

Reconstruction of meaning in Julio Cortázar's House Taken Over

Dra, Aoudia Noura

Universidad Ibn Khaldoun- Tiaret- Algeria

Laboratorio. LDNCDASE. Laboratoire. Didactique, neuro-cognition, discours et activités socio-économiques

Correo electrónico. noura.aoudia@univ-tiaret.dz ; aoudia_noura@hotmail.com

Received: 29/01/2026 ; Accepted: 15/04/2026 ; Published: 25/05/2026

Abstract

Latin American literature in general and fantasy literature in particular, offers a new vision of the world thanks to the authors' awareness of how they approach reality from an imaginary perspective. This article aims to analyze, from a semiotic perspective, the short story "House Taken Over" by the Argentinian writer Julio Cortázar. The demonstration consists of progressively identifying semantic categories, observing their linear development, which allows us to identify the text's isotopy, constructed through the recurrence of semantic features that ensure the coherence of the discourse. By reconstructing these meanings, it is possible to unveil the implicit and profound meaning of the narrative. The objective of this article is to discover the true message of the story that the author intended in creating his work. This interpretive process allows us to understand that the story not only narrates a fantastic phenomenon but can also allude to social realities of that era.

Keywords: Fantasy literature. Semiotics. Construction of meaning. Semantic field. Isotopy.

Reconstrucción del sentido en *Casa tomada* de Julio Cortázar

Resumen

La literatura Hispanoamérica en general, y la literatura fantástica en especial, ofrecen una nueva visión del mundo gracias a la toma de conciencia por parte de los autores que atraviesen la realidad desde una óptica imaginaria. El presente artículo pretende, desde una perspectiva semiótica, analizar el cuento *Casa tomada* del argentino Julio Cortázar. La demostración consiste en detectar categorías sémicas de manera progresiva, observando los desarrollos de manera lineal, lo que permite identificar la isotopía del texto elaborada a través de la recurrencia de rasgos semánticos que aseguran la coherencia del discurso. Mediante la reconstrucción de dichos significados, es posible desvelar el sentido implícito y profundo de la narración. El objetivo de este artículo consiste en descubrir el mensaje real del cuento que el autor pretende al crear su obra. Este proceso interpretativo permite comprender que el relato no solo narra un fenómeno fantástico, sino que también puede aludir a realidades sociales de aquella época.

Palabras clave: Literatura fantástica. Semiótica. Construcción del sentido. Campo semántico. Isotopía.

Introducción

La literatura constituye una institución social porque surge dentro de una comunidad y se expresa a través del lenguaje, el cual es una creación colectiva construida históricamente por la sociedad. Por ello, los recursos literarios tradicionales, como el simbolismo, las figuras retóricas o la métrica, no son elementos aislados ni individuales, sino convenciones culturales

desarrolladas y compartidas socialmente. En esta línea Wellek y Warren afirman que "La literatura representa la vida y la vida es en gran medida una realidad social". (Warren Wellek, 1985, pág. 112). Asimismo, la literatura mantiene una estrecha relación con la vida humana, ya que refleja pensamientos, valores, conflictos y experiencias propias de una época y de un contexto social determinado. En este sentido, la literatura no solo representa la realidad, sino que también permite interpretarla, cuestionarla y comprender las dinámicas sociales presentes en la vida cotidiana. Cuando la literatura se entrelaza con lo fantástico, no se aleja de la realidad, sino que la aborda desde otra perspectiva. A través de elementos irreales, insólitos o sobrenaturales, los autores logran representar de forma simbólica conflictos, tensiones y problemáticas propias de la vida social. . De esta manera, la literatura se convierte en un medio de sensibilización a observar lo imaginario, lo extraño, lo inesperado o lo imposible funcionan como recursos para despertar la conciencia del lector. Este desplazamiento hacia lo fantástico permite cuestionar lo cotidiano y revelar aquello que muchas veces permanece oculto en la experiencia humana.

Comprobamos como la semiótica puede reconfigurar el sentido de la historia, identificando elementos que no se habían visto antes, o habían sido tratados desde otra óptica. La construcción del sentido elaborando isotopías discursivas, nos lleva hacia otras interpretaciones y lecturas diferentes, generando reflexión sobre lo que ocurre en la realidad y que nos ayuda a observar con mayor atención las dinámicas sociales, los cambios históricos, y las transformaciones que afectan a las personas. En consonancia con ello, afirmaron los dos especialistas que la "literatura más que ninguna otra proliferación sémica, con sentidos que se esconden, se disimulan, desean expresarse pero no alcanzan a elaborar la frase que pueda liberar de tanto sufrimiento" (Claude Cymerman, 2001, pág. 403)

Así, algunos autores asumen una responsabilidad implícita de interpelar al lector mediante la ficción, emitiendo discursos indirectos como una nueva forma de reivindicación. A través de estas narraciones, se promueve una lectura activa que impulsa a cuestionar el entorno y a reconocer los procesos de cambio que atraviesa la sociedad. A partir de los planteamientos expuestos hasta este punto, cabe preguntarse qué sentido subyacente se desprende de *Casa tomada* de Julio Cortázar, asimismo ¿de qué manera dicho sentido implícito se construye y se manifiesta a través de los elementos fantásticos presentes en el relato?

1. La literatura hispanoamericana comprometida

Nacidos bajo el sello de la observación directa de la realidad en el enfrentamiento del contorno físico y humano, en el examen de los problemas de la época y de las necesidades permanentes del hombre, la novela y el cuento fueron, desde sus comienzos, esencialmente realistas. La literatura latinoamericana y, en especial, los géneros narrativos nacieron comprometidos fundamentalmente con la realidad social, y a partir de 1940, las obras de los escritores dejaron de ser simples documentos y testigos de la realidad social, hubo un verdadero golpe de estado del espíritu americano, abrazando una realidad en todas sus fases, se empezó a cuestionarse la realidad existencial, la frustración y absurdo ,y se continua indagando la identidad de cada país aunque a través de principios más universales que los geográficos deterministas del regionalismo, a este respecto explica Loveluck que "Las obras dejan de ser el monólogo confesional y testimonial de un escritor para convertirse en una escritura

autónoma. La creación aleja el objeto novela de aquellas obras que eran alegatos, testimonios o autobiografía del escritor, actuando como hombre público” (Loveluck, 1976, pág. 31).

Por lo que la novela hispanoamericana actual no se limita a la pura y simple reproducción fotográfica, o mimesis, sino que intenta alcanzar los estratos más profundos de la realidad mediante el auxilio constante y sistemático de la imaginación. Cada creador desarrolló su propio modo de expresión que lo diferenció y lo singularizó pero en general coincidieron en el enfrentamiento de una realidad múltiple. Dicha realidad aparece entregada en la nueva novela bajo forma de varios niveles, entre lo fantástico y lo cotidiano, lo mágico y lo épico, lo social y lo religioso, lo político y lo sentimental. La novela hispanoamericana tiene factores de epicidad, entre grandioso, heroico, impresionante o memorable ratificó Loveluck “una misión de denuncia de sus problemas y males mayores, una función testimonial de las aspiraciones colectivas, de las conmociones sociales, de sus derrotas, de sus triunfos, de sus carencias” (Loveluck, 1976, pág. 57).

Carlos Fuentes afirmó que el escritor lleva a cabo una revolución contra el mundo estático del pasado al crear un mundo totalmente ficcionalizado, el único que puede hacer significativo el vacío humano entre los dualismos abstractos de la Argentina, y también de América Latina en general, (Bellini, Giuseppe, 1997, pág. 485). En este sentido reclamó Alejo Carpentier que “La novela debe llegar más allá de la narración, lo que ocurre es que siempre la novela va más allá de su propia estructura, de lo que es la novela misma” (Loveluck, 1976, pág. 28). El corte del cordón umbilical insistió el teórico Loveluck dio la particularidad a la literatura hispanoamericana, “la literatura como instrumento de captación de la realidad, en sus más hondos estratos...el género que mejor refleja los cambios de una sociedad, pero también la conciencia de estos cambios” (Loveluck, 1976, pág. 49).

La literatura fantástica argentina cobra un auge particular hacia fines del siglo XIX, la organización de la trama en los cuentos argentinos es sensiblemente diversa a la de otras obras de la misma índole. Hay allí una transgresión de la norma, en relación con el corpus de la literatura fantástica, argentina, en particular. Los procedimientos de enunciación, elaborados con una técnica de una admirable sofisticación, remitan a sí mismo a la ambigüedad de un discurso polivalente, donde narradores y lectores están atrapados en una indefinición genérica, fuente de padecimiento y de locura. En esta línea aseguró Senabre que “La literatura solo existe como tal en cuanto alcanza a su destinatario. El público [...] desempeña un papel concreto en la producción literaria”. (Senabre, 1887, pág. 15).

Desde esta óptica, La escritura, en un primer momento, funciona como un espacio íntimo donde el autor expresa experiencias, pensamientos y emociones personales. Sin embargo, al convertirse en texto literario, esa intimidad se transforma y se abre al público, pasando de lo individual a lo colectivo. De este modo, lo que nace como una expresión privada termina convirtiéndose en una experiencia compartida por los lectores, quienes reinterpretan el mensaje desde sus propias perspectivas. Asimismo, se destaca el impacto activo de la escritura en el lector, como sujeto tensionado y cargado de ideas y emociones, capaz de reaccionar de manera intensa ante la lectura. A la luz de estos planteamientos, toda invención literaria implica una forma de crítica, ya que la nueva narrativa latinoamericana rompe con los modelos anteriores e instala una mirada crítica, explícita o implícita, sobre la tradición novelística (Loveluck, 1976, pág. 19). En esta evolución, la novela va más allá de la simple narración, como

señala Alejo Carpentier, al trascender sus propios límites estructurales y expandir sus posibilidades expresivas (Loveluck, 1976, pág. 28). Del mismo modo, la literatura deja de ser un testimonio personal o un discurso confesional para convertirse en una escritura autónoma, separada del autor, en este caso, afirmó Loveluck que “El lector se vuelve una bomba de relojería”, y queda cargado de una mirada interrogadora, logrando una conmoción emocional y una sacudida física. (Loveluck, 1976, pág. 31).

2. La literatura argentina

Cymerman y Fell afirmaron que los novelistas argentinos “han preocupado por los grandes problemas filosóficos y metafísicos de su tiempo, preguntando por el devenir de su país y del hombre argentino, generando creaciones especulativas”. (Claude Cymerman, 2001, pág. 157). Si observamos de manera general la producción literaria argentina, podemos identificar, aunque de forma aproximada y con las limitaciones propias de toda clasificación, al menos cinco etapas importantes a lo largo del siglo XX. La creación literaria argentina puede comprenderse, de manera general, a través de varios momentos históricos que reflejan transformaciones políticas, sociales y estéticas. En las décadas de 1920 y 1930, la literatura comienza a distanciarse de los modelos europeos debido a la crisis de valores provocada por las guerras mundiales y la toma de conciencia del colonialismo cultural, en este sentido corroboraron los dos especialistas que “la toma de conciencia de cierto colonialismo cultural ejercido por Europa, la Guerra Mundial comienza a alejar a la literatura argentina de sus fuentes occidentales” (Claude Cymerman, 2001, pág. 154).

Posteriormente, entre 1940 y 1955, este alejamiento se intensifica a raíz de la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, al mismo tiempo que se fortalece la producción literaria nacional; en este contexto, el peronismo genera tanto una literatura de oposición como el desarrollo de una narrativa fantástica representada por autores como Borges, Bioy Casares y Cortázar (Cymerman, 2001, p. 155). Entre 1955 y 1973, tras la caída del régimen, se impone una búsqueda de libertad estética e ideológica, influida por movimientos como el surrealismo y por procesos revolucionarios latinoamericanos. Esto se traduce en una ruptura con el realismo tradicional y en la aparición de nuevas formas narrativas caracterizadas por la experimentación estructural, la fragmentación del discurso y la mezcla de géneros. En esta perspectiva, los teóricos Cymerman y Fell aseveraron que “la dictadura peronista, si bien genera con algunas una literatura antiperonista que se desarrolla paralelamente a una producción de índole fantástica como Bioy Casares, Borges, Cortázar” (Claude Cymerman, 2001, pág. 155).

Más tarde, entre 1973 y 1983, la violencia política y la dictadura militar provocan el exilio y el surgimiento de una literatura de denuncia, memoria y censura, generando además una separación entre la producción literaria interna y la escrita en el extranjero. Finalmente, desde este período hasta la actualidad, la narrativa argentina se diversifica hacia la novela histórica y testimonial, junto con una reflexión crítica sobre la crisis institucional y la identidad nacional, así como una voluntad de renovación literaria. Esta liberación, testificaron los dos especialistas que se traduce, en cuanto al contenido, “por una parte mediante una especie de rebelión de los escritores jóvenes contra sus mayores, a los que responsabilizan de los avatares de la historia argentina”. (Claude Cymerman, 2001, pág. 155). En conjunto, los escritores argentinos del siglo XX han abordado no solo cuestiones estéticas, sino también problemas

filosóficos y metafísicos relacionados con el destino del país y la condición del hombre argentino, produciendo una literatura profundamente reflexiva y especulativa. Con un evidente afán de renovación, hubo una reflexión sobre “las cosas de la deriva de las instituciones y la degradación del país. A la inversa, en ciertos autores se siente la voluntad de hacer barrón y cuanta nueva del pasado y volver a empezar sobre otras bases”. (Claude Cymerman, 2001, pág. 156).

3. La literatura fantástica

La literatura fantástica pone de manifiesto la relación indisoluble entre dos componentes, lo real frente a lo inexplicable, en este sentido según cuenta Tzevan Todorov, “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento es apariencia sobrenatural” (Roas, 2001, pág. 16). Lo fantástico se sitúa en la línea divisoria entre lo fantástico extraño y lo fantástico maravilloso, en el primero, explica Roas, “los fenómenos, aparentemente sobrenaturales, son racionalizados al final, por el contrario, los relatos que pertenecen al segundo grupo acaban con la acepción de lo sobrenatural”. (Roas, 2001, pág. 16).

Retrocediendo siglos en el tiempo, la literatura fantástica dató a mediados del siglo XVIII, cuando se dieron las condiciones adecuadas para prever una confrontación amenazante entre lo natural y lo sobrenatural que sostiene el efecto de lo fantástico. Un nuevo tratamiento de lo irreal se dio a conocer con la novela gótica, los escritores románticos indagaron sobre aquellos aspectos inexplicables como una reacción contra las ideas mecanicistas¹, considerando “el universo como algo misterioso y menos racional”. (Roas, 2001, pág. 23). Debido a este carácter irracional, Goethe acuñó el término “*lo demoníaco*” para referirse a lo fantástico en la literatura. Los románticos integraron dos conceptos heterogéneos, la ciencia frente a la magia, para poder expresar el miedo de presentar a la vida cotidiana lo más real posible. Por su parte, Todorov define lo fantástico como “la percepción ambigua que el lector implícito tiene de los acontecimientos relatados, y que ésta comparte con el narrador o con alguno de los personajes” (Roas, 2001, pág. 16). Partiendo de esta idea de que el lector forma parte del proceso de construcción de lo fantástico, nos advierte Bessiére que un relato en apariencia sobrenatural se refiere a un orden ya codificado por ejemplo religioso, éste no es percibido como fantástico por el lector puesto que tiene un referente pragmático que coincide con el referente literario (Roas, 2001).

La interpretación de cualquier texto literario sea fantástico o de otro modo es depende de las creencias de un lector activo capaz de descodificar el discurso poniendo de relieve las creencias, las tradiciones, y el contexto sociocultural que caracteriza cada sociedad. Cabe subrayar la necesaria relación de lo fantástico con la realidad social y cultural, luego diferir lo sobrenatural con nuestra visión de lo real para poder considerarlo como hecho fantástico. En este sentido, Roas corroboró que la representación de la realidad queda dependiente de la cultura a la que pertenece, entre realidad e irrealidad, posible e imposible, que se definen en relación con las creencias a las que un texto se refiere, por esta razón, insistimos en la participación

¹ Consideraban el universo como una máquina que obedecía leyes lógicas y que era susceptibles de explicación racional.

activa del lector una vez entra en contacto con la historia narrada para que pueda identificar fenómenos extrínsecos al texto. En apoyo de lo anterior sostuvo Roas que lo fantástico es depende siempre de lo que “consideremos como real, y lo real depende directamente de aquello que conocemos” (Roas, 2001, pág. 20).

La literatura fantástica se percibe como transgresor de las normas socioculturales, queda siendo inexplicable mediante la razón, superando así los límites del lenguaje. En esta línea afirmó Roas que “Lo fantástico dibuja la senda de lo no dicho y de lo no visto de la cultura” (Roas, 2001, pág. 28). La literatura fantástica nos invita a ir más allá del lenguaje para trascender la realidad admitida y rebasar nuestras inquietudes, amenazas, miedos y traspasar estados de incertidumbre y temor. La Literatura fantástica nos permite explorar mundos donde lo imposible parece real y donde los límites entre la realidad y la imaginación desaparecen. En muchas obras fantásticas, los personajes viven situaciones extrañas que reflejan sus propios miedos y conflictos internos. Por eso se puede decir que lo fantástico está “vinculado a los estados mórbidos de la conciencia que, en los fenómenos de pesadilla o delirio, proyecta ante ella imágenes de sus propias angustias y terrores” (Roas, 2001, pág. 28).

3.1. El misterio en la obra de Julio Cortázar

Julio Cortázar es conocido por su género cuentístico, también es conocido con su labor ensayística y como escritor de géneros híbridos o anfibios, el teórico Yvinec declaró que el escritor “a pesar de haber nacido fuera de Argentina, pasado varios años expatriado por razones políticas e incluso haber tomado la nacionalidad francesa, es uno de los autores argentinos más representativos y más leídos” (Yvinec, 1990, pág. 127). Cortázar recuerda que creció en Banfield, en una casa con un gran jardín donde convivían gatos, perros, tortugas y cotorras, lo que él describe como una especie de paraíso. Sin embargo, su infancia estuvo marcada por una sensibilidad muy intensa, una tristeza frecuente, problemas de salud como el asma, accidentes físicos y un primer amor vivido con angustia, lo que habría contribuido a un sentimiento temprano de desasosiego, como reconoció en una ocasión “Mi infancia, una sensibilidad excesiva, una tristeza frecuente, asma, brazos rotos, primer amor desesperado” (Claude Cymerman, 2001, pág. 73). Su trayectoria literaria propiamente dicha comienza en 1951 con *Bestiario*, un libro de relatos que inaugura lo que él denomina el género fantástico que no se separa de la realidad, sino que entra en conflicto con ella, revelando sus aspectos más extraños, insólitos o incluso paranormales. El propio autor lo define como “*el otro lado de las cosas*”, una forma de cuestionar la lógica y la causalidad, así como las fronteras entre lo consciente y lo inconsciente, y las normas del tiempo y el espacio (Cymerman, 2001, p. 74).

Los cuentos con hechos irreales se pueden clasificar en tres tipos: fantásticos, extraños y maravillosos. No todo hecho imposible hace que un cuento sea fantástico. Lo fantástico surge cuando los hechos no tienen explicación y generan duda en el lector, el relato es extraño si da una explicación lógica, si los hechos ocurren en un mundo con otras leyes, el relato es maravilloso. Cortázar, por ejemplo, trabaja lo fantástico como parte de la realidad misma, lo que lo ubica dentro del realismo fantástico. En esta perspectiva aseguró Yvinec que *Casa tomada*, uno de los primeros cuentos publicados en el libro *Bestiario*, la calificó su propio escritor como “la transcripción de una pesadilla”, ya que incluye la mezcla entre la realidad y la fantasía, así como la transformación de ambientes cotidianos en espacios inquietantes.

También destaca la presencia constante del misterio y la tensión psicológica, junto con finales abiertos que dejan dudas en el lector (Yvinec, 1990, pág. 127).

En el plano político, Cortázar defendió una postura de izquierda crítica y opuesta a las dictaduras latinoamericanas “se muestra como un hombre de izquierda progresista, sensible tanto a los aportes positivos de la Revolución cubana como a los crímenes perpetrados por las dictaduras latinoamericanas o incluso por el imperialismo norteamericano”(Claude Cymerman, 2001, pág. 78). Cortázar consolidó una forma innovadora y revolucionaria de percibir y representar la realidad, lo que confirma su ruptura con los modelos narrativos tradicionales (Claude Cymerman, 2001, pág. 485). En esta misma línea, Carlos Fuentes sostuvo que su obra constituye una revolución contra el mundo estático del pasado, al construir una realidad plenamente ficcional que permite dar sentido al vacío humano presente en las dualidades de América Latina. En este sentido, Cortázar introdujo en su narrativa elementos como el accidente, la banalidad, la comedia o el error, es decir, aquello que normalmente queda fuera de los discursos solemnes de la vida latinoamericana (Bellini, Giuseppe, 1997). Cortázar quiso contribuir mediante su obra a crear un lector nuevo, “plenamente adulto, tan alejado del conformismo [...] Para él no se trata tanto de hacer *una literatura de la revolución* como *una revolución de la literatura*” (Claude Cymerman, 2001, pág. 78). Los cuentos necesitan de un lector paciente, predispuesto a la pausa y a la reflexión. Así, el discurso literario se caracteriza por una multiplicidad de sentidos, donde las significaciones se ocultan o se desplazan, generando una experiencia de incertidumbre y apertura interpretativa (Claude Cymerman, 2001, pág. 485).

4. Del título al fondo semántico: una lectura simbólica

El cuento presenta a Irene y al narrador, dos hermanos que viven en una antigua casa familiar con una rutina tranquila y monótona. Un día comienzan a oír ruidos inexplicables en una parte de la casa y, sin saber qué los provoca, deciden abandonarla progresivamente hasta terminar expulsados de ella. Finalmente, el narrador cierra la historia tirando la llave a la alcantarilla, renunciando definitivamente al hogar. La historia crea un espacio cerrado, en la que la soledad es angustiante, sensualidad reivindicada, urgente y necesaria. “El escritor subraya así una estructuración diferente de la relación entre realidad y fantástico” (Claude Cymerman, 2001, pág. 404). En esta narración, nos sumerge en el misterio de unos ruidos de procedencia desconocida, que va yendo hasta el final sin encontrar una respuesta lógica. La historia se desarrolla en una atmósfera opresiva que condiciona a los personajes hasta al final de la historia.

La semiótica es el estudio de los signos y de cómo estos generan significado. Examina cómo las personas interpretan palabras, imágenes, sonidos o gestos dentro de un sistema de comunicación. En este sentido aseguraron Blanco y Bueno que “la semiótica es la disciplina que se ocupa de la descripción científica de los signos y de los sistemas de significación, cualquiera sea su materia significante, mientras el signo es todo objeto perceptible que de alguna manera remite a otro objeto. El uso social de los signos produce determinados efectos de sentido” (Bueno, 1980, pág. 15).

Para captar los diferentes sentidos inferidos a lo largo del texto, identificamos diversos sememas que nos permiten construir diferentes isotopías a partir de la recurrencia y la

redundancia de ciertos campos léxicos. Blanco y Bueno afirmaron que la isotopía se elabora gracias a “la redundancia de determinados núcleos sémicos al interior del mismo discurso da por resultado una base permanente de referencias, en virtud de las cuales el discurso se hace coherente, y se constituye la isotopía semiológica del discurso” (Bueno, 1980, pág. 36). La isotopía semántica hace posible la comprensión global del discurso, al revelar las distintas dimensiones de significado del texto y mantener la coherencia de las diversas líneas de interpretación. En este sentido Bueno y Blanco afirmaron que “La isotopía semántica permite la inteligencia global del discurso, la manifestación de las dimensiones de sentido del texto y la constancia de las diferentes líneas de lectura” (Bueno, 1980, pág. 36).

La exposición consiste en identificar la variedad de categorías sémicas presentes. Para alcanzar la coherencia del discurso, es necesario identificar las isotopías que lo atraviesan; por ello, buscaremos las recurrencias que nos permitan acceder a la profundidad del texto de Cortázar. Desde el principio hasta al final de la historia, percibimos los acontecimientos desde un solo lugar cerrado, la casa. “Nos habituamos Irene y yo a persistir solos en ella, lo que era una locura pues en esa casa podían vivir ocho personas sin estorbarse” (Cortázar, 1951).

Si buscamos la coherencia del texto a través del semema casa encontramos algunos semas asociados a la palabra: /habitación/ /refugio/ /espacio construido/ /hogar/ /protección/ /privacidad/ /convivencia familiar/ /estructura física/ /domicilio/ /permanencia/ /seguridad/ /propiedad/ /posesión/. La casa puede entenderse como una habitación y un espacio construido, es decir, una estructura física destinada a ser habitada. Al mismo tiempo, funciona como refugio y protección frente al exterior, ofreciendo seguridad a quienes la ocupan. Además, la casa se concibe como hogar y domicilio, lugar donde se desarrolla la convivencia familiar y donde se establece la privacidad de los individuos. Su relación con quienes la habitan implica también ideas de permanencia, así como de propiedad y posesión, ya que suele ser un espacio que pertenece o es controlado por sus habitantes. De este modo, el semema “casa” integra todos estos semas para construir un sentido global coherente que combina lo físico, lo social y lo afectivo.

Pero un día empiezan a oír ruidos extraños en una parte de la casa. Sin ver nunca de donde proviene, deciden cerrar esa zona y abandonarla. Con el tiempo, los ruidos avanzan y los hermanos van perdiendo más espacios, hasta que finalmente deben salir de la casa por completo, dejándolo todo atrás. “Nos quedamos escuchando los ruidos, notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble, en la cocina y el baño, o en el pasillo mismo donde empezaba el codo casi al lado nuestro” (Cortázar, 1951). Este fragmento intensifica la atmósfera de inquietud al situar los ruidos en una proximidad cada vez mayor respecto a los personajes, lo que refuerza la sensación de amenaza dentro del espacio doméstico “Los ruidos se oían más fuerte pero siempre sordos, a espaldas nuestras” (Cortázar, 1951). La expresión “nos quedamos escuchando” muestra una actitud de pasividad y alerta simultáneas, en la que los personajes no actúan frente al fenómeno, sino que lo registran sensorialmente.

Desde el punto de vista semántico, los ruidos activan semas como /invasión/, /penetración del espacio/ y /pérdida de seguridad/. La puerta, que funciona simbólicamente como límite entre lo seguro y lo amenazante, deja de ser una barrera efectiva. La mención de la cocina, el baño y el pasillo refuerza la idea de que la ocupación avanza por zonas cotidianas del hogar, lo que implica una expansión progresiva y una reducción del espacio habitable. Así, el

texto consolida la idea de una ocupación silenciosa pero constante, donde el hogar deja de ser un espacio protegido para convertirse en un territorio vulnerado desde su interior. En conjunto, el fragmento refuerza la idea de una ocupación progresiva e invisible, donde la casa deja de ser un espacio dominado por sus habitantes y pasa a ser un lugar donde la presencia extraña se desplaza libremente, erosionando cada vez más la sensación de seguridad y control.

Si buscamos la coherencia del texto a través del semema /tomada/, los semas serían: /ocupación/ /invasión/ /apropiación forzada/ /control territorial/ /entrada violenta o estratégica/ /dominio/ /desplazamiento del otro/ /usurpación/ /expansión/ /imposición de poder/, lo que intensifica la idea de una progresiva apropiación forzada del lugar seguro. En un primer momento, la casa funciona como refugio, un espacio de seguridad para los hermanos. Sin embargo, la aparición de ruidos extraños marca el inicio de una entrada violenta de una presencia desconocida que comienza a alterar ese orden. A este nivel, los hermanos deciden cerrar una zona, lo que indica una primera pérdida de control territorial. Con el tiempo, los ruidos avanzan, lo que refleja una expansión progresiva del elemento invasor, acompañado de desplazamiento del otro, ya que los habitantes van siendo expulsados de los espacios que antes les pertenecían. Este avance continuo implica una apropiación forzada del espacio doméstico, donde la casa deja de ser un hogar para convertirse en un territorio en disputa. Finalmente, el abandono total de la vivienda representa la culminación del proceso de imposición de poder, ya que los hermanos pierden completamente su domicilio y deben retirarse ante el dominio de la entidad invasora.

A partir del análisis realizado, se puede identificar la siguiente isotopía que organiza el sentido del relato y permite comprender mejor la construcción temática en *Casa tomada*.

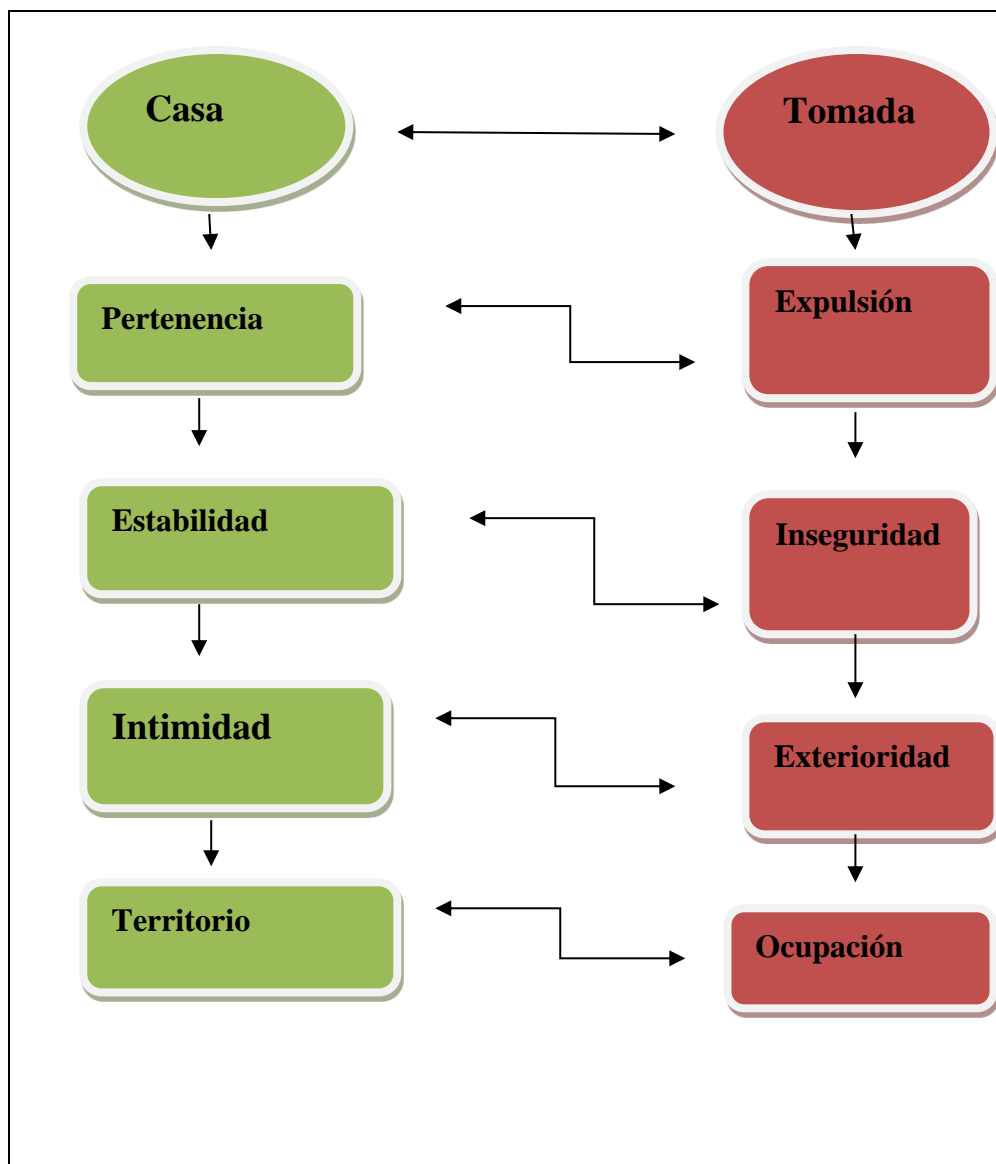


Figura n ° 1. Isotopía del país invadido²

Desde una perspectiva semántica, se puede leer que la casa, que inicialmente era un hogar asociado a la seguridad, ha sido completamente ocupada por la fuerza invasora, anulando la posibilidad de retorno. Al final del relato, el narrador arroja la llave a la alcantarilla, gesto que simboliza una renuncia definitiva a la casa y, por extensión, a todo lo que ella representa. Este acto no es solo físico, sino profundamente significativo: la llave, que normalmente funciona como instrumento de acceso, control y pertenencia, se convierte aquí en un objeto desechado, lo que implica la pérdida irreversible del vínculo con el espacio habitado. Poniendo de relieve el contexto histórico y político en el que apareció el cuento, nos permite sugerir, de manera indirecta que se trata de una denuncia. Aunque el texto no explicita una crítica abierta, la progresiva pérdida del espacio doméstico y la presencia de una fuerza invasora que avanza de forma silenciosa pueden interpretarse como una representación simbólica de procesos de ocupación y control.

² Elaboración propia

Sería perogrullesco subrayar a estas alturas que la casa deja de ser únicamente un espacio privado, para convertirse en una metáfora del país o del territorio social. Los habitantes, inicialmente instalados en un ámbito de seguridad y estabilidad, van experimentando un desplazamiento gradual que refleja la erosión de sus condiciones de vida y de su autonomía. La invasión, entonces, no es solo física, sino también simbólica, ya que implica la imposición de un poder externo que reorganiza el espacio y limita la permanencia de quienes lo habitan. Desde esta perspectiva, el cuento se vincula con un contexto histórico y político marcado por tensiones, inestabilidad o formas de dominación, donde la literatura recurre a lo fantástico o lo ambiguo para expresar aquello que no puede ser enunciado de manera directa. Así, la progresiva toma del espacio doméstico puede leerse como una representación metafórica de un país invadido, en el que los sujetos pierden paulatinamente su lugar de pertenencia hasta verse obligados a abandonarlo por completo. El cuento alude a la posibilidad de eludir un destino y el intento de corregir el pasado

Conclusión

En conclusión, la narrativa hispanoamericana, ha estado históricamente vinculada a una función social de denuncia y representación de los problemas colectivos, cargada de elementos épicos y testimoniales. Sin embargo, en el caso argentino, especialmente en la literatura fantástica, la organización del relato se vuelve más compleja, marcada por transgresiones formales, ambigüedad narrativa y procedimientos estilísticos sofisticados que suscitan el interés del lector.

Consideradas en su conjunto, el análisis semiótico del relato permite observar cómo cambia el significado de las historias, dejando de funcionar como simples cuentos para convertirse en una construcción simbólica atravesada por procesos de significación progresivos. Desde una perspectiva más amplia, el relato puede interpretarse como una representación simbólica de dinámicas de ocupación y pérdida de control, donde lo doméstico se transforma en metáfora de un espacio mayor, social o incluso político, que es progresivamente marcado por la exclusión y la pérdida irreversible de pertenencia.

Se puede afirmar que toda creación literaria, y sobre todo fantástica, es una crítica que permite desvelar la realidad del universo. La toma de conciencia innova técnicas que permiten denunciar injusticias y reflexionar sobre la realidad del universo, estimulando la curiosidad del lector, cambiando su actitud hacia las situaciones de opresión y desigualdad. De esta manera, el relato fantástico surge cuando se rompe la lógica de la realidad cotidiana, permitiendo que aparezcan hechos extraños o imposibles. América Hispánica es un gran mundo marcado por la diversidad de su pueblo, de su cultura y de sus paisajes, declara la realidad del mundo donde la frontera entre lo real y lo imaginario es difusa y lo fantástico se inmiscuye obstinadamente en la vida cotidiana. Este tipo de literatura no solo busca sorprender al lector, sino también mostrar cómo la mente humana puede crear sombras y realidades inquietantes a partir de sus emociones más profundas. Así, la fantasía, el misterio y el terror se convierten en una manera de comprender la psicología y los temores del ser humano.

Bibliografía

Bellini, G. (1997). *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Espana: Editorial Castalia.

- Bueno, D y Blanco, R. (1980). *Metodología del análisis semiótico*. Perú: Universidad de Lima.
- Caparrós, J.D. (2002). *Teoría de la literatura*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Cymerman, C y Claude, F. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Argentina: Edicial S.A.
- Cortázar, J. (1951). *Bestiario*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Imbert, E. A. (1954). *Historia de la literatura hispanoamericana*. México. Buenos Aires: Fondo de cultura económica .
- Loveluck, J. (1976). *Novelistas Hispao-americanos de hoy*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A.
- Roas, D. (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, S.L. Madrid.
- Senabre, R. (1994). Curso de Teoría Literaria. *Filología y ciencia de la literatura* , págs. 47-66.
- Senabre, R. (1887). *Literatura y público* . Madrid: Paraninfo.
- Wellek, R y Warren, A. (1985). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, S.A.
- Yvinec, H. (1990). *Cuentos fantásticos de América*. Libraire Generale Francaise.