

UN ITINERARIO CORTAZARIANO: EL OTRO CIELO

El viaje ha sido, desde los orígenes de la novela, la gran metáfora del género: salir en busca de algo (tesoro, amada, tierras o lugares lejanos y fabulosos) se convierte así, por magia de la novela, en trasunto de la búsqueda del propio individuo que se aventura por ese itinerario siempre incierto, abierto a múltiples sugerencias, donde cualquier cosa puede ocurrir. Buscar es buscarse, y para ello los *héroes* de novela deben arriesgar, apostar algo, perderse en cierto modo, como lúcidamente escribía José Bergamín: «El hombre juega porque jugando pierde; o puede perder algo y perderse algo a sí mismo con el juego» (1). Eso es lo que hace con sus personajes Julio Cortázar: en el principio será la tentación del juego, la apuesta intrascendente e ingenua, pero el mismo azar los conducirá más tarde al fondo del abismo, al centro de su propio laberinto. Y así el viaje —adoptando las más diversas apariencias o la más variada formalización literaria, siendo mera alusión en los títulos o evidencia en las anécdotas— aparecerá como tema recurrente en toda la obra del narrador argentino, cuyos protagonistas, siempre, han de cumplir un determinado *trayecto*, que además servirá como justificación de su existencia novelesca: sin el itinerario que deben cubrir, estos protagonistas no existirían como tales.

Pero los itinerarios cortazarianos se identifican desde el principio con una necesidad interior de sus propios héroes: saben que para intentar una explicación de sí mismos o para reconocer su propia imagen, tenazmente oculta tras la máscara que les ha proporcionado el tiempo y la historia, les es preciso enajenarse de su ámbito común, de la vida compuesta de gestos rituales que han de sobrellevar y que les niega la aventura y el azar como destino. Echarse a andar por un espacio peculiar, sincrónico, sustancialmente novelesco, los hará desembocar en un mundo donde será posible olvidar aquellas

(1) José Bergamín: «Laberinto de la novela y monstruo de la novelaría», *Rev. Cruz y Raya*, 33. Madrid, diciembre 1935.

pautas y aquel tiempo. Esto sucede —decía— en toda la obra de Cortázar, no es difícil encontrar ejemplos; sin embargo, quisiera fijarme, por lo que puede tener de paradigmático, en el personaje de *El otro cielo* (2) y en su sugerente peripecia. Que empieza precisamente así, sintiendo el impulso evidente de transformarlo todo y de transformarse, «empujando apenas con el hombro cualquier rincón del aire»; ingresando «en la deriva placentera del ciudadano que se deja llevar por sus preferencias callejeras» [147]. Porque ese espacio novelesco peculiar, conquistado al azar, no se construye rescatando ninguna memoria, no se traduce en la huida hacia mundos lejanos o desconocidos, sino que se origina en la urgencia que los personajes cortazarianos tienen de aceptar un reto que implícitamente se han impuesto a sí mismos. El espacio de las narraciones de Julio Cortázar será generado por los propios acontecimientos; se constituye en tablero de un juego, que se acrece o reduce, se fragmenta o aglutina, se materializa físicamente o se presiente como la inquietante frontera «donde empezaba el último misterio» [148]. Espacio que es texto que *escribe* el itinerario: texto o espacio que anula el tiempo; o, mejor, que configura su propio tiempo, abriéndose como vértigo al riesgo del presente.

¿Y hacia dónde camina este protagonista cortazariano que se aventura por sus «preferencias callejeras» de forma tal que éstas llegan a hacerse tan insólitas? Pronto se descubre que tales *viajes* tienen como único objetivo su propia existencia, ser itinerarios sin fin, o cuyo fin se halla implícito en sí mismo (es lo que se suele descubrir al final de la lectura). «La finalidad del laberinto —escribe José Bergamín— no es la de encontrar su salida, sino al revés, su entrada (...). Del mismo modo la finalidad de la novela sería no tenerla. Su fin, no tener fin. Como la finalidad de la vida no es morir, es nacer, o es haber nacido. El cuento de nunca acabar se nos hace, por eso, el cuento de nunca morir, de vivir siempre» (3). Esta es la razón de que Cortázar elija la ciudad como ámbito idóneo para sus anécdotas. Una ciudad que será un espacio laberíntico y confundidor (calles, lugares públicos, metro...), asumido como conjunto de trayectos posibles que obligan a una elección (o que le son extrañamente impuestos) a ese individuo que, conforme se pierde en ellos,

(2) *El otro cielo* pertenece al libro *Todos los fuegos el fuego* (Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1968, 6.ª edic.). Para este trabajo he manejado el tomo 3 (*Pasajes*) de la edición de los cuentos completos de Cortázar publicada por Alianza Editorial: *Los relatos* (Madrid, 1976). Las cifras entre paréntesis al final de las citas que del cuento se hacen corresponden, obviamente, a las páginas de dicha edición.

(3) José Bergamín, art. cit.

va encontrándose, poco a poco, consigo mismo. La ciudad en Cortázar es espacio novelesco, nunca una topografía real, por mucho que nos sitúe *del lado de acá o de: lado de allá*, llame a esa ciudad París o Buenos Aires, nos convenza de que estamos en uno u otro lugar nombrando calles, plazas, barrios o cafés. Como señalaba Michel Butor, el espacio urbano no es «en modo alguno un espacio euclidiano cuyas partes se excluyen unas a otras. Todo lugar es el centro de un horizonte de otros lugares, el punto de origen de una serie de recorridos posibles que pasan por otras regiones más o menos determinadas» (4). Multiplicación de centros y, por consiguiente, pérdida del *centro* (el protagonista cortazariano siempre va en busca de ese centro perdido): excentricidad que lleva al azar y a las revelaciones. La ciudad, con su rigurosa evidencia, hace derivar a estos impenitentes *perseguidores* en un más allá inquietante.

El anónimo protagonista de *El otro cielo* que nos cuenta su peripécia en primera persona consigue, tras un paseo intrascendente por lo que considera su barrio preferido (el Pasaje Güemes de su juventud), una trasposición absoluta de su realidad con sólo cruzar «a ese falso cielo de estucos y claraboyas sucias, a esa noche artificial que ignoraba la estupidez del día y del sol ahí afuera» [148]. Su falsedad, su artificio, no son obstáculo (todo lo contrario) para generar ese misterio, esa magia arrolladora que hace que el personaje sea otro, más allá de «la estupidez del día», de su día de hijo único, novio formal y honrado corredor de Bolsa (la insistencia con que el mismo personaje se empeña en confesar su oficio ya es significativa al respecto). Pero esta transformación de los relatos de Cortázar se opera de una forma absoluta: su protagonista no ingresa intelectualmente en ese «otro sitio», que dice Butor, sino que —como ya anunciaba— es el espacio mismo el que se transforma a medida que los acontecimientos se precipitan; y así el personaje vive dividido, duplicado sería mejor decir, entre los dos ámbitos generados por aquella excentricidad original. En *El otro cielo*, Buenos Aires es París; el Pasaje Güemes es la Galerie Vivienne, o viceversa. O mejor: ¿hasta dónde es lícito señalar límites entre unos lugares y otros? El protagonista de Cortázar, ya lo decía la Maga en *Rayuela* («Vos sos como un testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros [...]. Vos creés que estás en la pieza, pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza»), se sitúa en esa zona intermedia, carente de centro, y ocupa simultáneamente la perspectiva del que está y la

(4) Michel Butor: *Sobre Literatura*, II, Seix Barral. Barcelona, 1969.

del que mira (cfr. el relato titulado *Axolotl*). De ahí que los encuentros que viven los personajes de Cortázar desemboquen siempre en una relación amorosa más o menos duradera, más o menos intensa, más o menos sincera; relación de entrega y anulación de la individualidad, en todo caso, que se constituye en ingrediente básico de la búsqueda de la propia imagen que estas criaturas llevan a cabo. El reclamo amoroso es una llamada que recibe el protagonista para recorrer esos itinerarios, y para encontrar en ellos la imagen duplicada del mundo y de sí mismo, puesto que, siendo la establecida entre ellos una relación dialógica, a ese encuentro debe corresponder —lógicamente— una relación dual y paralela también en el espacio.

En *El otro cielo* una situación cotidiana se vuelve inesperadamente del revés, y la equidistancia de un pasado posible (Buenos Aires y el Pasaje Güemes) y de un pasado novelesco (Josiane y la Galerie Vivienne) con la realidad dominante que es presente (Irma, la madre, el trabajo) producirá esa dramática duplicidad que vive el protagonista de nuestro relato, y que eliminará cualquier causalidad por la doblez significativa de los lugares en que se desarrolla su peripecia. Se busca afanosamente lo que se desea, pero se ha de volver inexorablemente a la realidad:

... y entonces la acompañé hasta el primer rellano para que no se asustara si se le apagaba la vela en mitad del ascenso, y desde una gran fatiga repentina la miré subir, quizá contenta, aunque me hubiera dicho lo contrario, y después salí a la calle nevada y glacial y me puse a andar sin rumbo, hasta que en algún momento encontré como siempre el camino que me devolvería a mi barrio, entre gente que leía la sexta edición de los diarios o miraba por las ventanillas del tranvía como si realmente hubiera alguna cosa que ver a esa hora y en esas calles [154].

El personaje cuenta ambas historias en pasado, pero el texto desarrolla un único tiempo, el de la ficción, al hacerse confluír ambos pasados en el tiempo del deseo, convertido en realidad (naturalmente literaria) del otro lado, en el París finisecular, donde la narración adquiere mucha mayor riqueza de matices:

Da gusto fumar unas pipas en el café, a esa hora en que la fatiga del trabajo empieza a borrarse con el alcohol y el tabaco, y las mujeres comparan sus sombreros y sus boas o se ríen de nada; da gusto besar en la boca a Josiane que pensativa se ha puesto a mirar al hombre—casi un muchacho—que nos da la espalda y bebe su ajeno a pequeños sorbos, apoyado un codo en el mostrador [153].

El centro, pues, se ha desplazado una vez más, y es curioso notar cómo las ciudades de Cortázar aparecen entonces como una única ciudad: el símbolo de la incertidumbre y la excentricidad ya aludidas. Dentro del panorama de la novela hispanoamericana, la novela rioplatense se caracteriza por una tendencia al espacio urbano (casi constante en todas estas obras), que aparece inicialmente como itinerario cotidiano, perfectamente conocido por el protagonista, un trayecto vulgar y hasta tópico (así lo refiere el protagonista de *El otro cielo*: «Hacia el año veintiocho, el Pasaje Güemes era la caverna del tesoro en que deliciosamente se mezclaban la entrevisión del pecado y las pastillas de menta, donde se voceaban las ediciones vespertinas con crímenes a toda página y ardían las luces de la sala del subsuelo donde pasaban inalcanzables películas realistas. Las Josiane de aquellos días debían de mirarme con un gesto entre maternal y divertido, yo con unos miserables centavos en el bolsillo, pero andando como un hombre, el chambergo requintado y las manos en los bolsillos, fumando un *Commander* precisamente porque mi padrastro me había profetizado que acabaría ciego por culpa del tabaco rubio» [148], para transformarse, poco a poco, en un laberinto sorprendente donde el personaje —siempre individual— protagoniza encuentros, se extravía; padece el acoso o el miedo producido por situaciones extrañas, todo lo cual le obliga a desplegar una estrategia intelectual que, en última instancia, siempre resulta inútil. Es el caso de la narrativa de Ernesto Sábato o Adolfo Bioy Casares; de Jorge Luis Borges o Juan Carlos Onetti; es también —claro— el caso de Julio Cortázar. Y esta peculiaridad, nos explicará Sábato, proviene de «esa violenta tectónica de nuestra realidad [que] nos predispone hacia una literatura problemática y, en última instancia, metafísica [...]». Pues si el problema metafísico central del hombre es su transitoriedad, aquí somos más transitorios y efímeros que en París o Roma, vivimos como en un campamento en medio de un terremoto y ni siquiera sentimos ese simulacro de la eternidad, que allá está constituido por una tradición milenaria, y por esa metáfora de la eternidad que son [las piedras ennegrecidas de sus templos y monumentos milenarios]» (5).

Y esa excentricidad, como escribe Fernando Aínsa, condiciona un carácter «permanentemente conflictivo entre medio y personaje, entre uno y los demás, y parece partir más de la falta de ajuste entre unos y otros que de una "real" agresividad del medio contra el hombre».

(5) E. Sábato: *El escritor y sus fantasmas*, Seix Barral, Barcelona, 1979.

Y esta necesidad de búsqueda, que Aínsa señala que puede ser centrípeta o centrífuga, según se identifique el *centro* con lo propio o con lo extraño, tendrá en la novela rioplatense un carácter centrífugo precisamente, puesto «que procura un encuentro del "centro", auténtico "mandala", impulsando la evasión hacia Europa o hacia otras "utopías" fantásticas (las islas de Adolfo Bioy Casares). El desajuste del hombre porteño con su propia ciudad Buenos Aires y la "nostalgia" europea de quien se considera arrojado en esta "orilla barrosa y sucia" es clara en la obra de Julio Cortázar y en varios relatos de Juan Carlos Onetti y Eduardo Mallea» (6).

Tal vez estas afirmaciones pueden explicar con suficiente claridad la elección de Cortázar, y la trasposición literaria de la misma en esa duplicidad, en esa bipolaridad, Buenos Aires-París, Europa-América, que unas veces es simultánea, otras paralelística y otras se produce por mera superposición, cual es el caso de *El otro cielo*. En esta bipolaridad cortazariana hay también, no obstante, una inclinación irónica, una tendencia a hacer patente lo irrisorio de esa existencia caótica, despersonalizada, pero que se afana con denuedo en afirmar su identidad: es eso lo que le ocurre a sus personajes, pero no me parece aventura aludir aquí a la singular condición del propio escritor, nacido en Bruselas, formado en Buenos Aires y ciudadano de París. Cortázar lo ha explicado en alguna ocasión:

Hubo un momento en que Buenos Aires y yo dejamos de ser amigos. Como cuando uno se pelea con una mujer, a pesar de lo cual la sigue queriendo. Las ciudades son siempre mujeres para mí. Mi relación con ellas ha sido siempre la de un hombre con una mujer (...). Buenos Aires es de alguna manera la mujer de mi vida. Esa que queda ahí a pesar de todo (7).

Por eso mismo será Buenos Aires el espacio al que siempre se debe volver, por mucho que los personajes huyan con sus deseos hacia sugerencias imposibles de una mitología europea, parisiense concretamente. Allí discurre el curso del destino, a sabiendas de su imposible realización total, y nuestro autor no ocultará nunca la realidad geográfica de sus ciudades, aunque éstas sean—en definitivas cuentas—realidades simbólicas, constituyan, en su metáfora, el laberinto de la novela. Son—no hay duda—Buenos Aires o París, pero sin serlo al mismo tiempo; porque son, en realidad, una única *ciudad fabulosa*, como escribía Jean Franco al hablar de *Rayuela*. Yo

(6) F. Aínsa: «La espiral abierta de la novela latinoamericana», en *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Ed. de J. Loveluck Taurus. Madrid, 1976.

(7) Julio Cortázar: *Donde dije digo...* Índice. Madrid, 1-15 abril 1973, p. 39.

diría que se trata de las dos caras de un singular espacio narrativo generado por los mismos acontecimientos, y que a ellos se debe; dos caras que actúan simultáneamente sobre el protagonista y provocan esa conciencia dividida que lo sobrecoge cuando reconoce sus ocultos vericuetos. El personaje va y vuelve siempre al mismo lugar, pero esa alternativa de su itinerario —a la que he aludido más arriba— viene dada por la relación pérdida/encuentro que se halla en la base de la estructura narrativa de los relatos cortazarianos: a medida que el protagonista se aventura por el laberinto de esa *ciudad*, se pierde en él, y de su caminar extraviado surgirán los instrumentos de revelación intelectual, bien en forma de lugares que han dejado de ser lo que eran, bien en forma de personajes cuyo misterio va a influir decisivamente en el protagonista.

¿A través de qué proceso? Pues provocando precisamente la necesidad de interrogarse por el sentido que puede tener —en medio de la rutina cotidiana— ese mundo recién descubierto, y qué significan cada uno de esos nuevos personajes en su propia existencia. Es entonces cuando el extravío conduce a la relación crítica o interrogativa del personaje con su peripecia, cuando Cortázar introduce ese cambio de imagen, sin solución de continuidad, y el protagonista debe retornar a su realidad, con la misma facilidad con que perderse por barrios y pasajes de su Buenos Aires juvenil (hablo, naturalmente, del personaje de *El otro cielo*) supuso una suplantación de aquella realidad por la del fabuloso París de la *belle époque*. Pero hay más: esta alternativa condicionará la estructura del relato. Durante la primera parte, Cortázar permite que su personaje *escape* con mayor frecuencia y facilidad de la realidad escueta en que vive; que doble, con sólo empujar, «cualquier esquina del aire». Mientras la sugestión de París y Josiane se justifica narrativamente por la inquietud o por la sorpresa, por el azar o por las zonas inéditas que se descubren en lugares y personajes y que mantienen al protagonista alerta y satisfecho, el mundo con el que se encuentra es dominante, cualitativa y cuantitativamente hablando, y la tendencia a la pérdida, constante y obsesiva en el personaje. Pero cuando esos *motivos* de tensión, de *suspense* (y uso el término con intención, pues no me parece inconveniente al hablar de la narrativa de Cortázar), se solucionan; cuando ya no existe nada que descubrir, y el tránsito se convierte —o tiende a convertirse— en rutina, por más que el protagonista quiera resistirse a ello, entonces —digo—, y progresivamente, notamos que es la realidad lo que se impone y anula, con su rotunda presencia, cualquier intento del personaje por reconquistar el *otro*

cielo. Pero es que —incluso— él mismo acepta resignado esa suplantación definitiva: su destino es, desde ese instante, carecer de destino, pues allá, en el mundo de los pasajes y galerías, la posibilidad de cruzar al otro lado del espejo ya se ha perdido. Así lo confiesa el personaje:

... de todo esto iba yo separando, como quien arranca dos flores secas de una guirnalda, las dos muertes que de alguna manera se me antojaban simétricas, la del sudamericano y la de Laurent, el uno en su pieza de hotel, el otro disolviéndose en la nada para ceder su lugar a Paul, el marsellés, y eran casi una misma muerte, algo que se borraba para siempre en la memoria del barrio [167].

Y su trayecto debe concluir entonces, si bien con esa renovada esperanza de que cualquier día pueda existir (y el personaje se apoya para afirmarlo en un futuro que elimina la duda: «volveré a entrar», «encontraré») el motivo que pueda justificar una nueva necesidad de perderse.

En un momento de la narración, el protagonista de *El otro cielo* (recordemos que él mismo es narrador, y en primera persona), dice lo siguiente:

... ese mundo que ha optado por un cielo más próximo, de vidrios sucios y estucos con figuras alegóricas que tienden las manos para ofrecer una guirnalda, esa Galerie Vivienne a un paso de la ignominia diurna de la rue Réaumur y de la Bolsa (yo trabajo en la Bolsa), cuánto de ese barrio ha sido mío desde siempre, desde mucho antes de sospecharlo ya era mío cuando apostado en un rincón del pasaje Güemes, contando mis pocas monedas de estudiante, debatía el problema de gastarlas en un bar automático o comprar una novela y un surtido de caramelos ácidos en su bolsa de papel transparente, con un cigarrillo que me nublaba los ojos y en el fondo del bolsillo, donde los dedos lo rozaban a veces, el sobrecito del preservativo comprado con falsa desenvoltura en una farmacia atendida solamente por hombres, y que no tendría la menor oportunidad de utilizar con tan poco dinero y tanta infancia en la cara [149].

El texto (paralelo de aquel otro citado anteriormente, y que determina esa dicotomía ya explicada) nos demuestra que, como sucede con otros muchos personajes cortazarianos, la huida no se produce hacia lugares extraños o lejanos, sino hacia una realidad más inmediata, hacia ese *cielo* más bajo, e incluso artificial, cuya magia consiste precisamente en poder verlo todo del revés, en hacer que la realidad se convierta en mito por mor de su cercanía. En todos los

relatos de Cortázar, lo insólito y lo cotidiano conviven sin fricciones; es más, lo uno y lo otro no aparecen como cosas diferentes, sino que son uno y lo mismo: las ciudades —lo hemos explicado— son París y Buenos Aires, pero son, al propio tiempo, espacios de ficción. Por eso, el escritor utilizará siempre referencias muy concretas a la realidad; hará concesiones intencionadas al costumbrismo, tanto suceda la anécdota en el mundo del deseo como en el mundo de la realidad:

Cortázar es un creador igualmente fascinado por la realidad y la fantasía: es un cronista de esa realidad y un inventor de mundos imaginarios. En él ambas opciones no se excluyen. Toda su obra ilustra sobre la posibilidad de una fecunda interacción de ambos mundos. El mundo fenoménico enriquece al mundo de lo fantástico dándole la verosimilitud y la plasticidad de un orden sensible; ésta, a su vez, enriquece a aquél dotándolo de una densidad significativa (8).

Las galerías, en el caso del relato que venimos analizando (como sucede con el metro en otras ocasiones), abren un espacio cuyos límites y cuyas formas peculiares de vida exigen del personaje la aceptación de unas leyes diferentes a las que rigen su mundo habitual, el de afuera, pero nada más: dentro todo es perfectamente *real*. Pero debe hacerse —creo yo— una matización importante: ese *realismo*, e incluso esa inclinación a lo vulgar y cotidiano, se trata de modo diferente en un caso y otro. Cuando nos movemos en el ámbito recién descubierto, en el espacio que llamamos de las sugerencias, la visión del conjunto nos evoca el mundo novelesco de la narración naturalista del siglo XIX, incluso hay cierta tonalidad en el ritmo que se diría producto de una adaptación de la prosa francesa de la época; de Maupassant, por ejemplo:

... y corrimos por la rue du Croissant hasta dar la vuelta a la manzana y refugiarnos en el calor y los amigos. Por suerte para todos la idea de la guerra se iba adelgazando a esa hora en las memorias, a nadie se le ocurría repetir los estribillos obscenos contra los prusianos, se estaba tan bien con las copas llenas y el calor de la estufa; los clientes de paso se habían marchado y quedábamos solamente los amigos del patrón, el grupo de siempre, y la buena noticia de que la Rousse había pedido perdón a Josiane y se habían reconciliado con besos y lágrimas y hasta regalos [160].

(8) Juan C. Curutchet: *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, Ed. Nacional. Madrid, 1972.

Y esto es, sin duda, una solución intencionada, porque al ingresar el protagonista en ese *cielo más próximo*, ingresa justamente en el espacio de lo posible; en el azar o en la mitología de la literatura y de la época en que los hechos se producen (existe, incluso, una referencia significativa al tiempo meteorológico: el invierno de París que facilita ese contacto y protección que brindan las galerías y también las relaciones afectivas; el verano caluroso e incómodo de Buenos Aires que hace inhóspito el trayecto cotidiano y el esfuerzo laboral del protagonista). Una posición similar adopta en sus novelas otro narrador argentino, Manuel Puig: en él, el cine, los argumentos de películas o el mundo ficticio, prefabricado, de las estrellas cinematográficas, es ese otro ámbito hacia el cual se siente impulsado a escapar el protagonista, y donde construye su espacio novelesco en el que siempre termina encontrándose. Pero —y volvemos al ejemplo de Cortázar— cuando el protagonista regresa a su realidad cotidiana, al cielo de todos los días, las situaciones que vive son totalmente vulgares, y los gestos llegan incluso a configurar una estampa costumbrista (y hasta folklórica, diría yo; desde luego, típica sí lo es) de ese ámbito rutinario y familiar. El lenguaje, por su parte, se neutraliza o trivializa de forma evidente:

Nada podía tener de extraño que en esa época mi madre me notara más desmejorado y se lamentara sin disimulo de una indiferencia inexplicable que hacía sufrir a mi pobre novia y terminaría por enajenarme la protección de los amigos de mi difunto padre gracias a los cuales me estaba abriendo paso en los medios bursátiles. A frases así no se podía contestar más que con el silencio, y aparecer algunos días después con una nueva planta de adorno a un vale para madejas de lana a precios rebajados [163-164].

De esta voluntaria reducción operada en la retórica del relato se sirve Cortázar para producir la «trasmutación mítica» que son siempre sus narraciones. Como escribe Saúl Yurkievich, «a partir de una imagen más trivial pero con mayor concreción empírica, con menor poder de extrañamiento pero con más carga simpática, más vívida, más viva. Cortázar sustituye (...) el recinto mágico por su visión degradada y divulgada: la rayuela» (9).

Al ingresar en el ámbito de la ficción, el protagonista de *El otro cielo* —como hemos visto— deberá acatar leyes diferentes, deambulará impulsado por fuerzas interiores o simbólicas: la primera aparición de la guirnalda como mero adorno («figuras alegóricas que tien-

(9) Saúl Yurkievich: *La confabulación de la palabra*, Ed. Taurus. Madrid, 1978.

den las manos para ofrecer una guirnalda») se irá conformando, progresivamente, como presencia simbólica, como clave del interrogante fundamental del personaje («Todo tenía algo de guirnalda —pero las guirnaldas pueden ser fúnebres, lo comprendí después —y por eso, como afuera estaba la nieve y Laurent, nos quedábamos lo más posible en el café...») [160]. Y la sucesiva confección de la misma guirnalda se convertirá en la única medida válida del tiempo de la narración: mientras se entrelazan las flores de la guirnalda real tejida por los personajes, sucederán las diferentes anécdotas, se mantendrá la inquietud y la vida aparecerá siempre renovada; pero a medida que la confección de la guirnalda toca a su fin, crece la certidumbre del protagonista y comprenderá —bien que intuitiva o turbidamente— que su tiempo, el de las imágenes en que se ha venido reconociendo, se acaba.

... como desde más allá de Josiane y de la celebración del aniversario, me fue invadiendo algo que era como un abandono, el sentimiento indefinible de que eso no hubiera debido ocurrir en esa forma, que algo estaba amenazando en mí el mundo de las galerías y los pasajes, o todavía peor, que mi felicidad en ese mundo había sido un preludio engañoso, una trampa de flores, como si una de las figuras de yeso me hubiera alcanzado una guirnalda mentida (y esa noche yo había pensado que las cosas se tejían como las flores de una guirnalda) (...). Me pareció (...) que de alguna manera eso era un término, no sabía bien de qué, porque al fin y al cabo yo seguiría viviendo, trabajando en la Bolsa y viendo de cuando en cuando a Josiane (...), y curiosamente pensé que también eso entraba de alguna manera en la guirnalda, y que era un poco como si una mano acabara de trenzar en ella la flor que la cerraría antes del amanecer [162].

El *otro cielo* es el «ambiente laberíntico donde los personajes se pueden mantener apartados o encontrarse casualmente», como escribió Jean Franco refiriéndose al París de *Rayuela*; el lugar donde se abre vertiginosamente el azar, el gozo de lo posible. Pero es también el reducto donde aguardan emboscadas las figuras que, individualizadas en medio de un conjunto abigarrado y anónimo («un mundo clandestino se codeaba, se pasaba botellas de mano en mano, repetía una broma que corría entre carcajadas y chillidos sofocados, y también había bruscos silencios y rostros iluminados un instante por un yeso, mientras seguíamos avanzando dificultosamente y cuidábamos de no separarnos como si cada uno supiera que sólo la voluntad del grupo podría perdonar su presencia en ese sitio») [161], se convertirán en espejos del personaje. Son —como la guirnalda que trenzan los amigos— el hilo conductor de una desasosegada persecución. Jo-

siane, a pesar de la relación amorosa y de la ternura que despierta en el protagonista, es un mito inalcanzable, propiedad de ese *alguien* que planea como una sombra sobre la pareja; el protagonista vive su aventura con Josiane, pero sólo mientras existan en esa peripecia zonas de misterio, o la mujer evidencie una necesidad de protección. El sudamericano y Laurent producen no sólo extrañeza e inquietud en el protagonista (y hasta algún temor), también le obligan a indagar, a preguntarse tras esa aparición misteriosa del primero, o tras esa intriga constante del asesino anónimo (Laurent, al final, resultará llamarse Paul, y su aventura, exagerada por el anonimato, aparecerá como una vulgar historia policial), qué cambios se han producido en él, en qué vacío ha venido a convertirse ese otro cielo tan gozosamente habitado antes. El azar va juntando las claves, haciendo que las piezas coincidan: cuando el encuentro del protagonista con Josiane es imposible por cualquier circunstancia, aquél se abandonará al atractivo del laberinto urbano

... eran las horas del explorador y así fui entrando en las zonas más remotas del barrio, en la Galerie Saint-Foy, por ejemplo, y en los remotos Passages du Caire, pero aunque cualquiera de ellos me atrajera más que las calles abiertas (...), el término de una larga ronda que yo mismo no hubiera podido reconstruir me devolvía siempre a la Galerie Vivienne, no tanto por Josiane, aunque también fuera por ella, sino por sus rejas protectoras, sus alegorías vetustas, sus sombras en el codo del Passage des Petits-Pères, ese mundo diferente donde no había que pensar en Irma y se podía vivir sin horarios fijos, al azar de los encuentros y de la suerte [155].

Pero Josiane se acordará más tarde «de que unas noches atrás había creído conocerlo de lejos [al sudamericano] en la Galerie Vivienne, que sin embargo él no parecía frecuentar» [155], y sí el protagonista. Cada vez que Josiane desaparece, o que el mundo de las galerías se pierde, la figura del sudamericano surgirá desde la sombra como un aviso, pero sobre todo como una necesidad de exploración de la conciencia del protagonista. Cortázar concluye la primera parte de *El otro cielo* precisamente cuando el protagonista reconozca que el verdadero objetivo de su búsqueda en ese 'otro sitio' es la razón de su propio destino:

... al fin y al cabo hubiera sido tan natural que me acercara al sudamericano y le dijera un par de frases en español. Estuve a punto de hacerlo, y ahora no soy más que uno de los muchos que se preguntan por qué en algún momento no hicieron lo que habían pensado hacer (...). Y sin embargo creo que hice mal, que

estuve al borde de un acto que hubiera podido salvarme. Salvarme de qué, me pregunto. Pero precisamente de eso: salvarme de que hoy no pueda hacer otra cosa que preguntarme, y que no haya otras respuestas que el humo del tabaco y esa vaga esperanza inútil que me sigue por las calles como a un perro sarnoso [157].

Por esto, tras superar la última opresión, llega a saber qué sentido tiene la presencia del sudamericano en aquel mundo de felicidad y deseo («Ni siquiera cuando más tarde charlando de tanta cosa alegre con Kikí y Josiane y el patrón, me enteré del final del sudamericano, ni siquiera entonces sospeché que estaba viviendo un aplazamiento, una última gracia») [166]. Y al iniciarse la segunda parte del relato el recorrido comienza de nuevo, pero ahora la actitud y el protagonismo del personaje han variado sustancialmente: el personaje sabe, y por eso «al salir del último bar vi que no tenía más que dar la vuelta a la esquina para internarme en mi barrio, la alegría se mezcló con la fatiga y una oscura conciencia de fracaso» [159], que aumentará sucesivamente, y debilitará solapadamente los nexos que sostienen su identidad con ese mundo donde, con tanta plenitud, cree haber vivido.

Quizá el ritmo de esta segunda parte se haga también más vivo, y al dinamismo habitual en los relatos de Cortázar, cuyas anécdotas se suceden siempre sin quiebros ni pausas, se sumará aquí la aceleración de una estrategia interior del protagonista, que desarrolla de esa forma el último tramo de su indagación, manejando muchos de los recursos de la novela policíaca, sobre todo al utilizar una economía narrativa que acelera la dinámica interior de acuerdo con la propia temporalidad del relato, basada en las superposiciones y suplantaciones de las escenas que tienen lugar en una y otra ciudad; y se empieza a ver cómo la realidad cotidiana, el mundo familiar de Buenos Aires determinado por una serie de convenciones afectivas, acabará imponiéndose definitivamente (¿definitivamente?) al espacio de la fábula. Hay que destacar la forma en que Cortázar consigue que su protagonista se sienta liberado del acoso de Laurent, detenido por la policía, y de la obsesiva presencia del sudamericano, muerto de una repentina enfermedad en su habitación de la rue du Faubourg Montmartre, en medio de «la soledad, el miserable cirio ardiendo sobre la consola atestada de libros y papeles, el gato gris que su amigo había recogido» [167]. Necesariamente hemos de preguntarnos entonces hasta qué punto no son ambos personajes los trasuntos del protagonista-narrador en ese otro cielo deseado. Es sintomático al respecto que, en ese preciso instante (cuando han desaparecido esos

dos personajes misteriosos), el mundo de los pasajes y las galerías, de los estucos y las guirnaldas, que podría vivirse a plenitud desde entonces, porque han desaparecido los causantes del temor o el recelo, se empieza a sentir ajeno, muy lejano y extraño; ni siquiera la presencia de Josiane podrá impedir, a pesar de las apariencias, que el desengaño se alce en el corazón del protagonista y comprenda que cuanto hasta ahora ha tenido se le escurre entre los dedos:

... me sentí extranjero y diferente como jamás me había ocurrido antes, me refugié en una puerta cochera y dejé pasar el tiempo y la gente, forzado por primera vez a aceptar poco a poco todo lo que antes me había parecido mío: las calles y los vehículos, la ropa y los guantes, la nieve en los patios y las voces en las tiendas [165].

El protagonista supone que todo sigue igual, sin querer darse cuenta de que todo ha cambiado, y precisamente por ello le será imposible vivir ya en su barrio preferido, al tiempo que la realidad empieza a suplantar, implacable, todo aquel espacio de la ficción: la costumbre, los gestos repetidos, cerrarán la historia; el trabajo, las obligaciones familiares sólo permitirán —como mucho— el sucedáneo del Pasaje Güemes. Su itinerario ha devuelto al protagonista al principio, su última ilusión se ha trocado en la certificación de su impotencia:

Nunca he querido admitir que la guirnalda estuviera definitivamente cerrada, y que no volvería a encontrarme con Josiane en los pasajes o los bulevares. Algunos días me da por pensar en el sudamericano, y en esa rumia desganada llego a inventar como un consuelo, como si él nos hubiera matado a Laurent y a mí con su propia muerte; razonablemente me digo que no, que exagero, que cualquier día volverá a entrar en el barrio de las galerías y encontraré a Josiane sorprendida por mi larga ausencia. Y entre una cosa y otra me quedo en casa tomando mate, escuchando a Irma que espera para diciembre, y me pregunto sin demasiado entusiasmo si cuando lleguen las elecciones votaré por Perón o por Tamborini, si votaré en blanco o sencillamente me quedaré en casa tomando mate y mirando a Irma y a las plantas del patio [168].

La pesquisa ha concluido, pero no la historia que —en su circularidad— deja latente en el individuo la necesidad de echarse a andar de nuevo, en circunstancias parecidas, y continuar indefinidamente su búsqueda. El protagonista de *El otro cielo*, como tantos personajes cortazarianos, ha penetrado con decisión en el laberinto, «y siguiendo

siempre adelante en la misma dirección, lo que [encuentra] detrás del horizonte es [su] propio punto de partida, pero ya completamente nuevo» (10): lo lejano, el otro cielo, ya se ha hecho familiar; el París finisecular es tan próximo y suyo que el Buenos Aires cercano y familiar se presenta como un final de viaje; mas es un final engañoso, porque este espacio urbano de las historias de Cortázar no es lineal ni unívoco, sino ambiguo y disperso. La enseñanza que el personaje recibe tras su obsesiva búsqueda es que, muy probablemente, haya otro centro que origine otro itinerario, y esa nueva oportunidad será motivo para iniciar otra posible historia. En cualquier caso—y ésta es una de las peculiaridades de la literatura hispanoamericana—, su excentricidad certifica su vitalidad; el viaje de los relatos de Cortázar nunca concluye, como tampoco concluyen las historias fabulosas de *Las mil y una noches*; antes bien, se trata de un perpetuo origen. Y el espacio urbano, cuya contingencia y multiplicidad, cuyo carácter fronterizo o transitorio es evidente, no se limita a ser ámbito que contenga las anécdotas, de modo pasivo, sino que es trama, motor de la misma, que abre a cada paso un nuevo itinerario que el protagonista debe cubrir.

Es el cuento de nunca acabar. El hombre está en el mundo condenado precisamente a reconocer el absurdo que rige sus acciones cotidianas; pero aunque sabe que pretender escapar de esos límites es pura ilusión, asumirla, al menos para saberse vivo en la ficción, en la imaginación, es una posibilidad de nacer otra vez y siempre. Este doble juego (estar en el mundo y mirar el mundo) no se puede cumplir de forma plena, como nos certifican los héroes cortazarianos, si no es en un ámbito que sea todos los ámbitos, un espacio—la ciudad—en que se duplican o multiplican las referencias, en el que una calle sea todas las calles (o una misma ciudad todas las ciudades): laberinto y ambigüedad, inquietud y azar, tras los cuales existe la ilusión de reconocerse sin límites y las máscaras que constituyen el absurdo que llamamos realidad. Atravesar ese territorio es siempre el deseo del hombre, su destino y su vida, aunque—en verdad—no llegue a reconocerse nunca, viva sólo un sucedáneo de ese deseo potenciado—eso sí—por la capacidad metamórfica de la ficción.

JORGE RODRIGUEZ PADRON

Apartado Correos, 74
CULLERA
Valencia

(10) Michel Butor, *op. cit.*