

EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD Y LA UBICACIÓN EN “EL OTRO CIELO” Y *RAYUELA* DE JULIO CORTÁZAR

The identity and location problem in Cortázar's “El otro cielo” and *Rayuela*

ROSA SERRA SALVAT
UNIVERSIDAD DE BARCELONA
serramas@yahoo.es

Resumen: Julio Cortázar es un personaje dividido entre París donde elige vivir y Buenos Aires que siempre echa en falta. Con frecuencia, esta tensión genera figuras espaciales como la guirnalda, la rayuela y la cinta de Moebius. Obras como el cuento “El otro cielo” y la novela *Rayuela* muestran un personaje escindido entre estos dos espacios, buscando su identidad. En “El otro cielo” el personaje no sólo se desplaza en el espacio, a París, sino en el tiempo, a 1868. Alterna la bohemia parisina, con su monótona existencia en Buenos Aires. Crea unos personajes que simbolizan la atracción por lo desconocido y lo prohibido. Cuando estos personajes mueren, termina su deseo. La poesía de Baudelaire, Lautréamond, Rimbaud y, especialmente, la de Cernuda, aparecen asociadas a este deseo. Justamente, es un poema de Cernuda, lo que podría articular el relato con *Rayuela*. El momento de conciliación del personaje y de Horacio Oliveira, protagonista de la novela, entre esos dos espacios contrapuestos.

Palabras clave: espacio, escisión, poesía, Cernuda, Cortázar.

Abstract: Julio Cortázar is a person divided between Paris, where he has decided to live, and Buenos Aires always reminded by him. The produced tension by this fact is often translated into space figures as the garland, the hopscotch, the Moebius's strip in pieces as the tale “El otro cielo” and the novel *Rayuela*. Both show a character divided into two spaces looking for their identity. The character of “El otro cielo”, goes as to space, Paris, as through the time, 1868. Cortázar created characters which symbolize the attraction to the unknown and to the banned. When these characters died, also his wish has finished. The Baudelaire's, Lautréamond's, Rimbaud's and Cernuda's poetry appears connected to this wish. One Cernuda's poem could articulate the two parts of the “El otro cielo” and *Rayuela*,

Keywords: space, split, poetry, Cernuda, Cortázar.

Como muchos intelectuales latinoamericanos de su tiempo, Julio Cortázar fue un personaje escindido entre dos mundos, Europa y América. En cierto momento eligió París para vivir y escribir en español, aunque con la mirada vuelta a Buenos Aires. Nunca superó esta contradicción que se fue acentuando a lo largo de su vida y se manifiesta dramáticamente en su poesía. Así mismo, se refleja en toda su obra e ilustra comportamientos como su vinculación a las sucesivas causas revolucionarias latinoamericanas de Cuba, Chile, Nicaragua, El Salvador y con su lucha en defensa de los derechos humanos, además las diversas polémicas que sostuvo.

En la literatura posnacional los viajes son de huida, de fuga, más que de regreso pero el personaje sigue siendo siempre un hombre desterrado, desubicado, perdido¹. El desarraigo, la contradicción entre estar fuera y sentirse dentro, es una característica de la literatura hispanoamericana que Cortázar plantea ya en 1949 en las “Razones de la cólera”² que le llevaron a dejar Buenos Aires. Esto mismo se expresa en el penúltimo texto de *Salvo el crepúsculo*, su testamento poético, después de varios poemas en los que se refiere a estas razones:

Me fui, como quien se desangra.

Así termina Don Segundo Sombra, así termina la
cólera por dejarme, sucio y lavado a la vez,
frente a otros cielos. Desde luego, como Orfeo,
tantas veces habría de mirar hacia atrás y pagar
el precio. Lo sigo pagado hoy; sigo y seguiré
mirándote, Eurídice Argentina.

(Cortázar, 1985: 345)

En su último poema, “El Encubridor”, Cortázar se confiesa, habla de su identidad:

Ese que sale de su país porque tiene miedo,
no sabe de qué, miedo del queso con ratón,
de la cuerda entre los locos, de la espuma en la sopa.
Entonces quiere cambiarse como una figurita,
el pelo que antes se alambraba con gomina y espejo
lo suelta en jopo, se abre la camisa, muda

¹ Según Castany, 2008, p. 234.

² “Razones de la cólera” es un grupo de poemas escritos en 1949, al regresar Cortázar de Europa a Buenos Aires y que después fueron editados en París, de forma privada (Cortázar, 1985, p. 319). Para más información, véase Serra, 2000.

de costumbres, de vinos y de idioma.
Se da cuenta infeliz, que va tirando mejor, y duerme
a pata ancha. Hasta de estilo cambia, y tiene amigos
que no saben su historia provinciana, ridícula y casera.
[...]

Pero también tiene que aceptar que no puede dejar de ser quien es ni de sentirse
extrañado hasta su muerte:

[...]
Aparte que no olvida, porque es arte de pocos,
lo que quiso, esa sopa de estrellas y letras
que infatigable comerá
en numerosas mesas de variados hoteles,
la misma sopa, pobre tipo,
hasta que el pescadito intercostal se plante y diga
basta.
(Cortázar, 1985: 346)

Esta contradicción es una fuente constante de tensiones y por tanto de creatividad que genera espacios simbólicos³, como el sentido que alcanzan los déicticos aquí/allí, acá/allá, figuras como la guirnalda y la rayuela, cintas de *Moebius* para transitar de un lugar a otro, espacios que escenifican la nostalgia en muchas de sus obras, como el cuento “El otro cielo” de *Todos los fuegos el fuego* y la novela *Rayuela*. Ambos presentan a un personaje escindido entre París y Buenos Aires en, un personaje en busca de su identidad, entre desdoblamientos especulares.

En “El otro cielo” el protagonista se desliza entre el pasaje Güemes, de Buenos Aires desde 1928 a 1945 donde vive con una madre protectora y lleva una vida apacible y aburrida de funcionario con novia formal y, por otro, su vida en la Galerie Vivienne de París en 1868⁴, donde se encuentra con la prostituta Josiane y se enfrenta a todas las transgresiones. Facilitan estos deslizamientos, a veces imperceptibles, escenarios como el lugar de trabajo del personaje que es corredor de bolsa en los dos espacios, paseos,

³ Véase Ostria, 1992.

⁴ Son característica de la literatura posnacional los violentos cambios del enfoque espacial o temporal que nos obligan a pensar la realidad desde perspectivas más generales en las que no tenga sentido distinguir entre naciones o etnias, según Castany, 2008, p.225.

sonidos, disturbios, olores, temperaturas, a veces en violento contraste, el olor fuerte del café de Buenos Aires, frente al flojo y recocado de París. El calor húmedo y pegajoso de Buenos Aires frente a la nieve y el hielo⁵ de París. Estos dos ambientes le permiten oscilar entre su realidad y su deseo, como el anverso y el reverso de una circular cinta de *Moebius*⁶. Los adverbios “en mente”, insólitos por su desmesurada masa fónica: “desproporcionadamente”, “acompasadamente”, “dificultosamente” y su frecuencia - unos cincuenta-, circulan también por esta cinta y matizan palabras y acciones: “desdeñosamente”, “histéricamente”, “ostentosamente”, además de proporcionar lentitud y una atmósfera onírica al cuento.

A través de la correspondencia de Julio Cortázar se observa que la gestación de las dos obras pudo darse con una cierta interferencia temporal, pues el autor atiende al mismo tiempo a las críticas de *Rayuela* -publicada en 1963- y a la configuración y edición de *Todos los fuegos el fuego*, que se publicará en 1966. Cortázar concede gran importancia a “El otro cielo”, su último cuento (Cortázar, 2000, 2: 681, 690, 763), interviene en el diseño de su portada y contraportada con fotografías de las dos galerías (Cortázar, 2000, 2: 803, 804, 1011, 1028), insiste en que se diferencie con un espacio suficiente el epígrafe que encabeza cada una de las dos partes del texto que también deben diferenciarse visualmente con otro espacio (Cortázar, 2000, 2: 993) y valora la opinión de algunos amigos con respecto a él⁷.

En la primera parte, el personaje recuerda con nostalgia su facilidad para desplazarse cuando quería a la bohemia parisina con todas sus tentaciones: su relación con Josiane y sus compañeras y amigos, la atracción morbosa por un asesino y un enigmático sudamericano de aspecto ausente y extraños gustos sexuales. Al final de esta primera parte, el personaje desea hablar en español, con el sudamericano; pero no se decide: “[m]e lo impidió la fría cólera con la que yo había recibido una interpelación de

⁵ El contraste del clima ya permite los desplazamientos del personaje de “Lejana” en *Bestiario*, Cortázar, 1951.

⁶ Para la explicación de esta figura véase Serra, 1995.

⁷ Como Saúl Yurkievich, Alejandra Pizarnik (Cortázar, 2000, 2, p. 1037) y Manuel Antin “y el último que es tu preferido y quizá también el mío” (Cortázar, 2000, 2, p. 1022).

este género (144)". No explica las razones de esta cólera, el temor a una invitación homosexual⁸, el temor a ser identificado como sudamericano, cuando pretende ser francés, "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 (146)."

En la segunda parte, el personaje tiene una verdadera dificultad para acceder a su otro espacio. Cuando lo consigue, París está en plena guerra contra Prusia y en las calles se viven con terror las hazañas del asesino Laurent, que llegan a impedir que el protagonista acuda allí con tanta frecuencia como solía. El personaje y Josiane, junto con otros amigos, asisten a la impresionante ejecución de un reo, con la visión de su camisa como una mancha blanca, la culpa. Todo esto ocurre en una escena catártica regada por las lágrimas. Allí ven también al sudamericano. La muerte del reo funciona como una anticipación de la muerte del asesino Laurent, del sudamericano y de las posibilidades del personaje para acceder a su otro cielo, y éste lo intuye.

[...] el sentimiento indefinible de que eso no hubiera debido ocurrir en esa forma, que algo estaba amenazando en mí el mundo de las galerías y los pasajes, o todavía peor, que mi felicidad en este mundo había sido un preludio engañoso, una trampa de flores como si una de las figuras de yeso me hubiera alcanzado una guirnalda mentida (y esa noche yo había pensado que las cosas se tejían como las flores de una guirnalda) (151-152).

El personaje se desliza a su vida familiar de Buenos Aires y cuando por fin consigue volver a París, descubre que tanto el asesino como el sudamericano han muerto y aunque lo celebra con sus amigos, pronto se da cuenta de que estas dos muertes han terminado con sus ilusiones de desplazarse. Con la muerte del asesino y del sudamericano, dobles entre sí y también desdoblamiento de los deseos ocultos del protagonista (Grandi, 1972, Rodríguez Monegal, 1973, Noguerol, 1994), desaparece la atracción por el misterio, lo desconocido y lo prohibido. Se dibuja esta línea de interpretación y también otras como la coprofilia y el sadismo ligados a la transgresión/ejecución literaria (Rodríguez Monegal, 1973). De hecho, todo ello está insinuado en el relato. Esta lectura explicaría, además, la

⁸ Es la opinión de Mc Guirk, 1985-86, y de Serra, 2005, que se matiza en este artículo.

renuncia final, inexplicable, del protagonista a su cielo de París, una vez que ha desaparecido el motivo del miedo.

El recorrido del personaje en París se plantea con la figura de una guirnalda de flores, asociadas a Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud (Young, 1992) y Cernuda. En el cielo de las galerías bajo las cuales se lleva a cabo su primer encuentro con Josiane y que luego se va completando con los sucesivos personajes que le atraen: el asesino, el sudamericano. Al final la guirnalda resulta ser fúnebre (149), como la muerte de sus ilusiones. En el movimiento de esta guirnalda, el relato está puesto en abismo ya que refleja su estructura con los personajes que la van tejiendo, que van formando la figura de la narración y que se reflejan, a su vez, entre sí; al igual que sus espacios e incluso sus circunstancias y sus momentos históricos (Young, 1992).

Se presentan simetrías y contrastes entre ambas partes. En la primera, el personaje, al desear interpelar al sudamericano, se encuentra “al borde de un acto que hubiera podido salvarme” (146); o sea, el cumplimiento de sus deseos. En cambio, en la segunda parte, se encuentra “al borde de darle la razón” (154) a su novia Irma, quien piensa que el matrimonio le devolverá “a la normalidad burocrática” (154).

La crítica ha identificado los dos epígrafes que encabezan las dos partes del cuento como pertenecientes a *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, (Rodríguez Monegal, 1986). El primer epígrafe, relativo al poder de los ojos, permitiría al personaje reflejarse en sus dobles: el sudamericano Lautréamont y el asesino Laurent, cuyo nombre está incluido en el del otro. El desconocimiento del nombre del personaje facilitaría este reflejo. El segundo epígrafe, preguntándose por los picos de gas y las prostitutas de otros tiempos, apuntaría a la nostalgia del protagonista por estos elementos de su cielo parisino, al final del cuento cuando su acceso le es negado.

Hay quien cree que Cortázar omite algunas circunstancias progresistas del entorno político y social de Buenos Aires, presentado como totalmente reaccionario en las fechas ficcionadas, ya que sólo valora las del entorno de París (Reichard, 1985-86); pero también se considera este contexto porteño como una escenificación de los tópicos del tango e

incluso de sus letras⁹ que planean sobre la visión de París que tiene el protagonista, no sólo a través de Lautréamond, sino también de Baudelaire (Young, 1987-88). Aquí se podría añadir el contraste que aporta la poesía de Cernuda respecto de la bohemia parisina y la vida familiar, en su poema “Birds in the night” de *Desolación de la quimera*:

Corta fue la amistad singular de Verlaine el borracho
y de Rimbaud el golfo, querellándose largamente.
Mas podemos pensar que acaso un buen instante
hubo para los dos, al menos si recordaba cada uno
que dejaron atrás la madre inaguantable y la aburrida
esposa. (Cernuda, *Antología*: 162)

en el que también aparece el “ajenjo” como en el cuento de Cortázar; además de otra visión implacable de la familia castradora en “La gloria del poeta” de *Invocaciones*:

Los hombres tú los conoces, hermano mío;
mírales cómo enderezan su invisible corona
mientras se borran en la sombra con sus mujeres al brazo,
[...]
Oye sus marmóreos preceptos
sobre lo útil, lo normal y lo hermoso;
óyeles dictar la ley del mundo, acotar el amor, dar canon
a la belleza inexpresable. (Cernuda, *Antología*: 65-66)

El tango, como signo de identidad argentino, forma parte de todo lo que Cortázar odia y ama a la vez, de todo aquello que siempre echará en falta, pero que nunca podrá tener y está muy presente en su obra. Irma, a la que se ha presentado como “buena”: “Irma es la más buena y generosa de las mujeres” (137) en la primera parte, además de atribuirle una sonrisa “consecuente”, adjetivo en principio sorpresivo. En la segunda parte, en cambio el protagonista afirma que se “preguntaba si sería capaz de seguir resistiendo mucho tiempo a la sonrisa consecuente de la pobre Irma” (154) a no ser por su localización en el tango “Mano a mano”: “Tu presencia de bacana puso calor en mi nido, /

⁹ No hay que olvidar las glosas o pequeños relatos producidos por la expansión de una letra de tango que se consolidaron a partir de 1925. Véase Sarlo, 2003, p. 182 y sgtes.

fuiste buena y consecuente, y yo sé que me has querido / como no quisiste a nadie, como no podrás querer¹⁰”.

Las lexicalizaciones de la poesía de Cernuda son abundantes en la obra de Cortázar con quien tiene muchas afinidades (Serra, 2005). Ambos comparten la atracción por Lautréamont, la influencia del simbolismo, Rimbaud, Baudelaire, Verlaine y del surrealismo. Las reflexiones en torno a *Rayuela* y “El otro cielo”, aparecen en la correspondencia de Cortázar, entre dos cartas con referencias a Cernuda. Una de estas cartas está dirigida a Graciela de Sola, en cuya poesía Cortázar ve influencias de este poeta; y la otra referencia se produce cuando el autor celebra un estudio de Octavio Paz sobre Cernuda¹¹.

El relato “El otro cielo” empieza planteando la actitud del protagonista ante la realidad: “Me ocurría a veces que todo se dejaba andar, se ablandaba y cedía terreno...las cosas me sucedían cuando menos pensaba en ellas, empujando apenas con el hombro cualquier rincón del aire” (135) recordada nostálgicamente en la segunda parte “cuando bastaba echar a andar por cualquier calle para que en alguna esquina todo girara blandamente” (154). Si relacionamos este texto con el poema de Cernuda, “Estoy cansado” de *Un río, un amor*: “Estoy cansado de la casas,/ prontamente en ruinas sin un gesto;/ estoy cansado de las cosas,/ con un latir de seda vueltas luego de espalda” (Cernuda, 1975: 34). Veremos en los dos autores el deseo de que la materia hostil se convierta en favorable, blanda, penetrable para propiciar la visión poética. En el cuento esta posibilidad se metaforizaría a través de la disponibilidad juvenil del protagonista y de su apertura a aventuras y experiencias que después resultan imposibles.

Son temas cernudianos también la insistencia en el poder de los ojos que cruza la primera parte del cuento, a partir del epígrafe, como en el poema de Cernuda “Todo esto por amor”, donde se dice: “Hacia el último cielo,/ donde estrellas/ sus labios dan a otras

¹⁰ En “Lugar llamado Kindberg” la referencia a este tango, que no capta la jovencísima autostopista, “...nunca tuve tanta suerte, fuiste bueno. Bueno y consecuente, entona Marcelo revancha bandoneón, pero la pelota sale de la cancha, es otra generación, es una osita Sheep, ya no tango, che” (*Octaedro*, 1974, p.99), hace ver a Marcelo que él ha perdido la oportunidad de cumplir sus deseos de juventud y es uno de los motivos que le llevan al suicidio al final del cuento (Serra, 2000).

¹¹ J. Cortázar, 2000, 2, p.704 y 1056.

estrellas,/ donde mis ojos, estos ojos,/ se despiertan en otros". (Cernuda, 1975: 36). También la búsqueda de la verdad, obsesiva en *La realidad y el deseo* de Cernuda, como vemos en "Si el hombre pudiera decir": "[...] yo sería aquel que imaginaba,/ aquel que con su lengua, sus ojos y sus manos/ proclama ante los hombres la verdad ignorada,/ la verdad de su amor verdadero". (Cernuda, 1975: 44). Al principio del cuento el personaje busca también su verdad en el otro cielo opuesto a su vida familiar: "Irma es la más buena y generosa de las mujeres, jamás se me ocurriría hablarle de lo que verdaderamente cuenta para mí" (Cortázar, 1966: 137), aunque al final renuncia a ella "es posible que terminara por someterme mansamente al chalet de la isla para no entristecer a Irma, para que no sospechara que mi único reposo verdadero estaba en otra parte" (148).

En "El otro cielo", la búsqueda de la creatividad, la libertad y la transgresión ligada a la poesía, son el auténtico tema; y su pérdida representa la caída del protagonista en la rutina más indiferente. En la novela, *Rayuela*, la posible redención del protagonista, cercado por sus contradicciones, se realiza también por medio de ella. La poesía deseada para eludir la realidad es, intertextualmente, en ciertos momentos, la poesía de Cernuda. En el cuento se encuentra relacionada con la nostalgia provocada por la pérdida de las expectativas que tuvo el personaje en uno de los espacios y tiempos y, en la novela, con un momento de conciliación del personaje con sus dos espacios contrapuestos antes del desenlace.

En la primera parte de *Rayuela*, "Del lado de allá", Horacio Oliveira, en su búsqueda del cielo de la rayuela a través de París, sólo acumula fracasos. El más grave es el desencuentro con la Maga, que desaparece después de la muerte de su hijo, Rocamadour. En la segunda, "Del lado de acá", este personaje, en Buenos Aires, reemprende su antigua amistad con Traveler y en su esposa Talita, en quien proyecta su nostalgia por la Maga. Poco a poco va identificando las dos mujeres hasta una confusión total en un determinado momento. Al final logra una difícil armonía con ella y su amigo en una escena en que oscila entre la reconciliación y el suicidio.

La asociación entre la Maga y Talita en la segunda parte de la novela, se establece a través de procedimientos visuales como gestos de pies y manos, de actitudes y de imágenes poéticas y¹².

Llorar, acariciarse, jugar a la rayuela, ponerse las manos en los bolsillos actúan como metáforas diegéticas¹³ y establecen asociaciones entre diversos capítulos. Los personajes de *Rayuela*, sumidos en sus contradicciones, lloran con frecuencia. Lo hacen la Maga, Talita y Horacio, en el capítulo [23], con Berthe Trèpat.

Horacio se pone las manos en los bolsillos varias veces en la novela especialmente desde que se da cuenta de la muerte de Rocamadour hasta que termina "Del lado de allá", (capítulos [130] a [36]) y se traslada de París a Buenos Aires. Este gesto presenta una concentración de significados, como el sentimiento de culpa por la muerte del niño, una búsqueda de tipo intelectual metaforizada en una llave del piso de Morelli, que le puede abrir las puertas del conocimiento; y del piso de la Maga, que le permite enfrentarse a sus recuerdos, así como una búsqueda de tipo sexual, la masturbación¹⁴. Se establecen unas relaciones entre búsqueda-bolsillos-llave-masturbación, evocada por Horacio en la unidad [155], sintetizadas en la primera parte, en el capítulo [31], que se complementan con otras en la última unidad de la primera parte [36], cuando Horacio se relaciona con Emmanuèle y se repite la capacidad de las manos para las caricias relacionadas con la piedad, la lluvia, que ya proviene del episodio de Berthe Trépat. Estos significados son retomados por Horacio en plena alienación en los capítulos finales, [54], [133] y [56] y se concentran sinestésicamente en la transposición que representa que el único modo que tiene Talita de explicar a Traveler el beso de Horacio, en la morgue y que sean las manos : "[y] trató de explicar el beso y como no encontraba las palabras iba tocando a Traveler en la oscuridad,

¹² Comentado con más detenimiento en Serra, 2008.

¹³ Según Genette, 1972.

¹⁴ Son frecuentes las expulsiones en la poesía de Cortázar y en sus primeros cuentos. Se consideran disociaciones entre él y su cuerpo. En *Salvo el Crepúsculo* aparecen repetidamente las manos asociadas a los bolsillos y a la masturbación (Serra, 1996).

sus manos caían como trapos sobre su cara, sobre sus brazos, le resbalaban por el pecho..." (590), [133] y las lágrimas.

O sea que el beso y las manos se relacionan finalmente con el agua y las lágrimas, la lluvia y a la piedad. La visualización de estas posibilidades de las manos se da en *Rayuela*, un inmenso tango según algunos y también en el siguiente poema "Qué ruido tan triste" de *Los placeres prohibidos* de Cernuda:

Qué ruido tan triste el que hacen dos cuerpos cuando
se aman,
parece como el viento que se mueve en otoño
sobre adolescentes mutilados,
mientras las manos llueven,
manos ligeras manos egoístas manos obscenas,
cataratas de manos que fueron un día
flores en el jardín de un diminuto bolsillo.
Las flores son arena y los niños son hojas,
y su leve ruido es amable al oído
cuando ríen, cuando aman, cuando besan,
cuando besan el fondo
de un hombre joven y cansado
porque antaño soñó mucho día y noche.

Mas los niños no saben,
ni tampoco las manos llueven como dicen;
así el hombre, cansado de estar sólo con sus sueños,
invoca los bolsillo que abandonan arena,
arena de flores,
para que un día decoren su semblante de muerto.
(Cernuda, *Antología*: 42-43)

La poesía versa sobre posibilidades de las manos (ligeras, egoístas, obscenas). Las "manos llueven", aparecen "cataratas de manos". En *Rayuela* un beso puede serlo todo y sólo es representable por las manos y las lágrimas en el episodio de Horacio y Talita en la morgue. Las manos de hoy evocarían las flores de ayer. El encabalgamiento "cataratas de manos que fueron un día/ flores en el jardín de un diminuto bolsillo" corta dos períodos de tiempo de modo parecido al corte de los dos espacios (Buenos Aires/París) que componen los dos partes de la novela. Las "flores" podrían representar las relaciones de

Horacio con la Maga, y sus dobles: Pola, Berthe Trépat y la Clocharde, las dos últimas sus proyecciones deformantes (Barrenechea, 1983).

Los personajes con estos gestos recorren el camino heideggeriano de la rayuela. Para encontrar lo blanco, lo nítido, tienen que lavar las manchas que lo cubren con las lágrimas. Es el recorrido iniciático para alcanzar el cielo. En *Rayuela* se puede observar cómo un gesto se carga de significado abriendo el espacio de la poesía e integrándose en la figura según la acumulación de visualizaciones que proporciona la novela de Cortázar.

También los dos versos citados del poema de Cernuda “cataratas de manos que fueron un día/ flores en el jardín de un diminuto bolsillo”, podrían articular las dos partes del cuento de Cortázar. En la segunda parte, aparece la escena de la ejecución del reo con su camisa como una mancha blanca (1966: 151) que visualizaría sus crímenes, sus culpas limpiadas por la piedad, las caricias, los besos y las lágrimas de Josiane. Estas culpas serían las flores del mal que simbolizan también los deseos ocultos del personaje que aparece con las manos en los bolsillos (136, 137) en la primera parte. Y con los versos “así el hombre cansado de estar sólo con sus sueños/ invoca los bolsillos que abandonan arena/ arena de flores/ para que un día decoren su semblante de muerto”, del mismo poema. El personaje podría evocar sus placeres anteriores antes de la muerte de sus ilusiones.

En un cuento las imágenes poéticas son absorbidas por la tensión dramática que se crea, y resultan siempre menos perceptibles que en una novela pero la presencia de estas lexicalizaciones en “El otro cielo” sería totalmente coherente con la incorporación al lenguaje cortazariano de una afortunada manera de expresar en español una realidad compleja, por una poesía como la de Cernuda que ha asimilado, a su vez, el mundo de los poetas franceses del siglo XIX a su complejo mundo personal. En los dos textos se relacionarían con una búsqueda poética capaz de consolar a Cortázar de su persistente nostalgia y sus contradicciones.

BIBLIOGRAFÍA

BARRENECHEA, Ana María (1983), "Los dobles en el proceso de escritura de *Rayuela*", *Revista Iberoamericana*, 125, Oct-Dic, pp. 811-828.

CASTANY, Bernat (2007), *Literatura Posnacional*, Edit.um. Universidad de Murcia.

CERNUDA, Luís, *Antología poética*. 1975. Ed. Philip Silver. Madrid, Alianza, 1989.

CORTÁZAR, Julio (1951), *Bestiario*, Madrid, Alfaguara.

___ (1963) *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana.

___ (1966) *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Sudamericana.

___ (1969) *Último Round*, México, Siglo XXI.

___ (1974) *Octaedro*, Madrid, Alfaguara.

___ (1985) *Salvo el crepúsculo*, Madrid, Alfaguara.

___ (2000) *Cartas 1937-63, 64-68, 69-83*, Edición a cargo de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Aguilar Altea, Taurus, Alfaguara, T: I, II, III.

GENETTE, Gérard (1972) *Figuras III*, Barcelona, Lumen.

GRANDI, Carla (1972) "Nota sobre "El otro cielo" de Julio Cortázar" *Revista Chilena de Literatura*, 1972, 5-6, pp. 389-399.

Mc GUIRKU, Bernard (1985-86) "La semi(er)ótica de la otredad, "El otro cielo"". *INTI*, 22-23, pp. 345-354.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (1994) "Julio Cortázar en busca del otro cielo", *Identidad y alteridad: aproximación al tema del "doble"*, Sevilla, Ed. Juan Bargalló, Alfar, pp. 237-249.

OSTRIA GONZÁLEZ, Mauricio (1992) "Árboles y pájaros: Julio Cortázar y la Literatura latinoamericana", *Río de la Plata*, 15/16, *Encuentros y Desencuentros*, Actas del IV Congreso Internacional del C.E.L.C.I.R.P., Canarias, pp. 343-351.

REICHARDT, Dieter (1985-86) "La lectura nacional de "El otro cielo" y *Libro de Manuel*". *INTI*, 22-23, pp. 205-215.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1986) "Le "Fantôme" de Lautréamont" en P. Lastra, *Julio Cortázar*, Madrid, Taurus, pp. 136-149.

SARLO, Beatriz (2003) *Una modernidad periférica*, Buenos Aires, Ed, Nueva Visión.

SERRA SALVAT, Rosa (1995). "El espacio topológico en "Anillo de Moebius" de Julio Cortázar", *Encuentros con Julio Cortázar. Conversaciones de Famas y Cronopios*, Congreso Internacional, El Cuento, Homenaje a Julio Cortázar, Murcia, 24-27 de Enero 1995, Obra Cultural Caja Murcia, Ed de Campobell, S.L, pp. 451-458.

___ (1996) "La poesía de Julio Cortázar. *Salvo el Crepúsculo*" *Narrativa y poesía Hispanoamericana (1964-1994)*, TOVAR, Paco (Ed), Universitat de Lleida, A.E.E.L.H. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, pp. 451-463.

___ (2000) "Presencia del tango en la obra de Julio Cortázar: "Con Tangos" y Tango de vuelta". *Literatura y Música popular en Hispanoamérica*, GRACIA MORALES, Ángel Esteban, y SALVADOR Álvaro (Eds.), IV Congreso de la A.E.E.L.H. Universidad de Granada. Método Ediciones, pp. 307-316.

___ (2005) "De la sensación a la abstracción. "Presencia de la poesía de L. Cernuda en *Los Premios* y "El otro cielo" de J. Cortázar". V Congreso de la A.E.E.L.H. *La Literatura Hispanoamericana con los 5 sentidos*. La Coruña, Setiembre de 2002, VALCÁRCEL, Eva Universidad da Coruña. Artes gráficas, pp. 667-676.

___ (2008) "Presencia de la poesía de Luís Cernuda en Rayuela de Julio Cortázar", en *Palabras e Ideas ideas y vuelta*, Actas del XXXVI Congreso I.I.L.I., Génova 26 jun-1jul 2006. CROVETTO, Pier Luigi y SANFELICI, Laura, (Eds.) Roma: Riuniti. CD-ROM.

YOUNG, (1987-88) "El contexto americano de un cuento de Cortázar", *Explicación de Textos Literarios*, XVI, 1, pp. 8-17.

___ (1992) "La poética de la flor en "El otro cielo" de Julio Cortázar", *Romance Quaterly*, V 39, pp. 347-354.