

Teoría y práctica del cuento en Cortázar

1.- La renovación narratológica.

El denso corpus narrativo de Julio Cortázar significa una renovación operativa, en los distintos niveles de los planos técnico, estilístico y diegético. El escritor argentino, además de teorizar sobre la ordenación y la estructura polivalente del discurso, adopta una compleja postura creativa. Actúa como *medium* en la crisis del mundo contemporáneo, el pensamiento filosófico, los comportamientos humanos traicionados por la razón.

Cortázar se inscribe en el proceso de modernidad, consolidado por el vanguardismo, por los movimientos literarios innovadores, desde el surrealismo al existencialismo. Su sorprendente capacidad fascinadora se nutre de lo fantástico, la función lúdica, los ritos del «pasaje del hombre». Dinamiza funciones de la absurdidad y lo irracional. Configura una teoría propia del conocimiento. Contrapone modelos tradicionales a la renovación de nuevos códigos semióticos. Podemos representar las estrategias enfrentadas en este esquema diagramático:

NUEVA TEORÍA DEL CONOCIMIENTO

LO FANTÁSTICO-LA ABSURDIDAD SURREALISMO-EXISTENCIALISMO	TRADICION LITERARIA-FALSO REALISMO-LOGICIDAD FILOSÓFICA
<p style="text-align: center;">PRÁCTICA</p> <ul style="list-style-type: none"> —otro orden del cosmos —heterogeneidad estructural —interrupción fantástica de lo real —liberación poética de lo irracional —mutilación deliberada —imágenes dislocadas de la realidad —el diseño de las máquinas —los ritos del pasaje —funcionalidad lúdica 	<p style="text-align: center;">RECHAZA</p> <ul style="list-style-type: none"> —el realismo convencional —la inercia de costumbre —la realidad basada en las leyes rígidas —los fenómenos explicados —por leyes positivas —las relaciones causales —la lógica aristotélica —“el ladrillo de cristal del mundo” —la norma de la <i>gran</i> costumbre —las fórmulas convencionales

El universo narrativo del escritor argentino se enriquece con la semiótica de la cultura, con el proceso de la intertextualidad. Además del vanguardismo y la mitología, funcionan en sus discursos diegéticos funciones intensamente dramáticas de *Les chants de Maldoror*, del montevideano Isidore Ducasse, conde de Lautréamont. Se inspira, además, en los postulados de la *patafísica* del dramaturgo francés Alfred Jarry. El propio autor de *Rayuela* propone:

«Echarle al fuego el deslumbrante kerosene de la paradoja y del absurdo.»

El escritor bonaerense configura el hecho de narrar como un exorcismo que actúa sobre la escritura. Cuestiona los límites entre lo real y lo irreal. Crea nuevas funciones cardinales. Recurre a las tensiones catárticas. Incorpora a sus discursos diegéticos la alienación, el extrañamiento, el *doppelgänger* (desdoblamiento de un personaje). Intensifica los ritos de la iniciación, del erotismo, del «pasaje del hombre».

Los ejes semánticos del proceso generativo se multiplican en su denso corpus narrativo. Pero en nuestro análisis, nos limitaremos sólo a los cuentos «Casa tomada» y «El otro cielo».

2. El contexto sociológico y la función de lo fantástico en «Casa tomada».

El discurso diegético de «Casa tomada» se inscribe en una doble situación de crisis. Desde el inicio de la Segunda Guerra mundial, en 1939, la acción de los acorazados y submarinos alemanes en el Atlántico interrumpe la comunicación con Europa y, por lo tanto, la llegada de libros franceses. Era una época de pacifismo hipócrita, de falsas alianzas de pequeños intereses egoístas y traiciones miserables.

El parcial aislamiento cultural es una motivación inspiradora. Recordemos la propia opinión del escritor, recogida por Luis Harss (1) a quien confiesa el escritor que este relato «recuerda los años angustiosos de los cuarenta, cuando la realidad argentina se había convertido en una pesadilla». Es indudable que los contextos histórico y sociológico influyen en la doble dimensión de su discurso diegético.

La «Casa tomada» representa la iniciación ficcional del autor. Su texto se inserta en la revista dirigida por Jorge Luis Borges, *Los Anales de Buenos Aires*, en 1946. Y en 1951, se compila en el libro *Bestiario* (2). Su textualización combina dos universos contrapuestos. Cortázar parte de una referencia bonaerense;

(1) *Los nuestros*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1966, p.284.

(2) Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1951.

registra un espacio real, objetivizado; explora concretas estructuras socioculturales. Pero el área geosocial se transmuta con el sentido epifánico, la intencionada fantasmagoría, lo simbólico, lo mítico, el inquietante extrañamiento de los agentes, la situación límite de los enigmáticos invasores.

Los dos agentes, Irene y su hermano, representan la genealogía de un sector de la burguesía argentina, dependiente del rendimiento de los cereales y la ganadería de las estancias. Ellos mismos confiesan su situación privilegiada: «No necesitábamos ganarnos la vida; todos los meses llegaba la plata de los campos y el dinero aumentaba». Cuando abandona definitivamente la casa, el narrador recuerda que ha dejado olvidados «quince mil pesos», cantidad muy apreciable, en el Buenos Aires de los años cuarenta.

Los cronotopos del contexto se inscriben en una doble situación de crisis. Desde el inicio de la Segunda Guerra Mundial, en 1939, la acción de los acorazados y submarinos alemanes en el Atlántico interrumpe la comunicación cultural con Francia y no llegan los libros de literatura francesa. Además la redacción del cuento se inscribe en el período peronista, en una época de «pacifismo hipócrita, falsas alianzas y transiciones míseras». El propio Cortázar confiesa a Luis Harss (3) que este relato: «Recuerda los años angustiosos del cuarenta, cuando la realidad argentina se había convertido en una interminable pesadilla»

A través del relato homodiegético, el agente narrador esboza el encuadre socioeconómico. Los dos hermanos, cuarentones célibes, viven en una casa amplia, antigua, ya habitada por el abuelo paterno, por los bisabuelos, unida a sus padres y a su infancia. Una parte de la residencia da a la calle Rodríguez Peña, que atraviesa el Barrio Norte y otras zonas residenciales bonaerenses. La amplia estructura de la casa, el espacioso salón, la sala de tapices «gobelinos», la biblioteca, indican su *status* acomodado. Disfrutan desmesuradamente del ocio; se escudan en su posición privilegiada. En su ventajosa posición, pertenecen a una clase pasiva, calificada por algunos sociólogos de «parásitos atrincherados». Irene teje, interminablemente prendas inútiles. El locutor lee, visita las librerías; se entretiene contemplando las colecciones de sellos.

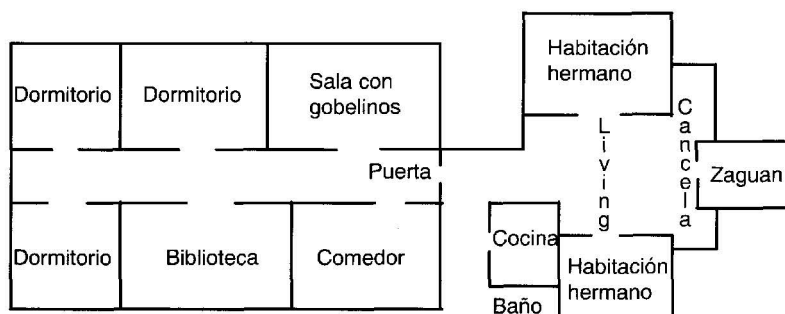
3. La geometrización del espacio.

El discurso diegético de esta narración cortazariana se desarrolla el interior de una casa, perfectamente distribuida con una adecuación funcional. En la edición especial de 1969, podemos comprobar su minuciosa geometrización estructural en el detallado diseño arquitectónico de Juan Fresán (4). Conviene resal-

(3) *Los nuestros*, ed. cit. p.285.

(4) Buenos Aires, ed. Minotauro, 1969.

tar, sin embargo, que en este plano se añaden elementos arquitectónicos que no están registrados por el escritor. Esta estructura abierta a la luz, a las entradas y salidas, altera la simbología del cuento. En nuestro diseño suprimimos todos los vanos laterales y la supuesta entrada de la parte trasera, al final del pasillo:



La casa, de planta baja, está dividida en dos partes por la maciza puerta de roble del pasillo. Los dos hermanos habitan la parte delantera, el dormitorio que da al amplio *living*, donde hacen tertulia; se sirven de la cocina y el cuarto de baño; se desplazan por los pasillos. Sólo se asoman al fondo, para hacer la limpieza, para eliminar el polvo que flota en el aire, que se acumula en el marmol de las consolas, en las carpetas de macramé, en los muebles y los pianos.

4. La funcionalidad diégetica del discurso.

La referencialidad de la vivienda, su distribución estructural, los desplazamientos de la pareja de agentes, transmiten al lector percepciones reales. Es creíble, igualmente, la existencia sedentaria, vulgar y anodina. La preocupación intelectual del narrador se completa con la actividad continuada de Irene, de tejer prendas inútiles. En las primeras secuencias narrativas, la diégesis transcurre con cierta coherencia, siempre igual, sin alteraciones.

El tempo lento de la elocución homodiegética se dinamiza, de improviso, con una «invasión» incruenta. El remanso de paz se conturba con una función desencadenante. Una fuerza extraña, absurda, inexplicable, genera un clímax conflictivo. Se manifiesta como un *algo* audible que llega desde las dependencias del fondo:

«Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo» que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o en

la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además cerré el gran cerrojo para más seguridad (5).»

Cortázar emplea el procedimiento de instancia delegada; transfiere la voz al hermano de Irene. Y con el relato homodiegético consigue una efectividad que intensifica la situación adversa. Sin embargo, la reacción del agente-relator no es normal. No intenta indagar la extraña interrupción; se limita a echar el cerrojo de la puerta de roble, con frialdad irreflexiva. Sin sobresaltarse, se dirige a la cocina, calienta agua para el mate; al regresar a la habitación de Irene le comunica sin preámbulos:

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

Irene deja caer el tejido que está haciendo, pero lo recoge, y se limita a decir, con indiferencia:

«Entonces tendremos que vivir en este lado.»

Cortázar reconduce el proceso discursivo, se convierte en «escritor cómplice» con la indecisión de sus protagonistas. Estos mantienen su pasividad, su indefensión, en lugar de pedir auxilio, comunicarse con los vecinos o llamar a la policía. Encajan pasivamente la situación. Sólo les resulta penoso prescindir de las cosas que han quedado en la «parte tomada»: los libros, un par de pantuflas, la pipa de enebro, una botella de Hesperidina.

Los enemigos innominados están presentes al otro lado de la puerta de roble. Sin embargo, un conformismo acomodaticio rige la actitud de los hermanos. Disfrutan de ciertas ventajas: la simplificación de la limpieza, el levantarse más tarde. A Irene le queda más tiempo para tejer. El narrador repasa la colección de sellos antiguos. Están resignados, como si se tratase de un «castigo» esperado, ineludible. En su conformismo, se adaptan a las dependencias delanteras.

La pesadilla surge, de nuevo, en la última secuencia del cuento. Los fantasmas invisibles superan la puerta maciza y los cerrojos. Se han introducido en la cocina y cuarto de baño. La situación dramática cambia el destino de los protagonistas; provoca su huida. El misterio y la función de lo fantástico abren nuevas perspectivas hermenéuticas:

(5) Cfr. *Bestiario*, ed. cit.p.13.

«Desde la puerta del dormitorio (ella tejía) oí ruido en la cocina; tal vez en la cocina o tal vez en el baño porque el codo del pasillo apagaba el sonido. A Irene le llamó la atención mi brusca manera de detenerme, y vino a mi lado sin decir palabra. 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.

No nos miramos siquiera. Apreté el brazo de Irene y la hice correr conmigo hasta la puerta cancel, sin volvernos hacia atrás. Los ruidos se oían más fuerte pero siempre sordos, a espaldas nuestras. Cerré de un golpe la cancel y nos quedamos en el zaguán. Ahora no se oía nada.

-Han tomado esta parte -dijo Irene. El tejido le colgaba de las manos y las hebras iban hasta la cancel y se perdían debajo. Cuando vio que los ovillos habían quedado del otro lado, soltó el tejido sin mirarlo.» (6).

5. Pruebas y modelos transformacionales.

El discurso diegético de «Casa tomada» está dinamizado por funciones y pruebas transformacionales que nos servirán para categorizar los incógnitos significados del cuento. El protagonismo en el espacio estructurado de la casa está sometido a distintas tensiones, fáciles de diagramar:

Analepsis	Antepasados la niñez	
Apertura del relato	Irene y su hermano	Casa habitada
Función adversa	Irrupción del extraño “enemigo”	Casa dividida
Agentes recluidos	Los hermanos confinados en parte frontal	Casa reducida
Invasión de la parte frontal	Agentes expulsados a la calle	Casa perdida

Los protagonistas residen en una vivienda que les pertenece, en plena convivencia con ella. La extraña irrupción de un peligro desconocido produce una disociación. Son sometidos por los oponentes a pruebas que determinan la toma y la expulsión del pretendido paraíso. Se configura así esta funcionalidad del proceso:

(6) Op. cit. ed. cit. Vid. las últimas secuencias del cuento.

Agentes	Pruebas	Oponentes
Sujeto-narrador Irene	Invasión extraña que turba la tranquilidad	Un algo audible impreciso

Indefensión	Derrota	Desenlace
Pasividad ante la ocupación	La casa “tomada” sin oposición	Huída, abandono precipitado de la casa

El proceso homodiegético de la “Casa tomada” cambia de ritmo narrativo. El tiempo remansado de las primeras unidades se dinamiza con la revelación de los supuestos “invasores”. La crisis de la incertidumbre, del miedo, genera el inmovilismo; impone el embotamiento, la insensibilización: “Estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar”.

6. La indagación en las estructuras profundas.

El proceso generativo del discurso diegético se desarrolla dentro del código funcional cortazariano. En el sentido laberíntico de la casa, se encadenan la ambigüedad, la descolocación, el absurdo cotidiano, la provocación.

El propio Cortázar confirma la creación de situaciones fantásticas en las narraciones de *Bestiario*. Apunta, también, que su escritura le está presionando con una acción terapéutica. Para un análisis en profundidad de “Casa tomada”, conviene guiarnos por estas coordenadas.

Como hemos resaltado gráficamente, el bloque arquitectónico de la casa, sin ventanas ni balcones, sin patios ni terrazas, sin entrada por la parte de Rodríguez Peña, nos transmite el sentido de clausura, de laberinto. No podemos prescindir de la situación sociológica argentina de aquella década, de la “interminable pesadilla” de la época peronista, de la retirada del autor de la escena política, “riéndose un poco de sí mismo”. Y añade, en otra ocasión: “...también respondía al mismo sentimiento de desalojo y de agresión que sentíamos nosotros en ese momento.”

Para Mario Benedetti (7), la expulsión de los hermanos “acaso simbolice algo así como el Dunkerque de una clase social que poco a poco va siendo desalojada por una presencia a la que no tiene el valor, ni tampoco las ganas de enfrentar”.

(7) *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Arca, 1967, p. 61.

Por otra parte, el crítico argentino Juan Carlos Curuchet (8) sugiere que los «espíritus innominados pueden ser las sombras de los antepasados». La profesora Martha Morello-Frosch (9) basa la función cardinal en «el fin de un orden, viciado de claustrofilia y netamente ahistórico.»

Lida Aronne Amestoy (10), además de aducir la pérdida de la tradición, nos ofrece esta base de la responsabilidad de los agentes:

«La interrupción de la genealogía y la extinción de la familia por la soltería y esterilidad deliberada de los hermanos y su autoaislamiento, las causas particulares de la enajenación de la casa del ser.»

La ambigüedad cortazariana suscita otras interpretaciones de la crítica. Se puede pensar en la acción de los «demonios familiares», en los actos inconscientes, en el drama psicológico, en la alienación. Constatamos la situación de incomunicación, con la literatura francesa aniquilada por la guerra, con la biblioteca, con los objetos queridos, con la contingencia de la obnubilación de «vivir sin pensar».

Se abre, también, con una perspectiva a la condición humana de aquellos años. En este nivel conviene recordar que ese «enemigo» que acecha que se anuncia sólo con la emisión de ruidos, nos aproxima, sorprendentemente, a *La madriguera*, del novelista Franz Kafka.

Algunos críticos vinculan la convivencia de los hermanos con la relación amorosa, partiendo de la lexía «simple y silencioso matrimonio de hermanos». El propio Cortázar confirma que en los cuentos de *Bestiario* «hay una repetición de temas incestuosos». La postura más esclarecedora es la de la profesora Aronne Amestoy, el referirse a la «concomitante reafirmación del incesto virtual, esterilizador».

En el plano de la intertextualidad, no faltan las funciones míticas. La actividad de la agente Irene, tejiendo incansablemente nos recuerda a una Penélope que no espera a Ulises, pero puede estar próxima a una contingencia trascendente. Está tejiendo y destejiendo su propio destino. En el enlace diegético se revela una situación clave. Los ovillos caen de sus manos y pasan por debajo de la puerta cancel. Al ver que quedan al otro lado, suelta rápidamente el tejido sin mirarlo. La escena nos recuerda el ovillo de Ariadna y el laberinto, interpretados en la primera obra cortazariana, *Los Reyes*.

En nuestra aproximación hermenéutica, no podemos dejar al margen la dimensión mítica del sueño y revelación en el inconsciente. Julio Cortázar con-

(8) *Julio Cortázar y la crítica de la razón pragmática*, Madrid, Ed. Nacional, 1972, p.38.

(9) «La tiranía del orden en los cuentos de Cortázar» en *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1973.

(10) *América en la encrucijada del mito y la razón pragmática*, Buenos Aires, García Cambeiro, 1976, p.124.

sidera «Casa tomada» como su cuento más onírico y confiesa que su problemática fue inspirada por un sueño:

«Yo estaba solo en una casa muy extraña con pasillos y codos... En un momento dado desde el fondo de uno de los codos se oía un ruido muy claramente y eso era ya la sensación de pesadilla...»

Recuerda como se precipitó a cerrar la puerta y a poner todos los cerrojos, para alejar la amenaza al otro lado. Ya tranquilizado, escribe a máquina la narración, en una hora. Insiste en que la pesadilla es la base; pero, además, tiene esta implicación política:

«Evidentemente, era el momento en que los que estábamos en contra de Perón nos sentimos con la casa tomada y que nos estaban sacando fuera de nuestra propia villa.» (11)

7.- El laberinto temporal y diegético en “El otro cielo”.

Estrategias narrativas.

La singular estrategia narrativa de Cortázar se complica en el discurso de «El otro cielo», compilado en el volumen *Todos los fuegos el fuego*, en 1966. La polivalencia de este cuento y su dificultad interpretativa abre múltiples interpretaciones hermenéuticas. El escritor argentino emplea el procedimiento de instancia delegada y transfiere su voz a un narrador homodiegético que traspasa constantemente las fronteras del espacio y del tiempo, dentro de una cronología que desborda los límites de la andadura vital humana. El agente innominado controla el proceso diegético; está presente en las funciones. Desde la primera secuencia se confirma su papel locutor, con lexemas y lexías verbales adecuadas:

«me ocurría»—«digo que me ocurría»
 «vuelvo a decirme»—«olvidarme de mis ocupaciones»
 «soy corredor de bolsa»—«encontrarme a Josiane»

La operatividad lingüística, por la semiotización estilística, actúa en el diseño de espacios urbanos, en los cambios reiterados de perspectiva en la ruptura de la secuenciación temporal; el encabalgamiento constante de tiempos alejados; la dinamización de las funciones diegéticas, las epifanías del misterio y de la fantasticidad; la operativa técnica de la dualidad del agente, en su proceso de *doppelgänger*.

El discurso diegético de «El otro cielo» se inscribe en el metagénero rotulado por el escritor con el título de *Pasajes*, en el sentido simbólico del rito «del pasaje del hombre». En las sucesivas funciones cardinales del discurso, se enca-

denan signos, símbolos, presentimientos, cambios interiores, experiencias vitales, que irán configurando un doble «viaje iniciático».

La estrategia narrativa del escritor cuestiona el límite entre lo real y lo irreal, recurre al dominio de lo imaginario, a la ambigüedad, a la fantasmaticidad de procesos agenciales. Rompe con el *continuum* de la secuencia temporal; enlaza y superpone tiempos alejados en setenta y cinco años.

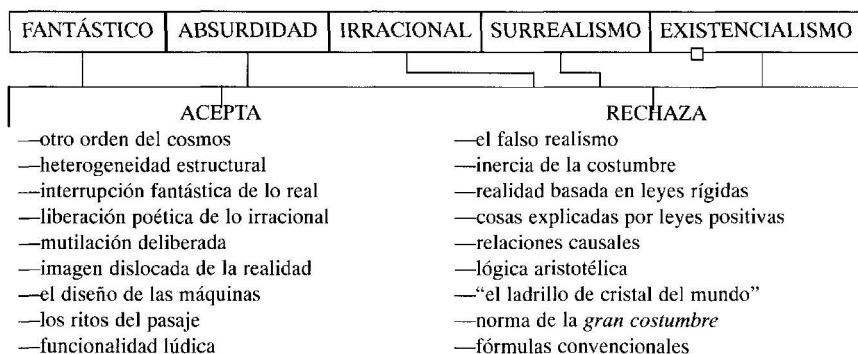
La creatividad lingüística de Cortázar, su polisemia lexical, pueden inscribirse en la codificación de Bernstein. Reserva el código restringido para la cualidad de los diálogos; verbaliza el código elaborado en la constante semiotización de la lengua.

El denso corpus cuentístico de Julio Cortázar significa una renovación operativa, en los distintos niveles de los planos técnicos, estético y diegético. El escritor argentino, además de teorizar sobre la narrativa, adopta una compleja postura creativa. Actúa como un *medium* sobre el pensamiento filosófico contemporáneo, los comportamientos humanos traicionados por la razón.

Cortázar se inscribe en el proceso de modernidad, iniciado por el vanguardismo y por las nuevas especulaciones filosóficas. Su sorprendente competencia fabuladora se nutre de las posibilidades de lo fantástico, la función lúdica y los ritos del pasaje del hombre. Dinamiza funciones de la absurdidad y lo irracional. Y emplea préstamos de los movimientos literarios innovadores: el surrealismo y el existencialismo.

Con la reelaboración de estos ejes semánticos, el escritor configura una nueva teoría del conocimiento, basada en la contraposición de modelos tradicionales y la renovación de nuevos códigos semióticos. Podemos representar las estrategias enfrentadas en este esquema diagramático:

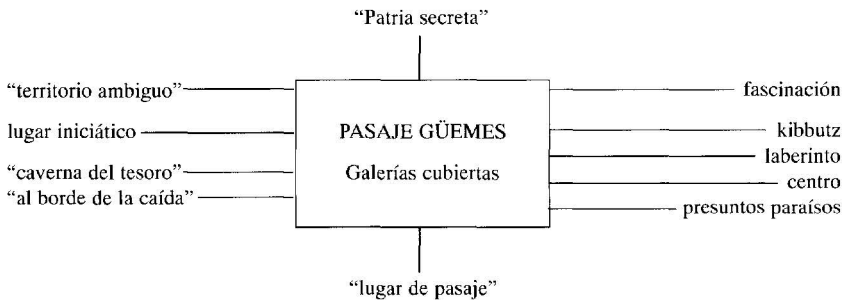
NUEVA TEORÍA DEL CONOCIMIENTO



8.- Bipolarización espacial y temporal.

Julio Cortázar diseña dos espacios urbanos, separados por miles de kilómetros. Sus vivencias de Buenos Aires se centran en las galerías cubiertas, en el Pasaje Güemes. En el año 1928, eran como «un centro» resguardado, un cenáculo de la iniciación del deseo adolescente. Mediante la instancia delegada, el narrador homodieético, como un *alter ego* del propio escritor, reconstruye las exploraciones de sus catorce años. El Pasaje, con su vocear de los diarios, «con crímenes a toda página», las revistas con mujeres desnudas, las películas realistas, eran «la caverna del tesoro, en que deliciosamente se mezclaban la intervisión del pecado y las pastillas de menta...»

El deambular por este refugio secreto, buscado, tiene un significado plural, una simbología polivalente, factible de diagramar:



El sortilegio del Pasaje Güemes representa el proceso de crisis de la infancia y la adolescencia, la búsqueda de sensaciones, la intuición del deseo. El discurso reconstruye las vivencias del propio escritor, que en 1928 tenía catorce años. Cuando Cortázar escribe «El otro cielo», hacia 1966, conserva aún el recuerdo nostálgico, las lejanas revelaciones de las galerías porteñas. Evoca los olores, los sonidos, las ansiedades. Esta antigua fascinación «perdura siempre», se revitaliza con las reiteradas experiencias de las galerías de París.

Cuando el escritor argentino escribe «El otro cielo», hacia 1966, tiene la experiencia de haber explorado espacios urbanos parisinos, en varios cuentos y en el primer bloque narrativo, «Del lado de allá», de la sorprendente novela *Rayuela*. Por eso las latencias de la ambigüedad del Pasaje Güemes se paten-

cian, se realizan en el núcleo erótico de la Galerie Vivienne, en los sucesivos encuentros con la prostituta Jossiane.

Las funciones diegéticas centradas en el espacio laberíntico del pasaje bonaerense y la galería parisina nos transmiten un doble significado. Son dos espacios urbanos reales, concretos, separados por miles de kilómetros. Representan dos modelos de Axis mundi. El Pasaje Güemes es un lugar resguardado, un «centro» del rito de iniciación a la adolescencia, la sugestión de la caída. Como contraposición al deseo frustrado, los altos de la Galerie Vivienne son como una hierofanía, en la que consume la relación erótica, turbada por el miedo, por el pánico al estrangulador Laurent, al sudamericano envenenador y el sangriento asedio del ejército prusiano.

Para la profesora Lida Aronne Amestoy (12), las galerías porteñas son como un modelo de Edén. La Galerie Vivienne se abre a la liberación de las represiones, a la posesión amorosa. El barrio de la Bolsa, en su extensión, es el «territorio inseguro», conmocionado por los merodeos amenazantes de Laurent, el sudamericano o Paul, el marsellés.

La localización en la capital argentina se limita al merodeo por el Pasaje Güemes, a una referencia a los barrios del Sur y a la estancia en una isla del río Paraná. En cambio, París tiene una amplia representación. La mayor parte de las funciones diegéticas se centran en una treintena de calles y plazas. El narrador, ya en edad adulta, trabaja como corredor de Bolsa y merodea por varias galerías y pasajes, calles y boulevares. Pero la nostalgia de las vivencias bonaerenses generan un constante puente mental entre el «cielo» de Buenos Aires y el «otro cielo» de la capital francesa.

Los desplazamientos ficcionales, a través de miles de kilómetros, se producen con una poética ruptura de la secuenciación temporal; se encadenan como una «guirnalda» que tiene un sentido de coordinación; pero también pueden transmitir un significado fúnebre.

Julio Cortázar desarrolla el proceso generativo de «El otro cielo» en tres cronotopos alejados, en dos mundos distintos, separados por un largo periplo atlántico: el conflictivo París de los años 1868-1870; París y Buenos Aires, durante la Segunda Guerra Mundial, en 1940-1946, y el Buenos Aires de 1928. El recorrido protagónico del agente-narrador nos traslada a estos tres estadios temporales. Además testimonia y denuncia tremendas situaciones de violencia:

(12) Op. cit. pp. 183-184.

PARÍS	BUENOS AIRES	PARÍS-BUENOS AIRES
1868-1870	1928	1940-1946
<ul style="list-style-type: none"> -Guerra Franco-prusiana -Invasión del Ejército de Bismark -Derrota de Sedam. Asedio de París. -Galerie Vivienne -Amor del narrador con Josianne -Pánico por el estrangulador Laurent 	<ul style="list-style-type: none"> -Pasaje Güemes -Adolescencia del narrador -Revelación del deseo -Entrevisión de la caída 	<ul style="list-style-type: none"> -Segunda Guerra Mundial- Ocupación de París por el ejército de Hitler -Dictadura de Perón -Bomba Atómica -Laurent el exterminador -El Sudamericano -Narrador-Josianne -Narrador-Irma

Como vemos, las experiencias porteñas de 1928 corresponden a la adolescencia del elocutor; marcan un cronotopo concordante con la andadura vital del agente-narrador. Pero desde su parámetro se salta a situaciones de los años 1868-1870. este desplazamiento se localiza treinta y seis años antes del nacimiento de Cortázar y del de su protagonista.

Los conflictos bélicos, con el asedio a París por el ejército prusiano son como un anticipo aciago de los años 1940-1946, conmocionados por la pesadilla de la Segunda Guerra Mundial, la trágica invasión de Francia y la ocupación de París, por el ejército hitleriano, la explosión de la bomba atómica, y la dictadura de Perón, en Argentina.

La localización de las funciones cardinales del cuento, a comienzos del último tercio del siglo XIX, tiene un significado plural. Cortázar crea un agente dotado de poli-ubicuidad. Mediante fundidos temporales y agenciales, el narrador homodiegético traslada el lector de Buenos Aires a París y viceversa, con una vertiginosa superposición cinética. Estos desplazamientos rompen el *continuum* cronológico; eliminan la imposibilidad de instalarse personalmente en lugares geográficos separados por miles de kilómetros. El aspecto verbal modula la perspectiva temporal. Se reitera la alternancia del presente y el pretérito. El agente-narrador, desde el presente, reconstruye funciones de la diégesis; marca la distancia entre el tiempo del narrador y el «otro tiempo» del que habla. Los dos mundos, alejados en el tiempo y el espacio geográfico, se interrelacionan, se superponen, se empastan, potenciados por la funcionalidad transformadora de lo fantástico. Aunque es «un menguado consuelo», se recupera el mundo perdido de la adolescencia. Tiene un valor distinto la visión del «otro

cielo» de París del 1870 que el narrador no pudo conocer. El escritor diseña las situaciones conflictivas de este pasado remoto, partiendo de la documentación histórica, de los modelos culturales, de la literatura, de la lectura de *Les chants de Maldoror*.

Las constantes rupturas de la secuencia temporal, los desplazamientos entre espacios geográficos separados por miles de kilómetros se realizaron en un instante. Son, por lo tanto, viajes alógicos. Sólo pueden virtualizarse con un rápido proceso mnemónico, con una acción imaginativa mental. El procedimiento más operativo es la función del *doppelgänger*. El narrador, al otorgarse la facultad de desdoblarse, puede fundirse en otro, situarse en un instante en lugares alejados; estar al mismo tiempo en París y Buenos Aires, en un parámetro cronológico que desborda la cronología de la andadura humana.

9.- Lautréamont y el fantasma de Laurent.

En el plano de la intertextualidad, debemos constatar la vinculación del discurso de «El otro cielo» con *Les chants de Maldoror*, del rioplatense conde de Lautréamont, seudónimo de Isidore Ducasse. El mismo Julio Cortázar, en su entrevista con la profesora Evelyn Picón Garfield (13) confiesa que ha entrado en la literatura moderna con la lectura de *Los cantos de Maldoror*, añade que leyó la polémica obra con apasionamiento y fascinación.

Es necesario reconocer la vinculación del discurso de «El otro cielo» con el *climax* alucinante, con la pesadilla de los cantos con el escritor montevideano. El nombre del estrangulador Laurent es una reducción del seudónimo Lautréamont. El Sudamericano puede ser un reflejo del propio Isidore Ducasse, en el París de 1868. Además, Maldoror y el adolescente Marvyn se relacionan con los estranguladores de la época. Tampoco podemos olvidarnos de la novela negra, truculenta, de Jack el Destripador.

Los protagonistas de Cortázar se mueven en concretos espacios urbanos del discurso narrativo de Ducasse, con referentes reales, como las tiendas de rue Vivienne, la Bolsa, el Boulevard de Montmartre.

Sorprendentemente, la impresionante muerte del joven Marvyn, colgado «a media altura del obelisco de bronce», parece proyectarse en la ejecución por la guillotina, en La Roquette, del joven Paul el marsellés.

Cortázar testimonia, además, su relación con *Los cantos de Maldoror*, con dos citas literales en francés. El discurso de «El otro cielo» se inicia con este enigmático epígrafe:

(13) Op. cit. p. 46.

«Ces yeux ne t'appartiennent pas... où les as tu pris?» (IV,5)

«Estos ojos no te pertenecen...¿de dónde los has cogido?»

El propio Isidore Ducasse aclara la procedencia, con la terrible acusación de que esos ojos fueron arrancados del rostro de una mujer rubia.

El segundo bloque narrativo cortazariano se inicia con ese epígrafe transcrito de la primera secuencia del canto VI:

«Où sont-ils passés, les becs de gaz? Que sont-elles devenues, les vendeuses d'amour?»

«¿Dónde han ido los mecheros de gas? ¿Qué se ha hecho de las mercenarias del amor?»

El anochecer, entre «la soledad y la niebla», se localiza en la rue Vivienne. Los vincula, por lo tanto, con la Galerie Vivienne, espacio urbano preferido por el agente-narrador de «El otro cielo», los encuentros amorosos con Josiane y el pánico por el peligro del estrangulador Laurent.

Cortázar comparte con Isidore Ducasse el gran espanto de las ejecuciones en el barrio del viejo París. En el último canto del conde de Lautréamont, se representa la conducción del joven Marvyn, con las manos atadas a la espalda, a la plaza de Vendôme. Colgado, cabeza abajo, de la horca se bambolea con giros geométricos. En «El otro cielo», Paul, el marsellés, asesino de nueve mujeres, es conducido desde la prisión, «envuelto en una hopalanda negra», hasta la guillotina de La Roquette. El escritor argentino describe al reo con precisión, desde una perspectiva externa. Dota de una dinámica operativa los movimientos en torno a la guillotina, el histerismo y los desmayos de las mujeres. Pero la ejecución queda limitada a «un chasquido y una conmoción casi simultáneos»(14).

10.- La categorización de las relaciones sentimentales.

El novelista argentino contrapone la evaluación axiológica de los agentes femeninos. Juega con la doble categorización amorosa. Irma, la novia porteña, es el modelo de mujer frágil, destinada para esposa, por la madre del narrador; no sintoniza exactamente con el agente, lo asedia «con una sonrisa de novias araña».

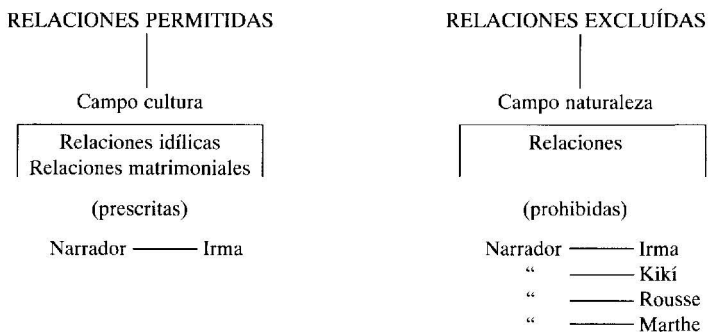
El campo opuesto está representado por las exploraciones de la adolescencia bonaerense, y por las reiteradas experiencias de París. Las veladas con

(14) Para un análisis de otros aspectos de los cuentos de Cortázar, Vid. Carmen de MORA VALCÁRCEL, *Teoría y práctica del cuento en Cortázar*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1992.

Josiane en la Galerie Vivienne, representan el «verdadero encuentro». A pesar de su desconfianza, busca apoyo en el funcionario argentino, atemorizada por los tremendos crímenes de Laurent. Completan este círculo las otras mujeres de las galerías, de los cafés.

Si recurrimos a la bipolarización diseñada por Lévi-Strauss, el noviazgo con Irma, se inscribe en la categorización del campo de la cultura. En el polo opuesto, se dinamiza el sistema de transgresiones de los códigos establecidos, en los procesos eróticos «excluidos».

Podemos diagramar la contraposición de los dos comportamientos:



La novia porteña, Irma, es un modelo de mujer frágil, destinada por la madre del narrador a que sea su esposa. Es buena y generosa. No sintoniza exactamente con el agente, pero lo acecha «con una sonrisa de las novias araña»; es una preocupación en la existencia del protagonista. El tiempo opuesto está representado por las exploraciones del adolescente, en la Galerías cubiertas de Buenos Aires, y con el protagonista erótico, con las repetidas experiencias, con la prostituta Josiane, en la Galerie Vivienne y con otras mujeres de las galerías y los cafés. En las frecuentes veladas, en los altos de la Galerie o en los cafés, Josiane es para el narrador la mujer del «verdadero encuentro». Necesita su apoyo, porque está atemorizada por los aberrantes crímenes de Laurent.