

Una literatura de pasajes (y condenas). Notas sobre dos cuentos de Cortázar

Nicolás Suárez

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

nicola_suarez@yahoo.com.ar

Resumen

La crítica ha recurrido frecuentemente a la noción de pasaje para abordar el particular modo de lo fantástico que propone Cortázar. En este sentido, Sarlo sostiene que Cortázar practica una espacialización de lo fantástico como género que opera en el pasaje de una espacialidad real a otra imaginaria: si los espacios permanecen cerrados son nuestra condena; pero cuando se comunican –afirma Sarlo– dejan abierta la posibilidad de lo siniestro.

Para analizar el pasaje como configuración narrativa del espacio en Cortázar, desplazaremos el foco hacia la idea de “condena”. Proponiendo una lectura comparativa de tres cuentos tomados de *Final del juego* (“Continuidad de los parques”, “La puerta condenada” y “Una flor amarilla”), indagaremos el vínculo entre los conceptos de pasaje y condena, a partir de la hipótesis de que el pasaje en Cortázar se constituye como configuración narrativa del espacio bajo la condición de operar una transgresión de la idea de condena.

En principio, esta proposición puede pensarse casi como una reformulación o, incluso, paráfrasis del planteo de Sarlo. Sin embargo, al reconsiderar los vínculos entre las nociones de pasaje y condena, comporta consecuencias diferentes a las extraídas por Sarlo en relación con el concepto freudiano de lo siniestro.

Abstract

The notion of passage has often been used to tackle the variation of the phantasy that Cortázar proposes. In this sense, Sarlo states that Cortázar practices a spacialisation of the phantasy as a genre that operates in the passage from a real spatiality to an imaginary one: if spaces remain closed they are our condemn; but when they communicate –says Sarlo– they open the possibility of the sinister.

In order to analyse the passage as a narrative configuration of the space in Cortázar, we will move the focus to the idea of “condemn”. Through a comparative reading of three tales from *End of the Game* (“Continuity of Parks”, “The blocked door” and “A Yellow Flower”), we will inquire into the relationship between the concepts of passage and condemn, starting from the hypothesis that the passage in Cortázar sets itself as a narrative configuration of the space under the condition of transgressing the idea of condemn.

This proposition seems to be a reformulation, or even a paraphrase, of Sarlo’s reflections. However, the reconsideration of the bonds between the concepts of passage and condemn implies consequences that differ from those that Sarlo draws regarding the Freudian idea of the sinister.

Ya sea en términos de “zona sagrada” (Jitrik 1971: 52), “ruptura de las coordenadas espacio-temporales” (Tamborenea 1986: 63), “máquina de pasajes” (Sarlo 2007: 265)

o “una literatura de puentes y pasajes” (Goloboff 2004: 277), la crítica frecuentemente ha recurrido a la noción de pasaje para abordar la cuentística de Cortázar. Este concepto parece, en efecto, productivo para abordar el particular modo de lo fantástico que propone Cortázar.

Una de las formulaciones más claras a este respecto tal vez sea la de Sarlo, que en “Una literatura de pasajes” sostiene que Cortázar practica una espacialización de lo fantástico como género que opera en el “pasaje de una espacialidad real a otra imaginaria”. En ese mismo texto, Sarlo agrega: “Si los espacios permanecen cerrados son nuestra *condena*; pero cuando se comunican dejan abierta la posibilidad de lo siniestro” (2007: 265).

En este sentido, para analizar el pasaje como configuración narrativa del espacio en Cortázar, proponemos desplazar el foco hacia uno de los términos contenidos en la cita de Sarlo: la idea de “condena”. Intentaremos, así, indagar el vínculo existente entre los conceptos de pasaje y condena. Para ello, partiremos de la hipótesis de que el pasaje en Cortázar se constituye como configuración narrativa del espacio bajo la condición de operar una transgresión de la idea de condena.¹

En principio, esta proposición se encuentra alineada con la cita de Sarlo, de la cual puede pensarse casi como una reformulación o, incluso, paráfrasis. Sin embargo, al replantear las relaciones entre las nociones de pasaje y condena, comporta consecuencias diferentes para el concepto freudiano de lo siniestro, al que alude Sarlo. A continuación, trataremos de dar cuenta de estos problemas a partir de una lectura comparativa de tres cuentos tomados de *Final del juego*: “Continuidad de los parques”, “La puerta condenada” y “Una flor amarilla”.

Comencemos, pues, por “La puerta condenada”, donde la noción de condena aparece de un modo más palmario, evidenciada ya desde el título. *Ab initio*, entonces, nos encontramos con una homonimia, procedimiento que Tamborenea describe ligándolo a la idea de pasaje: “El texto narra desplazamientos con una escritura que también los pone en juego: a partir de un mismo significante se desplazan los significados mediante la explotación de la homonimia” (1986: 24). Aquí, la homonimia consiste en explotar la ambigüedad de dos de las acepciones de “condena”. Por un lado, condenar una puerta es clausurarla, tapiarla. Por el otro, condenar significa declarar culpable a alguien. Así, la puerta resulta condenada, culpabilizada, a causa de la transgresión que se opera *a través* de ella.

Precisamente, esa locución adverbial define la dirección del movimiento a lo largo del texto: “El sonido se oía *a través* de la puerta condenada” (Cortázar 2011: 422), el susurro “*atravesaba* la puerta” (423) y Petrone oyó el llanto del niño “débil pero inconfundible *a través* de la puerta condenada” (427). Esta locución adverbial, a su vez, se complementa con otra cuya estructura veremos repetirse en “Continuidad de los parques” y “Una flor amarilla”: “*Poco a poco*, a medida que pasaba el tiempo [...] Petrone empezó a sospechar” (427; el subrayado me pertenece). En términos de Goloboff, “todo comienza en un universo trivial, familiar, concreto, en el que, *poco a*

¹ Utilizo el concepto de “transgresión” en el mismo sentido en que lo hace Foucault en textos como “Prefacio a la transgresión” y “El pensamiento del afuera”. Es decir, en la línea de Bataille, como una interrogación de los límites, que la transgresión atraviesa con gesto violento provocando una alteración de la subjetividad (Foucault 1993). En esta misma dirección parece apuntar Jackson cuando afirma: “La narrativa fantástica se preocupa por los *límites*” (1986: 78; subrayado en el original). La propuesta de este trabajo, entonces, sería pensar el pasaje como transgresión del límite, que en Cortázar se formula como condena.

poco, casi imperceptiblemente, van entrando los signos de una mundanidad que terminará por descomponerlo” (2004: 279; el subrayado me pertenece).

De este modo, el pasaje se desarrolla *poco a poco* y *a través*, permitiendo conectar espacios que la percepción normalizada mantiene separados. En efecto, si el armario estaba “adosado” (Cortázar 2011: 421) (del francés *adosser*) a la puerta, el gesto del relato consiste en invertir la espalda (*le dos*) y poner los dos espacios frente a frente. Este gesto podría pensarse como característico de lo fantástico y se corresponde con la subversión de la realidad monológica que Jackson detecta como rasgo del género, al instalarse entre lo mimético (causalidad natural) y lo maravilloso (causalidad sobrenatural) (Jackson 1986).

Así, si lo que la condena hace es tabicar la puerta, el pasaje se constituye como transgresión de ese límite, en tanto postula lo real y lo fantástico como espacios concomitantes y, en esa experiencia del afuera, hace tambalear la forma originaria y autosuficiente del sujeto tal como –en palabras del propio Cortázar– “lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII” (2004: 508): “Nunca se sabe” (2011: 426), termina confesando Petrone hacia el final del relato.

En “Continuidad de los parques” también asistimos a un proceso de destitución subjetiva provocado por un pasaje. Efectivamente, el cuento reitera ese discurrir imperceptible que señalamos en “La puerta condenada”, pero en el contexto de una teoría crítica de la lectura burguesa. Por este motivo, la locución adverbial “poco a poco” aquí se transmuta en “línea a línea”, “Palabra a palabra” (2011: 391). En esa sustitución léxica podemos leer una figuración de la variación en el tipo de pasaje: si en “La puerta condenada” el pasaje se efectúa entre dos espacios físicos (dos habitaciones), “Continuidad de los parques”, en cambio, postula un pasaje del mundo ficcional al mundo de la realidad y dicho pasaje opera *palabra a palabra*. Es decir, al nivel de la escritura misma, de la sintaxis.

El giro fantástico se da, entonces, dentro de la propia oración, que a la manera de una cinta de Möbius se desplaza imperceptiblemente de la ficción a la “realidad”. Para operar este pasaje, la voz enunciativa se vale de una serie de procedimientos textuales que permiten que el pasaje se realice *poco a poco*. En primer lugar, podemos señalar el uso del discurso indirecto libre, por medio del cual la voz enunciativa se mueve sutilmente entre el narrador y los personajes: “Admirablemente restañaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta” (2011: 391). A la vez, el uso de la hipálage en el sintagma “diálogo anhelante” (392) implica un desplazamiento semántico por el cual no sólo se trasladan los personajes o el narrador, sino también el sentido, la palabra misma.

Pero la operación textual de desplazamiento más notoria probablemente sea el manejo de los tiempos verbales. Si el relato se abre con un pluscuamperfecto (“Había empezado a leer la novela”), el cierre se realiza en gerundio (“la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela”). Del incipit en aspecto perfectivo se pasa imperceptiblemente al excipit en aspecto durativo; en el medio, ha operado lo fantástico.

Pero a diferencia de “La puerta condenada”, el pasaje imperceptible aquí adquiere los rasgos semánticos de lo inevitable: “se sentía que todo estaba decidido desde siempre”, “cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido” y los asesinos aparecen “atados rígidamente a la tarea que los esperaba” (392). Para decirlo con

Jitrik, el pasaje se configura como una invasión que ataca la “zona sagrada” (la interioridad resguardada) del protagonista, cuyo comportamiento defensivo parece condenado a “la invariabilidad, la imposibilidad de modificación” (1971: 55). Por consiguiente, el pasaje aquí no se opone, sino que más bien se superpone a la idea de condena: los personajes y el relato mismo parecen *condenados al pasaje*. Y en tanto condena y pasaje coinciden, los asesinos de la novela se vuelven “reales” sin que hayamos podido percibir el pasaje. Aquí sería preciso marcar una divergencia con la cita inicial de Sarlo: la condena, el límite, separa los espacios y, a la vez, los une. Por eso, en este caso, la transgresión de la idea de condena puede tomar la forma de una superposición de condena y pasaje.

El caso de “Una flor amarilla”, por su parte, presenta algunas diferencias considerables con respecto a los dos anteriores. En primera instancia, cabe consignar una divergencia con respecto a las modulaciones de la voz narradora: mientras que los otros dos se narran en tercera persona, “Una flor amarilla” es un relato en primera persona. Siguiendo a Jitrik, esto implica consecuencias divergentes en las manifestaciones de la “zona sagrada”:

escribir en 1ª es hacer salir la acción desde dentro de uno mismo, es hacer saltar la interioridad a través de la experiencia misma de quien cuenta [...]. Hacerlo en 3ª es, más que establecer el mismo pasaje, verificarlo, reconocerlo, admitirlo desde una perspectiva contraria de afuera hacia adentro; [...] si tenemos en cuenta el papel que cumple en estos cuentos el “otro” o los “otros”, la 3ª persona implica ponerse durante un peligroso instante en la “anti zona sagrada”. (1971: 57)

A partir de estas precisiones, podemos trazar el siguiente esquema para dar cuenta del sentido de los pasajes efectuados en cada relato:



En “Continuidad de los parques” el pasaje se constituye como una fuerza concéntrica: los otros (los asesinos) penetran el recinto burgués donde el protagonista practica la lectura, para asesinarlo. En “La puerta condenada”, en tanto, el movimiento es doble: inicialmente, el llanto penetra el cuarto de Petrone como una fuerza concéntrica, pero Petrone responde imitando los quejidos del niño como una fuerza excéntrica que provoca la partida de la mujer. En “Una flor amarilla”, en cambio, el movimiento no es de afuera hacia adentro, sino que el pasaje sale desde dentro, haciendo “saltar la interioridad a través de la experiencia misma de quien cuenta”.

Si, como apunta Jitrik, el relator es el “desdoblamiento más inmediato del autor, su doble” (1971: 59), el narrador en primera persona de “Una flor amarilla” cobra plena

significación a la luz de la idea cortazariana de que “escribir es de alguna manera exorcizar” (Cortázar 1996: 66). En ese prefijo *ex-* se juega, en efecto, el sentido de un pasaje que en este cuento se figura de modo problemático.

El primer indicio de la idea de pasaje lo constituye el hecho de que el hombre que el narrador encuentra en el bar hubiera avistado a su doble por primera vez en un autobús. Es decir, un lugar de tránsito (como las célebres galerías y pasajes cortazarianos). El pasaje consiste en “empezar un fantaseo en un autobús 95 y terminarlo al lado de la cama donde se está muriendo calladamente un niño” (Cortázar 2011: 460). Nuevamente, aquí, la homonimia. En definitiva, lo que el relato pone en juego es la condición de “pasajeros” (462) de los personajes. Pasajero es, por un lado, aquel que viaja, pero también lo es aquello que dura poco, lo mortal. Así, bajar del autobús para hablar con Luc y descubrir su presunta inmortalidad constituyen para el protagonista un solo y único gesto, que consiste en abandonar su doble condición de pasajero (viajero y mortal).

No obstante, una vez más, la condena interviene en el relato problematizando el mecanismo del pasaje. Hacia el final del cuento, resignado ya a su condición de mortal, el protagonista confiesa: “Y yo estaba *condenado*, yo me iba a morir un día para siempre” (461; el subrayado me pertenece). En consecuencia, si el pasaje para el protagonista consistía en devenir inmortal a partir del encuentro con Luc, a diferencia de lo que ocurre en los otros dos cuentos, en este caso la condena prevalece y frustra el pasaje.

Asimismo, al comienzo del cuento, se advierte un movimiento gradual y progresivo, que se corresponde con el aspecto durativo del final de “Continuidad de los parques”, y se manifiesta en una nueva aparición de la locución “Poco a poco” (455) y en un sintagma como “avatar *simultáneo* en vez de consecutivo” (456; el subrayado me pertenece). Pero a medida que avanza el relato, la noción de simultaneidad pierde terreno. En su lugar, emerge un uso particular de los tiempos verbales que articula la idea de condena a través de un condicional que da cuenta del futuro dentro del pasado como algo absolutamente previsto y predeterminado: “Luc moriría a su vez y otro hombre repetiría la figura de Luc” (459), “yo sí que estaría muerto de verdad”, “no habría nunca más una flor” (461).

De esta manera, la condena se establece a través de un uso del condicional que podríamos denominar *condena condicional*, como aludiendo a esa libertad condicional que se les otorga a algunos presos. Por eso, si la figura de pasaje en “Continuidad de los parques” es la cinta de Möbius y en “La puerta condenada” la propia puerta, el pasaje frustrado por la condena aquí se figura mediante la “rueda”, que bloquea el pasaje ya que supone “repetir estúpidamente una estúpida vida” (461).

Y sobre esa repetición se funda en el relato el tópico fantástico del doble. Según Tamborenea, desde una concepción psicoanalítica, el doble permite poner en el otro todo lo reprimido y es, en ese sentido, un modo de realizar el deseo (podríamos agregar, un pasaje hacia otra forma de vida). Sin embargo, superada esa instancia, “se convierte en amenaza de muerte y de castración” (Tamborenea 1986: 45-46) (podríamos agregar, de condena). Como respuesta a esa amenaza de su doble, el protagonista perpetrará un crimen que se inscribe en los puntos suspensivos, el espacio vacío de discurso: “nadie se fija mucho si los síntomas finales coinciden del todo con el primer diagnóstico...” (460). De este modo, si bien el pasaje fracasa, lo fantástico permanece, en tanto modo literario que –siguiendo a Campra– “se crea esencialmente a partir de lo eludido” (1998: 214).

En cualquier caso, la propia disposición del tópicos del doble es también doble. Al nivel de los hechos narrados, Luc supone una escisión del personaje; pero mediante el procedimiento de relato enmarcado, la trama, el texto mismo, también se desdoblan.

Ambos desdoblamientos se reúnen en la lacónica frase final: “Pagué” (462). Por un lado, con ese verbo el narrador pone fin a la escena del bar, que constituye el marco del relato. Pero a la vez, al finalizar el relato, el narrador enmarcado paga la condena por el crimen de Luc con el precio de la frustración del pasaje. Aquí ya no hay aspecto durativo ni tiempo condicional. El pasaje se ha frustrado y el pretérito perfecto confirma el carácter inapelable de la condena.

De esta manera, tres cuentos diferentes nos permiten analizar tres configuraciones diferentes del concepto de pasaje como espacialización de lo fantástico. Al hacerlo, el concepto de condena se nos presenta como una noción fundamental para la configuración narrativa del espacio en Cortázar, funcionando en tándem con la idea de pasaje. No obstante, como puede advertirse, la relación entre estos dos términos es ciertamente problemática y adquiere entonaciones singulares en cada relato.

En este sentido, en los tres textos podemos afirmar que el pasaje se constituye como una transgresión de la idea de condena. En “La puerta condenada”, franqueando el límite que la condena supone. En “Continuidad de los parques”, por su parte, la transgresión se da como una superposición de pasaje y condena. En “Una flor amarilla”, en cambio, la condición transgresora del pasaje se frustra porque prevalece la condena.

La noción de condena, entonces, no se opone de modo indeclinable al pasaje como configuración narrativa del espacio, sino que constituye su condición de posibilidad. Por eso, la condena no bloquea necesariamente la emergencia de lo siniestro, como parece desprenderse de las palabras de Sarlo. Antes bien, apuntaríamos, la condena a menudo *es* lo siniestro. Es decir, en términos de Schelling y Freud, aquello que “debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado” (Freud 1996: 2487).

En el caso de “Una puerta condenada”, esto es notorio: al descorrer el armario, Petrone descubre la puerta condenada que debía permanecer velada y, a partir de allí, se efectúa el pasaje. En “Una flor amarilla”, lo siniestro es nuestra propia condena a la condición de mortales, ese lado oculto de lo familiar que solemos reprimir y con el que el protagonista se reencuentra hacia el final del relato. En “Continuidad de los parques”, por último, la condena del protagonista se revela siniestra en tanto manifiesta la peligrosidad de la práctica de lectura burguesa.

La condena, por tanto, se inviste del carácter paradójico de todo límite: es lo que separa los espacios, pero también lo que los une. Y al hacerlo, posibilita el pasaje.

Bibliografía

Campra, Rosalba. “Fantasma, ¿estás?”. En AAVV, *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar: Coloquio Internacional*, vol. 1. Madrid: Fundamentos, 1998.

Cortázar, Julio. *Último round*. México: Siglo XXI, 1996.

_____. *Obra crítica/2*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004.

_____. *Cuentos completos/1*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2011.

- Foucault, Michel. *Prefacio a la transgresión*. Buenos Aires: Trivial, 1993.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*, vol. 3. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.
- Goloboff, Mario. “Una literatura de puentes y pasajes: Julio Cortázar”. En Jitrik, Noé, *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9, *El oficio se afirma* (directora: Sylvia Saítta). Buenos Aires: Emecé, 2004.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos, 1986.
- Jitrik, Noé. *El fuego de la especie*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.
- Sarlo, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- Tamborenea, Mónica. *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Hachette, 1986.