

Reflejos

Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos.

Facultad de Humanidades, Universidad Hebrea de Jerusalén

Número 6, Diciembre 1997

El héroe y el "espacio del espectáculo" en dos relatos de Cortázar

Lev Kipnis

pp. 16-21

El héroe y el “espacio del espectáculo” en dos relatos de Cortázar

Lev Kipnis

MOLES y Rohmer (1990) destacan dos conceptos de la aprehensión espacial, basados en dos sistemas filosóficos diferentes. El sistema llamado “la filosofía de la centralidad” se caracteriza por su aproximación antropocentrista:

Yo, Aquí, Ahora, soy el centro del mundo y todas las cosas se organizan en relación conmigo, en una exploración desarrollada en función de mi audacia (p. 20).

“La filosofía de la extensión cartesiana” se identifica con la aprehensión del espacio conforme al pensamiento “cartesiano”, o sea, la consideración del espacio en un sistema de coordenadas:

En este sistema, el mundo es en efecto extenso e ilimitado, contemplado por un observador que no **habita** en él, donde todos los puntos son a priori equivalentes; ninguno de ellos aparece como privilegiado a la mirada del observador (p. 21).

Dichos conceptos, aplicados al análisis del estrato espacial en dos relatos de Julio Cortázar, “La banda” e “Instrucciones para John Howell” (Cortázar 1994, vol. III y II), hacen más clara la estructura espacial de estos textos y contribuyen considerablemente a la

captación del código cortazariano. En la trama de ambos textos es común el motivo del entretenimiento, la participación activa o pasiva de los protagonistas en un espectáculo. De aquí mi interés por determinar el lugar que ocupan los personajes en el “espacio de entretenimiento” y la función del mismo en la estructura espacial de los relatos señalados.

Lucio Medina en “La banda”, igual que Rice en “Instrucciones para John Howell”, actúan en el transcurso de la narración en un **tiempo y espacio socializados**, según lo definen Moles y Rohmer, o sea un tiempo y espacio compartidos con otra gente. Sin embargo –y éste es un rasgo típicamente cortazariano– Lucio Medina es un personaje solitario que no tiene el menor deseo de **socializarse** con el mundo que lo rodea. Sólo en un momento dado –y por un instante–, Medina se identifica con dicho mundo (“si los de afuera nos enterábamos de la banda no íbamos a entrar ni a tiros”, p. 101), aunque ello es un acercamiento aparente.

No obstante, el protagonista de “La banda” –con su percepción “cartesiana” del mundo, con su visión propia de un extraño respecto a todo lo que lo rodea

Ucrania, 1968. Obtuvo su M. A. en el Departamento de Filología Romance en la Universidad de Voronezh, Rusia. Desde 1991 vive en Israel, donde prepara su doctorado en el Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos de la Universidad Hebrea de Jerusalén, sobre “La espacialidad y sus funciones en los relatos de Julio Cortázar”.

habita en dicho mundo, se encuentra **dentro** de él, aunque su conducta sugiere que Medina se siente como si estuviera **afuera**.

El personaje de este tipo, el **observado** (sea una figura que no **habita** en el mundo considerado, o un héroe que en realidad se encuentra dentro de él, como Lucio Medina) es un carácter bastante típico en la galería de los personajes de Cortázar.

Su antípoda tipológica es el **participante** – un ente ficticio que toma parte en varios acontecimientos que se realizan en un espacio dado, y que se cree uno de los elementos céntricos del mismo:

En el instante que vivo, desde mi punto de vista, el mundo se descubre y se escalona en torno a mí, como estratificado en caparazones (“coquilles”) sucesivos, perspectivas, subjetivos (Moles y Rohmer, 1990, p. 20).

Así es Rice, el protagonista de “Instrucciones para John Howell”, quien no sólo actúa en un tiempo y espacio socializados,¹ sino aumenta conscientemente el grado de su socialización:

“Si se trata de una opinión”, dijo Rice, “el primer acto me parece flojo, y la iluminación, por ejemplo...” (p. 181)

un diálogo de castillo de naipes en el que Eva iba poniendo los muros del frágil edificio, y Rice sin esfuerzo intercalaba sus propias cartas y el castillo se alzaba bajo la luz anaranjada. (p. 184)

“Es escandaloso”, comentó Rice volviéndose hacia el espectador de la izquierda. (p. 190)

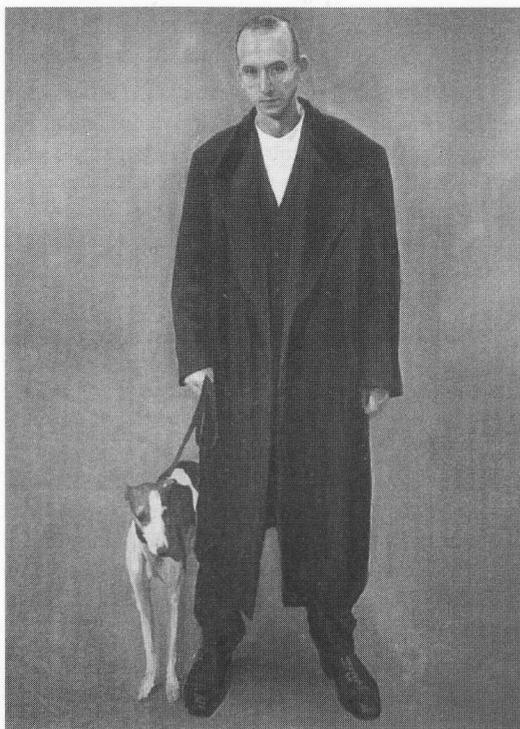
Se trata de un personaje **socializado**, aunque no colectivo: conforme a la tradicional conducta de los héroes cortazarianos, Rice es un individualista capaz de actuar “contra la corriente”:

Todo estaba en resistir, en hacer frente a un tiempo interminablemente tenso, ser más fuerte que la torpe coalición que pretendía convertirlo en un pelele. (p. 185)

De hecho, ambos héroes prefieren actuar fuera del colectivo. La principal diferencia entre ellos consiste en la pasividad y espíritu contemplativo del individualismo de Lucio y la capacidad de llegar a la acción del individualismo de Rice. Parece que la conducta de cada uno en sus circunstancias respectivas no es sino la extensión de sus conceptos espaciales del mundo, que son semejantes aunque no idénticos: “yo” contra “todos”.

Hablando sobre extensiones humanas, Hall (1969, 1976) presupone los fenómenos que prolongan, modifican, desautomatizan las cualidades o funciones del hombre:²

Man is an organism with a wonderful and extraordinary past. He is distinguished from the other animals by virtue of the fact that he has elaborated what I have termed **extensions** of his organism. By developing his extensions, man has been able



to improve or specialize various functions. The computer is an extension of part of the brain, the telephone extends the voice, the wheel extends the legs and feet. Language extends experience in time and space while writing extends language. (1969, p. 3)

En el marco de dicha teoría, podremos considerar el teatro –junto con la religión, la filosofía, la literatura– como una extensión humana. Esto parece justo también en el sentido literal de la palabra, si recordamos que en el espacio escénico del teatro normalmente se reconstruye el espacio de la vida cotidiana, y los actores reproducen las reales relaciones humanas. “Theatre draws ‘parasitically’ on this behavioural codes”, afirman Aston y Savonna (1991, p. 112).

El cambio de la correlación natural entre lo primario y lo secundario caracteriza tanto al estrato discursivo como al estrato espacial en “Instrucciones para John Howell”: la vida “real” del personaje se convierte en la extensión de la obra teatral – la cual, según acabo de señalar, es fruto de la externalización humana:

No dejes que me maten, había dicho Eva, y él había hecho lo posible, torpe y miserablemente, pero lo mismo la habían matado, por lo menos en la pieza la habían matado y él tenía que huir porque no podía ser que la pieza terminara así. (p. 192)

Del mismo modo, el espacio diegético se convierte en la extensión del espacio metadiegético, manifestado en la obra teatral, y el pasaje de los personajes

entre dichos niveles espaciales permite captar el procedimiento de la metalepsis narrativa (Genette 1969).

La transgresión del espacio diegético en el plano discursivo coincide con la violación de los límites entre dos componentes teatrales en el plano topográfico. Dichos componentes son el espacio contemplativo de la sala del espectáculo y el espacio ejecutivo de la escena. El último, claramente aislado, significa para el público algo más que un simple tablado donde se realiza la acción teatral.

The stage is [...] distinguished from its surroundings by visible markers (a raised platform, a curtain, or simply a conventional distance signalling the boundary between acting area and auditorium) (Elam 1980, p. 56).

El área entre bastidores, ocultada a las miradas del público,³ y el propio escenario, llevan la tradicional connotación de lo enigmático, singular, maravilloso; para cualquier cándido espectador es un ambiente lleno de ilusión, un espacio “mágico”, hasta chamánico⁴ – y, por lo tanto, sagrado.

Eso es aplicable, aunque en menor grado, al complejo teatral en su totalidad – “The stage, the fictional world and the theatrical space, [are] distinct visual entities which the spectator experiences simultaneously” (Rokem 1986, p. 1); el teatro Aldwych aparece así como un espacio mítico, o mejor dicho, como la parte esencial del mundo mítico representado en el relato. Según Yi-Fu (1979), el antropocentrismo, o la colocación del hombre en el centro del universo, es un trazo intercultural del mito. A mi juicio, el “mundo” o el “espacio mítico” en Cortázar no es sino una organización espacial que demuestra su enlace con el arquetipo de la creación mitológica.

La entrada al teatro, la estancia en él y la salida de él son tres eslabones de la cadena de transferencias espaciales que realiza el protagonista en el transcurso del relato. Según Lotman (1990), dicho esquema es detectable en el mito: “The elementary course of events in myth can be reduced to the sequence: entry into a closed space – exit from it (this sequence is open at either end and can be endlessly multiplied)” (p. 158).

La huida del héroe principal no concluye con el mero alejamiento del escenario peligroso, sino que lleva al personaje aún más lejos – quizás, fuera de la ciudad (“No faltaban puentes ni calles por donde correr”, p. 194). Dicha intención del protagonista indica la extensión amenazadora de los límites del espacio teatral y su eficacia – también fuera de la estructura arquitectónica del teatro: “todo eso hubiera parecido absurdo, pero un teatro no es más que un pacto con el absurdo” (p. 181). Un pasaje de lo “ficticio” (teatral) a lo “real” – otro rasgo típico de los textos de Cortázar.

Es interesante observar que el episodio de la huida del teatro manifiesta, de hecho, una frase de Peter Brook (1984), cuyo nombre aparece en la dedicatoria del relato:

I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged (p. 9).

El protagonista, como un héroe mitológico *sui generis*,⁵ entra en el espacio cerrado (y “sagrado”) donde intenta realizar una tarea importante, una hazaña (“No dejes que me maten, había dicho Eva, y él había hecho lo posible”, p. 192), pero fracasa y se ve obligado a escapar de la aparente persecución. El motivo de la fuga, tan difundido en el mito, deja abierto el final del relato, lo que se anuncia ya desde las primeras líneas del texto:

Pensándolo después –en la calle, en un tren, cruzando campos– todo eso hubiera parecido absurdo, pero un teatro no es más que un pacto con el absurdo, su ejercicio eficaz y lujoso (p. 282).

El espacio interno del teatro –“cerrado” y “sagrado”– se identifica con la imposibilidad de huir, la imposibilidad de cambiar el destino, lo que produce cierta atmósfera de fatalidad, que recuerda la inminencia del *fatum* mitológico:

El hombre de gris asintió amablemente pero su mano seguía indicando una salida lateral, y Rice entendió que debía levantarse y acompañarlo sin hacerse rogar (p. 181).

En contraste con este espacio **dominante** del teatro, el espacio externo es para Rice un espacio **dominable**, caracterizado por la libertad de elegir la manera de actuar:

Rice [...] se aburría en un Londres otoñal de fin de semana y [...] había entrado al Aldwych sin mirar demasiado el programa (p. 181)

Unos pasos corrían alejándose; Rice se agachó, tomando impulso, y partió en la dirección contraria (p. 194).

En “La banda” casi todas las transferencias espaciales del protagonista en el transcurso del relato tienen hacia el centro o hacia el interior de algún espacio cerrado, en lo cual veo cierta conformidad metafórica con la conducta de un observador, un explorador, cuya mirada está dirigida hacia la esencia de los objetos o fenómenos considerados.⁶

A las seis, liquidado su trabajo en Sarmiento y Florida, se largó al centro con el gusto del buen porteño. Lucio pidió una platea en fila doce (p. 99) ...me metí en El Galeón (p. 102)

Sin embargo, ya el primer párrafo menciona el posterior traslado de Lucio Medina “hacia afuera” (al extranjero); el traslado hacia afuera, como ya he demostrado, es un procedimiento bastante frecuente en los personajes cortazarianos, incapaces de resolver de

otra manera un conflicto espacial. De la misma manera, los esfuerzos emprendidos por un personaje para conservar su mundo interno, a veces imaginario (véase "Lejana"), se transforman en la modificación o destrucción de su mundo externo. Así, pues, el desarrollo de la trama en Cortázar está enlazado con cambios radicales en la estructura de las relaciones espaciales en el texto.

Es preciso volver a abordar la cuestión sobre la diferencia entre ambos protagonistas: a pesar de la evidente analogía de sus relaciones con el mundo, a pesar de que sus itinerarios en el espacio ficticio (entrada en un espacio cerrado y salida de él) se parecen, Lucio Medina no puede ser captado en mi análisis, conforme al ejemplo de Rice, como un "héroe mitológico". Este personaje no intenta realizar ninguna "hazaña" (no quiere "cambiar el mundo" ni cambiarse a sí mismo); la radicalidad de su conducta consiste exclusivamente en el abandono de un "espacio hostil".

Hablando en términos espaciales, el conflicto de ambos relatos se manifiesta como la oposición "dentro/fuera". En "La banda" dicha antítesis se distingue por la variabilidad significativa de sus componentes. Por un lado, el concepto "dentro" está relacionado con lo que ocurre durante la "sección vermouth", y por lo tanto tiene para Lucio la connotación de extrañeza, en contraste con la noción "fuera", obviamente más familiar al personaje ("si los de afuera nos enterábamos de la banda").

Por otro lado, en las relaciones que mantiene Medina con el mundo "externo", éste aparece como portador de la noción "extraño". Dicha extrañeza afecta incluso al círculo más íntimo relativo al personaje principal, de modo tal que la oposición "dentro/fuera" se convierte en la antítesis "Yo/Todo el mundo":

Dejó de sentir el escándalo de hallarse rodeado de elementos que no estaban en su sitio, porque en la misma conciencia de un mundo otro, comprendió que esa visión podía prolongarse a la calle, al Galeón, a su traje azul, a su programa de la noche, a su oficina de mañana, a su plan de ahorro, a su veraneo de marzo, a su amiga, a su madurez, al día de su muerte. (p. 103)

La imagen de la cinta de Möbius puede ilustrar perfectamente estas circunstancias de la torsión espacial respecto al personaje del relato, quien parece hallarse "dentro" y "fuera" de distintos espacios a la vez.

Es interesante analizar los mecanismos de la percepción⁷ espacial de Lucio Medina. En la sala del Gran Cine Opera —la cual, conforme con su función inicial, es un espacio sociopetal—⁸ el protagonista muestra y evidentemente mantiene su aislamiento. Ninguno de los elementos que constituye el espacio

interior del cine o "espacio del espectáculo" (la definición que abarca la diversidad de sus componentes, a saber: el noticiario, el dibujo animado, la película de Litvak, la banda de "Alpargatas"; los interiores de la sala y el propio público, según demostraré a continuación, también pertenecen a dicho espacio) le es familiar al protagonista. Aún más, Lucio procura mantener la distancia entre sí mismo y otros elementos que ocupan el "espacio del espectáculo".

Lucio logra determinar su propia constante proxémica⁹ respecto a la pantalla y el escenario, pidiendo "una platea en fila doce" (p. 99), pero le resulta imposible asegurar su distancia personal en la sala llena de otros espectadores, lo que le provoca incomodidad. Según Hall (1969), la distancia personal puede ser comparada con la esfera protectora que un organismo mantiene entre sí mismo y "otros". El espacio personal del protagonista resulta bruta y trasgredido por un olor y sonido extraños:

A la derecha de Lucio se sentó un cuerpo voluminoso que olía a Cuero de Rusia de Atkinson, lo que ya es oler. El cuerpo venía acompañado de dos cuerpos menores que durante un rato bulleron intranquilos y sólo se calmaron a la hora de Donald Duck (p. 100).

Ello ocurre en la sala a pesar de la oscuridad, cuya función natural en el cine es eliminar la intrusión de elementos ajenos a la poética cinematográfica en el proceso de percepción y garantizar al espectador la intimidad necesaria para concentrarse en la película.

Con las luces encendidas, Medina se dedica a la lectura del periódico —con el fin de reforzar su separación de los otros, y "para evitarse tener que mirar las decoraciones de la sala y los balconcitos laterales que le producían legítimas náuseas" (pp. 99-100). La única función concedida a ese trozo de papel es servir de una especie de muro, de aislamiento visual, en términos de Moles y Rohmer (1990, p. 61). Sin embargo, el periódico funciona también como un telón teatral, ya sea ocultando de Lucio lo que ocurre en la sala, o bien dejándole observar la conducta de los espectadores:

A mitad del editorial su noción del tiempo le insinuó que el intervalo era anormalmente largo, y volvió a echarle una ojeada a la sala (p. 100).

Ello permite sostener que el protagonista se manifiesta como espectador respecto a lo que ocurre en el escenario y en la sala del cine. Un rasgo particularmente importante caracteriza dicha situación: en la percepción espacial de Lucio ambas imágenes se fusionan, formando el "espacio del espectáculo", antes mencionado. Para Lucio, la "sección vermouth" se convierte en un verdadero *happening*¹⁰ (a diferencia de Rice, Lucio Medina no toma parte en la presenta-



ción). La imaginación del protagonista poco a poco introduce en el “espacio del espectáculo” nuevos elementos correspondientes a éste, ya sea los interiores del cine o bien el propio público:

El noticiero empezó en ese momento, y mucha gente entró a la sala mientras bañistas en Miami rivalizan con las sirenas y en Túnez inauguran un dique gigante. (p. 100)

El hecho de no aceptar el “espacio del espectáculo” en su totalidad provoca la extrapolación de dicha negación a otros campos espaciales. Tal extrapolación es detectable ya en el nivel del peritexto, en el que la dedicatoria –“A la memoria de René Crevel, que murió por cosas así”– saca la historia reconstruida en el texto del marco de un caso singular.

Recordando que para Medina todos los puntos que forman el espacio considerado “son *a priori* equivalentes”, cabe precisar que el producto de su observación provoca en el personaje predominantemente un efecto de ajenidad –ya desde el principio del texto es realmente difícil detectar elementos que no resulten ajenos al héroe del relato, lo cual se proyecta inclusive a aquellos que por inherentes a él, deberían serle familiares (por ejemplo, su traje azul, su plan de ahorro, su veraneo, su amiga, etc.). Sólo la película

de Litvak, aunque incidentalmente, disfruta del epíteto “excelente” (p. 102).

La extraña sensación de que el mundo, al cual el personaje pertenece, le es ajeno, constituye un matiz importante de la percepción espacial de Lucio. La ambigüedad evoca otra vez la imagen de la cinta de Möbius: “Lo que acababa de presenciar era lo cierto, es decir lo falso” (p. 103).

Esta última frase, quizás, revela mejor que cualquier otra lo paradójico –retorcido– que es el estrato espacial en Cortázar. En los dos relatos considerados, el personaje, arrastrado por el espacio del espectáculo, fluctúa entre instancias duales impuestas por dicho espacio; ello corresponde básicamente a su autoidentificación, relacionada a su captación del mundo como hostil o familiar: el dualismo de su rol (espectador y actor) y de sus percepciones espaciales (la correlación variable entre “dentro/fuera” y “familiar/extraño”). Cabe recordar que ello ocurre en el ámbito de un mundo ambivalente, el espacio del espectáculo, configurado éste como espacio-refugio y espacio-perseguidor, hostil y familiar, dominante y dominable. Parece posible sostener que este espacio artístico funciona en el texto como una vasta metáfora de la complejidad del mundo imaginario de Cortázar.

NOTAS

- 1 Parece justo sostener que Rice está colocado en un espacio más interactivo que el del cine en "La banda". Subjetivamente, el contacto personal entre actores y espectadores, y el carácter único, original de cada representación determinan el grado más alto de la involucración de los espectadores en el universo teatral.
- 2 Afirma el autor que ningún organismo logra sobrevivir sin modificar de alguna manera su ambiente, en el más simple de los casos, por medio de la alteración de los productos químicos en su cercanía inmediata.
- 3 Véase el significado figurado de la frase "entre bastidores": "dícese también de todo aquello que se trama o prepara reservadamente entre algunas personas y de modo que no trascienda al público" (RAE, s.v. "bastidor"). Cabe recordar que la aparente conspiración contra Eva se prepara "entre bastidores" (respecto a los espectadores y Rice, quien desconoce los verdaderos objetivos del juego) – entre los bastidores del Aldwych.
- 4 "Actor-chamán" es un término de Cole (1975). Recuérdese también la tradicional admiración, entusiasmo y, en ciertos casos, "divinización" de los actores por parte del público.
- 5 Rice, conforme al desarrollo tradicional de la trama según el modelo del mito, se niega tres veces antes de aceptar –sin entusiasmo– su rol de John Howell.
"Ojalá mejor", dijo Rice que creía haber entendido mal, "pero en todo caso ya es tiempo de que me vuelva a la sala".
"Ustedes no querrán que yo me ponga a gritar y arme un escándalo en el teatro", dijo Rice tratando de dominar el temblor de su voz.
Sabido que no debía decir eso, Rice dijo: "Pero yo no soy un actor" (p. 182).
- 6 Lucio, el observador extraño, manifiesta en su conducta un rasgo "natural-paradójico"; esto es, una peculiaridad correspondiente a la lógica interna del personaje y, de todas maneras, contradictoria. Me refiero al hecho de que Lucio Medina, a pesar de su indiferencia ostensible respecto a lo que ocurre en el cine antes de la proyección de la película de Litzvak, resulta profundamente afectado por ello – hasta tal punto que al narrador le parece posible destacar el hecho como causa de los cambios posteriores en la vida del personaje.
- 7 Tsivian (1991) distingue entre "percepción" y "recepción". Según este autor, la percepción es una reacción automática del mecanismo "ojo-cerebro" a varias particularidades del espacio, mientras que la recepción es un intento de la conciencia por construir un modelo lógico del espacio. Según Tsivian, la percepción, siendo resultado de la actividad intelectual, detecta los síntomas, y la recepción "hace un diagnóstico" del texto.
- 8 Según Hall (1969), el **espacio sociopetal** reúne a la gente, mientras que el **espacio sociofugal** mantiene a la gente separada. Postulo que la sala de un cine, igual que salas de espectáculo, de concierto, etc., son espacios sociopetales que juntan a la gente, provocando reacciones emocionales y/o intelectuales parecidas.
- 9 Constante proxémica es un término de Tsivian (1991), que significa una distancia constante entre el espectador y el espacio de la interpretación – sea un espectáculo, un concierto, etc.
- 10 "Happening – [...] forme d'activité théâtrale [...] proposée et accomplie par les artistes et les participants, en utilisant le hasard, l'imprévu et l'aléatoire, sans volonté d'imiter une action extérieure, de raconter une histoire, de produire une signification, en utilisant tous les arts et techniques imaginables aussi bien que la réalité ambiante" (Pavis, 1987, s.v. "happening", pp. 178-188).

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Aston, Elaine; Savona, George (1991). *Theatre as sign-system*. London and N.Y.: Routledge
- Brook, Peter (1984). *The Empty Space*. N. Y.: Atheneum.
- Cole, David (1975). *The Theatrical Event*. Middletown: Wesleyan Univ. Press.
- Cortázar, Julio (1970). "Algunos aspectos del cuento", en: *Diez años de la revista Casa de las Américas*. La Habana, pp. 178-186.
- (1994). *Los relatos*. Madrid: Alianza.
- Elam, Elair (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and N. Y.: Methuen.
- Genette, Gérard (1969). *Figures II*. Paris: Ed. du Seuil.
- Hall, Edward T. (1969). *The Hidden Dimension*. Garden City: Anchor Books.
- (1976). *Beyond culture*. Garden City: Anchor Press/ Doubleday.
- Lotman, Iouri (1973). *La structure du texte artistique* (trad. sous la direction d'Henri Meschonnic). Paris: Gallimard.
- (1975). "On the Metalanguage of a Typological Description of Culture". *Semiotica* 14:2, pp. 97-123.
- (1990). *Universe of the Mind*. London: I. B. Tauris & Co.
- Moles, Abraham A., Rohmer, Elizabeth (1990). *Psicología del espacio* (Trad. de Enrique Grilló Solano). Barcelona: Círculo de lectores.
- Pavis, Patrice (1987). *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Messidor.
- (RAE) Real Academia Española (1992). *Diccionario de la Lengua Española*, XXI edición. Madrid: Espasa Calpe.
- Rokem, Freddie (1986). *Theatrical Space in Ibsen, Chekhov and Strindberg. Public Forms of Privacy*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Tsivian, Yuri (1991). *Istoricheskaya retseptsiya kino. Kinematograf v Rossii 1896-1930* (La recepción histórica del cine. Cinematógrafo en Rusia 1896-1930). Riga: Zinatne.
- Yi - Fu, Tuan (1979). *Space and Place*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.