

Huérfanos del acontecimiento

Imágenes de discontinuidad en Cortázar y Onetti

Gabriel Inzaurrealde

Universiteit Leiden

Vivimos una época que empezó proclamando la globalidad del planeta y la continuidad lineal del tiempo. Sin embargo las abolidas fronteras reaparecen y se multiplican en otros lugares y en otras formas a las que conocíamos. Lo mismo pasa con la proclamada continuidad en el tiempo. El supuesto fin de las ideologías supone una temporalidad única pero lo único que esto muestra es que las discontinuidades eventuales ya no tienen una figura clásica que las exprese (Badiou, 2010-69). Las relaciones entre lo local y lo global y entre lo continuo y lo discontinuo, la ruptura y su asimilación tienen que ver con el concepto de transición, de frontera, de límite, de umbral. La temática de la transición, del atravesar el límite que impone la estructura, los ritos de pasaje como decía Walter Benjamin, implican un pensamiento de la discontinuidad. No es extraño que la literatura también haya recurrido a imágenes espaciales para pensar la vida. Uno de los personajes claves de la literatura del siglo veinte es un agrimensor, el hombre que quiere definir, atravesar, reformular o abolir los límites que separan *El castillo* de la villa. Los relatos de frontera o de los límites convocan varias cosas al mismo tiempo: el tema social con ciudades divididas por fronteras de riqueza, el tema de la nación y su afuera de barbarie o el tema de la inmigración y las fronteras nacionales, por ejemplo¹. De manera más abstracta la frontera actualiza el tema de la ley. Es la figura de la puerta de la ley en Kafka, con su vigilante y su hombre que espera, por ejemplo. Es el viejo tema de la ley y la trasgresión pero también el de la fuga o la conquista. También el del arrojado, porque frente a los límites se necesita decidir. La frontera es la figura en donde la literatura presenta topológicamente la inconsistencia del mundo, la disyuntiva y la inminencia. Son variantes de una misma figura el río que separa la vida de la muerte, la memoria del olvido o la vigilia del sueño; es el paso del Rubicón y es también el arco del triunfo, el pasaje secreto, la entrada en el espejo o el cruce de la mera calle Rivadavia que conduce al Sur en el famoso relato de Borges. La frontera también es el acontecimiento que divide la época, la transición que pone en juego el presente vinculándolo explosivamente con

¹ Sobre la ambigüedad de las fronteras y su lugar político ver Étienne Balibar 1997-374.

el pasado y el futuro. En este caso la figura fronteriza puede ser el lugar, la fractura, donde se configura un torbellino de temporalidades sobre la continuidad del espacio. Es posible que en torno a las distintas figuras de la discontinuidad se pueda incluso conjeturar otra historia de la literatura.

Hay una explícita línea que se inicia en el apartado sobre “El espacio vivido” de *La fenomenología de la percepción* de Merleau Ponty que abrió el camino para una exploración topográfica de la subjetividad. El concepto de espacio vivido de Merleau Ponty implicaba tomar el espacio más allá de su dimensión objetiva y geométrica para enfatizar su condición de ámbito vivido y habitado. Este concepto clave, avanzaba la idea de un “espacio existencial”, que se constituye al mismo tiempo que se lo percibe, o sea, habitándolo (Merleau Ponty 1985:295-312). Partiendo de estas ideas, Michel de Certeau elaboró la diferencia, también conceptual, entre el lugar, territorio de la ley, lo propio, lo estructurado y estable y el espacio como cruce de movi­lidades o la diferencia entre el espacio como orden y el espacio vivido o “practicado”.² El relato, visto por el autor como íntimamente relacionado al trayecto, al traslado, el cruce o la exploración, “habilita y consagra espacios autorizando prácticas sociales arriesgadas y contingentes” (Certeau 1999:137) y por otra parte cuestiona demarcaciones y límites tendiendo puentes entre lo propio y su exterioridad. Uno de los puntos críticos en la estabilidad del lugar sería según Certeau la posición de la frontera (1999:138-139). Aquí entran en conflicto las demarcaciones autoritarias. La frontera separa, divide y prohíbe, pero a la vez es lugar de contacto con lo otro, es el río que separa y también el puente que conecta. En este sentido el relato, identificado con el movimiento, el relato como práctica del espacio, sería también por definición “delincuencial” (“el delincuente sólo existe al desplazarse”) y estaría ligado al trayecto inédito, al paso de fronteras y a prácticas de trasgresión, de vagabundeo y de ilegalidad (1999:142).

Desde otro lugar, el de Walter Benjamin y en su estela, Didi Huberman, la temática fronteriza abarcaría una serie de fenómenos espaciales y temporales que incluyen ritos de pasaje, demarcaciones que separan tiempos históricos, infancia y adultez, sueño y despertar, asociadas a la topografía a través de específicos trayectos urbanos.

Benjamin postuló la vida colectiva como fantasmagoría y ensueño, el progreso como catástrofe y una memoria colectiva que almacena sueños utópicos en los objetos y en las imágenes. En el marco de sus objeciones al surrealismo, Benjamin llega a postular una

² No es otro es el rumbo de las reflexiones de Henry Lefebvre en *La producción de l'espace* (1974) donde distingue entre espacios pensados, percibidos y vividos (p.50).

“técnica del despertar” (Benjamin 2002: 388) a través de las imágenes, como una especial forma de lucidez política. Este despertar es a la vez un recordar y un revivir pero también un reinventar el potencial emancipatorio que las imágenes encierran. Desde el punto de vista de los estados psíquicos del durmiente, el umbral del despertar se encuentra aún dentro de los límites del sueño, lo que significa, que (dialécticamente) las condiciones que hacen al despertar mismo, sus señales, estarían todavía en el sueño mismo. Algo dentro del sueño pugna por despertar o bien: “The dream waits secretly for the awakening” (Benjamin 2002: 390).

Didi-Huberman desarrolló y problematizó el concepto benjaminiano de imagen dialéctica a través de lo que llamó el anacronismo de las imágenes. La imagen dialéctica sería una interrupción fulgurante donde el choque entre distintos momentos históricos ofrece un instante crítico de comprensión. Esta idea de Benjamin sería una de los primeros intentos de concebir la imagen “como memoria positivamente producida”, como “presente reminiscente” en un sentido similar y casi simultáneo a los trabajos de Warburg sobre la reminiscencia o lo que llamaba los *pathosformeln* (Didi Huberman, 1997: 117). El otro concepto desarrollado por Huberman desde Benjamin es el del umbral. Benjamin describía los pasajes parisinos como lugares fronterizos a partir de los cuales se podía viajar al pasado, tanto a las ilusiones como a las catástrofes históricas que podían rastrearse en las reminiscencias arquitectónicas, es decir, en sus ruinas o bien en los deshechos de la ciudad (y de la época). Los deshechos como materia de la memoria donde el arqueólogo y el coleccionista pueden leer lo que nunca ha sido escrito, sólo en tanto están despojados de su antigua novedad. La mezcla de temporalidades en un espacio común, parece decirnos Benjamin, o lo que es lo mismo, la inducida o azarosa superposición anacrónica y estereoscópica de dos imágenes, es la oportunidad que permitiría en un momento de iluminación una auténtica relación con la historia en tanto que *producida* por el presente.

Trasladando los procesos psíquicos individuales a la dimensión colectiva, que Benjamin caracteriza frecuentemente como un estado de ensueño, este despertar generaría un reacomodamiento, a la manera del caleidoscopio, de los componentes de la experiencia colectiva (Didi Huberman 2000: 211). Los elementos ordenados en otra configuración o constelación generan conocimiento. Ciertos trayectos urbanos, la arquitectura, las demarcaciones urbanas, la moda, como expresiones fantasmagóricas de percepción del tiempo y de la realidad social, podrían contener *umbrales* que psíquica (y topográficamente) constituirían momentos críticos o de ruptura.

En torno a la problemática de la frontera en los relatos que analizo, arriesgo un diálogo implícito entre los conceptos de Walter Benjamin, el aura y la imagen dialéctica, con los conceptos de acontecimiento y sujeto de Alain Badiou, en tanto que en ambos el encuentro acontecimental tienen características comparables. Ambos son casuales y fugaces y están sometidos a un anudamiento singular de temporalidades. Ambos sólo pueden ser aprehendidos retrospectivamente y se relacionan con una verdad sin intención. Pero mientras en Benjamin el acontecimiento iluminador es la actualización de una latencia onírica del pasado, para Badiou el acontecimiento no tiene nada que ver con la experiencia ni la memoria, sino con un hecho azaroso, indiscernible e indecible que por lo tanto no es del orden del reconocimiento, el despertar o la potencialidad, sino un corte más o menos fortuito, una destitución del pasado y una absoluta novedad.³

Para el filósofo francés “el sujeto existe como localización de una verdad” (2008:70) y habla de “situación” o “mundo” como un conjunto ontológico donde tienen lugar los objetos y que puede ser un orden, un estado, el Estado mismo, como entramado institucional que vigila y sostiene una legalidad particular sobre la indiferencia de lo múltiple. Toda verdad para Badiou es el producto de una “militancia”, de un procedimiento genérico fiel originado en un acontecimiento que sólo puede ser azaroso. Este acontecimiento, una ruptura del orden en un mundo dado, un exceso de la situación al borde del vacío, es en principio indiscernible porque “ningún enunciado puede separarla o discernirla” (2007: 559), “la enciclopedia” o bien, el lenguaje de la situación, del lugar donde se produce, no pueden determinarlos. De ahí su inevitable ilegalidad. El acontecimiento refiere entonces a la verdad de la situación o en términos lacanianos, a su real. Sólo una intervención subjetiva, un cuerpo que indaga las conexiones entre este indiscernible y la situación, pueden por medio de un ‘forzamiento’, nombrarlo y lograr que esta verdad alcance un máximo de existencia y sea acogida por la situación ‘agujereando’ los saberes establecidos y modificando ontológicamente el mundo (Badiou 2007: 363 - 380).

Podríamos decir que más allá de los intangibles límites de la situación, se extiende un vacío que delata su precario fundamento, y es con frecuencia en el sitio de los deshechos, apenas

³ Esta es una discusión que se ha dado intermitentemente. Para Roque Farrán, la teoría del acontecimiento de Badiou está sostenida en “un nudo de temporalidades heterogéneas” que sería posible comparar con la cristalización monádica o imagen dialéctica de Benjamin. Ver Roque Farrán, “La filosofía de Alain Badiou, un nudo de temporalidades heterogéneas”, en, Carlos Gómez Camarena y Angelina Uzín Olleros. 2010-69. Zizek se inclina claramente hacia un rescate de la postura benjaminiana en intenta reconciliar el momento crítico-memorable de este con el concepto de resurrección de Badiou. Ver: Zizek, Slavoj Octubre de 2007. En el lado opuesto se encuentran Bruno Bosteels quien defiende una incompatibilidad esencial entre los modelos de Benjamin y Badiou. Ver Bosteels 2010-5-34. También Peter Hallward implícitamente niega toda posible vinculación entre el modelo benjaminiano y el de Badiou. Ver: Hallward, 2010-115-134.

registrados por la legalidad, donde radica aquello que *inexiste* (Badiou 2007: 357-360) o bien aquello que formando (ontológicamente) parte de un mundo tiene un grado mínimo de existencia (lógica). Digamos que en esta suerte de frontera metafórica en los bordes de la realidad estructurada, contada, representada, en un sitio (existencial) de la ciudad, digamos, puede surgir, de forma absolutamente contingente, lo nuevo, la excepción, el acontecimiento. Quiero situar mi apuesta en esta idea de cruce, de trayecto ilegal a partir de dos narraciones clásicas de transgresiones topográficas y figuraciones oníricas: los relatos “El otro cielo” de Julio Cortázar y “Un sueño realizado” de Juan Carlos Onetti. Lo paradójico es que el relato de Onetti tiene un título Benjaminiano y el de Cortázar uno que lo acercaría más al corte radical de Badiou, y sin embargo, como intentaré mostrar, sus contenidos son simétricamente inversos. En el relato de Cortázar el momento decisivo es auspiciado por el montaje anacrónico de tiempos históricos y el de Onetti por un acaecer indescifrable y sin historia. Ambas son narraciones cuyos puntos de inflexión son precisamente operaciones espaciales que implican dramáticos cruces de fronteras. Cada uno de estos relatos cuenta la historia de un pasaje fantástico, teatral u onírico a una realidad alternativa. Este pasaje se ubica en el borde de un orden donde éste aparece debilitado o contaminado, y donde se pone en juego su estabilidad. En los relatos que analizo un lugar virtual “producido” propicia un acontecimiento y coloca a los personajes en el trance de decidirse y decidirlo.

“El otro cielo” de Julio Cortázar: por el camino del aura.

En “El otro cielo”, un joven corredor de bolsa en el Buenos Aires de la primera mitad de los años cuarenta del pasado siglo, atraviesa regularmente una arcada o pasaje en el centro de la ciudad, que lo traslada mágicamente a un mundo diferente. Allí se convierte en una especie de doble de sí mismo y vive una vida alternativa y simétricamente opuesta a su apacible pero también aborrecida existencia porteña. A un lado del pasaje Güemes está el sur de Buenos Aires, la ciudad donde le espera el trabajo rutinario, los deberes filiales, el noviazgo planificado y “el sofá de la sala donde ocurre eso que llaman la conversación, el café y el anisado” (Cortázar 1994: 591). Es decir, en “el lado de acá” él es un joven empleado que vive con su madre y mantiene un convencional noviazgo con la no menos convencional Irma a la que visita periódicamente. Al otro lado, como en un dibujo de Escher, el pasaje Güemes se resuelve en la Galerie Vivianne, en el París de las postrimerías del siglo XIX donde se despliega un mundo que parece imantado por el deseo, la libertad y la violencia: “un mundo donde no hay que pensar en Irma y donde se podía vivir sin horarios fijos” (Cortázar 1994: 596). En ese París invernal y al borde de la guerra con

Prusia, la prostituta Josiane se convierte más o menos en su amante y juntos comparten los rumores, el temor y la intriga que supone la amenaza cotidiana de un estrangulador al que la gente del barrio de las galerías llama “Laurent” y a quien la policía no consigue atrapar. Con Josiane practica un amor sin ataduras ni compromisos, signado por el vagabundeo nocturno y alegre por los cafés de París. La permanente amenaza del terror crea un trasfondo de inquietud que sin embargo propicia la fraternidad y un intenso goce de vivir. El espectáculo de una ejecución pública, por ejemplo, despierta en los amantes una extraña y poderosa excitación erótica y la sospecha de que el narrador pudiera ser el asesino acerca a Josiane en vez de alejarla. Es como si el miedo alentara una ambigua felicidad. Entre las personas que pueblan las tertulias nocturnas del barrio parisino, al narrador le intriga la presencia misteriosa de un joven excéntrico y taciturno al que llaman “el sudamericano” en el que algunos ven al posible asesino y cuyos escasos datos lo delatan elíptica e implícitamente como Isidore Ducasse, o Conde de Lautréamont.

El yo narrador nos informa que contuvo un primer impulso de dirigirse a él y que más tarde se arrepintió de no haberlo hecho, como si hubiera estado al borde de un acto “que hubiera podido salvar[lo]” (1994:598).

El narrador termina dejando de frecuentar los pasajes por un tiempo, porque el terror del asesino enrarece el ambiente cada vez más y se hace difícil estar con Josiane y porque en Buenos Aires le absorben sus deberes profesionales y la presión de padres y novia para que encauce su vida. Al retornar a ese París virtual de su ensueño le cuentan que en su ausencia, en “el otro cielo” de los pasajes, se había descubierto al estrangulador (que no se llamaba Laurent) y que el solitario sudamericano había muerto en su lúgubre pieza de hotel. El narrador festeja junto a Josiane y su círculo el final del terror en su secreto París y goza una última vez de este lugar extraordinario donde presiente una confusa forma de plenitud. Entretanto, en Buenos Aires la ciudad festeja el fin de la guerra en Europa como otro paralelo final del terror. El narrador retoma su vida laboral y familiar, se casa con Irma, e insensible, casi inexplicablemente, deja de buscar ese pasaje prodigioso como si con la muerte del sudamericano, se hubiera muerto también una parte de sí mismo.

Es importante destacar que la figura en clave del autor de los *Chants de Maldoror* funciona en la imaginación del narrador sonámbulo como un doble del asesino: “las dos muertes [la del sudamericano y la de Laurent] se me antojaban simétricas” (1994: 605). El casi anagrama que forman sus nombres (Laurent /Lautréamont) lo subraya. El primero es un asesino que capta y concentra el imaginario popular, el otro es el autor de los versos más crueles de la literatura occidental. Pero además, estas dos figuras confundidas en una sola y cuya simultánea

desaparición coincide con el fin del ensueño experimental del narrador, son a su vez su otro yo posible, quizás uno más verdadero “jamás se me ocurriría contarle [a Irma] lo que verdaderamente cuenta para mí” (1994: 591) y que no tuvo el coraje de llegar a ser.

El ensueño adolescente que describe Cortázar en esta historia vincula dos mundos verosímiles, pero de forma anacrónica y es esta anacronía, no sus ámbitos, lo que constituye su carácter fantástico. Ya en 1966 Ángel Rama aludiendo a la tradicional articulación de la vida letrada latinoamericana con la de París, había hablado de

(...) un doble vivir de nuestros países, en una realidad que se pisa todos los días y donde se trabaja y come y otra como de sueño donde están algunos inmarcesibles valores, allá lejos en París y que es también motivo para vivir en la realidad (1966: 30-31).

Por su parte Alejandra Pizarnik define de esta manera la virtualidad por la que el narrador se aventura, su doble signo de deseo y terror:

Al evocar el pasaje Güemes de su adolescencia, el narrador presenta una mixtura que alía un interés por los caramelos de menta con amores a precio fijo, con voces que anuncian "las ediciones vespertinas con crímenes a toda página". Las correspondencias extremas que incluye su enumeración no bastan para volver visible los prestigios y ese poder de hechizo que el tierno paseante atribuía a pasajes y galerías. Pienso, entonces, en virtudes más secretas: galerías y pasajes serían recintos donde encarna lo imposible. Al menos, así se le revelarían al adolescente enamorado de lugares donde sólo y siempre es de noche - noches artificiosas o ilusorias, pero que ignoran la estupidez del día y del sol ahí afuera. Y puesto que lo imposible es sinónimo de lo vedado, el Pasaje Güemes se manifiesta como el lugar prohibido que se desea y a la vez se teme franquear (Pizarnik 1971: 61-62)

A pesar de que en el año de publicación de esta historia (1966) los textos de Walter Benjamin habían sido mal e irregularmente publicados y eran en general poco conocidos, una gran cantidad de motivos conectan “El otro cielo” con las reflexiones del crítico sobre Baudelaire y el París decimonónico: la condición de *flâneur* distraído del narrador, por ejemplo, que se siente ingresar en la adultez merodeando una zona de pasajes, su predilección por las “noches artificiales” de las galerías, la vivencia de los pasajes mismos como territorio de ilegalidad y deseo, la omnipresencia mercantil y su condición evanescente y ruinosa, la relación con la prostituta que resume y concentra este “fetichismo de la mercancía” vinculando en el cuerpo, el dinero, la promesa y el consumo (ver: W. Benjamin 1988: 21-120). También la crónica policial, como retórica informativa que compensa la pobreza de la experiencia con los efectos especiales y da forma banal a la violencia y a la muerte.

En todo caso bastaba ingresar en la deriva placentera del ciudadano que se deja llevar por sus preferencias callejeras, y casi siempre mi paseo terminaba en el barrio de las galerías cubiertas, quizá porque los pasajes y las galerías han sido mi patria

secreta desde siempre. Aquí, por ejemplo, el Pasaje Güemes, territorio ambiguo donde ya hace tanto tiempo fui a quitarme la infancia como un traje usado. 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. (Cortázar 1994: 590)

En esta historia la ciudad se ve duplicada fantasmagóricamente a partir de sus bordes. Los dos cielos se conectan en sus zonas oscuras donde la ley y la moral parecen perder su fuerza. Allí se albergan diversas formas de semilegalidad como esas películas “realistas” en los turbios cines de las galerías y que nunca pueden verse en otro lado o la actividad apenas disimulada de estafadores de poca monta, prestidigitadores, gacetilleros, tahúres, prostitutas y poetas. El narrador vive en las significativas fechas de 1944 y 1945 de modo que el relato proyecta o superpone una violencia del presente sobre una violencia del pasado, es decir, configura una vaga genealogía de la matanza en forma de montaje. Durante la época “real” del narrador tiene lugar el fin de la segunda guerra mundial y la revelación en imágenes de su estela terrorífica. También es un período convulsivo en la Argentina donde Juan Domingo Perón está consolidando su ascenso al poder. En el espacio soñado del barrio de las galerías se avecina también una guerra muy anterior: la guerra franco-prusiana que terminó con la derrota de Francia, la caída de Napoleón III y la deriva fundamental de la Comuna de París además de su sangrienta represión. Nada de esto parece preocupar demasiado al yo narrador, pero las escenas del genocidio, de la muerte repetida, serial, gravitan inevitablemente en la forma en que los dos espacios se articulan. Se trata en esta historia de un narrador ingenuo que no llega a captar del todo las consecuencias de su deambular o las implicaciones de lo que ve y vive. Pero es precisamente su mirada ingenua, indisciplinada, la que puede capturar para el lector cierta constelación de tiempos y espacios, tan fantásticamente anacrónica como secretamente esclarecedora. Es al lector a quien le está reservada la posibilidad de la extrañeza. Un ejemplo quizás de “pensamiento torpe” visto como instrumento crítico, algo que buscaba Brecht en el arte del montaje y del extrañamiento o la ‘embriaguez poética’ que Walter Benjamin llegó a proponer como método, experimentando con ciertas drogas (Didi Huberman 2009 : 258-280). Como se sabe, Walter Benjamin llamó a esta actitud característica de la vida urbana moderna una “recepción en la dispersión” [Die rezeption in der Zerstreung]. Una mirada que combina paradójicamente el entretenimiento amnésico y anestésico con la posibilidad de captar críticamente el pasado inscripto en las cosas. Es como si nuestro narrador distraído fuera el catalizador de una memoria histórica tan involuntaria como colectiva. La aprehensión distraída o inconsciente de los contenidos utópicos truncados de la ciudad hace posible una apertura crítica respecto de los discursos establecidos y acercan al narrador a los umbrales de

una experiencia aurática, entendida ésta no como la tiranía de la imagen cultural sino como una experiencia de opacidad y, en última instancia, de reconciliación utópica entre el hombre y la naturaleza (Diarmuid Costello, 2010-. 129).

El asesino compulsivo que la gente llama Laurent, el hombre cuya singularidad consiste en convertir "mujeres de la vida en mujeres de la muerte" (Pizarniek 1971: 62), sería el emblema de una violencia al mismo tiempo reconcentrada (por atribuirse exclusivamente a un ser fantasmal) y des-territorializada porque la leyenda del asesino de las galerías desborda el espacio onírico e invade el espacio natural.

Si en un momento dado me propongo la imagen de Josiane, es para verla entrar conmigo en el café de la rue des Jeuneurs, instalarse en la banqueta de felpa morada y cambiar saludos con las amigas y los parroquianos, frases sueltas que en seguida son Laurent, porque sólo de Laurent se habla en el barrio de la Bolsa, y yo que he trabajado sin parar todo el día y he soportado entre dos ruedas de cotizaciones los comentarios de colegas y clientes acerca del último crimen de Laurent, me pregunto si esa torpe pesadilla va a acabar algún día, si las cosas volverán a ser como imagino que eran antes de Laurent, o si deberemos sufrir sus macabras diversiones hasta el fin de los tiempos (Cortázar 593-594).

La primera consecuencia de estas yuxtaposiciones cubistas entre el mundo natural y el virtual es la des-naturalización del primero. La segunda, la apertura de un espacio crítico. La confrontación anacrónica entre el Buenos Aires de 1944 y el París de 1870 hace aparecer gradualmente el mundo natural como un espacio subjetivo, es decir, como un orden construido y hasta petrificado pero susceptible de ser cuestionado en sus propias ficciones aunque estas hayan sido naturalizadas. Es la experiencia de ensueño, de abandono distraído a la virtualidad onírica, lo que va configurando una implícita crítica del espacio natural. El personaje narrador atravesando el pasaje Güemes vive una espacialidad subjetiva donde practica, en definitiva, un simulacro de felicidad. Pero este dejarse llevar por el ensueño lo conduce finalmente, a través de la fantasmagoría, a la posibilidad de un encuentro genuino. Los pasajes, en su confusión de bazar, en su mezcla caótica de productos tan baratos como espectaculares, aparecen como el extremo débil del orden, como su caricatura, como su frontera con el vacío, es decir como el espacio donde la sociedad, su orden, su estado, intuye su falta de fundamento. Si definimos el lugar habitado por el narrador en su vida normal con los criterios de Certeau diremos que aquel es un orden geográfico que también es moral y que el espacio de las galerías representa su frontera inestable. Políticamente hablando la normalidad del narrador se despliega en el Estado, el lugar institucionalizado donde están plasmados, en una topografía prefijada, los trayectos, las conductas y los hábitos. Este sería el mundo pautado por la tríada madre, novia y trabajo en la Bolsa. Un mundo seguro, de

servidumbres cotidianas y del cual la gran ausente es la poesía. El espacio ambiguo de los Pasajes (a la vez exterior techado e interior abierto) con sus falsas manicuras y deleites cuestionados es la demarcación que por un lado cierra un orden al constituirse en su extremo peligroso y por el otro, lo abre, al exhibir (en sus torpes disimulos) el deseo clandestino y sus descafeinadas prácticas transgresivas.

Los espacios fronterizos que vinculan los pasajes de ambas ciudades vinculan también dos ‘yos’ o dos formas de ser. La vigilia y el sueño, el funcionamiento productivo y el abandono hedonista, el novio de Irma y el amante de Josiane, el corredor de Bolsa y el aprendiz de proxeneta. En principio este cuidadoso reparto de espacios y personalidades no cuestiona sino que confirma el orden constituido. Es especialmente significativo que Irma, la “novia araña” que espera su turno, al contrario de los padres del narrador, tolere discreta y pacientemente, sus aventuras nocturnas, suponiendo, sabiamente, que estos arranques de rebeldía no son más que convulsiones pasajeras y acaso necesarias.

Y sin embargo hay un elemento innombrable que hubiera podido hacer estallar este mecanismo retroalimentado. Se anuncia primero como Laurent, asesino virtual ya que su nombre es un rumor de las galerías, fantasma emisario de la violencia, cuya fama aniquiladora abarca extrañamente los dos espacios conectándolos en el terror. Se completa después con la aparición del sudamericano y la posibilidad del encuentro entre él y el narrador. El encuentro es, en sí, imposible pero el espacio virtual de excepción con su temporalidad múltiple y su montaje anacrónico lo auspicia en ese instante excepcional. El encuentro ocurrirá en un nuevo umbral dentro del ensueño y sería parte de una historia segunda, latente, en el interior de la manifiesta. Es incluso el lugar donde las dos historias se anudan. El soñador tiene la oscura consciencia de que este encuentro hubiera sido redentor y de hecho, la incapacidad del narrador para descubrir la historia invisible que asecha en su propio relato y su repliegue final hacia el mundo conocido, es la clave de su fracaso.

[Yo] miré con más atención y lo vi pagar su ajenjo echando una moneda en el platillo de peltre mientras dejaba resbalar sobre nosotros —y era como si cesáramos de estar allí por un segundo interminable— una expresión distante y a la vez curiosamente fija, la cara, de alguien que se ha inmovilizado en un momento de su sueño y rehúsa dar el paso que lo devolverá a la vigilia. (Cortázar 1994: 595)

Hay durante ese “segundo interminable” una suspensión del tiempo. El propio presente del narrador *es mirado* por primera vez desde el pasado o bien desde el sueño mismo, produciendo un cruce de tiempos y dimensiones. Es el momento en que el sueño se mira a sí mismo. El relato encuentra su límite extremo en esta escena y lo divide en dos. El yo

narrador recuerda haberse sentido al borde del ingreso en un territorio inseguro. Este momento es una partícula indigerible de la experiencia onírica y sólo puede entenderse yendo más allá del relato superficial, más allá de la mera distracción, porque en ningún momento el narrador sabe que ha estado frente al Conde de Lautréamont y tampoco lo sabe ningún lector distraído.

“Yo la dejaba hablar, mirando todo el tiempo hacia la mesa del fondo y diciéndome que 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. En cambio me quedé con la Rousse y Kikí, fumando una nueva pipa y pidiendo otra ronda de vino blanco; no me acuerdo bien de lo que sentí al renunciar a mi impulso, pero era algo como una veda, el sentimiento de que si la trasgredía iba a entrar en un territorio inseguro. 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 preguntármelo, y que no haya otra respuesta que el humo del tabaco y esa vaga esperanza inútil que me sigue por las calles como un perro sarnoso.”
(Cortázar 1994: 597-598).

Sin las indagaciones que necesita un acontecimiento para ser nominado (y que quedan en manos del lector activo) el encuentro acontecimental quedará destinado a su disolución en el tiempo. Aún así, este cruce de miradas paralizante es una experiencia chocante que queda grabada en la memoria del narrador como la última imagen, la más perturbadora, que nos queda de un sueño. El momento de una mirada que se devuelve conservando la sensación de una distancia que no puede clausurarse, es en Benjamin, la circunstancia del aura, como sabemos. El cruce aurático entre los rostros inaugura no un acercamiento sino una retirada. Es ese espacio no necesariamente de nostalgia pero sí de deseo, ese espacio nuevo creado por esa mirada en retirada, lo que engendra en el narrador la confusa noción de haber sido iluminado en un instante a la vez casual y privilegiado.

El encuentro estuvo a punto de acaecer pero por razones triviales, entre las cuales figura una cierta falta de coraje, no se efectúa. Podríamos decir que la salvación frustrada a la que se refiere el yo narrador es un despertar que no se produjo. En este espacio virtual practicado, no previsto del todo por el orden cartografiado de la ciudad, tiene lugar, por potencia de la virtualidad misma, diríamos, una ocasión de desvelamiento y el posible desencadenamiento de otra forma de vida. Dicho de otro modo, el relato traza dos claros umbrales: el pasaje Güemes, donde el mundo de la repetición capitalista por un lado se debilita y por otro se refuerza, y otro, cuyo núcleo problemático, su límite esencial (y aquel que perdura incómoda y obstinadamente en la memoria), sería este cruce de miradas entre soñadores.

El Pasaje Güemes, límite nocturno y complemento (in)moral de una ciudad diurna sumergida en el ensueño mercantil y los tópicos de un gastado moralismo, abre la posibilidad de un trayecto delincuente. El lector puede perderse con el yo narrador en el ensueño o asumir la tarea de recoger esas migajas de acontecimiento, su estela, la que él ha ido dejando de lado como un turista que abandona un extraño país sin haber atinado a arrancarle su secreto. Queda por decir qué hubiera sabido el narrador si se hubiera atrevido a interpelar al poeta. Podríamos decir que hubiera entrado en un proceso de des-aprendizaje y que se hubiera aproximado al mismo tiempo a un saber incómodo y convulsivo. Baste indicar que Lautréamont fue el portador de un lenguaje y un saber esencialmente corrosivos que devolvía a la palabra su dimensión inquietante y a la imagen su capacidad de mostrar inesperadas relaciones entre las cosas. Fue el explorador del sustrato violento de la vida social y el que soñó primero las pesadillas de la historia moderna. Él mismo dio nombre a un acontecimiento que indagó y desarrolló el surrealismo y que incluye sobre todo un saber del terror y de lo sagrado que apelando a George Bataille podríamos identificar como la “experiencia de lo heterogéneo” (Bataille, 2009:137-180), y que también es un saber anticipado, anacrónico, sobre el fascismo que Bataille está elaborando aproximadamente en la misma época pactada por el relato. Recordemos que para Bataille el encuentro con lo real, con aquello que no puede ser simbolizado, nombrado, incorporado solo puede rozarse en el exceso y en última instancia en la muerte.

El sudamericano es una cita del pasado que irrumpe en el presente como un bandido al costado del camino que nos despoja de nuestras certezas (como llamaba Benjamin a las citas). Él mismo es un acontecimiento (poético y político) que descalifica las leyes de la comunidad, su legalidad, su orden, su sentido común. Lo que aquí se esgrime es lo que Badiou ha llamado en *El siglo* “la pasión de la real” (2005-71-72) que distingue los radicalismos del pasado siglo. El fantasma que el narrador confronta en el otro cielo es una figura de autenticidad encarnada en la crueldad, una idea que se prueba en la violencia de la purga y en un infinito desenmascarar hasta la nada. El fantasma de Maldoror es la culminación del paseo anacrónico del narrador, una *flanerie* poblada por “fantasmas de la historia” (Howard Eiland, 2010-69). El otro fantasma innombrable es el acontecimiento político de la comuna de París. Alejandra Pizarnik ha señalado que el yo narrador de “El otro cielo” no se atreve a dar el paso definitivo “que [lo] hubiera salvado” porque otro, su doble, lo había dado por él: ‘un poeta que se extravió en busca de cosas que nos conciernen fundamentalmente’ (Pizarnik 1971: 63). Emir Rodríguez Monegal subrayó la equivalencia que existe entre el asesino y el sudamericano en el cuento. Ambos cometen crímenes no tolerados por la burguesía. Sus actos

son blasfemos. La literatura del Conde de Lautréamont (como la de Sade) es un crimen como lo son los asesinatos de Laurent en París. Ambos recorren las galerías llevados por un mismo impulso:

“culpables por querer ver más, por querer violar el tabú con la mirada [...] [Culpables] de ir más allá, de transgredir. Ambos terminan por cometer actos (asesinar, escribir) que son formas de trasgresión última contra la sociedad. Ambos mueren igualmente condenados” (E. Rodríguez Monegal 1981: 144).

En esta historia, el personaje narrador bordea situaciones críticas, experiencias liminares, sin, de hecho, atravesarlas nunca. Empeñado en experimentar su ingreso en este orden imaginario como un *pasa-tiempo* y no como la apertura de un tiempo y un espacio nuevos, el narrador capta en estado de sonambulismo un acontecimiento estético-político de profundas consecuencias, es decir, un acontecimiento que viniendo de los márgenes de la situación, podría haberla modificado sensiblemente. Sin olvidar su “educación sentimental” con Josiane, que está por un lado en los antípodas de Irma, su novia oficial, pero que quizás también sea ‘lo real’ de Irma. En la economía emocional del amante esta relación representa un umbral característico y abre perspectivas eróticas que el narrador clasifica según la legibilidad de la ciudad diurna, no según la apertura y la novedad que podrían suponer, al menos como crítica de la conyugalidad o como rescate de una idea renovada del amor. Este corte, esta experiencia erótico-aurática vivida distraídamente, solo puede aflorar como memoria involuntaria.⁴ Su carácter de sujeto dividido lo coloca en una situación ambigua respecto a su mundo. Su aventura de ensueño es la cesura que desarticula la esencialidad del mundo ordenado y establecido que habita sin cuestionar; la cesura que pone al descubierto su contingencia y su ontológica arbitrariedad.

Se podría decir que el yo narrador ha visitado los aledaños del acontecimiento, el lugar del posible estallido de una verdad como cortocircuito sensorial, pero pasó de largo no sin entrever vagamente que una leve distracción en la distracción podría haberlo salvado (despertado) de la fantasmagoría en la que se desenvuelve su vida. El relato de Cortázar sugiere que lo que atraviesa los espacios vividos y los imaginados no es del orden de la realidad o de la ficción sino una noción del despertar.

⁴ Para Walter Benjamin, la urgencia por una vida mejor surge de la experiencia del tiempo perdido, a condición de que no se trate de una vivencia consciente. Es la estela que deja la aprensión distraída y aurática de los fantasmas del pasado, en su retirada, la que permite esa mirada hacia atrás donde descubrimos el futuro. Ver: Comay, Rebecca. 2010-162

“Un sueño realizado” de Juan Carlos Onetti: por el camino de la sustracción.

Como se sabe, esta es la peripecia de tres personajes en un pueblo de provincias relatada por uno de ellos hacia el final de su vida. Se trata de Langman, un antiguo director teatral que pasa sus últimos años en un asilo para ex artistas. Estamos ante un narrador resentido y como se verá, paradójico.

Langman cuenta una historia de fracasos escénicos y de crónica falta de dinero en una calurosa ciudad del interior argentino. Allí convive con Blanes, uno de los miembros del elenco, galán en decadencia, escéptico y burlón. Son ellos los últimos miembros de un grupo de teatro que representa comedias sin pretensiones. Su forzada estadía en esa pequeña y tediosa ciudad se debe al fracaso de la gira que los ha dejado sin siquiera el dinero suficiente para volver a Buenos Aires. Mantienen entre sí una de esas típicas amistades onettianas, atravesadas por relámpagos de odio. Como muchos de los ambientes del autor, los lugares en juego son inhabitables: el bar, el hotel, el teatro vacío, los hoteles de citas. Son lugares de tránsito donde la espera se extiende indefinidamente, lugares de penumbra, de repetición y de hastío. La ciudad que conforma la circunstancia, el mundo de este relato, es también un sitio inevitablemente periférico: zona fronteriza donde las luces capitalinas pierden intensidad. Es en esta interzona, que los tres personajes interactúan, representando tres estadios distintos de búsqueda. Para Langman el objetivo es conseguir el dinero y poder escapar, es decir, reintegrarse a la normalidad capitalina. Sus gestos son los del hombre práctico, su discurso pretende la sensatez y se atribuye el mérito de la prudencia en el manejo del dinero. Todo esto en contraposición a Blanes que, improductivo e irresponsable, despilfarra el poco dinero que les queda en disipaciones nocturnas. La búsqueda de Blanes, en cualquier caso, es una búsqueda fracasada. Más bien, parece estar constantemente lamentando una pérdida que en Onetti es siempre la pérdida de la juventud y sus posibilidades (como en “Bienvenido Bob”) pero que en el Blanes de este cuento parece referirse a una imposibilidad mayor que abarcaría la vida misma. No participa de los intentos de Langman por mejorar las cosas y es indiferente a su entorno. Vive confinado en su pieza de hotel de donde sólo sale para emborracharse. Blanes es el hombre de la enracia y de la vana espera. Una espera a la Beckett, por algo que si no es Dios, nadie sabe que puede ser. Cuando se cruza con Langman es para burlarse

cruelmente de su mediocridad. Esa famosa broma sobre *Hamlet* que marca a fuego la diferencia esencial entre los dos:

‘Porque usted, naturalmente, se arruinó dando el Hamlet—. O también: —Sí, ya sabemos. Se ha sacrificado siempre por el arte y si no fuera por su enloquecido amor por el Hamlet...’ (Onetti 1985: 37).

Porque el arruinado Langman es el hombre de la falsa vitalidad, tan despojado por el sinsentido de la existencia como Blanes pero que a diferencia de éste quiere creer que el trabajo o las obligaciones son asuntos serios en los que vale la pena distraerse e invertir tiempo y empeño. En la actitud de indiferencia, negligencia y cinismo que exaspera a Langman, Blanes se nos muestra como el sujeto aburrido para el que nada en la situación tiene verdadero interés:

“ojos oscuros que no podían sostener la atención más de un minuto y se aflojaban en seguida como si Blanes estuviera a punto de dormirse o recordara algún momento limpio y sentimental de su vida que, desde luego, nunca había podido tener’ (Onetti 1985: 37).

Blanes se mueve en el límite de la situación y tiene (a veces literalmente) su vista puesta en un invisible punto de fuga. Su hábito de aturdimiento indica que rehúye la claridad en la percepción y busca enturbiar límites espaciales y temporales aunque se siente incapaz de atravesarlos.

El tercer personaje, la mujer, es un personaje sin nombre. Aparece bajo el signo de una búsqueda insólita con la que se confunde e identifica. La mujer interviene diagonalmente en la situación creada entre Blanes y Langman. Hay una escena clave en el relato: la primera entrevista entre la mujer y Langman en el comedor del hotel donde éste se aloja.

La taxonomía del sujeto reactivo

La mujer no parecía prevista en el reparto de existencias que caracteriza la comunidad y el lugar pactado en la ficción. Su aspecto y perfil (que no coincide con los habitantes habituales de la zona Onettiana, poblada de hombres resignados y prostitutas), esa manera de vestir, ese aspecto de muchacha de otra época, ese estar fuera de la edad, de la moda, fuera, en cierto sentido, del tiempo, o al menos de cualquier convención cronológica y finalmente su extraña propuesta, hacen de este personaje un elemento del aparecer más que del ser.

La mujer tendría alrededor de cincuenta años y lo que no podía olvidarse en ella, lo que siento ahora cuando la recuerdo caminar hasta mí en el comedor del hotel, era aquel aire de jovencita de otro siglo que hubiera quedado dormida y despertara ahora un poco despeinada, apenas envejecida pero a punto de alcanzar su edad en cualquier momento, de golpe, y quebrarse allí en silencio, desmoronarse roída por el trabajo sigiloso de los días. Y la sonrisa era mala de mirar porque uno pensaba que frente a la ignorancia que mostraba la mujer del peligro de envejecimiento y muerte repentina en cuyos bordes estaba, aquella sonrisa sabía, o, por lo menos, los descubiertos dientecillos presentían, el repugnante fracaso que los amenazaba.

Todo *aquello* estaba ahora de pie en la penumbra del comedor y torpemente puse los cubiertos al lado del plato y me levanté (El subrayado es mío) (Onetti 1985: 40).

La mujer es un *aquello*, inesperado e inubicable en el horizonte mental de Langman. En ella sólo se registra una inminente fragilidad y un exceso indiscernible. En frente de ella está él, cuya pertenencia a la situación, su vulgaridad, queda más en evidencia al recibirla devorando brutalmente unas milanesas. Langman emprende la tarea de anular esta incómoda singularidad, disolver la excepción ensayando fórmulas de clasificación, es decir, intentando re-integrarla al mundo conocido. Pero Langman fracasa una y otra vez en su cometido:

¿Y cómo se llama su obra?

—No, no tiene nombre—contestó—. Es tan difícil de explicar... No es lo que usted piensa. Claro. (...)

—Su obra, señora. Un sueño realizado. ¿Tres actos?

—No, no son actos.

—O cuadros. Se extiende ahora la costumbre de...

—No tengo ninguna copia. No es una cosa que yo haya escrito—seguía diciéndome ella. Era el momento de escapar.

—Le dejaré mi dirección de Buenos Aires y cuando usted la tenga escrita...

Vi que se iba encogiendo, encorvando el cuerpo; pero la cabeza se levantó con la sonrisa fija. Esperé, seguro de que iba a irse; pero un instante después ella hizo un movimiento con la mano frente a la cara y siguió hablando.

—No, es todo distinto a lo que piensa. (Onetti 1985: 42)

Y entonces entendemos por qué este personaje femenino no tiene nombre, no puede tenerlo: cualquier nombre de mujer la hubiera reinstalado en el horizonte de la normalidad. La mujer no tiene nombre y su vida anterior es irrelevante en la medida de que ahora es el sujeto de un sueño que la capturó. “Comprendí, ya sin dudas, que estaba loca y me sentí más cómodo.” (Onetti 1985: 41) Sólo la locura podía encajar con esta aparición pura y esto es lo único que devuelve cierta tranquilidad a Langman

. —Bien; Un sueño realizado, no está mal el nombre. Es muy importante el nombre. Siempre he tenido interés, digamos personal, desinteresado en otro sentido, en ayudar a los que empiezan. Dar nuevos valores al teatro nacional. Aunque es innecesario decirle que no son agradecimientos los que se cosechan, señora. Hay muchos que me deben a mí el primer paso, señora, muchos que hoy cobran derechos increíbles en la calle Corrientes y se llevan los premios anuales. Ya no se acuerdan de cuando venían casi a suplicarme...

Hasta el mozo del comedor podía comprender desde el rincón junto a la heladera donde se espantaba las moscas y el calor con la servilleta que a aquel bicho raro no le importaba ni una sílaba de lo que yo decía. (1985: 41)

El diálogo se da entre extremos inconmensurables. La andanada de tópicos que despliega Langman para quitarse de encima esta incómoda singularidad es un intento taxonómico fracasado. Finalmente la mujer ofrece dinero a Langman para pagar el proyecto (ese patrón universal de medida que iguala y reifica todas las cosas) y éste naturalmente acepta. Pero la excepcionalidad de la mujer no queda neutralizada, es más: Blanes, el escéptico, el aturdido buscador, la ‘reconocerá’. Langman necesita a Blanes para realizar la función (para aprovecharse de la “loca”), y lo moviliza con esfuerzo. Inesperadamente la mujer es la primera cosa que logra captar el interés de Blanes y lo que le hace abandonar su confinamiento. Enseguida notamos que se trata de un interés genuino (el de Langman es a cambio de dinero). Blanes vive entre la lucidez y la embriaguez, la juventud y la vejez, entre la pertenencia y el desapego hacia el mundo. Es él entonces el que percibe tanto la extrañeza como la familiaridad de su aparición. Lo que ha comenzado como un delirio inclasificable, apoyado en la fidelidad de Blanes y de Langman, irá conquistando el territorio hasta convertirse en el acontecimiento que provocará un descalabro del sentido común. Hay un primer anuncio de lo que se avecina: una primera señal de la incorporación de algo tan indefinible como la felicidad en este mundo clausurado.

La cosa era fácil de hacer pero le dije que el inconveniente estaba, ahora que lo pensaba mejor, en aquel tercer personaje, en aquella mujer que salía de su casa a paseo con el vaso de cerveza.

—Jarro—me dijo ella—. Es un jarro de barro con asa y tapa.

Entonces Blanes asintió con la cabeza y le dijo:

—Claro, con algún dibujo, además, pintado.

Ella dijo que sí y parecía que aquella cosa dicha por Blanes la había dejado muy contenta, feliz, con esa cara de felicidad que solo una mujer puede tener y que me da ganas de cerrar los ojos par no verla cuando se me presenta, como si la buena educación ordenara hacer eso. (1985:47)

Felicidad como una intensidad en la mirada ante la cual conviene apartar los ojos; la felicidad en el rostro como una extraña figura del aura.

La maledicencia como doxa.

La breve, misteriosa, pero intensa relación entre Blanes y la mujer se somete también al escrutinio de la comunidad y al lenguaje de la situación. Su primera denominación viene de la habladoría:

—Hoy vi a su amigo bien acompañado. Esta tarde; con aquella señora que estuvo en el hotel anoche con ustedes. Aquí todo se sabe. Ella no es de aquí; dicen que viene en los veranos. No me gusta meterme, pero los vi entrar en un hotel. Sí, qué gracia; es cierto que usted también vive en un hotel. Pero el hotel donde entraron esta tarde era distinto. . . De éstos, ¿eh?
(1985: 48)

Se trata de un habla pero también evoca una mirada. Es la mirada que “sabe” o supone saber, preformativa, constituyente. Una mirada que congela su objeto en la propia chatura de su lógica filistea. Para Langman es una descripción razonable que su moralismo acepta sin reservas: “Como a cada momento me convencía más de que se había emborrachado con dinero robado o casi, a aquella pobre mujer enferma, no quería hablarle” (Onetti 1985: 48). El relato no desmiente lo que la habladora pueblerina dice saber, simplemente se sitúa a un costado de la lengua del lugar, *se sustrae*.

“—Anduve averiguando de la mujer—dijo—. Parece que la familia o ella misma tuvo dinero y después ella tuvo que trabajar de maestra. Pero nadie, ¿eh?, nadie dice que esté loca. Que siempre fue un poco rara, sí. Pero no loca. No sé por qué le vengo a hablar a usted, oh padre adoptivo del triste Hamlet, con la trompa untada de manteca de sándwich... Hablarle de esto.
—Por lo menos —le dije tranquilamente—, no me meto a espiar en vidas ajenas. Ni a dárme las de conquistador con mujeres un poco raras. Me limpié la boca con el pañuelo y me di vuelta para mirarlo con cara aburrída. —Y tampoco me emborracho vaya a saber con qué dinero (1985: 49).

Onetti ha tratado este tema en diversas ocasiones. *Los adioses* es una novela construida sobre especulaciones chismosas. Son ellas también las que animan la siesta de Santa María. Sus técnicas son la delación y el secreto (no el enigma). Su mensaje profundo es el desengaño. La vida que el chisme descubre o confirma es esencialmente escatológica, la del cuerpo y sus inclinaciones más o menos vergonzantes. El chisme quiere confirmar que sólo somos cuerpos, como en la visión Bajtiniana de lo carnavalesco, pero cuerpos culpables. Hay un goce en esa repetida confirmación, una *jouissance* y al mismo tiempo un consuelo democrático. La circulación de chismes se parece a la de las opiniones. Sin embargo no hay que confundirlas. La primera cuando no es espectáculo consentido, es esencialmente oculta y anónima, la segunda pública y respetable. Las opiniones son la sustancia del periodismo político y ocupan una posición destacada en lo que llamaríamos la doxa contemporánea. Ambas formas de habladora forman la sustancia comunicativa de nuestra existencia, su medianía medial, su respiración digamos. El enemigo del chisme y de la opinión es la excepción. Y si aceptamos la existencia de verdades, estas solo pueden hacerse visibles por su distancia, su sustracción digamos, a estas circularidades opinantes.

No sabremos nunca si Blanes efectivamente mantuvo relaciones sexuales por dinero con la mujer en hoteles de citas (como tampoco sabremos qué le contó Bob a su hermana para frustrar su relación con el narrador de “Bienvenido Bob”). Pero en el caso de “El sueño realizado”, el chisme que refuerza la opinión de Langman no se discute ni se esclarece, ni se confirma, Blanes no reconoce ni niega el hecho: simplemente queda inoperante.

Aquí es Blanes el que realiza las indagaciones propias de un proceso originado en un acontecimiento. Su marginalidad, su inmoralidad digamos, su infructuosa búsqueda o su vana espera, lo colocan en mejor posición para abrirse al fenómeno de la mujer. Tampoco Blanes encuentra el nombre apropiado que la definiría ni renuncia a llamarla loca, pero en Blanes la locura de la mujer adquiere otra dimensión:

Pero yo le hablé y me estuvo diciendo —dijo—. Quería saber qué era todo esto. Porque no sé si usted comprende que no se trata solo de meterse la plata en el bolsillo. Yo le pregunté qué era esto que íbamos a representar y entonces supe que estaba loca. ¿Le interesa saber? Todo es un sueño que tuvo, ¿entiende? Pero la mayor locura está en que ella dice que ese sueño no tiene ningún significado para ella, que no conoce al hombre que estaba sentado con la tricota azul, ni a la mujer de la jarra, ni vivió tampoco en una calle parecida a este ridículo mamarracho que hizo usted. ¿Y por qué, entonces? Dice que mientras dormía y soñaba eso era feliz, pero no es feliz la palabra sino otra clase de cosa. Así que quiere verlo todo nuevamente. Y aunque es una locura tiene su cosa razonable. Y también me gusta que no haya ninguna vulgaridad de amor en todo esto. Cuando nos fuimos a acostar, a cada momento se entreparaba en la calle—había un cielo azul y mucho calor— para agarrarme de los hombros y las solapas y preguntarme si yo entendía, no sé qué cosa, algo que él no debía entender tampoco muy bien, porque nunca acababa de explicarlo. (1985:50)

Cuando Blanes tiene que hablar de estos hechos que para Langman confirman su indignancia moral, Blanes simplemente pasa por alto estas reservas y es el lector quien tiene que ruborizarse.

La empresa colectiva como cuerpo subjetivo

Es evidente que la mujer es un exceso en la situación, algo que sólo puede darse en cierto umbral intangible de la ciudad. En términos de Badiou, la mujer *inexiste*, forma parte de la realidad en esa ciudad de provincia pero su plena aparición depende de que encuentre un punto de apoyo en ese mundo. De ahí que Langman no haya conseguido neutralizar su aparición buscándole un lugar en su circunstancia y Blanes no pueda explicar lo que vio en ella. Pero son estos dos desterrados cuya existencia en el lugar es, digamos, vicaria, los que podrán ofrecer ese punto de apoyo. El primero es Blanes, el más des-ubicado en la situación. Es a él a quien la mujer se dirige para explicar su proyecto:

En la escena hay casas y aceras, pero todo confuso, como si se tratara de una ciudad y hubieran amontonado todo eso para dar impresión de una gran ciudad. Yo salgo, la mujer que voy a representar yo sale de una casa y se sienta en el cordón de la acera, junto a una mesa verde. Junto a la mesa está sentado un hombre en un banco de cocina. Ese es el personaje suyo. Tiene puesta una tricota y gorra. En la acera de enfrente hay una verdulería con cajones de tomates en la puerta. Entonces aparece un automóvil que cruza la escena y el hombre, usted, se levanta para atravesar la calle y yo me asusto pensando que el coche lo atropella. Pero usted pasa antes que el vehículo y llega a la acera de enfrente en el momento que sale una mujer vestida con traje de paseo y un vaso de cerveza en la mano. Usted lo toma de un trago y vuelve en seguida que pasa un automóvil, ahora de abajo para arriba, a toda velocidad; y usted vuelve a pasar con el tiempo justo y se sienta en el banco de cocina. Entretanto yo estoy acostada en la acera, como si fuera una chica. Y usted se inclina un poco para acariciarme la cabeza. (1985: 46-47)

Desde este momento los tres personajes se unen a una empresa incierta. Forman juntos diríamos un cuerpo subjetivo que sostiene una imagen, o la posibilidad de una imagen. Un cuerpo impuro, movido por distintos tipos de compromiso y grados de identificación.

Des-olvido como una experiencia novedosa del tiempo

La obra que la mujer hace poner en escena a Langman y a Blanes es una exhibición privada, sin público, que de esta manera también contradice las leyes del espectáculo. No hay en esta obra palabras ni opiniones, nadie dice nada, todo ocurre en silencio y su tiempo, el tiempo de la peripecia, es el de un instante aislado de toda posible concatenación anecdótica. Se presenta un recorte en la cotidianidad urbana, un encuadre que rescata del devenir una calle cualquiera en un tarde cualquiera. La calle tiene que sugerir, según las instrucciones de la mujer, una gran ciudad en el trasfondo, una interminable y repetida sucesión de calles de la cual ésta no sería sino una más, pero una vez puesta en marcha la extraña función, la fatua callecita de cartón piedra empieza a ser una apertura, un umbral de salida, un punto de fuga. Langman describe los materiales de la función subrayando detalles grotescos que parecen hacer imposible una suspensión de la incredulidad: la “actriz” que tenía que servir el jarro de cerveza previsto la había traído Blanes de algún “cafetín” y se daba ridículamente “aires de gran estrella”: “al verla estirar el brazo con la jarrita de cerveza daban ganas de llorar o de echarla a empujones” nos cuenta Langman (1985: 51). El coche alquilado para la representación era impresentable y Blanes estaba ebrio, como habitualmente. Sin embargo cuando toda esta precaria maquinaria pone a funcionar el mundo virtual, algo acaece y el lenguaje y el tono de Langman al describirlo cambian sutil pero decisivamente. “Blanes” pasa a ser casi imperceptiblemente “el hombre de la tricota azul” y la mujer que Langman ve ahora más alta y más esbelta, pasa a ser “la muchacha”. El espacio virtual cobra vida, se hace visible una diferencia mínima que redime milagrosamente los desechos en los que se apoya.

En esta calle fabricada por Langman, (“ése mamarracho” dice Blanes) donde una mujer reclinada sobre la acera recibe (hasta morir) la caricia de un hombre que momentos antes, por dos veces ha cruzado una calle esquivando un coche, contrasta radicalmente con el simulacro y la hipocresía cotidiana que constituyen la ciudad de Onetti. Es un encuadre artificial, virtual, que incluye una muerte real, un micro-mundo de gestos finales y de tiempos justos (Alonso Cueto 2009: 28-29). Vemos por ejemplo el tiempo justo de esquivar un coche, el tiempo justo de la caricia. La mujer muere en el escenario mientras Blanes continúa acariciándole la nuca, minutos después de concluida la escena. La muerte de la mujer en el escenario no es un suicidio sino un tiempo justo para morir, un tiempo que no puede ser ni circular ni lineal sino único. ¿Cuánto tiempo necesita la felicidad? En el instante de la felicidad se agota, se cumple o consume una vida. Es el tiempo que recapitula y asume todos los anteriores, el tiempo esperado, ‘en que la decisión aprovecha la ocasión y da cumplimiento a la vida en el instante’ (Agamben 2004, 149). Sería el tiempo propio de la auténtica historia como sugiere Agamben: ‘sólo como lugar original de la felicidad tiene la historia algún sentido para el hombre’ (Agamben 2004:154). El tiempo que cumple sus promesas.

El insólito acto de la mujer *crea tiempo y espacio*. La escena virtual sitúa la existencia fuera del caudal del tiempo cuantificable. Materializa la experiencia onírica paradójicamente a través de un espacio virtual o sea, consagrado a la ilusión, pero no para representar algo sino para consumarlo. Crea un espacio encantado pero hecho con el material deleznable (profano) de lo cotidiano.

Hasta ese momento Blanes y Langman son prisioneros de la situación, pero quizás justamente por habitar la periferia del mundo ordenado, por su condición de fracasados, por haber sentido el tiempo de la vida como tiempo de desgaste, como tiempo que consume, vivirán la (re)presentación de la mujer en el escenario como algo inconscientemente esperado sin que ellos supieran exactamente de qué se trataba o pudieran nombrarlo. Esto los convierte en un sitio acontecimental, es decir, dado que una cierta concepción del tiempo actuando sobre las vidas de los personajes constituye la tensión que organiza la situación que el relato presenta, el montaje teatral de la mujer presenta el vacío de esa situación.

Dice Badiou que un acontecimiento es azaroso y su destino es desvanecerse (como un sueño). Su eventual supervivencia depende del encuentro con un cuerpo, una subjetividad fiel que siga su rastro, su huella, y que lo someta a prueba y trabaje sus consecuencias. Para constituirse en un proceso de verdad, el acontecimiento, en sí frágil y fugaz, necesitará de lo que Badiou llama un *forzamiento*. (Badiou 2007: 451-471), un acto ilegal de nominación, que es lo que hace del acontecimiento retrospectivamente el origen de una verdad. En la ciudad de

provincia donde lentamente circula el dinero y las opiniones, donde no ocurre otra cosa que la mercancía y la habladuría y donde un tiempo lineal y vacío devora la existencia, la mujer constituye en sí misma un acontecimiento. Pero la mujer también es sujeto fiel de su propio sueño, es cuerpo memorioso y memorable atravesado por una experiencia indeleble, y esa experiencia *es una imagen*. La serie de sustracciones que constituye el trayecto de la mujer va dibujando una figura acontecimental cristalizada en la representación del sueño.

Es la mujer entonces quien realiza a su vez ese *forzamiento*, escenificando virtualmente el acontecimiento privado. Escapando a las leyes habituales de la representación, el sueño de la mujer se convierte en *presentación* y deviene verdad porque supone una interrupción del continuo temporal y una desobediencia que imperceptiblemente descalabra el mundo conocido. Aún así, es el resentido Langman, el fracasado al que hemos seguido y acompañado hasta la vergüenza (porque inevitablemente es uno de nosotros), el que termina ofreciendo una leyenda para esta imagen.

Me quedé solo, encogido por el golpe, y mientras Blanes iba y venía por el escenario, borracho, como enloquecido, y la muchacha del jarro de cerveza y el hombre del automóvil se doblaban sobre la mujer muerta comprendí qué era aquello, qué era lo que buscaba la mujer, lo que había estado buscando Blanes borracho la noche anterior en el escenario y parecía buscar todavía, yendo y viniendo con sus prisas de loco: lo comprendí todo claramente como si fuera una de esas cosas **que se** aprenden para siempre desde niño y no sirven después las palabras para explicar. (1985:54)

Aletheia es la palabra para verdad en griego y como se sabe Heidegger la traduce como des-ocultamiento pero también como des-olvido. Es en Langman donde el acontecimiento parece haber encontrado su soporte subjetivo. No sólo porque su ‘inconsciente óptico’ parece haber registrado esta mínima diferencia entre calles y tiempos como si le llegaran de un remoto pasado, el de la niñez, donde había cosas que estaban más claras y que se fueron oscureciendo, sino porque es él quien lo narra, quien retrospectivamente declara su novedad y su necesidad. Aún así, su relato desde el asilo, casi rencoroso, lo coloca en la posición del derrotado. El trayecto subjetivo de Langman es un trayecto interrumpido, una fidelidad truncada.

Más que un personaje, “la mujer” en esta historia es un significante, una idea, una invariante que atraviesa los materiales heterogéneos de su mundo concreto redimiéndolos en una especie de ceremonia desconocida. Es justamente la muerte de la mujer la que convierte el teatro en ceremonia, y en una experiencia del tiempo. La obra no es una historia de amor, ni una novela psicológica, no llega a ser teatro a falta de libreto y de público y a falta de un nombre y un modelo no es un trozo de vida, ni la culminación de una biografía ni un negocio ni es

negociable. No es un escape sino una afirmación. Tampoco es un sacrificio que enfrenta la ley antigua con la moderna, como el de Antígona, sí acaso una recuperación del tiempo del hombre, una experiencia a la vez antigua y novedosa del tiempo. Un gesto puro y efímero, una ceremonia nueva.

Consideraciones finales: orfandad.

El verdadero tema de estos relatos, separados entre sí por más de dos décadas, es la posibilidad misma de un trayecto singular, de aventurarse más allá de lo previsto por la situación habitada. En ambos relatos se puede hablar de un trayecto delinciente, en la medida en que se recorren (y se crean) espacios novedosos. La experiencia de la frontera da lugar en ambos a la presentación de una inconsistencia en la situación, solo que en Cortázar esta inconsistencia del mundo pactado en la ficción se muestra mediante un choque anacrónico de temporalidades. La aparición onírica, la cita de un acontecimiento poético del pasado, genera una momentánea iluminación. En Onetti, un acto puro y absurdo muestra una inconsistencia fundamental en la manera de vivir y representar el tiempo. Esto no ocurre mediante la cita del pasado histórico sino como un desborde o exceso del mundo representado. También es un sueño lo que parece desencadenar el trayecto sustractivo de la mujer, pero un sueño sin contenido descifrable. Al sugerir la posibilidad de una experiencia de felicidad ligada a una vivencia distinta del tiempo, el sueño de la mujer, coloca este concepto, el de la felicidad, en radical inconsistencia con la situación. De esta manera el trayecto de la mujer abre la posibilidad de una reconsideración radical de la pregunta *qué es vivir*. En Cortázar algo en el sueño pugna por despertar, lo que llevaría a mostrar “la realidad” como un sueño que debe ser descodificado mediante el montaje más o menos arbitrario de tiempos históricos. En Onetti, el sueño de la mujer es “la ocasión de una consecuencia”, como llama Peter Hallward al acontecimiento (2010-126), es decir la ocasión de que los miembros de una situación decidan afirmar algo que no puede ser representado en esa situación, provocando una transformación fundamental de su mundo y auspiciando el acaecer de una verdad.

Pero en ninguna de las dos historias se puede apreciar ese momento de decisión o afirmación que implicaría el constituirse en sujetos de una nueva o antigua verdad. Al igual que el narrador de “El otro cielo”, Langman no llega a convertirse en militante de una idea ni en un sujeto oscuro o reactivo, en términos de las conocidas categorías subjetivas de Badiou.

Ambos representan una focalización retrospectiva del acontecimiento pero, de alguna manera, se trata de un punto de vista de derrotado; el punto de vista de quien no estuvo a la altura pero ha quedado herido para siempre por el acontecimiento. Testigos impotentes de una pureza, de

una apertura o de una posibilidad, Langman y el narrador cortazariano son más bien los huérfanos del acontecimiento.

Bibliografía consultada

- Agamben, Giorgio. 2004. *Infancia e historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo
- 2007. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo,
- Badiou, Alain, 2007. *El ser y el acontecimiento*, Buenos Aires, Manantial
- 2005, *El siglo*, Buenos Aires, Manantial. P. 69 y ss.
- 2008. *Lógica de los mundos. El ser y el acontecimiento 2*. Buenos Aires, Manantial.
- 2010. *Five lessons on Wagner*, USA, Verso.
- Balibar, Étienne. 1997. *La crainte de masses. Politique et philosophie avant et après Marx*. Paris Galilée.
- Bataille, Georges, 2008, 'La estructura psicológica del fascismo'. *La conjuración sagrada, Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo: 137-180.
- Benjamin, Walter, 2002. *The arcades project*, Harvard University Press,
- 1988. 'El país del Segundo imperio en Baudelaire', *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, Madrid, Taurus: 21-120.
- 2007. "Pequeña historia de la fotografía". *Concepto de filosofía de la historia*, traducción de H. A. Murena y D. J. Vogelmann Caronte Filosofía, La Plata Terramar: 183-200.
- Bosteels, Bruno. "Lógicas del cambio: de la potencialidad a lo inexistente". En Gómez Camarena, Carlos y Uzín Olleros, Angelina, compiladores. 2010, *Badiou fuera de sus límites Imago mundi*, Buenos Aires; pp. 5-34.
- Comay, Rebecca, 2010. Enmarcando la redención: Aura, origen, tecnología en Benjamin y Heidegger" en Alejandra Uslenghi (comp.) 2010. *Walter Benjamin, culturas de la imagen*, Eterna Cadencia, Buenos Aires; pp. 141-177
- Certeau, Michel de. 1999. *La invención de lo cotidiano*. México, Universidad Iberoamericana,
- Cortázar, Julio. 1994. 'El otro cielo' en *Cuentos completos II*. Madrid, Alfaguara: 590-606
- Costello, Diarmuid, 2010 "Aura, rostro y fotografía. Releer a Benjamin hoy". En Alejandra Uslenghi (comp.) 2010. *Walter Benjamin, culturas de la imagen*, Eterna Cadencia, Buenos Aires. p.129

Cueto, Alonso, 2009. *Juan Carlos Onetti, el narrador en la penumbra.*, México, Fondo de Cultura Económica.

Didi-Huberman, Georges. 2000. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Madrid, A. Machado libros.

--2008. *Cuando las imágenes toman posesión*, Madrid. A. Machado libros.

Eiland, Howard 2010 “Recepción en la dispersión” en Alejandra Uslenghi (comp.) 2010. *Walter Benjamin, culturas de la imagen*, Eterna Cadencia, Buenos Aires; pp. 53 –74.

Farrán, Roque La filosofía de Alain Badiou, un nudo de temporalidades heterogéneas, en Gómez Camarena, Carlos y Uzín Olleros, Angelina, compiladores. 2010, *Badiou fuera de sus límites* Imago mundi, Buenos Aires. pp. 53-80

Gómez Camarena, Carlos y Uzín Olleros, Angelina, compiladores. 2010, *Badiou fuera de sus límites* Imago mundi, Buenos Aires.

Hallward, Peter. Dependiendo de la inconsistencia: la respuesta de Badiou a “la pregunta que guía toda la filosofía contemporánea” en Gómez Camarena, Carlos y Uzín Olleros, Angelina, compiladores. 2010, *Badiou fuera de sus límites* Imago mundi, Buenos Aires; pp. 115-133.

Lefebvre, Henry *La production de l'espace* (1974)

Merleau-Ponty, Maurice. 1985. *Fenomenología de la percepción*. Madrid, Planeta.

Onetti, Juan Carlos. 1985. ‘Un sueño realizado’ en *Tan triste como ella*. Barcelona, Seix Barral: 37-34.

Pizarnik, Alejandra. 1971. ‘Nota sobre un cuento de Julio Cortázar “El Otro Cielo”’, *Letras*, Buenos Aires: 61-63.

Rama, Ángel. 1966. ‘Plenitud de Cortázar’ en *Marcha*, No. 1303 (Mayo 13, Año XXVII): 30-31.

Ricoeur, Paul, 1999. *Historia y narratividad*. Barcelona, Editorial Paidós.

Rodríguez Monegal, Emir. 1981. “Le Fantôme de Lautréamont’, *Revista Hispanoamericana* Pittsburgh, (Vol. XXXIX, números 84-85, julio-diciembre): 625-639.

Žižek, Slavoj. ¿Existe una política de la sustracción?, en *Metapolítica* Número 35, pp. 33-40. <http://www.metapolitica.com.mx/43/index.php>

Zizek, Slavoj Octubre de 2007 “Acerca de Badiou y Lógicas de los mundos”. lacan.com