio Sosa: “como juega el gato maula (en lunfardo cobarde y policía) con el mísero ratón”. La canción narra una historia de amor desencantado, en la que a la mujer le han “vendido” o contado un cuento de una vida mejor, como a Laura Luis le “vende” París, la saca de Buenos Aires para sumirla en la soledad, y la hace desgraciada. Por su parte, los creativos de Tom y Jerry incluían desde el principio toda la iconografía del surrealismo en sus dibujos. Los vidrios rotos de las ventanas que reflejan el cielo en el piso dentro de la casa, el animalismo, las figuras del gato y el ratón que se distorsionan en los accidentes tomando la forma del jarrón o de la lámpara en donde se esconden, la boca deformada de un personaje en una risa monstruosa con el aura de ángel en la cabeza, uniones de imágenes antitéticas, el factor sorpresa, el extrañamiento, el simultaneísmo, típicos ardidés del movimiento. Este tipo de lenguaje metamorfoseado y “doble” le llama mucho la atención a la personalidad escindida de Luis. Uno de los trucos favoritos tanto de Tom como de Jerry para asustarse entre ellos y ocupar posiciones en la casa, es el de convertirse en fantasma. Nunca mueren, siempre regresan aun de los golpes y explosiones más violentos. Encontramos también en Tom y Jerry otro par polar ambiguo: El fuerte versus el débil. Quién es cual. Estas características del dibujo que ve en el cine son reconocidas por él como ilustración de su situación personal de angustia y miedo.

enfermo como "apagada, casi humilde". Por otra parte, Luis ha comenzado a incluir a Laura dentro del radio de su desprecio. Piensa que ella, tan pasiva, se parece a Nico: "es de las que se quedan atrás y sólo obran por inercia" (Cortázar 187) y que se hubiera llevado mucho mejor con él. Pronto sabremos que en realidad Luis teme la desintegración de la pareja, que desearía retomar el hilo de la comunicación perdida. Hacen el amor sin ganas y ella tiene, cada vez con mayor frecuencia, un sueño recurrente que termina en llanto. Luis sabe que está soñando con Nico, que tiene pesadillas, e introduciendo una vez más la animalidad y el íncubo, escucha una y otra vez:

palabras confusas y breves gritos de animal que se ahoga . . . Laura lo despertaba con un gemido ronco, una sacudida convulsiva de las piernas y de golpe un grito que era una negativa total, un rechazo con todo el cuerpo y toda la voz de algo horrible que le caía desde el sueño como un enorme pedazo de materia pegajosa. (Cortázar 186)

En "Talpa", el hermano también está inexorablemente presente cuando hacen el amor, "Habíamos estado juntos muchas veces; pero siempre la sombra de Tanilo nos separaba: sentíamos que sus manos ampolladas se metían entre nosotros y se llevaban a Natalia para que lo siguiera cuidando. Y así sería siempre mientras él estuviera vivo" (55). El "otro" se aparece, como un sentimiento culposo que no cesa, pero después de muerto ya no será una abstracción sino que se concretizará y exigirá verbalmente.

Luis se ha referido a Nico como *íncubo*, como un ente sombrío "que se hubiera desvanecido al llamado a plena luz de su nombre" como un ser con una horrible máscara (Cortázar 186). Lo asocia con los malos sueños, la monstruosidad y la traición. Luis ha dejado de ser solícito con su mujer cuando ella padece estos episodios de los que luego sólo siente la

angustia, y ya ni le acerca un vaso de agua. Cela sus sueños y culpa al hermano muerto de poseer a su mujer en sus pesadillas. Ahora, y repetidas veces es él el que debe soportar las relaciones de Laura con Nico hermano mientras las de ellos decrecen y se han convertido en fruto del desgano. Como lectores conocemos la leyenda según la cual la posesión sexual por un íncubo drena a la víctima de toda energía y que al despertar ésta nada recuerda. Luis ha percibido una creciente pasividad en su mujer, que se ha "desdibujado" en los dos últimos años.

Resulta notable el cambio que se opera en el lenguaje usado por el narrador-protagonista para describir a la madre, a su mujer y a su hermano. Somos testigos de una profundización de su paranoia y de su maldad, aunque él imagine que todos están en su contra. A la pareja sólo la une el cine y, de una manera extraña, las cartas de la madre que Laura guarda por varios días para releerlas. Se opera una reacción inversa a la deseada y cuanto menos nombran al muerto, más presente está, como si se agrandara en la negación, la reticencia y el silencio:

Laura seguía callando el nombre de Nico, y cada vez que lo callaba en el momento preciso que hubiera sido natural que lo dijera, y exactamente lo callaba, Luis sentía otra vez la presencia de Nico en el jardín de Flores, escuchaba su tos discreta preparando el más perfecto regalo de bodas imaginable, su muerte, en plena luna de miel de la que había sido su novia, del que había sido su hermano.

(Cortázar 184)

Finalmente, reciben otra carta de mamá, que anuncia específicamente el día y la hora, la estación y el número de tren en que Nico llegará a París a visitarlos. Sin confesárselo el uno al otro y escondiéndose cada uno por su lado, se presentan en la estación. En el andén hay dos hombres que por el aire de suficiencia parecen ser argentinos. Uno de ellos, "con una sola valija en la mano izquierda, Nico era zurdo como él, tenía esa espalda un poco cargada, ese corte de

hombros aunque Nico no aparece. Naturalmente el hombre era un desconocido” (Cortázar 192), concluye Luis antes de retirarse de la estación. Y, sin embargo, esa noche, en su casa, ambos dan por hecho que Nico ha vuelto y que se ha instalado definitivamente entre los dos, recomponiendo el triángulo inicial.

En cuanto a “Talpa”, Natalia y su amante entierran a Tanilo, con sus propias manos y lo cubren de piedras para que no se lo coman los perros. Para ellos, el viaje de vuelta es muy diferente al anterior: en su transcurso, el muerto regresa, se hace presente, y le pide a su mujer que lo ayude a estar con ella:

Ella dice que ha sentido la cara de Tanilo estos últimos días. Era lo único que servía de él para ella; la cara de Tanilo, humedecida siempre por el sudor en que le dejaba el esfuerzo para aguantar sus dolores. La sintió acercándose hasta su boca, escondiéndose entre sus cabellos, pidiéndole, con una voz apenas, que lo ayudara. (55)

Tanilo, convertido en fantasma, se dirige a su esposa para cariñosamente reclamar la sexualidad de los vivos, y esto inclinará a la mujer a “reelegirlo” como compañero. Y ella, que no había llorado al enterrar a su marido, de regreso a casa se derrumba en los brazos de su madre. Es precisamente esta escena de reencuentro emocional, esta “des-carga” de culpas, la que abre y cierra la acción en el relato. La madre, como en el cuento de Cortázar, es el “puente” entre las parejas y los dos mundos.

En ambos relatos las víctimas iniciales se convierten en victimarios, y quedan los vivos a merced de los fantasmas-cazadores provenientes del pasado. Las mujeres-esposas aparecen como doblemente traidoras, pues ambas escogen en primera instancia al hermano sano por sobre el enfermo, que va desintegrándose en líquidos infectos; Nico “encubría su nombre y su recuerdo

en un algodón manchado y pegajoso ” (Cortázar 184) y estaba Tanilo "lleno por dentro de agua podrida que le salía por cada rajadura de sus piernas o de sus brazos" (Rulfo 53), y sin embargo, cuando éste muere y reaparece, las cosas cambian y se reaviva en ellas también el amor perdido. Las madres, por su parte, expresan, como el muerto, un "llamado al orden" y son un vehículo de separación de los amantes. Ambas impedirán cualquier fisura de corte del cordón umbilical, y para esto se servirán ambas, de los fantasmas de los hermanos.

El tema de la muerte, tratado en ambos relatos, es tan antiguo como el hombre mismo y su interpretación íntimamente ligada a espacio y cultura, varía a lo largo de la historia de la filosofía y está íntimamente ligada a la cesación en la tierra. Los dos autores, a través de los personajes de sus cuentos, provenientes de geografías y mundos culturales opuestos, abordan el mismo tema de amor, traición y muertos que no claudican y regresan para buscar lo suyo.

En ambos cuentos, a medida que avanza la narración se multiplican las patologías de los vivos, los desdoblamientos, las alucinaciones, el desprecio, el miedo, la desconfianza en sí mismos y en los otros. En cambio, los muertos cambian de personalidad al regresar y adquieren características positivas que no tuvieron en vida. Vuelven para poner las cosas en orden, con decisión y sentido de pertenencia, “curados” ambos de las enfermedades tanto físicas como psicológicas, que padecían en este mundo. Pasan, con la ayuda de las madres (el abrazo excluyente, las cartas) de inermes deuteragonistas víctimas del engaño, a protagonistas que con decisión y pie firme reclaman lo suyo y lo obtienen.

Los personajes no podrían provenir de dos mundos más diferentes. El de Rulfo respetando una cultura indígena ancestral, el de Cortázar movido por variados hilos y fuentes intelectuales de la cultura actual. Ambos son perseguidos por problemas espirituales y sentimientos de culpa dentro de los cuales el silencio produce un miedo insoportable. Sabemos

que tanto para la religión náhuatl como para la cristiana, existe la vida en el más allá, con la diferencia de que la religión cristiana premia o castiga los actos realizados en vida. Sin embargo estos dos personajes que, como dijimos, no podrían pertenecer a mundos más opuestos, sucumben ambos a los designios y voluntades de los fantasmas de sus hermanos muertos.

Ambos cuentos prueban que los fantasmas, ciudadanos o rurales, occidentales o no, son preferidos por las madres a los vivos, son entes con leyes y medios autónomos de traslación, sin geografía específica, que conservan mejoradas las características que tuvieron en vida, que trasponen enterramientos y tumbas, que son fieles a la mujer amada y que jamás se rinden.

Obras citadas

- Aguilera Cerni, Vicente. *Diccionario del arte moderno: conceptos, ideas tendencias*. Valencia: Fernando Torres Editor S.A. 1979.
- Cortázar, Julio. *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Alfaguara, 1994. Impreso.
- . *El sentimiento de lo fantástico*. Ciudad Seva. Web. 29 Oct. 2011.
<<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>>.
- . Entrevista con Joaquín Soler Serrano. “El boom latinoamericano”. *YouTube*. Web. 15 Nov. 2010.
- Harss, Luis. “Juan Rulfo, o la pena sin nombre”. *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. La Habana: Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, 1969. Impreso.
- Herráez, Miguel. *Julio Cortázar*. Valencia: Gráficas Papallona, 2001. Impreso.
- Montes-Bradley, Eduardo. *Cortázar sin barba*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2004. Impreso.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial, 2010. Impreso.
- Portal, Marta. *Rulfo: Dinámica de la violencia*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica Instituto de Cooperación Hispanoamericana, 1984. Impreso.
- Punte, María Luisa. *Encubrimiento e identidad en “Cartas de mamá” de Julio Cortázar*. Web. 15 Nov. 2010. <www.icala.org.ar/.../MLPunte-EncubrimientoIdentidad.pdf>.
- Rulfo, Juan. *El llano en llamas*. Barcelona: Planeta, 2003. Impreso.
- . Entrevista de Joaquín Soler Serrano. “A fondo”. *YouTube*. Web. 10 Nov. 2010.