

Líneas del bajo nivel. Cuando Cortázar viaja en *métro*

Ana Lozano de la Pola, Universitat de València

Resumen:

Este artículo es la adaptación textual de un trabajo hipertextual que pretendía, mediante los hiperenlaces, poner de manifiesto las relaciones directas entre diferentes materiales literarios donde aparecieran las líneas de metro de París. Así, a partir del relato “Manuscrito hallado en el bolsillo” de Cortázar, se inicia uno de los múltiples trayectos existentes que pasará por otros textos: teóricos, De Certau y Augé; literarios, del propio Cortázar y de Poe; y plásticos, de Magritte y Mondrian.

Palabras clave: hipertexto, metro, Cortázar, Marc Augé, literatura comparada.

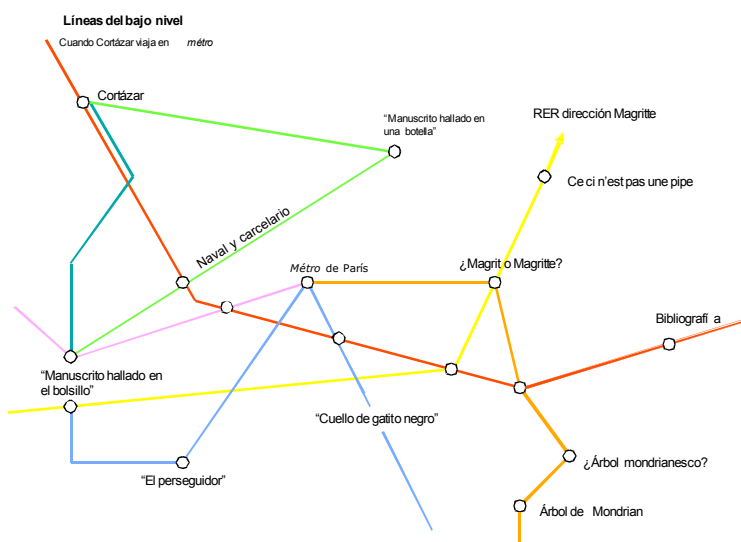
Abstract:

This article is the textual adaptation of a hypertextual work that, by means of the hyperlinks, wanted to show the direct relations between different literary materials containing the metro map of Paris. Starting from the Cortázar’s story “Manuscrito hallado en el bolsillo”, the way continues among other texts: theoretical ones, De Certau and Augé; literary ones, Cortázar and Poe; and plastic ones, Magritte and Mondrian.

Keywords: hypertext, underground, Cortázar, Marc Augé, compared literature.

Cuando me propuse estudiar el tratamiento que el relato “Manuscrito hallado en el bolsillo” hace de un no-lugar como es el metro, no me imaginé ni de lejos la cantidad de conexiones que entre estos dos campos, literatura y metro, se podían establecer. La investigación para este trabajo fue un continuo hallazgo de puntos comunes, esos que en el metro de París se llaman **combinaciones**, en el de Nueva York **cambios** y en el de Roma, mucho más poético, **coincidencias**. Me propuse entonces realizar un trabajo a manera de trayecto, de itinerario que seguiremos teniendo en cuenta que es sólo uno de otros tantos posibles, un recorrido que ponga de manifiesto el espacio literario, la idea de literatura como tejido y, por qué no, como cruce de las líneas de un metro cuyo mapa desconocemos por extenso. La propuesta hipertextual me pareció entonces la más adecuada para mi investigación y, en general, para facilitar el estudio a la Literatura Comparada por la posibilidad que nos ofrece de establecer puentes, caminos, itinerarios reales entre materiales a los que podemos acceder directamente. En el caso de esta publicación me

limito a ofrecer el mapa de mi primer hipertexto. Sin más comentario, comienza el recorrido



“Manuscrito hallado en el bolsillo.

Ahora que lo escribo, para otros esto podría haber sido la ruleta o el hipódromo, pero no era dinero lo que buscaba, en algún momento había empezado a sentir, a decidir que un vidrio de ventanilla en el metro podría traerme la respuesta, el encuentro con una felicidad, precisamente aquí, donde todo ocurre bajo el signo de la más implacable ruptura, dentro de un tiempo bajo tierra que un trayecto entre estaciones dibuja y limita así, inapelablemente abajo.”

Esta frase inicial del relato nos va a servir para establecer la primera premisa en relación a la distinción que Michel de Certeau propone entre los términos *espacio* y *lugar*. Según este autor: “un lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia”, mientras que del otro término nos dice: “hay espacio en cuanto se toma en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable tiempo. El espacio es un cruzamiento de movilidades [...] el espacio es un lugar practicado.”¹ Esta relación se amplía en el texto de de Certeau con una comparación que será la que nos ayudará en nuestro objetivo: mientras que el lugar serían las calles definidas geoméricamente por el urbanismo, o pensadas por la arquitectura, éstas se convertirían en espacio por la acción de los caminantes; de la misma manera el relato, el escrito, sería el *lugar* que se transforma en *espacio* mediante el acto de la lectura:

¹ De Certeau, M. (1996), “Prácticas de espacio”. In: *La invención de lo cotidiano*, México: Universidad Iberoamericana.

“Igualmente, la lectura es el espacio producido por la práctica del lugar que constituye un sistema de signos: un escrito.”

De las primeras observaciones acerca del relato, tendríamos que apuntar la voluntad de practicar el lugar de la escritura. Desde el título “Manuscrito hallado en el bolsillo”, que bien pudo ser escrito en un trayecto del metro parisiense, nos habla una voz en primera persona y en presente, que comienza con un “ahora que escribo”, y sigue con una explicitación clara del espacio en el que se encuentra, al lado de una ventanilla del metro. Este personaje que escribe no se nos muestra en clave de lugar, como sería el personaje de una película que, ante un plano fijo, se sienta delante de su ordenador con un cigarrillo y un café para continuar con la que será su última novela, sino que es un yo que escribe, que nos pone frente al texto que en ese mismo momento está creando, en la parcialidad que confiere la misma lectura letra a letra, sin saber lo que vendrá después porque todavía no ha sido escrito y/o leído. Esta actitud narrativa que he considerado como *práctica voluntaria del acto de narrar* frente al lector, fue también apuntada por de Certau “los relatos cotidianos cuentan lo que, no obstante, se puede hacer y fabricar. Se trata de fabricaciones de espacio.”

Por lo tanto, estamos insertos en un relato cotidiano (un trayecto de metro) que fabrica el espacio, el itinerario que vamos a recorrer como lectores. Es, inevitablemente, un relato de viaje ya que “Todo relato es un relato de viaje, una práctica del espacio” o como también apunta de Certau, una aventura robinsoniana. El eco de esta propuesta nos lleva ante el título de su capítulo VIII, “Naval y carcelario”, en el que con cierta ingenuidad nos acercamos a la primera de nuestras combinaciones. Ambos términos se complementan para dar esta idea de encierro, de destino irremisible, “eso que en los medios de transporte también se llama destino”, y para que salten relaciones en el lugar que solemos llamar Literatura con mayúsculas. Una aventura robinsoniana, un relato de viajes que transcurre en un barco, un mal presentimiento y una noche eterna: es el “Manuscrito hallado en una botella” de Edgar Allan Poe. Además se nos muestra como una relación que se cierra, como una de esas líneas de metro circulares, cuando descubrimos a Julio Cortázar traductor de Poe y cuando lo descubrimos, concretamente, como traductor al castellano de este otro manuscrito.

Desde otro punto de vista, y volviendo al relato de Cortázar, nos daremos cuenta de que el yo que nos habla nos sitúa en lo que según Marc Augé sería un no-lugar², el interior del metro de París. Según este autor los no lugares son espacios esenciales de la sobremodernidad que, además, son la negación de los lugares antropológicos. Si éstos se definen por ser espacios identitarios, relacionales e históricos, los no lugares se definirán por la negación de las tres características

² Augé, M. (1992). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.

anteriores. Son espacios no identitarios, que nadie puede tomar como referencia de origen o de pertenencia, no relacionales, lugares en los que no se dan relaciones humanas entre ocupantes, y no históricos, aunque pueda parecer lo contrario por la abundancia de datos históricos que encontramos en metros, autopistas... Pero debemos advertir que estos nombres históricos de las estaciones de metro, de los murales en la estación de tren, no son más que una invasión de texto en el espacio, que no tienen significación histórica sino simplemente espacial. Un ejemplo claro de esto se da en el lenguaje cotidiano de París, donde al referirnos a *Charles de Gaulle-Etoile* no queremos hacer ninguna referencia a su faceta histórica, sino que nos estamos refiriendo a un lugar concreto del complicado mapa de la ciudad. Además, los trayectos que realizamos en este no lugar a cambio de un contrato (el pago del billete), imponen, según Augé, itinerarios cotidianos y obligatorios: “El usuario de metro, en lo esencial, sólo maneja el tiempo y el espacio, y es hábil para medir el uno con el otro [...] La mayor parte de los recorridos individuales en el metro son cotidianos y obligatorios.”³

Llegados a este punto del análisis de Augé, parece necesario comenzar a apuntar ciertos hilos que nos van quedando sueltos, ciertas observaciones que no casan si los contraponemos con las ideas de de Certau, por una parte, y con nuestro relato, por otra. Augé está trabajando sobre la idea del no-lugar, y por lo tanto, tenida en cuenta desde la idea de lugar. Ahora bien, si habíamos dicho que nuestro relato cotidiano tiene la capacidad de transformar el lugar en espacio, cuando este lugar resulta ser un no-lugar, como en el caso del metro, ¿en qué quedará transformado con la práctica? El concepto de no-lugar de Augé funciona en este plano a modo de “sentido propio”, de totalidad, de lo que son mayoritariamente las prácticas de estos no lugares; pero este sentido propio se puede desviar y adquirir un “sentido figurado”, una práctica desviada:

“En Atenas hoy en día, los transportes colectivos se llaman *metephorai*. Para ir al trabajo o regresar a casa, se toma una “metáfora”, un autobús o un tren” (De Certau, 1994).

Esta metáfora, este sentido no literal, es el que podemos apreciar en el relato que estamos comentando y, en general, en todas las veces que la literatura, el cine, y demás producciones artísticas se acercan al metro. La metáfora aquí está representada por la conducta de este personaje, jugador en un tablero que es el mapa de metro de París.

Pero siguiendo con nuestra argumentación anterior ¿en qué se transforma un no lugar cuando se practica desde la escritura? Vamos a rechazar el término no espacio siguiendo los consejos de Bachelard:

“Dentro y fuera constituyen una dialéctica de descuartizamiento y la geometría evidente de dicha dialéctica nos ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos. Tiene la

³ Augé, M. (1987). *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*. Barcelona: Gedisa.

claridad afilada de la dialéctica del sí y del no que lo decide todo. Se hace de ella, sin que nos demos cuenta, una base de imágenes que dominan todos los pensamientos de lo positivo y de lo negativo [...] el ser y el no ser [...] una geometría que espacializa el pensamiento; ¿si el metafísico no dibujara, pensaría?... En el fondo, las experiencias de ser que podrían legitimar expresiones geométricas se encuentran entre las más pobres... [por lo tanto]... deben evitarse los conglomerados verbales. La metafísica no tiene interés en verter sus pensamientos en fósiles lingüísticos.”⁴

Así pues, nos abstendremos de llamarlo un no espacio. Podemos pensar que lo que Cortázar está poniendo en juego en su relato es el dispositivo *generador de sentidos* del lenguaje, el espacio poliestructural que apunta Lotman⁵, un fenómeno dinámico que lleva al lector a interpretar un espacio multidireccional, multitemporal, multiidentitario... que es el espacio del metro tratado poéticamente, ficcionalmente.

Podríamos trazar dentro del relato algunas líneas que nos señalan esta multiplicidad de dimensiones de la que estamos hablando. Por ejemplo, la multitemporalidad la podemos observar claramente en la libertad que mantiene el narrador con respecto a los tiempos verbales que utiliza. Comienza con un presente de indicativo para pasar después, libremente, como si de los corredores del metro se tratase, a un pretérito perfecto “Entonces se lo *dije*, y me *dejó* hablar con la cara perdida en el musgo caliente de su abrigo” o a pretéritos imperfectos que comentan sus acciones: “Mi regla del juego *era* maniáticamente simple”. Además, la mayoría de veces parece estar escribiendo sin dirigirse a un interlocutor concreto, pero no tiene problemas en cambiar de repente y dirigirse a una segunda persona: “oh sí, no hubieras podido negarlo, Magrit”. Puede que no sea más que esa “intemporalidad rara y preciosa” de la que habla Augé, o ese *otro tiempo* que explica el jazzman Johnny Carter en el relato “El perseguidor”:

“La música y lo que pienso cuando viajo en el *métro* [...] sólo en el *métro* me puedo dar cuenta porque viajar en el *métro* es como estar metido en un reloj. Las estaciones son los minutos, comprendes, es ese tiempo de ustedes, de ahora; pero yo sé que hay otro, y he estado pensando, pensando...”

Hemos mencionado que se trata, asimismo, de un espacio multiidentitario. La no identidad que infunde el no lugar se ha transformado aquí en la multiplicación de identidades que atribuimos al otro por medio de lo que Augé denomina un “esfuerzo de la imaginación”. Según este autor: “en virtud de la frecuentación cotidiana de los transportes parisienses no dejamos de rozar la historia de los demás sin encontrarla nunca”. Este rozar al otro en el metro sin llegar a aprehenderlo ha sido

⁴ Bachelard, G. (1957), “La dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera”. In: *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica

⁵ Lotman, J. (1996), “El texto y el poliglotismo de la cultura”. *La semiosfera*. Madrid: Cátedra.

trabajado magistralmente por Cortázar en otro relato, “Cuello de gatito negro”, relato que acompaña a “Manuscrito hallado en el bolsillo” en la recopilación titulada *Octaedro*.

En el relato que trabajamos, esta producción de identidades queda patente como parte del juego que el protagonista crea y, además, que explicita por los diferentes nombres que le otorga a su compañera. Así, *Ana* será la chica del metro, la figura que se mantiene derecha contra el respaldo. *Magrit* es su reflejo en el cristal, el reflejo de pelo negro y raya al lado. Por último, *Marie-Claude*, es el nombre verdadero de la muchacha, el que ella misma le facilita cuando se conocen y toman café.

[Nos adentramos en un recorrido alternativo los que no creemos que el nombre del reflejo de la muchacha, *Magrit*, sea un nombre elegido al azar; en definitiva, los que no creemos en la inocencia de Cortázar. Escribe *Magrit*, pero inevitablemente nos suena *Magritte*, y una nueva coincidencia. El pintor que hace relatos. El pintor que muestra el artificio, la regla del juego de las artes plásticas figurativas. El pintor menos abstracto de los pintores modernos, según Foucault. Según Guido Almansi en el “Prefacio” de *Esto no es una pipa*: “Magritte se convierte para Foucault en el poeta por excelencia: el cazador de similitudes perdidas, pariente cercano del loco que escucha inescuchado el ruido analógico



de las cosas.” De la misma manera que la pipa de Magritte, aparece en el relato *Magrit*, como reflejo de la muchacha, pero que no es ella misma, que es una construcción artificial. Una construcción que, como la pintura, se contradice con la figura de Ana y, a la vez, no tiene nada que ver con Mari-Claude]

Volviendo a nuestro recorrido principal, estas diferentes identidades se contraponen al anonimato que recelosamente guarda el yo, el narrador del cuento. Sólo conocemos un dato de su personalidad, el que él resalta como el definitorio, el más importante: la regla del juego⁶. Cuando conoce a Marie-Claude y ésta le cuenta que vive con su hermana, que le gusta Catherine Deneuve y otras cuantas cosas, él nos sorprende con la siguiente frase: “No me acuerdo de lo que pude contarle de mí, tal vez todo salvo el juego, pero entonces tan poco...” Tenemos pues que el protagonista narrador, aquel en quien tenemos puesta la confianza como lectores, tiene su máxima característica identitaria en la regla de un juego: “una sonrisa en el cristal de la ventanilla y el derecho de seguir a

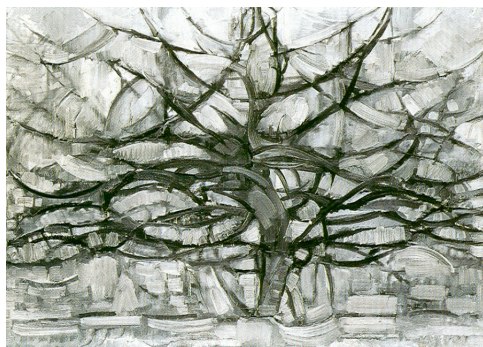
⁶ Para profundizar en la concepción de juego cortazariana véase la entrevista titulada “Juego y compromiso político” publicada en: <http://www.juliocortazar.com.ar/>

una mujer y esperar desesperadamente que su combinación coincidiera con la decidida por mí antes de cada viaje.”

Esta máxima identitaria está íntimamente relacionada de nuevo con el espacio multidimensional que estamos trazando. Un espacio que ahora sabemos inserto en la dimensión del juego y, por lo tanto, que rechaza las reglas de la causalidad y las sustituye por una única, la regla del juego, de una ceremonia elegida libremente por el protagonista: “la mirada de Margrit y mi sonrisa, el retroceso instantáneo de Ana a la contemplación del cierre de su bolso eran la apertura de una ceremonia que alguna vez había empezado a celebrar contra todo lo razonable, prefiriendo los peores desencuentros a las cadenas estúpidas de una causalidad cotidiana”. Seguir un itinerario marcado se convierte en la regla, y esperar a que ocurran una serie de *coincidencias* o *correspondencias* no causales. Lo que ocurre es que el relato nos muestra una ruptura de esta regla, pues los participantes acaban conociéndose, no rozándose como habíamos visto anteriormente, sino sentados en la mesa de un café y hablando. Como todo el mundo sabe, romper la regla del juego, hacer trampa, sí tiene una consecuencia, el castigo, que en el relato se traduce en arañas que surgen de un pozo para morder a nuestro protagonista cada martes que visita a Marie-Claude. Este autocastigo, remordimiento por haber traicionado a la regla autoimpuesta, que parece que nos devuelve a una realidad causal, acaba en la decisión de la confesión del juego a la muchacha. Parece un desenlace lógico, podríamos pensar que sigue las reglas de la causa-consecuencia, que la muchacha se siente engañada, llora, deciden dejar de verse... Si el texto quedara aquí, no pasaría de ser un relato que podríamos calificar de relato urbano, más o menos realista, pero lo interesante viene en un nuevo movimiento de subversión del orden causal en el que parecía haber derivado. La reacción de los personajes es lo que confiere al relato la posición de relato fantástico. Es la misma idea que aplica Joan Melcion en el estudio de los cuentos de *Cròniques de la veritat oculta* de Pere Calders⁷, personajes insustanciales, planos, de los que no conocemos pasado, posición, ni pensamiento, deciden ahora, asombrosamente, un giro inexplicable que dota de potencia al relato: tienen que seguir con el juego, aceptando ambos la regla impuesta, y encontrarse en un periodo de tiempo no superior a quince días. Si eligen el mismo trayecto, el mismo vagón y la misma hora, el encuentro será legítimo y podrán volver a verse. Por lo tanto, es esta reacción, esta decisión de no hacer otra cosa más que buscarse en el tejido del metro parisiense, la que confiere la potencia y el encanto del relato. Será este giro unido al inquietante final que deja a los protagonistas caminando por un corredor sin saber si la fatalidad les espera detrás de la próxima combinación, lo que hará que recordemos este relato mucho tiempo después de haberlo leído y que, irremisiblemente, se superponga en cada trayecto suburbano que realicemos.

Podemos ayudarnos de una última imagen para ir atando los cabos de nuestras conclusiones. Este espacio que he intentado explicar como multiplicación de tiempos, de identidades, de causalidades, está plasmado en su totalidad en el propio relato con un sintagma brillante: el metro de París es para Cortázar un “árbol mondrianesco”. Si analizamos los términos, en primer lugar tendremos que es un árbol, un lugar vivo y, por lo tanto, cambiante, múltiple: un espacio vivo. Pero es un árbol mondrianesco, de líneas rectas, de colores planos, de trayectos marcados de los cuales no podemos escapar, de destinos previamente escritos que los dos personajes buscan hacer coincidir en su juego. Es la contradicción de quien ha pagado el precio de su libertad para viajar en las venas suburbanas y al que, al mismo tiempo, le sobreviene la fatalidad de no poder escaparse a sus destinos prefijados.

[Nuestro segundo recorrido alternativo pretende ser un ataque contra la idea -que yo misma he expuesto en este artículo- de que la imagen de “árbol mondrianesco” suponga valores de encerramiento o destino prefijado al que no se puede escapar. Para ello habría bastado con echar un vistazo a la exposición “Mondrian, de 1892 a 1914, le chemins de l’abstraction” que se realizó en el Musée d’Orsay, París, de marzo a julio de 2002. La obra de Mondrian que todos tenemos en mente cuando Cortázar define el plano de metro de París con un “árbol mondrianesco” es del tipo: *Composición en rojo, amarillo y azul*, de 1921. Pero nuevamente Cortázar hace trampa, ya que oculta los verdaderos árboles mondrianescos, como este *Árbol gris*, 1911, el *Manzano en flor*, o el *Árbol azul*, óleos figurativos anteriores todos a sus posteriores composiciones abstractas.



El camino hacia la abstracción de Mondrian no supone en ningún momento un camino hacia el encierro o hacia lo concreto de un mapa de metro, sino todo lo contrario, un viaje hacia la abstracción que pretende ser un camino –en sentido pleno de itinerario, relato de viajes- hacia lo divino: “Si on ne représente pas les choses, il reste de la place pour le divin”. Por lo tanto, no parece justo identificar destino con abstracción mondrianesca, sino que la comparación sería mucho más

⁷ Melcion, J. (1986), *Cròniques de la veritat oculta de Pere Calders*. Barcelona: Empúries.

rica si identificásemos libertad de la búsqueda formal de las artes plásticas con la libertad de la retórica del caminante o, en este caso, de la retórica del viajante de metro. En palabras del artista “La vie de l’homme cultivé se détourne peu à peu des choses naturelles pour devenir de plus en plus une vie abstraite” y por qué no, la vida de quien se mueve por una sencilla regla del juego.]

Después de este recorrido por el cual he intentado moverme extrayendo las combinaciones que he considerado pertinentes (aunque no únicas ni definitivas en cualquier caso), hay algo que se difumina, que parece escaparse. Se trata de dónde queda la idea central que Marc Augé lanza en los dos ensayos citados en la bibliografía, la idea de que los no lugares y, en concreto el metro, se pueden estudiar a partir de una etnología de la soledad. Según Augé, el metro es un espacio donde observar la paradoja del ritual, la soledad de los miembros que se concentran, sin embargo, en un acto social total. El trayecto en metro se convertiría así en una metáfora de múltiples soledades, de múltiples mundos interiores.

Ahora bien, ¿es esto aplicable al relato literario?, el personaje que se presenta como viajante de metro, ¿es un personaje solo? La respuesta que creo encontrar es negativa; no se trata de un personaje solo, y no simplemente porque nos cuente que baja al metro para perseguir a mujeres que sigan su misma ruta, sino porque el personaje que cuenta, que narra, que escribe, no podrá estar nunca inmerso en esa soledad de la que habla Augé, sino relacionado multilateralmente con el lector, con la tradición, con la subjetividad de ambos... formando así una red de relaciones que se mueven a manera de caleidoscopio, según la luz que las ilumine.

Nuestra opción dentro de esta red y desde la perspectiva de la Literatura Comparada, ha querido ser la de seguir con el movimiento requerido por Derrida: “Hay que arreglárselas para pensar esto: que no se trata de bordar, a no ser que se considere que saber bordar es también seguir el hilo dado”. Así, hemos querido entrar en el texto sabiendo que entrar, aquí, significaba cogernos los dedos con hilos nuevos a cada paso⁸. Y de esta manera, trenzando, separando, volviendo a juntar los hilos, ir trazando las coincidencias, los cambios, las combinaciones, las líneas de lectura, los recorridos posibles que nos ofrecen estas líneas del bajo nivel⁹

Bibliografía

Augé, M. (1987). *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*, Barcelona: Gedisa.

⁸ Derrida, J. (1975), “La farmacia de Platón”. In: *La diseminación*, Madrid: Fundamentos.

⁹ Véase el artículo de Cortázar “Bajo nivel” publicado en <http://www.jornada.unam.mx/1996/mar96/960310/sem-julio.html>

- (1992). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, G. (1957). *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Cortázar, J. (1994) “Manuscrito encontrado en el bolsillo”, “Cuello de gatito negro”, “Texto en una libreta” y “El perseguidor”. In: *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- De Certau, M. (1996) “Prácticas de espacio”. In: *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- Flammarion, Ch. (dir.) (2002), “Mondrian avant 1914. Les chemins de l’abstraction”, *Beaux Arts Magazine*, París: Beaux Arts S.A.
- Foucault, M. (1981). *Esto no es una pipa*. Barcelona: Anagrama.
- Lotman, J. (1996), “El texto y el poliglotismo de la cultura”. In: *La semiosfera*, Madrid: Cátedra.