

# Imágenes y realismos en América Latina

Miguel Caballero Vázquez  
Luz Rodríguez Carranza  
Christina Soto van der Plas (eds.)

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano  
Adriana Churampi  
Stephanie Decante  
Gabriel Giorgi  
Gustavo Guerrero

Francisco Morán  
Waldo Pérez Cino  
José Ramón Ruisánchez  
Nanne Timmer

© los autores, 2014

© de esta edición: Almenara, 2014

[www.almenarapress.com](http://www.almenarapress.com)

[info@almenarapress.com](mailto:info@almenarapress.com)

ISBN 978-90-822404-2-9

Imagen de cubierta: Alex San Martín Beuk



KONINKLIJKE NEDERLANDSE  
AKADEMIE VAN WETENSCHAPPEN

Este proyecto ha contado con el apoyo económico  
de la Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

# MEMORIA INVOLUNTARIA Y ACONTECIMIENTO EN UN RELATO DE JULIO CORTÁZAR

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: 64-65). 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. La figura fronteriza puede ser el lugar, la fractura, donde se configura un torbellino de temporalidades sobre la continuidad del espacio<sup>1</sup>.

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 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,

---

<sup>1</sup> Es posible que en torno a las distintas figuras de la discontinuidad se pueda incluso conjeturar otra historia de la literatura.

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 movibilidades, o la diferencia entre el espacio como orden y el espacio vivido o «practicado<sup>2</sup>». 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» (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 (Certeau 1999: 142). Quiero situar mi apuesta en esta idea de cruce, de trayecto ilegal a partir de un cuento clave de Julio Cortázar, «El otro cielo», que abarcaría una serie de fenómenos espaciales y temporales que incluyen ritos de pasaje, demarcaciones que separan tiempos históricos, infancia y adultez, sueño y despertar, asociados a la topografía a través de específicos trayectos urbanos.

En torno a la problemática de la frontera en el relato 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 del acontecimiento tiene 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. En ambos, el acontecimiento inaugura nuevos trayectos posibles y una temporalidad específica. 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 «constelación del despertar» (2009: 460) 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

---

<sup>2</sup> No es otro el rumbo de las reflexiones de Henri Lefebvre en *La producción de l'espace* donde distingue entre espacios pensados, percibidos y vividos (1974: 50).

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.

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 que Benjamin expuso por ejemplo en las conocidas tesis *Sobre el concepto de historia* sería uno de los primeros intentos de concebir la imagen «como memoria positivamente producida», como «presente reminiscente» (Didi-Huberman 1997: 117) en un sentido similar y casi simultáneo a los trabajos de Warburg sobre la reminiscencia o lo que éste llamó los *pathosformeln*. El otro concepto desarrollado por Huberman desde Benjamin es el de umbral. Benjamin describía los pasajes parisinos como lugares fronterizos a partir de los cuales se podía viajar al pasado<sup>3</sup>, 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 meditación benjaminiana sobre el callejeo urbano, por ejemplo, es un pensamiento del espacio. El trayecto del *flâneur* es propio de la modernidad incipiente y supone una actitud característica frente a los avatares del tiempo y de la ciudad en la era de la mercancía y de los pasajes. 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 rompecabezas, de

---

<sup>3</sup> «Ritos de paso: así se llaman en el folklore las ceremonias que aparecen unidas a la muerte, el nacimiento, la boda o la transición a la pubertad. En la vida moderna, todas estas distintas transiciones se nos han hecho, progresivamente, menos reconocibles y vividas. Nos hemos vuelto pobres en las experiencias del umbral. Penetrar en el sueño es quizá la única que hoy queda —mas, con ello, también el despertar» (Benjamin 2009: 495).

los componentes de la experiencia colectiva generando una forma alternativa de conocimiento (Didi-Huberman 2008: 211). 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 (Benjamin 2009: 115).

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<sup>4</sup>.

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» (Badiou 2007: 559), «la enciclopedia» o bien, el lenguaje de la situación, del lugar donde se produce, no pueden determinarlo. 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

---

<sup>4</sup> 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 (2010: 69). Žižek (2007) se inclina claramente hacia un rescate de la postura benjaminiana e intenta reconciliar el momento crítico-memorial de este con el concepto de resurrección de Badiou. En el lado opuesto se encuentra Bruno Bosteels, quien defiende una incompatibilidad esencial entre los modelos de Benjamin y Badiou (2010: 5 y 34). También Peter Hallward implícitamente niega toda posible vinculación entre el modelo benjaminiano y el de Badiou (2010: 115 y 134). El otro intento de hacer converger un materialismo imaginario como el de Benjamin (y Warburg) y el materialismo simbólico de Badiou (términos de Roque Farrán) fue de Fabián Javier Ludueña Romandini en su prólogo a *Manual de inestética* de Alain Badiou (2009: 9-44).

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 desechos, apenas registrados por la legalidad, donde radica aquello que *inexiste* (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.

En el relato que reviso aquí un lugar virtual «producido» oníricamente propicia un acontecimiento y coloca al personaje en el trance de decidirse y decidirlo. 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 nocturno, 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 los frecuentados cafés 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). 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 lo 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 ha descubierto al estrangulador (que no se llamaba Laurent) y que el solitario sudamericano ha 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 *Les 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» (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<sup>5</sup>. 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. (1967: en línea)

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 el *Libro de los pasajes* y 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 ruinoso, 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 (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. Todo esto es lo que representa para el narrador el Pasaje Güemes a fines de la década de los años veinte del siglo pasado:

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

---

<sup>5</sup> Como se sabe, Ricardo Piglia ha popularizado esta fecunda idea de remoto origen borgeano, la de la articulación en todo relato de dos historias, una aparente y otra oculta en cuya confluencia radicaría el momento de iluminación (2000: 113-138).

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 semi-legalidad 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. Como se sabe, Walter Benjamin llamó a esta actitud característica de la vida urbana moderna una «recepción en la dispersión» (*Die rezeption in der Zerstreuung*). 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. Un ejemplo quizás de

«pensamiento torpe» visto como instrumento crítico, algo que buscaba Brecht en el arte del montaje y del extrañamiento (Didi-Huberman 2008b: 260-265), o la embriaguez poética, que como se sabe, Walter Benjamin llegó a proponer como método, experimentando con ciertas drogas. 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 (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» (Pizarnik 2003: 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. El terror de Laurent también existe en el Buenos Aires de 1944 como deja claro este fragmento:

Si en un momento dado me propongo la imagen de Josiane, es para verla entrar conmigo en el café de la rué 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 1994: 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 éstas 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 desestabilizador.

Los pasajes, en su confusión de bazar, en su mezcla caótica de productos tan baratos como espectaculares, aparecen como el extremo débil del orden, su incongruencia localizada, su caricatura, 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 está constituida por el Estado, el lugar institucionalizado donde están plasmados, en una topografía prefijada, los trayectos, las conductas y los hábitos. Éste 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 «yoes» 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, esta específica «división de lo sensible y lo decible», como diría Rancière (2010: 19), 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 noctámbulas, suponiendo sabiamente, que estos arranques de rebeldía no son más que convulsiones pasajeras y acaso necesarias.

Y sin embargo hay un elemento in-nombrado o in-nombrable que hubiera podido hacer estallar este mecanismo retroalimentado. Se anuncia primero como el asesino Laurent, personaje cuyo nombre es un rumor (periodístico) 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, es decir, durante los encuentros casuales con el sudamericano, como cuando el narrador le ve merodear en medio de una multitud que observa una ejecución pública, o como en el siguiente pasaje, donde el narrador cruza una mirada fugaz con el misterioso personaje:

[Yo] miré con más atención y lo vi pagar su ajeno 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 soñador tiene la oscura consciencia de que este encuentro hubiera sido redentor y, de hecho, la supuesta incapacidad del narrador para descubrir la historia invisible que asecha en su propio relato, es, quizás, la clave de un íntimo fracaso ético. 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, en otras palabras, 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. Se trata para el narrador de 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. El yo narrador recuerda haberse sentido al borde del ingreso en un territorio inseguro. El encuentro estuvo a punto de acaecer pero por razones triviales, entre las cuales figura una cierta falta de coraje, no se efectúa<sup>6</sup>.

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. Aun así, este cruce de miradas paralizante es una experiencia chocante que queda grabada en la memoria del

---

<sup>6</sup> «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» (Cortázar 1994: 595).

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<sup>7</sup>. El cruce aurático entre los rostros inaugura no un acercamiento sino una retirada. Ese espacio nuevo creado por esa mirada en retirada, no necesariamente de nostalgia pero sí de deseo, engendra en el narrador la confusa noción de haber sido iluminado en un instante a la vez casual y privilegiado.

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)

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, 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 aventurar 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

---

<sup>7</sup> «¿Qué es el aura propiamente hablando? Una trama particular de espacio y tiempo: la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse» (Benjamin 2010: 16).

dimensión inquietante y a la imagen su capacidad de mostrar inesperadas relaciones entre las cosas<sup>8</sup>. Fue el explorador del sustrato violento de la vida social y el que soñó primero las pesadillas de la historia moderna. Su obra dio nombre a un acontecimiento que indagó y desarrolló el surrealismo y que se sostuvo en una constelación de obras que constituyeron su «cuerpo subjetivo» (Badiou 2009: 57). Fue también si se quiere un saber del terror y de lo sagrado que apelando a George Bataille podríamos identificar como la «experiencia de lo heterogéneo» (2009: 137-180), y un saber anticipado, anacrónico, sobre el fascismo que el propio Bataille está elaborando aproximadamente en la misma época pactada por el relato en su dimensión bonaerense.

El fantasma de Maldoror es la culminación de una *flânerie* poblada por «fantasmas de la historia» (Eiland 2010: 69). El «sudamericano» es, digamos, para parafrasear a Walter Benjamin, una cita del pasado que irrumpe en el presente como un bandido al costado del camino que nos despoja de nuestras certezas. Al mismo tiempo puede reconocerse en esta figura singular un elemento supernumerario de la situación y obviamente en el contexto del relato, un anacronismo que descalifica las leyes de la comunidad, su legalidad, su orden, su sentido común. La otra presencia silenciosa es el acontecimiento político de la Comuna de París, apenas sugerido por la cercanía cronológica.

Empeñado en experimentar su ingreso en este orden imaginario como un *pasa-tiempo* y no como la apertura de una temporalidad y un espacio nuevos, el narrador capta sin querer en ese estado de sonambulismo, la resurrección de un acontecimiento estético-político de profundas consecuencias<sup>9</sup>. Su carácter de sujeto dividido lo coloca en una situación ambigua respecto a su mundo. Se podría decir que el yo narrador ha visitado los aledaños de una verdad posible como cortocircuito sensorial, pero no ha perseguido sus consecuencias. Sin embargo este personaje ya no será exactamente la misma persona: lo habita un íntimo, invisible exceso, una *diferencia mínima* (Badiou 2005: 79) respecto al anterior. Esta experiencia erótico-aurática vivida distraídamente

---

<sup>8</sup> Recuérdese su célebre combinación, tan cara al surrealismo, entre un paraguas, una máquina de coser y una sala de disección.

<sup>9</sup> 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.

ha efectuado un corte que solo puede aflorar proustianamente como memoria involuntaria<sup>10</sup>.

Alain Badiou menciona tres posibilidades subjetivas frente al acontecimiento: la que se realiza como fidelidad, la que niega el acontecimiento y la que se convierte en su violento antagonista (2008: 649). En el contexto de este examen crítico habría que preguntarse desde la literatura por las posibilidades acontecimientales de la memoria y el sueño y por la posibilidad de una categoría subjetiva que sin llegar a ser fiel, reactiva u oscura, fuera más bien huérfana del acontecimiento.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BADIOU, Alain (2005): *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- (2007): *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- (2008): *Lógica de los mundos. El ser y el acontecimiento 2*. Buenos Aires: Manantial.
- (2009): *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo.
- (2013): *Cinco lecciones sobre Wagner*. Madrid: Akal.
- BALIBAR, Étienne (1997): *La crainte de masses. Politique et philosophie avant et après Marx*. París: Galilée.
- BATAILLE, Georges (2008): «La estructura psicológica del fascismo». En *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 137-180.
- BENJAMIN, Walter (2007): «Pequeña historia de la fotografía». En *Concepto de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar, 183-200.
- (2009): *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- (2010): «La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica (primera redacción)». En *Obra completa. Libro II/volumen 2*. Madrid: Abada Editores.
- (2012): *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- BOSTEELS, Bruno (2010): «Lógicas del cambio: de la potencialidad a lo inexistente». En *Badiou fuera de sus límites*. Buenos Aires: Imago Mundi, 1-30.
- COMAY, Rebecca (2010): «Enmarcando la redención: Aura, origen, tecnología en Benjamin y Heidegger». En *Walter Benjamin, culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 141-178.
- CERTEAU, Michel de (1999): *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.

<sup>10</sup> 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 (Comay 2010: 162).

- 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 *Walter Benjamin, culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 99-140.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1997): *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- (2008a): *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2008b): *Cuando las imágenes toman posesión*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- EILAND, Howard (2010): «Recepción en la dispersión». En *Walter Benjamin, culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 53-74.
- FARRÁN, Roque (2010): «La filosofía de Alain Badiou, un nudo de temporalidades heterogéneas». En *Badiou fuera de sus límites*. Buenos Aires: Imago Mundi, 49-76.
- GÓMEZ CAMARENA, Carlos & UZÍN OLLEROS, Angelina (eds.) (2010): *Badiou fuera de sus límites*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- HALLWARD, Peter (2010): «Dependiendo de la inconsistencia: la respuesta de Badiou a “la pregunta que guía toda la filosofía contemporánea”». En *Badiou fuera de sus límites*. Buenos Aires: Imago mundi, 109-126.
- LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián Javier (2009): «Eternidad, espectralidad, ontología: hacia una estética trans-objetual». En *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo, 9-39.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1985): *Fenomenología de la percepción*. Madrid: Planeta.
- PIGLIA, Ricardo (2000): *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- PIZARNIK, Alejandra (1967): «Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: *El otro cielo*»: <<http://www.lanacion.com.ar/1661896-cortazar-y-pizarnik-lazos-de-afinidad-creativa>> (última consulta: 01/04/2014).
- RANCIÈRE, Jacques (2010): *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- RICOEUR, Paul (1999): *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.
- USLENGHI, Alejandra (ed.) (2010): *Walter Benjamin, culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- ŽIŽEK, Slavoj (2007): «Acerca de Badiou y *Lógicas de los mundos*». En *Reflexiones marginales* 19: <<http://reflexionesmarginales.com/3.0/acerca-de-badiou-y-logicas-de-los-mundos/>> (última consulta: 01/03/2014).