PALABRA E IMAGEN EN LA ESCRITURA DE TERRITORIOS

POR

MALVA E. FILER

Brooklyn College - CUNY

La función del surrealismo como fuerza dinámica en la obra de Cortázar ha sido reconocida y estudiada por los críticos¹, quienes han señalado sus primeros indicios en «Muerte de Antonín Artaud», «Irracionalismo y eficacia» y «Un cadáver viviente», ensayos de los años 1948 y 1949², su culminación en *Rayuela*, y su vigencia continuada hasta la obra reciente. En cuentos y novelas, Cortázar evidencia una gran afinidad con los poetas y escritores surrealistas, como también con sus antecesores, entre los que se encuentran tres de sus figuras más admiradas: Lautréamont, Apollinaire y Jarry. Sus referencias a Breton, Éluard, Aragon y Crevel son frecuentes y significativas. A Crevel le dedica «La banda», uno de los cuentos de *Final del juego*, y hace que su personaje Oliveira converse y discuta con él en las páginas de *Rayuela*. Los pintores, a los que Breton y Éluard dedicaron pensamiento, devoción y creación artística tienen, en los primeros libros de Cortázar, una influencia

¹ Los siguientes estudios críticos, que enumeramos por orden cronológico, han enfocado, con mayor o menor amplitud, el aspecto surrealista de la obra de Cortázar: Manuel Durán, «Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y famas», *Revista Iberoamericana*, XXX, núm. 59 (Pittsburgh, 1965); Graciela de Sola, *Julio Cortázar y el hombre nuevo* (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1968); Antonio Pagés Larraya, «Cotidianidad y fantasía en una obra de Cortázar», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 231 (Madrid, 1969); Malva E. Filer, *Los mundos de Julio Cortázar* (New York: Las Américas Pub. Co., 1970); Evelyn Picon Garfield, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* (Madrid: Ed. Gredos, 1975); Angela Dellepiane, «Territorios donde 'la lógica se pone a cantar'», *Julio Cortázar en Barnard*, INTI, núm. especial 10-11 (Providence, R. I., 1980).

² Julio Cortázar, «Muerte de Antonín Artaud», *Sur*, núm. 163 (Buenos Aires, 1948); «Irracionalismo y eficacia», *Realidad*, VI, núms. 17-18 (Buenos Aires, 1949); «Un cadáver viviente», V, núm. 15 (Buenos Aires, 1949).

menos visible. En ellos hay, sin embargo, numerosas imágenes artísticas, alusiones y metáforas que refieren a obras pictóricas y también, aunque en menor grado, a las creaciones de escultores y arquitectos³. El lenguaje metafórico que el autor ha elegido para caracterizar a sus personajes y para describir situaciones de su universo narrativo no sólo es prueba de conocimiento y sensibilidad artística, sino también de una búsqueda de cercanía entre la expresión verbal y la imagen visual. El mundo de las artes plásticas, el del surrealismo y su herencia y, más ampliamente, todo aquello que integra lo que Georges Matoré ha llamado el «espacio contemporáneo»⁴, pasan a primer plano con la apertura hacia lo visual que representa *La vuelta al día en ochenta mundos*⁵. Allí figuran, prominentemente, no sólo los nombres, sino también los diseños de René Magritte, Marcel Duchamp, Man Ray, Max Ernst, Alberto Gironella y otros artistas de nuestro tiempo.

Gerard Genette explica, en «Espace et langage»⁶, los presupuestos sobre los que se basa la idea de un espacio contemporáneo. En primer término, según el crítico, esta tesis implica que el lenguaje, el pensamiento y el arte contemporáneo «están espacializados, o al menos dan prueba de un acrecentamiento notable de la importancia acordada al espacio». En segundo término, ella involucra la afirmación de que «el espacio de las representaciones contemporáneas es uno», o que es «susceptible de una reducción a la unidad». Y, en conclusión, que esta unidad se funda sobre «algunos rasgos particulares que distinguen nuestro espacio, es decir, la idea que nos hacemos del espacio, de la que de él se formaron los hombres de ayer o de otros tiempos». La obra de Cortázar ilustra, precisamente, una forma intensa, exacerbada, de vivir nuestra época, este espacio inquietante creado por la ciencia y la técnica, tanto como por el arte y la literatura. Su búsqueda de un texto que comunique tal vivencia lo lleva, finalmente, a rebasar el ámbito de lo verbal. La palabra va hacia la imagen e intenta romper la barrera entre

³ Véase, al respecto, María Amparo Ibáñez Molto, «Galería de arte en la obra de Julio Cortázar», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 364-366 (Madrid, 1980).

⁴ Gérard Genette ha escrito, a propósito de Georges Matoré, *L'Espace humain* (La Colombe, 1962), su artículo «Espace et langage», *Figures*, I (Paris: Éditions du Seuil, 1966), pp. 101-108.

⁵ Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (México: Siglo XXI Editores, 1967).

⁶ «Espace et langage», p. 101. La traducción de las citas de Genette al español es nuestra. La idea de que cada época tiene su propia versión de la interpretación de espacio y tiempo también se encuentra en Mario Praz, *Mnemosyne. The Parallel Between Literature and the Visual Arts* (Princeton: Princeton Univ. Press. Bollingen Series, núm. 16, 1970).

el tiempo y el espacio, en sus microcósmicos libros-collage: *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Ultimo round*⁷ y *Territorios*⁸. Esta apertura al campo visual no es sorprendente, puesto que ella concreta, como veremos, ideas y aspiraciones que Cortázar ya había expresado en su obra anterior.

Se ha indicado, acertadamente, la posible influencia de la pintura de Salvador Dalí en una imagen de «Bestiario», en la descripción de la mano de Rema reflejada en el vidrio de un formicario, y que parece estar dentro de éste, recorrida por las hormigas. Los cronopios y otras criaturas excepcionales podrían originarse, como Picón Garfield sugiere, en «los seres mitad reales y mitad fantásticos y juguetones de Joan Miró» y en los «monstruitos de formas vegetales e invertebradas» de Yves Tanguy y de Max Ernst⁹. Más importante para nuestro propósito es, sin embargo, el hecho de que los personajes de Cortázar asocian la pintura con búsquedas que trascienden la fantasía y los juegos de invención hacia un nivel metafísico. El barco en que viajan los pasajeros de *Los premios*¹⁰ coincide, en la visión de Persio, con la guitarra pintada por Picasso «que fue de Apollinaire» (p. 53). Persio persigue, con esta invocación de una imagen pictórica, un paralelismo entre figura y realidad. Es significativo que asocie la figura del cuadro con la imagen de una tela de araña, ya que esta última incluye, como posible valor simbólico, el de representar la convergencia hacia un punto central. La imagen de la araña sentada en su tela es interpretada, además, como un símbolo del centro del mundo¹¹. Persio se pregunta «por qué el cuadro no ha de explicar la tela y la araña no ha de fijar la razón del cuadro» (p. 51). El objeto de sus meditaciones es encontrar una figura, dibujo o pintura que le dé la cifra o módulo de la realidad. Esto le permitiría «abrazar la creación desde su verdadera base analógica» y romper «el

⁷ Julio Cortázar, *Ultimo round* (México: Siglo XXI Editores, 1969).

⁸ Julio Cortázar, *Territorios* (México: Siglo XXI Editores, 1978). Además de los tres libros-collage aquí mencionados, debe recordarse *Prosa del observatorio* (Barcelona: Lumen, 1972), obra que también contiene imágenes visuales (fotografías de los observatorios del Sultán Jai Singh), y donde Cortázar intenta, como en aquéllos, verbalizar su visión caleidoscópica de la realidad. Angela Dellepiane, en el estudio antes citado, considera que «los libros no-ficcionales de Cortázar», entre los que incluye *Territorios* (señalando, sin embargo, el carácter «dual» de «Reunión con un círculo rojo»), pertenecen, en un sentido muy amplio, al género ensayístico.

⁹ *Ob. cit.*, pp. 63, 66.

¹⁰ Julio Cortázar, *Los premios* (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1965).

¹¹ J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols* (New York: Philosophical Library, 1962), p. 289.

tiempo-espacio que es», según declara, «un invento plagado de defectos» (p. 94). Rechaza, para este propósito, las exploraciones verbales porque cree que el lenguaje, viciado por la tradición, es obstáculo que impide la captación inmediata de la figura. Cree que sólo así, liberado de las palabras que lo enmascaran, podrá «ingresar en ese orden, aprender sus formas, porque no serán palabras, sino ritmos puros, dibujos en lo más sensible de la palma de la tercera mano» (p. 252).

Las ideas que comunica Cortázar en su primera novela encuentran más posibilidades de desarrollo en *Rayuela*¹², a través de su crítica demolidora del lenguaje. Oliveira se considera «en guerra con la palabra» (p. 485), aunque reconoce que está «forzado a valerse del propio enemigo para abrirse paso», más allá del lenguaje, hacia la aprehensión de «una unidad profunda» (p. 99). Piensa, como Persio, en los modos no verbales de expresión que serían antídoto contra la inautenticidad de la palabra. «Concebir una raza que se expresara por el dibujo, la danza, el macramé o una mímica abstracta, ¿evitarían las connotaciones, raíz del engaño?» (p. 485). Morelli también alienta, por su parte, la ambición de entender la realidad «como una figura», una *imago mundis* (p. 533).

En contraste con la actitud negativa de Cortázar con respecto a la expresión verbal, se manifiesta, según se ha visto, su valoración de los medios no verbales como superiores a aquélla. Yves Bonnefoy escribe, en *Le nuage rouge*¹³, sobre la fascinación experimentada por muchos escritores con respecto a los pintores, a quienes creen dotados para captar lo inmediato. Los imaginan favorecidos con un privilegio del que ellos mismos se consideran irremediablemente privados. Bonnefoy afirma que esta percepción del escritor, y el sentimiento de frustración que ella engendra, están del todo injustificados, ya que al pintor no le es posible tampoco el acceso a lo inmediato. Su trabajo reside en la creación de un propio lenguaje, con el cual reemplaza los desciframientos convencionales del lenguaje común. Según el citado poeta, tan innecesario le es al pintor como al escritor atormentarse con la idea de que diseñar, pintar o escribir son modos de conocimiento que limitan y falsean la realidad. El sentido de sus imágenes no lo da el trabajo del signo en la sustancia del mundo, sino el emerger de ésta en sus lenguajes transfigurados.

Las consideraciones precedentes son particularmente iluminadoras

¹² Julio Cortázar, *Rayuela* (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1966).

¹³ Yves Bonnefoy, *Le nuage rouge. Essais sur la poétique* (Paris: Mercure de France, 1977). Véase, en particular, «Peinture, poésie: vertige, paix», pp. 319-326.

con respecto a la relación que establecieron los escritores surrealistas con la pintura y sus creadores. Ellas explican también la inquietud de los personajes predilectos de Cortázar, perseguidores asiduos de una elusiva inmediatez. André Breton ha dejado, como elocuente testimonio de su fecunda admiración por la pintura, el libro *Le Surréalisme et la peinture*, las prosas paralelas a *Constellations*, una serie de veintidós *gouaches* de Joan Miró, y sus versos sobre Yves Tanguy¹⁴. De Paul Éluard, también autor de numerosos poemas dedicados a pintores, recordamos en particular *Les mains libres* y *Les jeux de la poupée*, poemas que ilustran, respectivamente, dibujos de Man Ray y fotografías de la muñeca diseñada por Hans Bellmer¹⁵. Estas obras —las prosas paralelas de Breton en especial¹⁶— nos han servido de guía para penetrar en los «territorios» de Cortázar, en estos textos que invierten el concepto clásico del libro ilustrado y donde la palabra es la que busca el acercamiento a la imagen. Hablando de sí mismo en tercera persona, Cortázar declara que «las razones motoras de muchos de sus textos le vienen de la música y de la pintura antes que de la palabra en un nivel literario» y que «ha sentido el deseo de caminar paralelamente a amigos pintores, imagineros y fotógrafos» (*Territorios*, p. 107). *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Ultimo round* y *Territorios* explicitan la visión integradora de Cortázar y su ambición de eliminar la barrera entre el texto verbal que opera en la sucesividad del tiempo y el texto icónico que se da por entero en la sincronicidad del espacio¹⁷.

Territorios es, de las tres obras citadas, la que mejor encarna la dialéctica de la palabra y la imagen en la escritura de Cortázar. El libro,

¹⁴ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture* (Paris: Éditions Gallimard, 1965); «Constellations», *Poésie et autre* (Paris: Librairie Gallimard, Éditions du Sagittaire, 1960); *Yves Tanguy* (New York: Pierre Matisse, 1946).

¹⁵ Paul Éluard, *Oeuvres complètes*, I (Paris: Éditions Gallimard, 1968). La idea de la muñeca de Bellmer parece haber atraído también a Cortázar. El motivo de la muñeca se encuentra en 62. *Modelo para armar*, y en «La muñeca rota» (*Ultimo round*). Este último título corresponde al ensayo que da las claves de la novela, y que está acompañado por fotografías eróticas de una muñeca en las páginas coincidentes de la «planta baja».

¹⁶ La relación entre el texto de Breton y las pinturas de Miró en *Constellations* ha sido cuidadosamente analizada por J. H. Matthews en «André Breton and Joan Miró: *Constellations*», *Symposium*, vol. XXXIV, núm. 4 (Syracuse Univ., Winter 1980-81). Las observaciones de Matthews en su excelente estudio son aplicables, en gran medida, al análisis de *Territorios*.

¹⁷ Las categorías de texto verbal y texto icónico aquí utilizadas corresponden a las definiciones dadas por J. M. Lotman en «The Discrete Text and the Iconic Text: Remarks on the Structure of Narrative», *New Literary History*, 6 (Univ. of Virginia, Autumn 1974-Spring 1975).

que incluye diecisiete títulos, reúne nueve textos inéditos con otros ya aparecidos en *La vuelta al día...*, *Ultimo round*, *Humanario*, *Alguien que anda por ahí* y la revista *El Urogallo*. El común denominador de esta selección reside en su carácter de prosas paralelas, esto es, textos escritos para convivir con la imagen visual, pero que constituyen, al mismo tiempo, unidades autónomas. Los textos reproducidos de obras anteriores, tales como «País llamado Alechinsky» y «Yo podría bailar ese sillón, dijo Isadora», encuentran en *Territorios* el lugar que les corresponde dentro de la constelación cortazariana. Las obras pictóricas incluidas representan una variedad de formas expresivas tanto del arte figurativo como del abstracto, que se unen, sin embargo, dentro de un sistema de simpatías bien definido por parte del autor. Cortázar ha seleccionado, en efecto, aquellas imágenes plásticas en las que percibe el juego libre y creador de la fantasía y —como señala Antonio Urrutia— una «potencialidad de misterio... que reviste a las formas de exuberante polisemia»¹⁸.

Las páginas escritas a propósito de las pinturas de Alechinsky reflejan los vínculos personales y estéticos que existen entre ambos artistas. Si los accidentes de la biografía han hecho que Cortázar naciera en Bruselas, capital que sería trece años más tarde la ciudad natal de Alechinsky, hay coincidencias mucho menos circunstanciales que acercan al hombre de letras y el pintor. Alechinsky fue uno de los miembros más activos del movimiento COBRA, un grupo de pintores y escritores influidos por la segunda fase del surrealismo después de la guerra, quienes trabajaron en intensa colaboración desde 1949 hasta 1951. Entre ellos se encontraban Asgern Jorn, Christian Dotremont, Pierre Alechinsky, Reinhoud, Karel Appel, Edouard Jaguer y otros¹⁹. El movimiento, de marcado carácter experimental, estaba impulsado por el deseo de abolir la distancia entre la actividad de escribir y la de pintar. Las experimentaciones sobre la dialéctica de la palabra y las imágenes hechas por René Magritte, una de las figuras orientadoras del grupo joven, fueron sin duda de gran influencia en ese sentido. Christian Dotremont, a quien Alechinsky ha llamado «el pintor de las imágenes legibles»²⁰, describe así el espíritu de unidad artística que animaba al grupo:

¹⁸ Antonio Urrutia, «Los 'territorios plásticos' de Julio Cortázar», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 364-366, p. 622.

¹⁹ Christian Dotremont ofrece información valiosa sobre este movimiento artístico en «Cobra», *Phases*, serie 2, núm. 1 (Paris, Mai 1969), p. 69.

²⁰ *Pierre Alechinsky*. By the artist with an introduction by Eugène Ionesco (New York: Harry N. Abrams, 1977), p. 228.

A cet égard, je voudrais observer surtout que des poètes de Cobra mirent en évidence la naturelle matérialité graphique, plastique du poème manuscrit, allant ainsi au dessin, à la peinture, et aux peintures-mots, aux dessins-mots, par une vaste dialectique poétique, contrairement au surréalisme, qui n'a pas considéré 'l'écriture automatique' en tant qu'écriture; et que des poètes de Cobra créèrent des dessins, des peintures, tandis que des peintres et des sculpteurs de Cobra créaient des poèmes. Je voudrais observer ensuite que des poètes de Cobra créèrent des objet-mots, tandis que des peintres et des sculpteurs de Cobra créaient des 'objets' tenant plus ou moins de la peinture ou de la sculpture ou de l'une et l'autre ²¹.

Alechinsky continuó experimentando con la escritura-pintura mucho después de la disolución de COBRA y de su traslado a París en 1951, año en que también Cortázar llegaba, por una nueva coincidencia, a la capital francesa. Desde esa época ambos colaboraron en *Phases*, publicación parisiense en la que participaron varios de los miembros del disuelto grupo, junto con un núcleo internacional de pintores y escritores —en su mayor parte vinculados al surrealismo—, entre los cuales se encuentra un número significativo de hispanoamericanos ²². Resultado de estos acercamientos es el hecho de que Julio Silva, diagramador de los libros-*collage* de Cortázar, haya hecho también el diseño para *Idéotracés* de Alechinsky (1966), con quien ha colaborado frecuentemente. Del mismo modo, Cortázar escribió el prefacio a la exhibición de Alechinsky en la Galería Lefèbre de Nueva York, y éste ilustró la versión francesa de *Historia de cronopios y famas*. En estas colaboraciones, y en otras que sería demasiado largo enumerar, se ha mantenido la cercanía entre el trabajo del artista plástico y el del escritor. Estos artistas y otros, con cuya obra Cortázar ha unido sus textos de *Territorios*, pertenecen o han pertenecido, en su mayoría, al ambiente antes descrito. Esto se aplica, particularmente, a Reinhoud, Antonio Saura y Jean Thiercelin.

Si las observaciones anteriores aclaran el contexto en el que surgen las prosas paralelas de Cortázar, queda aún por definir, en cada caso,

²¹ *Phases*, loc. cit.

²² Es interesante descubrir, por ejemplo, que en 1967, cuando Alechinsky reunió a un grupo de amigos para que propusieran títulos a una serie de dibujos suyos (*Le test du titre*), entre los participantes de este grupo se encontraban: Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Alberto Gironella, Wilfredo Lam, Roberto Matta y Antonio Saura (cfr. *Pierre Alechinsky*, «Test of the title», p. 218). Carlos Fuentes ha recordado recientemente esa experiencia en «Los títulos de Alechinsky. La vana singularidad», *La semana de Bellas Artes*, núm. 126 (México: Inst. Nac. de Bellas Artes, 30 de abril de 1980).

la relación que el texto verbal ha establecido con las imágenes visuales surgidas independientemente del mismo. «País llamado Alechinsky», colocado al comienzo del libro, es un texto que ilumina la naturaleza de este complejo vínculo. Prosa de singular belleza poética, no hay en ella descripción de elementos o técnicas pictóricas ni explicaciones informativas. De modo similar al de Breton, en sus *Constellations*, la inmersión en la obra pictórica conduce a Cortázar a la creación de un lenguaje analógico que, si bien suscitado por la imagen visual, no depende enteramente de ella. Como afirma Matthews, a propósito del escritor francés, «The image before his eyes liberates images within and it is the latter that he seeks to capture, in acknowledgment of the former's evocative quality»²³. La palabra hormiga —nuevamente la imagen daliana— se introduce en el recinto de la imagen y penetra por debajo de su superficie, en una exploración amorosa y recóndita, que es, a la vez, un dibujo de palabras-pintura: Senderos que

se enmarañaban y contradecían como en un acto de amor interminable, una melodía recurrente que plegaba y desplegaba el humo de un cigarrillo pasando a los dedos de una mano para abrirse en una cabellera que entraba llena de trenes a la estación de una boca abierta contra el horizonte de babosas y cáscaras de naranjas (p. 11).

¿Escritura automática? Tal vez lo sea en algún grado, pero es también «lectura» de la imagen pictórica²⁴, donde Cortázar, consumado lector-cómplice, traza y pinta, libremente, creando su laberinto de «brújulas de tinta, ... citas con el color en las encrucijadas de la línea, ... encuentros pavorosos y alegrísimos, ... juegos infinitos» (p. 12). Las palabras reverberan sobre la imagen pictórica, y son ellas mismas las figurillas, los monstruos y los animales, «el dibujo moviente de la tinta en libertad» (*ibid.*). He aquí el tiempo convertido en espacio, el espacio en tiempo, la abolición de la barrera que el autor ha perseguido desde sus primeras obras. Su empeño es el mismo que dirige la escritura de

²³ Matthews, *ob. cit.*, p. 361.

²⁴ Con respecto a la «lectura» de la imagen pictórica, encontramos particularmente iluminadoras las interpretaciones de Mary Ann Caws en *The Eye in the Text. Essays on Perception, Mannerist to Modern* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1981). Este libro, totalmente dedicado a estudiar las interrelaciones entre textos visuales y textos verbales, contiene él mismo ambos tipos de texto. «They are intended as practical readings of text and canvas and image and films, set deliberately on the threshold where flexibility may be assumed to reign, rather than within a system: set at the outskirts of a structure; set, that is, on a margin and in a marginal moment, between speech and silence» (p. 16).

Octavio Paz en *El mono gramático*²⁵, cuyo texto «traza un camino imaginario» hacia la visión ofrecida por la pintura. En la página, las palabras son, para Hanumán, una «maleza de signos», su pensamiento analógico identifica «caligrafía y vegetación, arboleda y escritura, lectura y camino» (p. 47). En contraste con la pintura, que «construye presencias», donde nada pasa, las palabras «trazan un camino: transcurren, son tiempo» (p. 133). Desde la perspectiva simultánea y convergente del poeta, sin embargo, «el texto no transcurre, el lenguaje cesa de fluir. ... No hay fin y tampoco hay principio: todo es centro» (*ibid.*).

La prosa analógica de Cortázar, como la de Paz, se rebela contra el sometimiento de la palabra al discurrir del tiempo. Por eso lo atraen las pinturas de Leo Torres Agüero, en cuyos diseños aparentemente cerrados percibe la posibilidad de una apertura y de un traslado a distintos niveles ontológicos. Su visión transforma «este mundo concluido y perfecto» de cada pintura en una experiencia de pasaje que es, a la vez, llegada y salida, y por el cual accedemos al sentido de la Realidad. El poema metafísico indio citado en «Traslado» y, anteriormente, en «La muñeca rota» (*Ultimo round*) le sirve a Cortázar para expresar su búsqueda de una realidad inasible, que es tanto tiempo condensado como espacio abierto:

En el momento en que se perciben dos cosas, tomando conciencia del intervalo entre ellas, hay que ahincarse en ese intervalo. Si se eliminan simultáneamente las dos cosas, entonces en ese intervalo resplandece la Realidad (*Vijñana Bhairava*).

La palabra vislumbra desde la otra orilla esta intuición metafísica, sin lograr nunca encarnarla. También Paz, que ha partido del pensamiento hindú en sus visiones de *El mono gramático*, escribe: «La sabiduría no está ni en la fijeza ni en el cambio, sino en la dialéctica entre ellos. Constante ir y venir: la sabiduría está en lo instantáneo. Es el tránsito. Pero apenas digo *tránsito* se rompe el hechizo. El tránsito no es sabiduría, sino un simple ir hacia... el tránsito se desvanece: sólo así es tránsito» (p. 17).

En Cortázar, estos atisbos de indagación metafísica, impulsados por la obra pictórica, son la manifestación de su particular sensibilidad hacia los aspectos enigmáticos y perturbadores de la realidad cotidiana, de su «sentimiento de no estar del todo» que ha descrito en *La vuelta al día*... (p. 21). Su búsqueda estético-filosófica se nutre, como él mismo indica,

²⁵ Octavio Paz, *El mono gramático* (Barcelona: Ed. Seix Barral, 1974).

en las vivencias infantiles que persisten, poéticamente vivas, a través de su obra. Esto se hace evidente en «Las grandes transparencias», texto que transmite y, al mismo tiempo, ejemplifica la experiencia sinestésica. Los cuadros de Leonardo Nierman, pintor mexicano, son para Cortázar un puente mágico hacia un pasado de imágenes privilegiadas por la maravilla de los colores y los reflejos cristalinos. El escritor se recuerda de niño, atesorando la palabra que, de cuando en cuando, se desprendía de las otras «como un cairel brillante». Con joyas verbales comunicaría más tarde su experiencia de «sonidos que eran luces», de «colores vibrando en el oído». Estas tempranas intuiciones de correspondencia entre lo verbal y lo sensório, y del entrecruzamiento de las sensaciones en la palabra, encuentran un primer apoyo teórico en la estética simbolista y continúan evolucionando —como lo prueba *Territorios*— a través del contacto intelectual y artístico con los diversos medios de expresión creadora.

Los textos escritos para acompañar las litografías de Antonio Saura («Diez palotes surtidos diez») están precedidos de una breve introducción que expresa, precisamente, las ideas y aspiraciones antes mencionadas: «Por qué no intentar una escritura en la que el límite del tiempo cifra por fuerza el espacio... No por equivalencia ni acatamiento a la escritura pictórica, más bien jugando a dibujar estampas de palabras por dentro y por fuera, cuadritos para colgar en los clavos de la memoria» (p. 75). El autor extiende, sin embargo, su exploración de las equivalencias sinestésicas y se manifiesta frustrado por no lograr, también, «escuchar la pintura». Aquí, como en el texto sobre Alechinsky, las palabras leen las imágenes visuales, a la vez que construyen su propio diseño. Cortázar reitera su admiración por la creación pictórica y deplora no poder ir, él mismo, más allá de la palabra. «Un antikafka más» se inicia con una confesión insólita: «Después de años de lucha no he conseguido convertirme en un cocodrilo» (p. 79). Estas palabras cobran sentido al proseguir la lectura. El narrador declara que había vencido su horror al agua «esperando que la metamorfosis se cumpliera alguna vez en el elemento natural de los saurios» (*ibid.*). Este nombre genérico, que abarca el cocodrilo y otros reptiles, obviamente alude al pintor Saura. El escritor describe cómo sus intentos de conversión lo han llevado hasta «la orilla del río», barrera infranqueable de donde siempre vuelve, habiéndose asomado apenas «sobre el fangoso discurrir del tiempo» (*ibid.*).

En estas páginas sobre motivos saurianos, Cortázar coincide con las ideas ya expuestas de Bonnefoy, al señalar que el sentido de la realidad se da en el lenguaje transfigurado del artista y no en la recepción di-

recta de los hechos, tal como se obtiene por la televisión (cfr. pp. 80-81). Debe recordarse al respecto que en «Las babas del diablo»²⁶ la imagen captada por la cámara fotográfica se vuelve significativa sólo cuando es transformada física y mentalmente por el fotógrafo, en una visión transfigurada de la realidad. Una litografía de Saura le sugiere a Cortázar la idea del desembarco, uno y múltiple, a través de la historia: Aníbal, Colón, Cortés, Fidel Castro, Neil Armstrong. Su lectura del texto icónico transmite esta multiplicidad de «desembarcos en el papel», los históricos y los soñados, que constituyen el pleno sentido de la imagen. «Desembarcos en el papel» es un sintagma recortado de un fragmento de *Paradiso*, que sirve a su vez de epígrafe a la segunda parte de *Un tal Lucas*²⁷. Cortázar expande su sentido metafórico. «Uno podría llegar a pensar —escribe— que la vida es eso, desembarcos.» Otras litografías de Saura ofrecen, en cambio, imágenes alusivas a torturas y ejecuciones. «Aserrín aserrán» es un texto que intensifica el sentido del horror, al transmitirlo con la naturalidad del lenguaje cotidiano. Del mismo modo que en sus cuentos las fuerzas hostiles irrumpen dentro de lo familiar y lo destruyen, la violencia es aquí ruptura, anulación de un mundo de hábitos físicos y mentales. Cortázar percibe en la pintura de Saura el mismo horror cotidiano que experimenta al abrir el periódico y encontrarlo, como él dice, «salpicado de sangre y de vergüenza» (p. 7).

Las imágenes visuales recogidas en *Territorios* son, sin duda, una parte importante del territorio de experiencias y preocupaciones literarias, artísticas y sociopolíticas en el que habita el autor. Las fotografías del *strip-tease* de Rita Renoir y su participación como espectador del mismo son ocasión para que reitere su distinción entre pornografía y erotismo y para que escriba sobre el desafío y la esperanza de un cuerpo liberado. Son éstos temas de los que Cortázar ya se ha ocupado, particularmente en *Ultimo round*, *El libro de Manuel* y *Un tal Lucas*. Su búsqueda de un lenguaje delicado, de calidad poética, que transmita experiencias y sentimientos eróticos lo mueve a escribir «Que sepa abrir la puerta para ir a jugar», «Naufragios en la isla» y «Tu más profunda piel» (*Ultimo round*). El tipo de erotismo que impulsa la escritura de este último reaparece en «Carta del viajero», de *Territorios*, texto que explora, del mismo modo que lo ha hecho la cámara fotográfica de

²⁶ Julio Cortázar, «Las babas del diablo», *Las armas secretas* (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1959).

²⁷ Cfr. José Lezama Lima, *Paradiso* (México: Ed. Era, 1968), p. 9: «Sobre el pupitre, cogidos con alcayatas ya oxidadas, papeles donde se diseñaban desembarcos en países no situados ni en el tiempo ni en el espacio, como un desfile de banda militar china situado entre la eternidad y la nada.»

Frédéric Barzilai, un segmento recóndito de un cuerpo desnudo de mujer.

Octavio Paz señala que la metáfora de la pintura como escritura nos lleva a la metáfora de la escritura como cuerpo. «Leer la pintura es contemplarla: tocarla como si fuera un cuerpo. A su vez, la imagen del cuerpo nos conduce a otra: la del viaje y la peregrinación»²⁸. Esta es también la imagen que guía a Cortázar en su «Carta del viajero», en cuyo texto encontramos una marcada coincidencia con las ideas de Paz. El recorrido de la palabra que traza su camino de signos por el país misterioso, contiguo y lejano, del cuerpo «nos devuelve a la imagen del cuerpo como escritura» (*El signo y el garabato*, p. 53). En efecto, el epígrafe de «Homenaje a una joven bruja» dice que Rita Renoir «escribe con su cuerpo un nuevo *Mene, Mene, Tekel, Upharsin*». Esta referencia al mensaje divino, descifrado por el profeta en el texto bíblico (*Daniel*, 5,25-28), sugiere, por parte de Cortázar, la idea del cuerpo como escritura sagrada, como mensaje profético cifrado. El erotismo que evocan las imágenes visuales encuentra su transposición poética en un lenguaje metafórico, en la confluencia de palabra e imagen en un texto cuya «lectura se resuelve en contemplación» (*El signo y el garabato*, p. 53). La expresión poética de lo erótico, por parte de Cortázar, no requiere, sin embargo, el estímulo visual del cuerpo desnudo. Algunos diseños delicadamente sensuales de Hugo Demarco lo mueven a componer poemas de sutil aunque manifiesto sentido erótico, como «720 círculos», «Helecho» y «Viaje infinito».

La erótica liberadora que el autor propone en *El libro de Manuel* y sus connotaciones político-sociales deben tenerse en cuenta, por otra parte, al interpretar el texto de «Homenaje a una joven bruja». Roland Barthes escribe en *Mythologies*²⁹ que el *strip-tease* está basado en una contradicción, ya que la mujer es desexualizada en el mismo momento en que se desnuda. Analiza el carácter ritual de este espectáculo que, según cree, es una negación de la carne y una reafirmación del orden moral. El *strip-tease* que describe Cortázar es, en cambio, una transgresión total, una abierta rebeldía. Esta lectura del espectáculo y de sus fotografías lo transforman en una experiencia purificadora de la cual debería surgir, según Cortázar, una nueva manera de amar el cuerpo, «desde otra libido, desde otro sistema de la sangre y los valores» (p. 26).

Así como el texto sobre el *strip-tease* concuerda con la posición que el autor ha asumido como crítico de nuestra tradición religiosa y moral,

²⁸ Octavio Paz, *El signo y el garabato* (México: Joaquín Moritz, 1975), p. 52.

²⁹ Roland Barthes, *Mythologies* (Paris: Éditions du Seuil, 1957).

en otros textos de *Territorios* las imágenes provocan, en cambio, la reiteración de su postura surrealista en contra de la tiranía de la razón³⁰. Esto ocurre, particularmente, en las páginas dedicadas a la obra de Adolf Wölflí, un enfermo mental que se reveló artista durante sus veinte años de encierro en un manicomio suizo. Este singular personaje ejecutó, según Cortázar, «una obra perfectamente delirante, que podrían consultar con provecho muchos de esos artistas que por algo siguen sueltos» (p. 122). La condición de artista y la de alienado se confunden en Wölflí, liberándolo de las restricciones y de los comportamientos de la razón. Escribe, pinta y compone música. No existe para él barrera entre los diversos medios de percepción artística. Una melodía es explicación o equivalencia de una pintura; sus dibujos contienen pentagramas con composiciones musicales, y en sus cuadros incluye textos verbales. Wölflí, «habitante obstinado de zonas intersticiales», es para Cortázar, como lo fue antes para André Breton y para Jean Dubuffet, un ejemplo admirable de pensamiento analógico y de sus posibilidades como unificador de las artes. Sin embargo, el mundo de los alienados atrae a Cortázar por razones que sobrepasan estas consideraciones artísticas. La locura es una barrera, detrás de la cual habita un misterio impenetrable. Cortázar equipara el intento de «asomarse a la locura sin estar loco» con la experiencia de «ser el mirón» al borde de un acuario («Estrictamente no profesional», en *Territorios*, p. 93). El símil recuerda, obviamente, la experiencia del narrador de «Axolotl»³¹ en el *Jardin des Plants* frente a «los ojos de oro» de los peces que lo miran «desde una profundidad insondable».

Cortázar se acerca a las fotografías de enfermos mentales sacadas por Sara Facio y Alicia D'Amico en un manicomio de Buenos Aires con la misma actitud interrogadora con la que aborda las otras realidades inaccesibles. Frente a ellas, como frente a los mandalas de Adolf Wölflí, él busca una apertura, por mínima que ésta sea, una zona donde los contactos aún puedan hacerse. Así como el vidrio del acuario es el límite entre el hombre y los axolotl, en el cuento ya citado, frente a los rostros inscritos en las páginas de este libro, el autor reconoce el límite de la mirada, la barrera que separa nuestro mundo del de ellos. Los axolotl dentro del acuario, impenetrables en su inmovilidad y silencio, y los rostros captados por la cámara fotográfica son igualmente percibidos como islas de «total soledad, de irreparable incomunicación» (p. 96).

³⁰ Cfr. Julio Cortázar, «Irracionalismo y eficacia».

³¹ Julio Cortázar, «Axolotl», *Final del juego* (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1964).

En los cuentos de Cortázar, los personajes intentan transponer los límites de tiempo y de espacio, vivir múltiples vidas en una, ser uno y otros. A veces, como en «Lejana» o «La noche boca arriba», el personaje se queda atrapado del otro lado sin retorno posible. El autor piensa que tal vez éste también sea el mecanismo que explica la locura. Es posible que la locura sea «un sueño que se fija» (p. 100), que los ojos de los alienados que lo miran desde las páginas de este libro son ojos que «siguen y seguirán viendo un sueño que se ha implantado como la sustitución definitiva de una realidad por otra» (*ibíd.*).

El mundo de los animales es también un misterio que incita la imaginación de Cortázar. John Berger, en «Why look at animals?»³², escribe sobre la ruptura del antiguo vínculo entre hombre y animal en los tiempos modernos. En los jardines zoológicos, comenta Berger, el animal habita un espacio artificial, vive aislado, sin propósito que estimule su actividad y en estado de total dependencia. Esto lo vuelve letárgico e indiferente. Su mirada no encuentra la del hombre que lo observa, y éste queda en su soledad. Con esta marginalización de los animales en la vida diaria contrasta, sin embargo, la proliferación de imágenes animales en dibujos animados, pinturas, juguetes y decoraciones de todo tipo. Hay un mundo animal que habita profundamente en los sueños, juegos, historias, supersticiones y en el lenguaje mismo. Sus representaciones se internalizan como ideales o como símbolos de deseos reprimidos. Los relatos de Cortázar están frecuentemente poblados por una fauna de criaturas verosímiles y de seres imaginarios. Unos y otros se asocian, del mismo modo, con experiencias oníricas, situaciones inexplicables o, de alguna manera, excepcionales. Estas obras, en las que la presencia animal está esencialmente ligada a las vivencias, actitudes e ideas del autor, colocan a Cortázar dentro de una noble y milenaria tradición literaria y artística con la que él mismo manifiesta una gran familiaridad. En Hispanoamérica, el descubrimiento de una fauna distinta a la europea da origen, desde los primeros cronistas, a historias de hechos maravillosos. En época más reciente, el tema animal aporta imágenes y significados que enriquecen continuamente su ficción y su poesía: Rafael Arévalo Martínez, Jorge Luis Borges, Enrique Anderson Imbert, Nicolás Guillén, Alvaro Menén Desleal, Juan José Arreola, Augusto Monterroso, José Emilio Pacheco, etc.³³. Las creaciones de Cortázar representan, sin

³² John Berger, *About Looking* (New York: Pantheon Books, 1980), p. 19.

³³ Martha Paley de Francescato ha presentado este tema, con abundante documentación bibliográfica, en la introducción de su antología *Bestiarios y otras jaulas* (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1977), donde ha incluido «Paseo entre las jaulas», de Julio Cortázar.

duda, una contribución valiosa al desarrollo de esta forma narrativa. No es sorprendente, pues, que lo hayan atraído los grabados de Aloys Zötl, este bestiario de imágenes plásticas que entusiasmó a Breton³⁴ y que Cortázar hace convivir con el bestiario verbal que habita en sus libros.

«Paseo entre las jaulas» es un texto entrañablemente cortazariano. Un cúmulo de experiencias personales que incluyen sueños y obsesiones, lecturas, encuentros y aventuras, más sus propias criaturas literarias nacidas de todo lo anterior, entran en este entrelazamiento de afinidades con las que la escritura converge hacia la imagen. De manera semejante a «País llamado Alechinsky», este texto no es descriptivo ni ancillar en ningún grado, sino que expresa analógicamente una zona de contacto. Como él mismo aclara, Cortázar no escribe acerca del bestiario de Aloys Zötl porque «sus animales y los míos no necesitan comentarios, les basta ser, las ranas erectas de Zötl difundiendo un vago espanto en quienes saben del oficio de mirar, mis animales de palabras y humo pasando a sus horas por el hueco de las distracciones propicias» (p. 30).

Impulsos y terrores primordiales emergen también en las imágenes ancestrales de Jean Thiercelin («Constelación del Can», en *Territorios*, p. 89). Las figuras de este pintor y poeta son, para Cortázar, un «territorio intemporal», «Un presente atávico», donde el pincel del artista es guiado por formas y ritmos de oscuras potencias colectivas. En efecto, la pintura que origina el texto es una imagen evocadora de antiguos dioses y ceremonias rituales. El artista ha de preguntarse, cree Cortázar, qué otras manos sostienen con la suya el pincel con el que pinta. El siente, asimismo, que su propia imaginación y su pluma son dirigidas por lazos invisibles, y a veces inexplicables, con otros creadores que viven con él, en el ya definido espacio contemporáneo. «La muñeca rota» (*Ultimo round*), por ejemplo, muestra que la escritura de 62. *Modelo para armar* es un texto que se entrecruza y dialoga con otros textos de Holderlin, Rimbaud, Aragon, Nabokov, Bachelard, etc. «De otros usos del cáñamo» (*Territorios*, p. 51) se refiere, en cambio, a las convergencias y coincidencias de su obra escrita con las obras de Marcel Duchamp y Leopoldo Novoa, artistas plásticos con los que comparte su devoción por los piolines. Aquí, como en «Las grandes transparencias», Cortázar apela a los recuerdos de su infancia. Con piolines de colores llenaba a veces el aire de la siesta de «una frágil geometría interminable» (p. 52), y con ellos medía las distancias, siguiendo sobre el mapa el itinerario de los hijos del capitán Grant. Luego el piolín juguete e instrumento fue elevado a la categoría de «emisario del destino», cuan-

³⁴ Véase, al respecto, André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*.

do supo del ovillo de Ariadna y descubrió, en el texto mítico, «el mensaje cifrado» que ella enviaba a su hermano minotauro (cf. *Los reyes*). El piolín se asoció desde entonces con el atar de los secretos personales y el desatar de los libros de cuentos y novelas, «abriendo apasionadamente los paquetes de la imaginación y la poesía» (p. 52). De ahí a los piolines con los que Oliveira construye una barricada para defenderse de Traveler en una habitación de *Rayuela* que reproduce, sin que el autor lo sepa, la habitación obstruida por cordeles que ideara, cuarenta años antes, Marcel Duchamp. Con estas y otras asociaciones enriquece Cortázar su lectura de la obra del pintor uruguayo. Los piolines artísticos de Leopoldo Novoa son para él signos que trazan el camino hacia «las tierras incógnitas».

La escritura de *Territorios* persigue diversamente estas «tierras incógnitas» que se ofrecen, contiguas y lejanas, siempre elusivas, en las obras plásticas y las fotografías allí incluidas. El arte cinematográfico no tiene representación visual en este libro, pero es evidente que el poema «Homenaje a Alain Resnais» está concebido como una condensación poética de las imágenes sucesivas de «L'Année dernière à Marienbad». La palabra traza, como lo hace la cámara cinematográfica, un laberinto de pasillos infinitamente repetidos que conducen, finalmente, a un espejo donde la indagación recommienza. El interrogante, siempre en esencia el mismo, reviste distintos matices: ¿Qué hay detrás del espejo?, ¿qué hay detrás de los ojos inmóviles del axolotl, o de la mirada del demente?, ¿qué hay detrás de la tela? «Reunión con un círculo rojo» es otro intento, esta vez en relato, de alcanzar el otro lado, una realidad secreta que «el pintor y el escritor sólo pueden imaginar» (p. 56). El texto genera una atmósfera inquietante, fantasmal y vagamente amenazadora: Un restaurante definido como «enclave transilvánico», caracterización sin duda destinada a evocar el terror del vampirismo; un comedor en penumbra, casi vacío, atendido por camareros de conducta extraña; súbitas apariciones y desapariciones, figuras que se desdobl原因, rostros pálidos, una mano «cubierta de pelos», el golpear de la lluvia. Nada le falta a este cuadro gótico concebido como una equivalencia verbal del «mundo de oscuras amenazas» que el autor percibe en la pintura de Jacobo Borges. Irónicamente, en el relato de Cortázar el pintor del cuadro es víctima de las fuerzas extrañas que lo acechan en el transilvánico «Zagreb», del otro lado de la tela. También aquí, como en el poema citado, el personaje se introduce en un espacio laberíntico dentro del cual ha transpuesto un límite sólo para enfrentarse al siguiente: el espejo que es el pasaje a un más allá sin imágenes. El espíritu de Jacob queda atrapado del otro lado del espejo. El y Jenny, quien no logró salvarlo,

comparten ahora su fantasmal destino. Ella no ha podido cambiar el habitual desenlace, como tampoco pudo cambiarlo Rice en el drama escénico de «Instrucciones para John Howell»³⁵. Jacobo y Jenny seguirán visitando el «Zagreb» y se acompañarán en las noches de lluvia. Sus rostros enigmáticos nos observan perturbadoramente desde el otro lado de la tela.

Las páginas precedentes han buscado aclarar la función que las artes plásticas tienen en la obra de Cortázar, desde las referencias, alusiones y metáforas artísticas en sus novelas y cuentos, hasta la introducción de las imágenes visuales junto a los textos verbales de sus libros-collage. Nuestro análisis de la relación entre palabra e imagen a través de *Territorios* ha mostrado que el texto verbal representa, en la mayoría de los casos, una lectura de la imagen visual, hecha por Cortázar con sus mejores dotes de lector cómplice. Los diseños de la palabra se ofrecen, paralelamente a los diseños visuales, como posible equivalencia. Los textos de *Territorios*, y en especial aquellos en los que Cortázar ha comunicado su visión caleidoscópica de la realidad, son, como expresión verbal, lo que más puede acercarse al texto icónico. A este respecto son pertinentes las distinciones propuestas por Lotman en «The Discrete Text and the Iconic Text» entre el texto verbal y el texto icónico y, particularmente, su caracterización de lo que es, para este último, un sistema de narración:

For the internally nondiscrete text-message of the iconic type, ... narration is a transformation, an internal transposition of elements. A child's Kaleidoscope may serve as a model of such narration (p. 335).

La narrativa de Cortázar intenta liberarse del carácter sintagmático del lenguaje y acoge, en cambio, el modelo caleidoscópico. Esto permite y explica el acercamiento de los dos textos que ha logrado en *Territorios*, donde, por una parte, el tiempo de la narración se condensa, y por otra, el espacio de la imagen se temporaliza por una transformación interna de sus elementos en combinaciones sucesivas.

En las primeras novelas, los personajes de Cortázar buscaban una figura, dibujo o apertura que les diera la cifra o módulo de la realidad. La selección de las imágenes visuales incluidas en *Territorios* responde, también, a la búsqueda de figuras en las que emerjan los misterios, atisbos y visiones de una realidad profunda a la que la palabra se acerca

³⁵ Julio Cortázar, «Instrucciones para John Howell», *Todos los fuegos el fuego* (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1966).

apenas por vía analógica. Cada «territorio» es, por ello, imagen y palabra en relación de complementariedad, transformándose mutuamente y convergiendo en un nuevo nivel semántico. Se trata, pues, de territorios compartidos, que son tanto del escritor como de los artistas plásticos y fotógrafos a quienes él los dedica. Creemos, en conclusión, que el itinerario realizado a través del libro en el presente estudio ha producido a su vez su propio diseño, un dibujo que es el módulo de la realidad cortazariana.