

## La imaginación espacial de Cortázar

*Alicia Migdal\**

La imaginación espacial de Cortázar se ha ocupado (o ha sido ocupada) de calles, puentes, metros, autopistas, cuartos cerrados, casas tomadas, cartas, ómnibus, salas de hospitales, vías y trenes, escenarios teatrales, fotografías, góndolas, galerías cerradas, pasajes urbanos. Sin la flânerie de Cortázar no existirían ciertos personajes, no se producirían ciertos encuentros (con La Maga de *Rayuela*, claramente), no se establecería el circuito “patafísico” de las coincidencias y los azares, no habría probablemente una parte importante de la literatura cortazariana.

El relato “El otro cielo” es todo él la creación de un artificio (no voy a detenerme en la noción de arte y artificio) construido para que un innominado narrador se mantenga vivo (en una vida vicaria, la del relato y la fantasía que la produce), se deje guiar por la autonomía de su deseo (inexpresable en la cotidianidad “natural”), se sienta resguardado y al mismo tiempo con una vida más intensa. Esa intensificación de las sensaciones de la vida se pone en movimiento

---

\*. Escritora, crítica de cine y literatura, profesora de literatura (IPA). Bompland.

por el acto de dejarse perder en la ciudad. Ello permite entrar y salir del día (“la ignominia diurna, la estupidez del día”) y llegar a la noche (“la noche era también mi amante”) pero en un paso fantástico que lo traslada de ciudad y de siglo, del living porteño con novia tradicional al pasaje de galerías parisinas con prostituta también tradicional según la literatura, pero, por eso mismo, dadora y resguardadora de todo lo que el hombre no alcanza a formularse en la vida “normal”, donde como un modestísimo Hamlet; está “enemistado con el sol”.

La vida que se opone a ese “otro cielo” es un presente monótono en el Buenos Aires de la década del 40, adonde llegan noticias de la segunda guerra mundial. El otro cielo, el que proporcionan las galerías, los pasajes, los cafés, es el cielo intermitente de vidrio y estuco de una parte de un barrio de la ciudad del París anterior a 1870. Walter Benjamin, en su obra fundamental *El libro de los pasajes*, llamó a París “Capital del siglo XIX”, estudiando precisamente su estructura de pasajes y la flânerie (con centro en Baudelaire) como actividad moderna del héroe anónimo, ubicado en un espacio tercero, que no es ni el adentro de las casas ni el afuera total de las calles. Cortázar ubica la fantasía de su relator en una ciudad que es, precisamente, la capital de un siglo, no sólo de un país, la capital de una noción de cultura y de un amplio imperio de sueños y deseos. El autor borronea aparentemente el tiempo y lo convierte en un gran espacio encapsulado; el juego espacio-temporal se desarrolla con una naturalidad, una coherencia y una sutura tan cuidadosas que logra

establecer un continuum donde los ejes de las cronologías se quiebran y al mismo tiempo mantienen ocultas simetrías.

Deseo innominado como su portador y frustración concreta son escenificados en dos ciudades culturalmente emparentadas (se ha llamado a Buenos Aires “el París del Sur” y un poeta habló de “Buenos Aires la reina y Montevideo la coqueta”), dos ciudades en siglos sucesivos y ambas en el punto previo a cambios o saltos cualitativos: la inminente segunda revolución tecnológica europea y la primera guerra tecnológica que redefinió las nociones de horror y muerte en masa. “Echarse a caminar por las calles parece un escándalo cuando se tiene una familia y un trabajo”, afirma el narrador desde su pequeñez porteña. Si la ciudad es el escándalo y la casa y la familia son la norma, a este pequeño soñador sólo le queda su imaginación, la intimidad de su conciencia para salir afuera. Lo hará con el mecanismo de un retroceso temporal y emocional, y se irá, como la Alicia de Lewis Carroll pero a partir del sórdido Pasaje Güemes, se irá hacia un atrás temporal y emocional que es el de un París escenificado a la manera de las fantasías púberes de cierta época, estimuladas por la lectura de novelas baratas de la infancia (la década del 20 del personaje).

A la manera de los datos proporcionados por las novelas de folletín o por el posterior naturalismo de Zola, Cortázar incluye bajo ese cielo artificial, esa noche resguardadora donde los deseos se pueden expresar por el simple acto de vivirlos, una serie de datos casi de pacotilla. Si las fantasías son siempre primarias, en éstas, tomadas en

préstamo a la literatura del consumo masivo de la época, hay prostitutas amables, sombreros y boas, manguitos de piel, bohardillas pobres, luz de gas, fiacres, asesinos sueltos a la manera de Jack el Destripador o de Landrú, operetas de moda, nieve, cafés donde toman ajeno, grog y fumar en pipa, soplones de la policía, teatros de boulevard, una figura masculina misteriosa, la amenaza de una guerra inminente y cercana. La calidad inferior de estos datos adocenados por la literatura y el cine es fundamental para la huída y la rêverie del personaje, que no sueña con experiencias trascendentales sino con las equivalencias opuestas a su grisura de empleado porteño (“Irma es la más buena y generosa de las mujeres, jamás se me ocurriría hablarle de lo que verdaderamente cuenta para mi” y con Josiane “podía llegar a ser un amigo de verdad de una muchacha a la que no me ataba ninguna relación profunda”).

Porque la escenificación de pacotilla —sólo disimulada por la elegancia de la escritura de Cortázar— del barrio de la Bolsa de París, se opone, como complementariedad y transgresión, a la escenificación costumbrista de Buenos Aires, con living, café y conversación, novia—araña, padres y suegros, chalet en una isla del Paraná, lectura rutinaria de la sexta edición de los diarios, hábito de regalar una planta a la madre para calmar sus desconfianzas o vales de madejas de lana a precio rebajado, mate, fútbol, y noticias de una guerra actual y lejana. Las dos series escenificadas parecen opuestas en cuanto, a ser receptoras o expulsoras del deseo del narrador, pero participan de la misma calidad inferior, de la pérdida voluntaria del sentido de

trascendencia, características del costumbrismo de patio y zaguán tanto como del de prostitutas y asesinos de cartón. Cuando el personaje se asome a una cifra que lo trasciende, cuando se sienta amenazado por un deseo de otra índole —precisamente el que no puede formular ni vivir— la posibilidad de perderse en la ciudad de Buenos Aires y aparecer en París con un siglo de diferencia hacia atrás se interrumpirá. Todo se convertirá en territorio inseguro. La bisagra que articula esa interrupción y lleva de la mano al final de la *flânerie*, que es el final del cuento, el final de la vida deseante, es la figura de un tercer personaje—puente, el joven sudamericano misterioso de nombre y actividad desconocidos.

Los dos epígrafes del relato, su ubicación dentro de la estructura del cuento, los datos que ofrecen para bordar la figura de ese adolescente sospechoso (que podría ser el asesino suelto si se repara en la expresión de sus ojos), son los de Isidore Ducasse, de seudónimo Conde de Lautréamont (tomado de un personaje folletinesco de Eugène Sue, Latréaumont), el “corruptor” de la lengua, el blasfemo anterior a Rimbaud que llegó a París el año de la muerte de Baudelaire, el montevideano hijo de un dandy francés. Su figura borda, da relieve en “punto sombra” al conjunto del relato, y está estrictamente calculado por Cortázar que sea a partir de la imposibilidad del personaje de acercarse a él y hablarle en su mismo idioma (¿cuál, el castellano, el rioplatense, o el idioma secreto del terror?) que el relato, la *flânerie*, la capacidad de inventar recuerdos y vivirlos se vaya apagando en el relator. El intrascendente soñador

porteño, ubicado en un París de pacotilla, termina derrotado por un terror mayor que el de la guerra o el serial killer, un terror que está en su interior y él desconoce y que el adolescente pone en evidencia por oposición. Que Cortázar no haga literatura sobre la literatura de Ducasse es uno de sus mejores hallazgos literarios. El autor filtra los datos culturales y cuenta, como siempre, con la tan llevada y traída complicidad del lector cortázariano. Si no se reconoce a Ducasse, no importa, porque la nitidez de su perfil en claroscuro tiene en el relato soberanía suficiente para autoabastecerse literariamente. Si se lo reconoce, el realce de ciertas interpretaciones sugeridas en el bordado del relato se impregna de más oportunidades de, digamos, riesgo analítico.

Las dos ciudades (la parte por el todo, la ciudad por el país), pero en siglos distintos sienten riesgos de guerra y terror ciudadano. París vive el fin del Segundo Imperio, la inminencia del estallido de la Comuna y de la guerra franco-prusiana, mientras en la cotidianidad hay un asesino suelto. Buenos Aires sufre otra dictadura militar que forma parte de su terror cotidiano y asiste de lejos a la segunda guerra mundial, la primera que adoptó formas industrializadas de la muerte y reconvirtió los avances de la ciencia en destrucción. La bomba de Hiroshima que cae en la penúltima página lo hace sobre un relator ya desgastado y destruido, más preocupado por la confusión financiera que provoca esa hecatombe que por su alcance humano. El riesgo de una verdad más grande y más profunda queda otra vez sepultado — como cuando no se atrevió a acercarse al sudamericano para hablar

una lengua en común— y en ambos casos porque la cercanía de la muerte y del terror, la guerra y el serial killer, la bomba atómica y la burocracia matrimonial están lanzando signos de miedos personales que el personaje no se anima a mirar de frente. Mira de soslayo, a través de la muerte, vivida también vicariamente, del sudamericano: “y en esa rumia desganaada llegó a inventar como un consuelo, como si él nos hubiera matado a Laurent y a mi con su propia muerte -El estremecimiento del terror como vehículo ambiguo de vida compartida, de deseo erótico, de avidez de contacto humano, acaba subsumido por un terror mayor y holocáustico (el nazismo e Hiroshima) que toca de lejos al relator. El terror anterior, el del asesino llamado Laurent provisoriamente, el de la guillotina, el de que Laurent pudiera ser el sudamericano, el de que el sudamericano fuera precisamente un sudamericano como él aunque después se descubriera que tenía nombre francés, también integraba la Arcadia mental del narrador, es más, era su motor protector, su tábano erótico, lo que más lo acercaba a Josiane. Pero “algo” ha interrumpido el modesto delirio de este soñador: una modesta razón que busca su lugar desde las consecuencias de la catástrofe mundial y la espera del primer hijo con Irma. “Razonablemente” no puede ni entrar al Pasaje Güemes aunque “razonablemente” se dice que en cualquier momento lo hará. La razón de la sinrazón ha cerrado el circuito de la fantasía y tiene el nombre de prusianos y arios y también de aliados y el estremecimiento del miedo se ha agotado al descubrirse, como en las novelas y en las películas, la identidad del asesino, el descarte del

sospechoso, la vacancia, por tanto, de toda tensión de deseo, de todo impulso hacia la construcción de otro horizonte con otro cielo.

## **Resumen**

La literatura puede ser una estrategia creativa para mantener la vida a través de la invención de un artificio. En su cuento “El otro cielo”, Julio Cortázar escenifica en dos series contrapuestas las fantasías de un narrador que sólo intensifica sus sensaciones a partir de una rêverie que implica habitar en dos ciudades y dos siglos simultáneamente. En Buenos Aires y en Paris, en el siglo XIX y el XX y con dos guerras amenazando cada situación, hay un narrador-flâneur que sueña sueños de pacotilla, la única manera de mantenerse vivo y a la vez a salvo de toda trascendencia. Cuando el idioma secreto del terror, encarnado en quien sin ser nombrado es Isidore Ducasse—Conde de Lautréamont, se vuelve una amenaza omnipresente, sobreviene la clausura del relato, y por tanto, también la del deseo.

## **Summary**

Literature may be a creative strategy to preserve life through the invention of an artifice. In his story “The other sky”, by means of two opposed series, Julio Cortázar proposed the fantasy of a narrator who only intensifies his sensations after a “reverie” which implies living simultaneously in two cities and in two centuries. In Buenos Aires and in Paris, in the XIX and XX centuries, with two wars threatening each situations, there is a “flâneur” narrator that dreams unimportant

dreams, the only way to keep himself alive and, at the same time, safe from every trace of transcendentalism. When the secret language of horror, incarnated in a silhouette that, without being mentioned correspond to Isidore Ducasse-Comte de Lautréamont, becomes an omnipresent menace, the closing of the story takes place and therefore the closing of the desire.

Descriptores: LITERATURA / FANTASIA / DESEO /  
REALIDAD

Obras-tema: El otro cielo. Julio Cortázar