

1985

## La semi(er)ótica de la otredad: "El otro cielo"

Bernard J. McGuirk

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

---

### Citas recomendadas

McGuirk, Bernard J. (Otoño-Primavera 1985) "La semi(er)ótica de la otredad: "El otro cielo"; *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 22, Article 32.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss22/32>

This Escritura Cultural is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## LA SEMI(ER)OTICA DE LA OTREDAD: "EL OTRO CIELO"

Bernard J. McGuirk

### MI texto en contexto

Cualquier consideración de la "americanidad" de Julio Cortázar está arraigada en un contexto crítico, dado que ninguna crítica literaria es "¡nocente" de teoría. El contexto de mi análisis de "El otro cielo"<sup>1</sup> es, primero, en la Gran Bretaña de Margaret Thatcher del 1986, una crisis universitaria sin precedente, sobre todo en lo que concierne a las humanidades. Una idea del clima intelectual existente en mi país, aun en un período declaradamente "monetarista", puede obtenerse del hecho de que sólo el año pasado, después de tres años, se ha levantado el embargo que había sido impuesto contra la importación de libros publicados en la Argentina. Cabe decir que esta situación resulta poco favorable al estudio de la cultura latinoamericana.

Mi propia actividad al respecto puede situarse dentro de una perspectiva bien diferente, la cual, a primera vista, no tiene nada que ver con la "americanidad". Como director de cursos de posgrado en teoría literaria de mi universidad, no pierdo, sin embargo, la oportunidad de incluir en un programa básicamente postestructuralista, textos de autores latinoamericanos, aunque generalmente traducidos al inglés. Entre éstos, son Julio Cortázar y Jorge Luis Borges los que me han sido más útiles y han tenido más éxito.

Admitiendo así la aparentemente "plena europeidad" del contexto de mi lectura, quiero desarrollar un ejemplo típico de la metodología que suelo emplear. El análisis está dividido en tres partes: en la primera – "contexto" – se trata de una semiosis

estructural; en la segunda – "texto" – de una semiosis de la erótica; en la tercera – "pretexto" – de una semiosis cultural. Empiezo con un contexto de la narratología estructuralista:

**Contexto:** La narratología

*el dispositivo:*

Un posible punto de entrada a "El otro cielo" sería la idea tal vez demasiado obvia de que no se trata aquí de una historia de acontecimientos paralelos – en el tiempo y en el espacio – que ocurren en el Buenos Aires de 1945 y en el París de 1870. Prefiero optar por un sistema de análisis narrativo elaborado por el crítico francés Jean Ricardou que propone la noción del *dispositivo* (definido por el Diccionario de la Real Academia como: *Mecanismo dispuesto para obtener un resultado automático*). Así nos sugiere Ricardou que – en la narrativa contemporánea – *componer no es tener la idea de una historia y luego disponerla, es tener la idea de un dispositivo y luego deducir de ello una historia.*<sup>2</sup>

En el caso de "El otro cielo", la composición se hace a base de *dos* ciudades (Buenos Aires y París); *dos* "novias" (o "amantes") (Irma/Josiane); *dos* empleos (en la Bolsa y en la Bourse); *dos* recreos (el Pasaje Güemes y la Galerie Vivienne); y *dos* años (1945 y 1870). El eje o enlace de esta serie de elementos binarios es, por supuesto, el narrador – un narrador no-diferenciado.

*intertexto(s):*

La composición narrativa, sin embargo, no se produce de la nada (a pesar de lo que pretendía un análisis estructuralista exagerado). En este caso, dos epígrafes sitúan al texto de "El otro cielo" en una *intertextu alidad*, a saber, en una yuxtaposición con los "escandalosos" *Cantos de Maldoror* de Lautréamont – un precursor "trasatlántico" de Cortázar por excelencia. Las citas de Lautréamont son dos: primero *Ces yeux ne t'appartiennent pas ... où les as-tu pris?* que posibilita la doble focalización del cuento; segundo *Où sont-ils passés les becs de gaz? Que sont elles devenues, les vendeuses d'amour?* que inspira y evoca ese ambiente nocturno parisino de una criminalidad sexual que luego explota el texto de Cortázar. En resumen, pues, el (los) intertexto(s) provee(n) el fondo, no sólo literario sino también socio-cultural, de un escenario urbano en vísperas de un cataclismo político – es decir la invasión prusiana del 1870.

**actor/actante:**

Componiendo su cuento contra este fondo de una doble intertextualidad (literaria y socio-política), Cortázar reúne su empleo dispositivo con una demostración clásica de una teoría estructuralista de la caracterización. Los personajes de la doble-trama

espacio-temporal de ninguna manera se pueden concebir como "actores" en un drama sino como, en su turno, dispositivos en *la esfera de la acción* del cuento – a saber, "actantes". Cortázar subraya casi esquemáticamente la dimensión anti-natural(ista), por no decir "desfamiliarizada" del proceso de caracterización poniendo, como dice Jonathan Culler:

un énfasis en los sistemas interpersonales y convencionales que atraviesan al individuo, que le convierten en un espacio en que las fuerzas y los acontecimientos se encuentran, más que en una esencia individual, [que] conduce a un rechazo de la concepción predominante del personaje en la novela.<sup>3</sup>

*el nombre:*

... Y aquí paso de la fase inicial, básicamente estructuralista, a la parte central, básicamente postestructuralista, de mi análisis. Porque los personajes – todos salvo el narrador – tienen nombres. Pero como nos recuerda Roland Barthes *leer es luchar por nombrar*.\*

*Texto:* "El otro cielo"

Empecemos con un narrador infantil/adolescente en un estado "amorfo" pero cada vez más preparado por su "mamá" para el estado "estable" del adulto maduro, el matrimonio. Encontramos, sin embargo, al narrador en un momento de plena resistencia.<sup>5</sup> Se ha roto el huevo pero el "hommelette" (el hombrecillo) se vierte – vagabundea – por una serie de laberintos (el pasaje Güemes/la Galerie Vivienne) en búsqueda de su propia identidad, de su propio nombre. Pero no lo hace al ritmo que querrían su novia y su mamá; porque su narcisismo le retiene en *le stade du miroir* ("El estado del espejo") – un espejo constituido para él por sus lecturas pseudo-eróticas de Lautréamont. Vaga por los pasajes/galerías de su propia ciudad y por los del precursor paterno, las manos en los bolsillos manoseando *un surtido de*

superego  
narrador (B.A. 1945)

"que representa las influencias paternas  
y sociales sobre los impulsos; una  
transformación de éstos más que una  
agencia externa"

sex } UALIDAD  
text }  
("la mancha blanca")

"un término aplicado  
retrospectivamente a los  
impulsos instintivos que  
proviene de las necesidades  
constitutivas del cuerpo"

"una agencia que regula  
y se opone a los impulsos  
del *id*"

"Le Nom-du-Père/Non-du-Père"  
(Jacques Lacan)

*id*  
Laurent  
(t'amo)

*ego*  
el sudamericano  
(París 1870)

*caramelos y el sobredio del preservativo comprado con falsa desenvoltura en una farmacia atendida solamente por hombres y que no tendría la menor oportunidad de utilizar con tan poco dinero y tanta infancia en la cara* (137). Pero el "infante" hace una identificación imaginaria con su reflejo en el espejo – una imagen no siempre fiel ni consistente ... tan inconsistente como el "hommelette" mismo.<sup>6</sup>

En este caso, la auto-identificación se hace a medias – con una figura paterna cuyas palabras (los epígrafes de Lautréamont) son cada vez más ilusorias e irrepetibles. Así se fragmenta el espejo-imagen: al nivel del *id* los impulsos instintivos del cuerpo luchan por completar e imitar el nombre-del-padre, el Lautréamont tan amado como implica el anagrama fragmentado (Laurent t'amo) de la dimensión del *id*. Al nivel del *ego* una sudamericanidad (por agencia de la madre y la novia) lucha por regular y oponerse a los impulsos del *id*.

La sudamericanidad, sin embargo, no es solamente la agencia de lo materno. El narrador/escritor sudamericano *tiene* que ir a París – a conseguir su madurez literaria – tanto como el adolescente *cre*e que tiene que pasar por el laberinto de la zona de burdeles (où *sont... les vendeuses d'amour*) para conseguir su madurez de hombre ("l'hommelette" cuaja en "l'homme complet"). La lucha, pues, entre el *id* y el *ego* constituye una dinámica a la vez *sexual* y *textual* en que las figuras parisinas del criminal (Laurent) y el inseparable regulador y oponente ("el sudamericano") representan al padre ausente (muerto ya) del narrador. Son una transformación de las influencias paternas y sociales sobre los impulsos del narrador, ilusoria y efímeramente desencadenados en la compañía de Josiane, puta literaria á la Toulouse Lautrec, quien habita en *lo más alto/ los altos de la galería* de la *sex/textualidad* de un narrador desplazado momentáneamente del Buenos Aires de un matrimonio inminente – y una normalidad burocrática (154) – descrita por Irma, la novia.

Para pasar más allá de su sexualidad a la vez vacía y llena de culpabilidad–*la mancha blanca* (152) sin nombre del criminal guillotinado en París – el narrador tiene que pasar por la textualidad de la construcción de su propio *superego*. La textualidad de "El otro cielo" se conforma consistentemente al modelo lacaniano. El estado inicial del narrador sería el del espejo, del "deleite" obtenido tanto de un *surtido de caramelos* como de la nutrición que provee su madre, para quien *no hay mejor actividad social que el sofá de la sala donde ocurre eso que llaman la conversación, el café y el anisado* (137). El tono aquí es el de una resistencia contra la agri-dulce (café/anisado) comodidad del seno materno; pero es aún la de un narrador privado de entrada en (o iniciación a) ese orden lingüístico llamado por Lacan el "Orden Simbólico". Organizado por las reglas impuestas por otra figura en su turno dominante, la del padre, el "Orden Simbólico" está estructurado, en este caso, según las reglas de un Lautréamont paterno. El "Nombre-del-Padre" reemplaza al "Deseo por la madre" al mismo tiempo que precisamente el elemento paterno (ausente en la madre), el falo, se transforma en símbolo de la ley patriarcal. No olvidemos, sin embargo, que el Lautréamont paterno es aquí un texto – falo escrito que el adolescente ase voyeurísticamente; *Los cantos de Maldoror* constituyen para el narrador esa literatura de *una sola mano* – que es la pornografía.<sup>7</sup>

Inevitablemente, el proceso de auto-identificación con el padre (Lautréamont) le da al narrador igual *status* de poder masculino pero, al mismo tiempo, le inserta en una rivalidad sexual que conduce al complejo de Edipo. O el narrador o la(s) figura(s) paterna(s) fragmentada(s) de Laurent/el sudamericano está(n) condenado(s) a la castrante (mortal) navaja (guillotina).

Espero haber demostrado aquí, por un *contexto* de narratología estructural y por un *texto* abierto a un análisis psicoanalítico, la eficacia de un método comentado por Gonzalo Navajas en un libro reciente:

La concepción psicoanalítica posfreudiana propone un modelo del yo del sujeto del análisis en el que su historia no procede ordenadamente desde el principio de la biografía hasta el final y en el que la historia del yo no se confunde con la historia cronológica de su vida. El principio de la historia del yo es ahora el principio de la narración psicoanalítica.<sup>6</sup>

Aunque he empleado un modelo estructural lacaniano, cabe decir que el peligro de tal metodología sería su inevitable reducción hermenéutica. Mi intención ha sido *construir* una posible lectura del texto "en que estamos" antes de abarcar la táctica derridiana de una deconstrucción de "El otro cielo".

De los múltiples y complejos instrumentos usados por Derrida, sólo quiero emplear aquí dos nociones básicas. Derrida nos previene contra la capacidad "totalizante" de cualquier hermenéutica: ... *el movimiento de cualquier arqueología, como el de cualquier escatología, es cómplice de esta reducción de la estructuralidad y siempre intenta concebir la estructura sobre la base de una presencia total que no está en juego.*<sup>9</sup> Como Derrida, quien (en el mismo ensayo) subraya que la táctica de Lévi-Strauss, *el discurso de su método*<sup>10</sup>, es el *bricolage* yuxtapuesto con la *ingeniería* de cualquier análisis hermenéutico – yo quiero subrayar que el discurso lacaniano que he usado en la segunda parte de este análisis ha sido (tiene que ser) *bricoleur* también. Porque aun si se sucumbiera a la tentación totalizante de una lectura psicoanalítica, hay que recordar una segunda proposición de Derrida: *Uno no puede determinar el centro y agotar la totalización porque el signo que reemplaza al centro, que lo suplementa tomando su lugar en su ausencia, es un signo añadido, ocurre como un excedente, como un suplemento.*<sup>1\*\*</sup> En una palabra, la *dinámica* de cualquier lectura de "El otro cielo" dependerá del "acontecimiento" (Derrida emplea la palabra "événement")<sup>12</sup> momentáneo de una estructuración tal como la mía. El proceso del "suplemento" siempre descentrará, desconstruirá, el discurso del método empleado. Así se sitúa (momentáneamente) el "acontecimiento" que sigue – nada más que mi (presente) pretexto.

*Pretexto:* "la americanidad de Julio Cortázar"

Mi pretexto al ofrecer este análisis de "El otro cielo" ha sido y es, claro, el contexto del coloquio internacional de Mannheim. Pero no hay otro remedio porque, como nos dice Jacques Derrida: *Debemos empezar dondequiera que estemos ... Es imposible*

*justificar absolutamente un punto de partida. Dondequiera que estemos: en un texto donde creemos que estamos.*<sup>13</sup> El texto en que creo que estamos lo he situado ya en una múltiple intertextualidad.

*co-texto:*

Añado aquí un co-texto, el de *Irma la Douce*, ópera cómica (y película) de Alexandre Breffort que también funciona con un único narrador y un doble Jack Lemmon; que también envía a su narrador en un viaje Trasatlántico y de castigo (a la isla del Diablo) antes de resolverse en un matrimonio con Irma (una "dulce" Shirley Maclaine con nueve meses de embarazo).

*(sub)texto:*

Pero el texto con el cual quiero terminar es el (sub)texto de la economía de "El otro cielo". La única "esencia" que tiene el narrador sin nombre es la que declara tan descaradamente a pesar de su deseo de *olvidarme de mis ocupaciones (soy corredor de Bolsa)* (153). Y aquí me refiero al (sub-)texto de la *plena lucha bursátil* con la cual termina el cuento. Hemos visto los esfuerzos del narrador por lograr un olvido de sus ocupaciones (no, lo que es interesante, de sus "preocupaciones") transformando su función literal de corredor financiero en función textual de "corredor"/"trasfaldero". Así "difiere" (en términos derridianos) su realidad económica hacia el/los pasaje(s) de corredor(es) no de la Bolsa sino de su propia sexualidad emergente. La imposición del *superego* representa el momento del pasaje del *estado de placer* hacia el *principio de realidad*. Pero, ¿cuál es la realidad inevitable? El texto concluye con la caída de la primera bomba atómica sobre Hiroshima, hecho (asiático) que re-úne las diferentes dimensiones espacio-temporales, la Europa y la América, del cuento. Está presente un mundo indiferenciado de efectos trasnacionales económicos, *una larga batalla para salvar los valores más comprometidos y encontrar un rumbo aconsejable en ese mundo donde cada día era una nueva derrota nací y una enconada, inútil reacción de la dictadura contra lo irreparable* (158).

No es coincidencia que esté concluyendo también una *plena dictadura militar* argentina (154). El momento de *cualquier* nacionalismo (sea alemán, japonés, argentino o francés) parece haber pasado. Pero mientras se preparan las elecciones, el texto juega con la ilusión de una democracia victoriosa:

Y entre una cosa y otra me quedo en casa tomando mate, escuchando a Irma que espera para diciembre, y me pregunto sin demasiado entusiasmado si cuando lleguen las elecciones votaré por Perón o por Tamborini, si votaré en blanco o sencillamente me quedaré en casa tomando mate y mirando a Irma y a las plantas del patio (158).

Si se presenta la inminente democracia como una posible solución a la invasión frasnacional desencadenada por la explosión de los nacionalismos representada por Hiroshima, tampoco es una *solución final* (no la hay: opera el suplemento). Continúa el proceso de la "differance": se difiere la energía del acto de votar hacia *un voto en blanco*, reminiscente (nostálgicamente) de esa *mancha blanca* de una psique "sin cuajar", "sin nombre" (¿sin hombre?). La única responsabilidad *argentina* aceptada por el corredor de la Bolsa es la de tomar mate, escucharle a Irma con quien comparte la putativa continuación de la raza. Una "plena" madurez financiera está restringida por las reglas de la Bolsa. Es financiera sin ser económica ... y está lejos de ser una madurez economico-política.

La metáfora repetida de lo blanco (sea de voto o de mancha) queda inseparable de sus múltiples contextos, a saber, la política, el crimen y la sexualidad. Estas discusiones de "El otro cielo" juegan con la doble situación del doble *gran terror*. Si, a primera vista, parece que en el París de 1870 el terror está construido por las actividades de un criminal "Laurent" (nombre falso; el verdadero *gran terror* tenía un nombre no francés sino prusiano), también se puede identificar el *gran terror* con la invasión prusiana, una "plena dictadura" *à la 1870*. El alivio general (hasta el regocijo) sentido por el público ante la ejecución del responsable del *gran terror* puede identificarse con la euforia (breve) de "La Comuna". Textualmente, sería una *prolepsis* que constituye una liberación momentánea a la vez política e, inseparablemente, sexual:

un rapto de la mancha blanca por las dos figuras que hasta ese momento habían parecido formar parte de la máquina, un gesto de arrancar de los hombros un abrigo ya innecesario, un movimiento presuroso hacia adelante, un clamor ahogado que podía ser de cualquiera, de Josiane convulsa contra mí, de la mancha blanca que parecía deslizarse bajo el armazón donde algo se desencadenaba con un chasquido y una conmoción casi simultáneos. Creí que Josiane iba a desmayarse, todo el peso de su cuerpo resbalaba a lo largo del mío como debía estar resbalando el otro cuerpo hacia la nada ... (152/53)

Cualquier lectura política de este momento textual sería, también una posible lectura feminista. Porque Josiane (anteriormente, puta(tivo) objeto del capricho sexual del Cliente) y el narrador (anteriormente, participante en una lectura de *una sola mano* que le conduce a los placeres solitarios de una sexualidad criminal) llegan juntos a un climax físico. A diferencia de otro "elogio a la masturbación" *à la Lautrémont*, la narración alcanza aquí, momentáneamente, un triunfo contra una doble dictadura político-sexual, contra el doble crimen de la represión militarista y machista.

A partir de ese momento, el narrador encuentra difícil volver al *barrio de las galerías* [que] *ya no era como antes el término de un deseo* (154). Habiendo vislumbrado (aunque sólo prolépticamente) una plena text/sex-ualidad, el narrador no será nunca

capaz de pasar por encima de las barreras de "La Comuna", donde se experimenta de la satisfacción plena del deseo. Se pierde en el intervalo entre Hiroshima y las elecciones democráticas la oportunidad de cualquier repetición en Buenos Aires de los "événements" de París. Optando por otra *plenitud*, la de la *plena lucha bursátil*, el narrador acepta un doble cierre, el de sus lecturas y el que no quiere admitirse: *Nunca he querido admitir que la guirnalda estuviera definitivamente cerrada y que no volverla a encontrarme con Josiane en los pasajes o boulevares* (158). En el (no) acto, pierde hasta su capacidad de seguir creando *manchas blancas*, y se queda con la banal alternativa de votar en blanco: el adolescente inmaduro (sexual) se ha reemplazado por el adulto inmaduro (político).

El (sub)texto no es nada más, en términos del capitalismo, que *the bottom line*. La incapacidad del narrador de llegar a una "plena" madurez política queda inevitablemente ligada a la misma incapacidad sexual del modelo lacaniano. El narrador de "El otro cielo" cae en la trampa tan bellamente descrita por Hugo de San Víctor en el siglo doce: *El hombre que encuentra dulce a su país es sólo un principiante inmaduro. Aquél para quien cada país es como el suyo es ya un hombre fuerte; pero sólo aquél para quien el mundo entero es ajeno ha alcanzado la perfección*.<sup>14</sup> Caer el narrador de "El otro cielo" en la trampa de encontrar demasiado dulce a su propio país, seducido hacia una falsa, una diferida, "nacionalidad" (tan falsa, tan diferida como su sexualidad "tradicional" de esposo burgués argentino) por el proceso laberíntico de los "valores más importantes" – a saber, los de un capitalismo internacionalizante ... y no menos soso que el mate.

## NOTAS

1 "El otro cielo", en *Todos los fuegos el fuego* (Barcelona: Edhasa, 1979), pp. 135-158. Todas las citas de "El otro cielo" están en paréntesis en mi texto.

2 Jean Ricardou, *Le Nouveau roman* (París: Seuil, 1973), p. 39. Todas las traducciones al español son mías.

3 Jonathan Culler, *Structural Poetics* (London: Rutledge and Kegan Paul, 1975), p. 230. Para una elaboración de las teorías estructuralistas en lo que concierne al personaje literario, ver mi capítulo "Structuralism – 2: Characterization" en *Literary Theory at Work: Three Texts*, D. Tallack, ed. (London: Batsford, 1986), pp. 40-65.

4 Roland Barthes, *S/Z* (París: Seuil, 1970), pp. 98-99.

5 El diagrama de mi texto tiene como base la estructuración de la psique tal como la concibe Jacques Lacan. He usado (entre comillas) las muy concisas definiciones de *id*, *ego* y *superego* de Elizabeth Wright cuya discusión del psicoanálisis estructural y de la psique como texto me ha impresionado tanto por su brevedad como por su utilidad pedagógica. Ver Elizabeth Wright, *Psychoanalytical Criticism: Theory in Practice* (London: New Accents, Methuen, 1984), pp. 10-11, 107-122.

6 El juego del "(h)ommelette" lo hace Jacques Lacan en "Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse". *Le Séminaire de Jacques Lacan*, Livre XI, (París: Seuil, 1973).

7 El "elogio" de Lautréamont a la masturbación puede dar un (con)texto al detalle siguiente: *por lo menos algo se sabla de Laurent: la fuerza que le permitía estrangular a sus víctimas de una sola mano* (143). La "transferencia" que ocurre mediante una lectura de Lautréamont concentra esta fuerza *no* en el narrador, en el miembro del sexo masculino, sino en miembros del otro sexo. Ver Michel Philippe, *Lecture de Lautréamont*, (París: Armand Colin, 1971), pp. 65-66. Philippe comenta la teoría de Jean-Paul Weber, en *Domaine thématique* (París: N. R. F., 1963), que *Los cantos de Maldoror* constituyen *una epopeya de la masturbación*.

8 Gonzalo Navajas, *Mimesis y Cultura en la ficción* (London: Tamesis, 1985), p. 98.

9 Jacques Derrida, "Structure, Sign and Play in the Human Sciences", *Writing and Difference* (London: Routledge and Kegan Paul, 1978), p. 279.

10 *Ibid.*, p. 285. Derrida describe "el método" así: *Si uno llama **bricolage** a la necesidad de tomar sus conceptos del texto de una herencia más o menos coherente o arruinada, se tiene que decir que todo discurso **esbricoleur**.*

11 *Ibid.*, p. 289.

12 *Ibid.*, p. 278.

13 *Of Grammatology* (Baltimore: Johns Hopkins, 1977), p. 162.

14 Edward Said, citado por Tzvetan Todorov en *The Conquest of America: The Question of the Other* (New York: Harper and Row, 1985), p. 250.