EL PAPEL DE LO VISUAL EN EL ARTE DE JULIO CORTÁZAR

D. Peter Standish
East Carolina University (EE.UU.)

Cortázar, gran aficionado a la música y a las artes plásticas, habló varias veces de ellas en sus numerosas entrevistas. Según él, escribir era "una operación musical." (Prego: 61).

Por otra parte, en el *Diario de Andrés Fava*, obra póstuma de tono confesional, dice que la música es "carne para la idea inalcanzable," es decir que es una manera de expresar cosas que quedan fuera del alcance del lenguaje verbal (233). En *Rayuela*, Cortázar con insistencia rinde homenaje al jazz; en los cuentos convoca a Schubert, a Boulez, y a Gesualdo, por citar sólo unos ejemplos. La acción de más de un texto se sitúa en aulas de concierto (el episodio de la Trépat en *Rayuela*, el cuento "Las Ménades"), una canción de Schumann se convierte en motivo recurrente que subyace el relato "Las armas secretas," abundan metáforas musicales y referencias a Mozart en "Reunión," y en cuanto a "Clone," es un cuento cuya estructura se basa en los movimientos y los instrumentos del *Clavicémbalo bien templado* de J.S. Bach, y su tema se centra en un coro que está en crisis. Comparables son las observaciones que se podrían hacer acerca del uso que hace el argentino de lo visual, sobre todo de la fotografía y de la pintura.

En la obra de Cortázar es notable la influencia de las artes visuales. El surrealismo, por ejemplo, se sabe que desempeña un papel importante en su formación, pero antes que los autores del surrealismo son los pintores la fuente principal de dicha influencia. Más de una vez Cortázar confesó que le hubiera gustado ser pintor, y en un pasaje de uno sus libros inspirados en el arte visual él cuenta con buena pizca de humor los decepcionantes efectos que surten sus brochazos personales (*Territorios*: 86).

Las artes plásticas ocupan una posición cada vez más importante en obras publicadas después de *Rayuela*. En algún caso Cortázar escribió textos para los cuales se hicieron posteriormente unas ilustraciones, pero más frecuente es el caso de obras visuales que luego de contempladas durante cierto tiempo por él le sirvieron de fuente de inspiración para algo escrito. Ahora bien, de un texto que acompaña a una obra de arte se suele esperar cierto comentario o exégeis, o cierta orientación con relación a la historia del arte. En cambio, en los textos que escribió Cortázar no hay casi ninguna descripción, ni ningún análisis de las obras de arte, y por lo general ni habla de ellas. Las pocas veces en que sí, los títulos de los textos cortazarianos pueden prometer un comentario o análisis de índole más o menos tradicional, pero sorpende su enfoque o su estilo, y muchas veces pone en ridículo tanto los prodecimientos críticos como la obra "estudiada." ¡Véase por ejemplo el texto en *Historias de cronopios y famas*, acerca del cuadro de Tiziano *Amor sagrado y amor profano*, que el argentino describe como cuadro "detestable," obra de una persona incompetente o perversa (*Cuentos completos*, I, 411)! A Cortázar no se le desencadenan efusiones líricas, ni intentos de captar lo visual por analogía, empleando el código verbal; más bien, el arte sirve de punto de arranque, desde donde el autor se lanza en sendas direcciones, hurgando por recovecos personales, descubriendo sus preferencias, su visión del mundo, su (est)ética, y su compromiso político. En el presente estudio pienso investigar algunos ejemplos de dicho fenómeno, así como del uso de lo visual como tema en algún que otro cuento.

ACTAS XXXVI (AEPE). Peter STANDISH. EL PAPEL DE LO VISUAL EN EL ARTE DE JULIO CORTÁZAR
Centro Virtual Cervantes

De niño Cortázar solía sentarse al lado de su madre y los dos, al ver por la ventana las formas que producían las nubes, se inventaban historias. En "La babas del diablo," que es uno de los primeros cuentos que explora el tema de la perspectiva visual, Cortázar crea un escenario que es precisamente de ese tipo: un escritor lucha por encontrar la manera adecuada de contar con palabras—es decir de re-presentar—algo que cuenta visualmente otro artista (un fotógrafo). El escritor se enfrenta no sólo con el problema de las limitaciones del lenguaje humano, sino también con el problema de que los "hechos" por relatar son borrosos, y a ellos sólo puede acceder mediante otro lenguaje, que es el visual, filtrado y limitado por la cámara. Por otra parte, el escritor se pregunta cómo traducir a palabras lo que pueda haberse captado en imágenes visuales.

En cierto modo aquí no hay historia que contar, como no sea la que gira en torno al tema de la percepcíon y la relación. Porque el fotógrafo no para de buscar la perspectiva ideal, de encuadrar la escena, de seleccionar; y como para confirmar la analogía entre los dos artistas, el autor mira periódicamente por el marco la ventana hacia unas palomas, unas nubes cambiantes, encuadradas momentáneamente como por una cámara. De tal modo Cortázar se sirve de la idea de sacar fotos para investigar cómo se perciben y se re-presentan las cosas. Lenguaje es selección, es sujetividad; del mismo modo el fotógrafo selecciona, y su "objetivo" no se merece ese nombre. Cualquiera que sea el código usado, no puede haber más que versiones parciales de la realidad. Los dos creadores son falsificadores, son traductores (*traditttori*). El fotógrafo en "Las babas del diablo" reconoce que su arte consiste en permutaciones de modos de mirar, que "todo mirar rezuma falsedad" (*Cuentos completos*: 217). En el párrafo final del cuento de nuevo el escritor se encuentra mirando por la ventana a las imágenes huidizas. Cabe concluir que no ha habido fotos, aparte de las imaginadas por el escritor: los hechos no existen fuera de su representación. Este cuento marca un hito en la evolución de la obra de Cortázar: no hay otro del mismo período (los años cincuenta) que sea tan autoreferencial.

El papel de lo visual en Cortázar cambia a lo largo de su trayecto literario, siendo obra crucial de transición, como para otras muchas cosas, *Rayuela* (1963), novela en la cual hay múltiples alusiones o referencias de paso a artistas u obras de arte visual. Citaremos tan sólo un ejemplo: se observa en *Rayuela* que uno de los personajes percibe el mundo de modo muy ordenado, como si todo fuera obra de Van Eyck. Por otra parte, a veces Cortázar se sirve de imágenes importantes sacadas de obras de arte, como la guitarra de Picasso, evocada por Persio en *Los premios* (1960). Son numerosas las referencias de este tipo, y en ellas predominan alusiones a obras y pintores del siglo veinte: hay para cada Dürer o Boticelli cinco de la laya de Ernst o Magritte.

Pero no se trata solamente de referencias superficiales, sino que se podría alegar que el acercamiento cortazariano al mundo es de tipo visual, no obstante el hecho de que el medio del que se sirve para captarlo es verbal. Llama la atención la enorme importancia que se le da a la vista: sobre todo se notan las connotaciones que Cortázar atribuye al verbo "mirar," que adquiere una importancia casi mística para él. "Mirar(se)" sugiere toda clase de virtudes, desde el candor y la inocencia hasta la comprensión, la honestidad y el amor verdadero. Vale la pena detenerse un momento en un cuento que convierte en tema este abanico de cualidades asociadas con la mirada: "Orientación de los gatos." Es un cuento mucho más tardío, de los años ochenta. Aparece el verbo "mirar" varias veces en las primeras líneas del cuento, y es apreciable

ACTAS XXXVI (AEPE). Peter STANDISH. EL PAPEL DE LO VISUAL EN EL ARTE DE JULIO CORTÁZAR
Centro Virtual Cervantes

el número de palabras referidas a lo visual, en otras partes de él. Además, el relato se monta a base de una figura visual, el triángulo. Al principio hay un triángulo que configuran el narrador, su esposa y su gato. Los dos últimos se miran de modo abierto; hacia el narrador dirgen una mirada no menos abierta, pero él es incapaz de responderles de igual forma: "mujer y gato [mirándose] desde planos que se me escapan" (*Cuentos completos*: II, 329). Y sin embargo el narrador siente la necesidad de entregarse de manera recíproca a su mujer. Hay un momento en el que se tiene la impresión de que la música puede servir de puente hacia una comprensión más profunda por parte del narrador de esa persona a la que él ama tanto; luego, parecería que es capaz de brindárselo el arte, porque mientras los dos están mirando cuadros en una galería su esposa le parece más autentica, más alcanzable, como si los cuadros sirvieran de un tercer punto de referencia. Es decir que aquí se está postulando otro triángulo. Ante los cuadros cambia el aspecto de Alana, la mujer del narrador, como si ella fuera un camaleón que adoptara los matices de las pinturas; por ello el narrador cree estar a punto de verla de otro modo, ahora que ya no hay barreras entre los dos y que su amor por ella es capaz de abarcar "desde ahora lo visible y lo invisible, [aceptar] la limpia mirada de Alana sin incertidumbres de puertas cerradas, de pasajes vedados" (331). Pero luego ella se para delante de un cuadro de una mujer con un gato y parece convertirse en estatua. El narrador se da cuenta de que el gato del cuadro es como el suyo; la mujer, petrificada por la mirada del esposo, se le pierde como una nueva Eurídice. Ella se ha sumido al cuadro, ocupando la posición que le corresponde, al lado del gato, y el narrador alcanza a entender que él se ha quedado aislado, que ya no existe el triángulo (narrador-mujer-gato) que antes daba la ilusión de un posible acercamiento, de una comunicación más completa.

Cabe notar que "Orientación de los gatos" fue escrito para formar parte del catálogo de una exposición de cuadros del pintor mexicano Juan Soriano. Es decir que salió a luz rodeado de imágenes visuales, y que por lo tanto se puede decir que convierte en tema su circunstancia, las condiciones en las que fue "visto" por primera vez. Constituye un ejemplo, por cierto bastante dramático, de la importancia que va adquiriendo el contexto de la composición y la publicación para ciertos cuentos de Cortázar. Otro caso similar es él de "Graffiti," uno de los cuentos llamados "políticos" más logrados, que fue escrito como acompañamiento a un catálogo de exposición de Tàpies. Dicho cuento no se refiere sin embargo a ningún cuadro en particular, sino que alude a la presencia de los muros con pintadas herméticas en obras de Tàpies ("Las tapias de Tàpies"), y por otra parte puede entenderse con relación al encarcelamiento del pintor bajo Franco. Los dos cuentos mencionados hacen referencia directa verbal a su procedencia, siendo dedicados a los pintores respectivos.

Casi lo mismo podría decirse del cuento "Reunión con un círculo rojo." Este se dedica "a Borges," lo cual lo lleva a uno a suponer que Cortázar inclina la cabeza en dirección al que fue el *doyen* de las letras argentinas, Jorge Luis; a pesar de ello, tras unos juegos narrativos de estilo convenientemente borgesiano, se le revela al lector que el cuento se escribió para una exposición del pintor venezolano Jacobo Borges. Entre las obras de dicho pintor hay una que comparte el mismo título que el cuento; es un cuadro que rezuma una atmósfera inquietante y amenazadora, similar a la que evoca Cortázar en su cuento. Con todo eso no deja de sentirse la presencia del Borges argentino, implicado en la misma estructura del relato.

ACTAS XXXVI (AEPE). Peter STANDISH. EL PAPEL DE LO VISUAL EN EL ARTE DE JULIO CORTÁZAR
Centro Virtual Cervantes

Queda claro que para los años ochenta el uso que hacía Cortázar del arte había evolucionado bastante desde la fase en que le gustaba amontonar citas y referencias. El cambio se deja apreciar a partir de una serie de colaboraciones con otro argentino, Julio Silva, siendo la primera de ellas *Les Discours du Pince-Gueule* (1966); los textos fueron escritos excepcionalmente en francés, y para ellos Silva dibujó posteriormente unas litografías. Más tarde cambió la naturaleza de sus colaboraciones, tomando Silva el timón para diseñar los dos libros-*collage*: *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Ultimo round* (de 1967 y de 1969 respectivamente), y *Territorios* (1978); cambió la secuencia de composición, lo visual se volvió más central, y acabó sirviendo de inspiración para los escritos de Cortázar. La misma forma de estos productos hace alarde de su novedad, de su carácter plástico. *Ultimo round*, por ejemplo, es un libro de dos pisos, con las páginas cortadas horizontalmente, de tal forma que el lector pueda ir combinando a su antojo las partes de arriba con las de abajo. (Desgraciadamente, en ediciones subsecuentes el material se organizó y se encuadernó de manera convencional, con la consecuente pérdida de lo indicado). En el piso de arriba—que son las dos terceras partes de la página—se encuentran los textos que Cortázar consideraba los más significativos. Hay mucha foto, incluída una del autor, cuyo rostro queda distorsionado por círculos concéntricos. En la parte de abajo las ilustraciones son en general más fantásticas. Hay unos dibujos satíricos muy sencillos, muy logrados, de Jean-Michel Folon. La secuencia de fotos que acompaña a "/que sepa abrir la puerta para ir a jugar" pasa desde unas formas arcquitectónicas sugestivas, por otras de unas nalgas femeninas seductoras hasta llegar a la reproducción de una fantasía sexual de Salvador Dalí. En "Noticias del mes de mayo" Cortázar responde a una compilación de graffiti y eslóganes de las rebeliones estudiantiles del París de 1968. En cambio, en "El tesoro de la juventud" (título robado a un libro infantil anteriormente de uso corriente en Argentina) Cortázar nos brinda una especie de cuento de hadas, una historia al revés de las formas de transporte humano, con imágenes de diversas formas anticuadas, cada vez más primitivas, hasta culminar con la llegada del peatón.

De todos los textos incluidos en *Ultimo round* el que más nos interesa es el cuento llamado "Siestas." En el libro aparece salpicado de fragmentos de cuadros sin identificar, pero que resultan ser de Paul Delvaux. Son cuadros surrealistas, inquietantes. En uno de ellos, que tiene dejos de un Bosco, hay un paisaje con mujeres desnudas, de las cuales dos de pelo excepcionalmente largo se están abrazando. En otro unas jóvenes cuyas características sugieren una mezcla de Boticelli y Cranach se revelan desnudas ante un paisaje un tanto edénico. En otro, de estilo más moderno, hay un hombre que lleva un traje elegante y mira desde un embarcadero a través de un río, más allá del cual hay una ciudad; a los pies del hombre, en un lecho se encuentra una mujer de senos desnudos, como para sugerir la seducción o incluso el abuso. Finalmente, hay un fragmento de cuadro con un callejón al lado de una casa, y al fondo un jardín. No hace falta recurrir a estas imágenes para darle sentido al relato, pero su sentido se enriquece con ellas. Basta hurgar un poco en la obra de Delvaux para darse cuenta de que dichas imágenes no son las únicas a las que se refiere el cuento. Veamos un poco los detalles.

"Siestas" cuenta cómo dos chicas adolecentes van explorando su sexualidad, tanto juntas como por medio de sus fantasías individuales. Durante las horas de la siesta las dos comparten imágenes de un modelo masculino, de pecho velloso. También

ACTAS XXXVI (AEPE). Peter STANDISH. EL PAPEL DE LO VISUAL EN EL ARTE DE JULIO CORTÁZAR
Centro Virtual Cervantes

alimentan sus fantasías las reproducciones que encuentran en un libro de arte, escondido en un estante; son imágenes provocadoras, para ellas hasta chocantes. La menor de las chicas sueña con un hombre que tiene un brazo amenazante y que anda por un callejón. Al acabar el cuento el lector se queda con la impresión de que ese sueño se ha convertido en realidad, y que la chica puede ser violada. Por lo visto las imágenes reproducidas en *Ultimo round* se han migrado al cuento; por otra parte, la conversación de las chicas alude a otros cuadros también de Delvaux.

Paul de Bock, en su libro *Paul Delvaux, le peintre, psychologie d'un art*, nos cuenta que Delvaux vivió en casa de unas tías, y que su madre le fue sumamente represiva y protectora. La sexualidad se convirtió en una obsesión para el pintor belga. No difiere mucho la situación de la joven protagonista del cuento de Cortázar, pues ella también vive con cuatro tías, y los nombres de éstas coinciden de modo obvio con los de las tías de Delvaux. La joven también vive ahogada y obsesionada con el tema del sexo. Es más: los cuadros que ella ve reproducidas en el libro que hojea con su amiguita, no cabe duda de que son de Delvaux. Por otra parte ella habla de ser perseguida por un hombre de labios finos y de anteojos, que esconde una mano en el bolsillo y que lleva un bombín. Es una clara refrencia a *Le Congrès*. Ella desribe a dos mujeres desnudas que se acercan una a otra en una calle aparentemente infinita, escena que coincide con la del cuadro *La Rencontre*:

"Mira esa otra, casi parece la misma calle pero hay dos mujeres desnudas. Por qué pinta tantas mujeres ese desgraciado? Fijate, parecería que se cruzan sin conocerse y cada una sigue para su lado, están completamente locas, desnudas en plena calle y ningún vigilante que proteste..." (II. 37).

Un poco más abajo la chica dice: "Fijate esa otra, hay un hombre pero está vestido y se esconde en una casa, se le ve nomás que la cara y la mano." Lo cual indica que ella está viendo una reproducción de *La Cité endormie*.

Y luego dice: "Y esa mujer vestida de ramas y hojas, si te digo que están locas" que es referencia a *L'Homme de la rue*, entre otros cuadros.

Los temores que aquejan a estas jóvenes concuerdan con lo representado en diversos cuadros, por ejemplo *Le Canapé bleu*. Las dos chicas hacen una visita a la estación, donde ven la llegada de unos trenes que llenan el cielo con su humo; en varios cuadros de Delvaux encontramos trenes, y chicas que las miran: *Trains de Nuit*, *La Gare forestière*, *Solitude*. (El tren como símbolo fálico no es infrecuente en Delvaux: véanse en particular *La Voix public* y *La Cage de fer*). Dicho todo esto, quizás los cuadros que mejor resumen la situación de las chicas sean *Les Demoiselles de Tongres* y *La Nuit douce*.

En otra página de *Ultimo round* Cortázar hace hincapié en el erotismo de los cuadros de Delvaux. En *La vuelta...* el argentino habla de su fascinación personal de niño por los trenes. Y no se trata de lo único que comparten biográficamente los dos hombres: a los dos les encantaba Jules Verne, hasta tal punto que ambos en sus propias obras lo incluyeron a él, y a veces a los personajes de sus aventuras. Cabe añadir que el mismo Cortázar fue criado en casa de mujeres. Por todo ello resulta bastante fácil trazar elementos visuales compartidos por los dos artistas, así como cierta psicología en común.

Si en "Siestas" Cortázar se inclina por una vez hacia el análisis y la descripción de imágenes visuales, más duradero resulta el procedimiento cronológico que sigue en este cuento, el de dejarse inspirar por unas imágenes previas. A partir de ese momento (fines

ACTAS XXXVI (AEPE). Peter STANDISH. EL PAPEL DE LO VISUAL EN EL ARTE DE JULIO CORTÁZAR
Centro Virtual Cervantes

de los sesenta) escribe textos en respuesta a lo ya producido por sus colaboradores u otros artistas. Ello responde, según él, a "el deseo de caminar paralelamente a amigos pintores, imagineros y fotógrafos" (*Territorios*: 107). Como ejemplo de la enorme libertad con la que Cortázar se inspira en fuentes visuales podríamos citar el caso de la casa editorial italiana dirigida por Franco Maria Ricci, que le invitó a Cortázar a que escribiera un texto para un tomo que iba a reunir lujosamente unas reproducciones de ilustraciones hechas por el visionario austríaco Aloys Zötl. El texto de Cortázar tiene la forma de un discurso informal dirigido al mismo Ricci, y en ella el argentino da rienda suelta a sus pensamientos, impulsado desde lejos por Zötl; habla de las circunstancias en las que está escribiendo, introduce recuerdos personales, opiniones sobre política y una mescolanza de referencias culturales de diversa procedencia histórica y geográfica. En realidad, Cortázar habla más de si mismo que de Zötl. El libro se publicó en 1972 (*Il bestiario di Aloys Zötl*) y el texto escrito por Cortázar vuelve a aparecer seis años más tarde, en *Territorios*.

Territorios tiene como prólogo unas "Explicaciones algo confusas" en las que los payasos introducidos por Cortázar en su novela *62: Modelo para armar* lo acusan de haber reciclado el material, de trucos ya conocidos, y hasta de no haber pedido permiso para reproducir las obras de arte visual que se incluyen en el libro. También el dorso del libro es humorístico: tiene una vieja foto de Buffalo Bill con dos jefes indios, juntos con otras dos personas cuyas cabezas han sido reemplazadas por las de aquellos audaces hombres fronterizos Cortázar y Silva. Por lo demás, el libro es contemplativo, relativamente serio. Cada "territorio" se define por la obra de algún artista, seguida de un texto de Cortázar. Entre los artistas comprendidos se cuentan algunos muy conocidos, como son Antonio Saura y Jacobo Borges, juntos con otros que son amigos del argentino. Las acusaciones de Calac y Polanco son plenamente justificadas, pero la inclusión de los dos payasos, claro que es la ingeniosa manera en la que Cortázar reconoce lo que él mismo está haciendo.

Ya antes señalamos la manera en que la fotografía, y junto con ella la idea de una imagen fija que pueda transformarse y cobrar vida propia, es usada por Cortázar en varios de sus cuentos, por ejemplo "Las babas del diablo" and "Apocalipsis de Solentiname." Cortázar escribió también textos para acompañar fotos sacadas por fotógrafos profesionales, como veremos adelante. Por ahora, fijémonos en su tematización del potencial comunicativo de la imagen estática, cosa muy frecuente en su obra. En el cuento "Graffiti" es donde se nota su efecto más dramático, y también, aunque de modo más simbólico, en "Queremos tanto a Glenda." Pero hay un cuento fascinante que está como a caballo entre la pintura y la fotografía, un cuento de la última recopilación, llamado "Fin de etapa."

Es un cuanto que juega con lo estático y lo movedizo. Su título, en cierto modo se refiere al final de una fase de la vida de la protagonista, Diana, pues acaba de romper relaciones con Orlando. Por otra parte el título señala literalmente un alto en el camino: en el curso de su regreso en coche a casa, Diana se para en un pueblo para almorzar. La idea de la parada, la del mojón en el camino de la vida, se asocia con el momento crucial de transición en el tiempo que es el mediodía. Al llegar al pueblo Diana decide visitar su museo, apesar de que le hayan dicho que hay poco que ver en él. Ella, sin embargo siente el oscuro deseo de "ver las cosas como quien es visto" (*Cuentos completos*: II, 426). Resulta que el museo está instalada en una casona cuyas

ACTAS XXXVI (AEPE). Peter STANDISH. EL PAPEL DE LO VISUAL EN EL ARTE DE JULIO CORTÁZAR
Centro Virtual Cervantes

habitaciones están dispuestas de tal modo que el vistante debe pasar de una a otra sucesivamente. A esta secuencia en el espacio, a este nuevo "viaje" se lanza Diana; tiene la impresión de que el tamaño de los cuadros es anormal, que tienen algo de fotos, y acaba comprendiendo que esa impresión se debe al *hiperrealismo* de su estilo. Cuanto más avanza por la secuencia, mayor es su impresión de que los cuadros se unen uno a otro, convirtiéndose en una serie de imágenes de cámara que gira en panorama. Pero ella llega a sentir que en vez de ser filmado el pueblo pasa a espaldas de ella; ella se encuentra completamente sola bajo el sol deslumbrante de mediodía, un sol que hace ver, que no admite ninguna sombra, y el tiempo queda como "paralizado" (429).

De algún manera sin embargo, la luz de los cuadros no corresponde a la del mediodía. Por otra parte, de modo ambiguo Diana se siente incluida dentro como espectadora, como si estuviera mirando los cuadros desde otro lado ("se sintió como abordando el cuadro desde el otro lado"). Se le acerca luego un empleado del museo para decirle que a mediodía cierra, y que vuelva por la tarde. Al salir Diana del museo, le queda por ver tan sólo una sala, algo misteriosa. Una vez en la calle, de vuelta a la realidad, pregunta qué hora es, como para recalcar la importancia simbólica en el relato del mediodía. Es un momento apto para la reflexión. Ella se pregunta si el artista no habrá aislado con intención el último cuadro, y si no es de otro estilo, de otra fase de su obra. Dudosa, piensa que quizás no valga la pena "romper así la secuenci que duraba en ella como un todo" (428). Más tarde, al llegar por segunda vez al museo ella recuerda que durante la primera vista había visto la imagen de un hombre que estaba de espaldas, y nota que ahora ha aparecido la de una mujer vestida de negro. "No había nada que la distinguiera demasiado de lo anterior, se integraba en la pintura como el hombre que se paseaba en otras telas, era parte de la secuencia, una figura más dentro de la misma voluntad estética" (431). Nótese la ambigüedad del pronombre, que podría referirse tanto a la mujer retratada como a Diana; y no es la primera vez en este cuento que Cortázar juegue con ese tipo de ambigüedades; en otro momento lo ha hecho con el fin de sugerir que la luz invade a la sala, pero también a su protagonista. Luego Diana cae en la cuenta de que esa mujer está muerta, que "su inmovilidad inexplicablemente más intensa que la fijación de las cosas y los seres en los otros cuadros" (431). La asustada Diana se encuentra luego en la calle y se lanza de prisa hacia la ciudad que era su destino original, en busca de un vida reconfortante que le prometa una nueva fase en su vida. No obstante, esta fuga llega a parecerle falsa y cobarde, por lo cual da la vuelta y regresa al pueblo para entrar de nuevo en el museo. Allí quedan huellas de su presencia anterior. A pesar de las dudas e incógnitas, se sienta a esperar lo que le quede por ver. La última frase del relato hace hincapié en la inmovilidad de Diana, estática como son las figuras de los cuadros; es observadora y también observada, y se ha realizado la previsión de la frase que citamos arriba, la que habla de ver las cosas como quien es visto.

En una entrevista con el autor, Omar Prego le preguntó si Magritte o De Chirico habían sido posiblemente fuente de inspiración del cuento. Cortázar le contestó que no; explicó que si bien admiraba mucho a los pintores citados y aceptaba la posibilidad de una influencia inconsciente de ellos, era otro, Antoni Taulé, el que había sido el punto de partida. Taulé le había pedido que escribiera algo para un catálogo. La reacción de Cortázar a esta propuesta es reveladora de sus procedimientos como escritor: colocó por su casa unas reproducciones inmensas de obras de Taulé, y estuvo viéndolas por momentos a lo largo de un par de semanas hasta que "de golpe, porque yo no puedo

ACTAS XXXVI (AEPE). Peter STANDISH. EL PAPEL DE LO VISUAL EN EL ARTE DE JULIO CORTÁZAR
Centro Virtual Cervantes

explicar esto, estaba yo en la máquina viendo la llegada de una mujer a un pueblo que yo sitúo en el sur de Francia, en la Provenza, su visita al museo" (Prego: 75).

Unos dibujos del humorista Hermenegildo Sabat, inspirados en la figura de Toulouse Lautrec, dieron lugar al libro *Monsieur Lautrec*, de 1980, obra poco conocida. En él se juxtaponen diseños de diversa índole, tanto en colores como en blanco y negro, algunos de ellos de una cursilería evidentemente intencional, y desde ellos emerge una imagen entre ridícula y perversa del artista francés como voyeur. A este material le sigue el breve texto escrito por Cortázar; es un texto sencillo y ameno, sin relación directa con las imágenes anteriormente aludidas. De hecho, Cortázar se inspira en otra fuente visual, en una obra del mismo Lautrec que hoy en día se encuentra en el museo dedicado al pintor, en la ciudad francesa sureña de Albi. Bien se sabe que el enano francés se desahogaba en burdeles; el cuadro en cuestión, que se llama *Le Salon de la rue des Moulins*, capta una escena en uno de ellos, y tiene un personaje clave en su centro. Cortázar llama la atención a esa persona, una de las prostitutas, de nombre Mireille, que fue una de las preferidas por Lautrec, quien llegó a un acuerdo con la madame para que Mireille pudiera pasar días enteros con él. Cuenta Cortázar que en las cartas de Lautrec queda claro que Mireille se fue a Buenos Aires, donde las prostitutas francesas eran muy apreciadas, y que nunca volvió a Francia, convirtiéndose así en un elemento del intercambio de carnes entre los dos países; la contribución argentina a Francia consistía en ternera. Lautrec quiso disuadir a Mireille, porque pensaba que iba a ser el principio de la ruina para ella, pero no logró detenerla. El único viaje realizado al extranjero por Lautrec fue a Inglaterra, pero ello no impide que Cortázar le imagine una vista a Argentina, en busca de Mireille.

Me parece probable que Cortázar, al idear su texto, haya pensado también en aquel otro *toulousain* que fue Carlos Gardel, rey del tango, porque el tango sirve de otro puente entre los dos países, y muy especialmente las palabras de un tango que habla de una "Mireya" criolla. Cortázar empieza por comparar, con buena dosis de historia social, los dos ambientes. El título completo del texto de Cortázar es "Un gotán para M. Lautrec"; "gotán" no es más que "tango" con las sílabas trastrocadas, como ocurre muchas veces en el *lunfardo* de Buenos Aires. Tras mucho homenaje nostálgico al tango el autor nos brinda su perspectiva sobre la relación entre las dos culturas, el prestigio del que ha gozado tradicionalmente todo lo francés en Argentina, y finalmente Cortázar comenta la relación actual entre los dos países.

Observado por unos parisinos sospechosos, poco acostumbrados a que un hombre ande silbando por las calles de su ciudad, Cortázar se pasea por el Boulevard de Sébastopol silbando los tangos que le recuerdan un país que ya no puede visitar, ahora que vive "amurado en una de las dos puntas del ovillo, en uno de los inmensos espejos donde siempre se jugó el vaivén de mi corazón" (Las páginas de este libro no llevan números). El autor nota que han cambiado los tiempos; ya los argentinos que vienen a la capital francesa no se buscan la buena vida. Se entiende (aunque Cortázar se abstiene de decirlo) que los de hoy llegan como refugiados de la opresión política.

Entre los muchos libros de fotos para los que Cortázar proveyó textos, elijo comentar sólo uno: *Alto el Perú*. Las fotos son de Manja Offerhaus, una amiga de los años en los que los dos trabajan como traductores por la UNESCO. De sólo 58 páginas, *Alto el Perú* empieza con una meditación sobre el arte de escribir, sobre la imposibilidad de captar con palabras unas percepciones visuales complejas. Cortázar da

ACTAS XXXVI (AEPE). Peter STANDISH. EL PAPEL DE LO VISUAL EN EL ARTE DE JULIO CORTÁZAR
Centro Virtual Cervantes

luego una interpretación muy suya de las fotos de Offerhaus; las contempla en su piso, en París. Convergen y se funden los dos espacios físicos, París y el *altiplano*: al mirar a través del salón de su piso Cortázar ve los nombres de Henry Purcell y Stan Getz, pero su ojo abarca al mismo tiempo otras imágenes, la de un marrano que busca comida en una calle del centro de un pueblo, la de unas mazorcas, la de una mujer que lleva un bulto con algo dentro que no se puede identificar, aunque cabe suponer que no tiene nada que ver con las sonatas de Purcell. Con lo cual el autor se pregunta "cómo es posible pasar del cerdo a Purcell sin preguntarse al menos desde un insondable fondo por el derecho de hacerlo" (39). De modo que este texto deja de ser una meditación sobre la escritura para convertirse en una meditación sobre la pobreza, sobre la relación entre ella y la conciencia del autor. El que escribe, no lo olvidemos, es el Cortázar asediado por críticas desde la izquierda política, el Cortázar de *Libro de Manuel*. Pero nos permitiremos una observación estética: con este texto el autor también nos recuerda que la interpretación de las obras de arte depende del contexto en el que son percibidas, apreciadas. Dicho de otro modo, aquí nos recuerda, aunque de modo muy distinto, lo que ya quiso señalar con el cuento "Orientación de los gatos."

Termino con un comentario sobre un poema, también poco conocido, que no sólo pone de manifiesto los procedimientos del autor cuando se inspira en el arte visual sino que representa su cosmovisión personal. Cuando Cortázar estaba en su lecho de muerte, a su lado estaba otro buen amigo pintor, Luis Tomasello, cuya abora se había merecido un capítulo de *Territorios*. Otro fruto de su colaboración había sido el poema *Un elogio del tres*, de 1980. Sólo se imprimieron 100 ejemplares numerados, que se distribuyeron sin encuadernar, cada uno en su caja, con el texto en tres versiones: la española, otra en francés y otra en alemán. En su libro sobre Cortázar, Karine Berriot cita una carta del autor a Tomasello, en la cual Cortázar explica cómo llegó a escribior el poema:

"J'ai regardé, et regardé encore longtemps tes compositions...et lorsque j'ai senti le rythme et vu que de l'*un* on passait au *deux*, et du deux au trois et qu'à partir de là le trois commencait à jouer en se maintenant toujours en trois, le texte est né tout seul, et l'accouchement s'est fait absolument sans douleur." (205-206)

Los diseños deTomasello son sumamente sencillos; consisten en grupos de rectángulos finos como barras, en colores primarios. Al progresar el libro cambian los colores, el número y las agrupaciones de los rectángulos. Al principio hay sólo uno de ellos, luego se llega a tres, y en la configuración final los tres se aproximan de tal modo que el ojo del espectador forme con ellos un *gestalt*, que es la letra Y. Es decir que al colocar las barras así se ha llegado a sugerir un total de tres triángulos. Por lo menos así se pueden entender las figuras de acuerdo con lo dicho por Cortázar en el texto adjunto. Encabeza el poema una cita: "Con el número dos nace la pena." Sus líneas despliegan un programa para el resto del poema: "Aquí del uno al dos/ del dos al tres." Otra característica formal son dos estrofas del poema cuya forma (cada una de ellas tiene dos líneas de tres palabras) refleja el tema del texto. Por otra parte, una de dichas líneas ("fueron origen fueron") logra un fin similar al usar un total de **tres** palabras de las que **dos** son idénticas y **dos** diferentes.

En la citada carta a Tomasello Cortázar habla de la manera en la que la disposición gráfica del texto debería contribuir a su sentido; él concibe el texto como una serie de bloques (al publicarse cada bloque ocupaba una página) y llama la atención al uso exclusivo de letras mayúsculas, la falta de acentos, y el uso de espacios como

ACTAS XXXVI (AEPE). Peter STANDISH. EL PAPEL DE LO VISUAL EN EL ARTE DE JULIO CORTÁZAR
Centro Virtual Cervantes

puntuación. Por ejemplo, le propone a Tomasello la línea "NAQUIT LA SUEUR NAQUIT LA MORT." (Notemos que una vez más aquí hay un juego del dos con el tres).

En su novela *62: Modelo para armar* (240) escribe Cortázar que "éramos tres, cifra galvánica por excelencia." En *Un elogio del tres* hace algo parecido. El tres significa la creatividad y el dinamismo; según el poema "la humanidad nace del tres" cuando "del dos al tres irrumpe el hombre." El dos, en cambio se asocia con la caída desde la gracia, con el pecado y el sentimiento de culpabilidad, y sobre todo con la dualidad. Pero de la dualidad del Edén nace la alegría. Los verdaderos ángeles son los rebeldes que hacen un mundo de tres, "que es música y triángulo y escándalo," al liberarse de la perfección estática del dos. Todo lo que propone el autor podría tomarse con buena pizca de sal, por parecer una mera excentricidad cabalística, si no constituyera una evidente y sucinta expresión de buena parte de lo que le vino preocupando a lo largo de su vida, y que intentó explorar reiteradas veces en su polifacética obra. Sin tregua, Cortázar se opuso a las oposiciones, a esa concepción diléctica del mundo que domina el razonamiento cartesiano; y si se oponía al dualismo, también se oponía a las convenciones, abogando al contrario por una jubilosa libertad.

Resumiendo nuestro breve recorrido de las funciones del arte, tan presente en la obra de Cortázar, podríamos decir que el autor convierte en tema de algunos de sus textos la percepción humana, nuestra manera de abarcar el mundo, y que esto lo hace con o sin obra de arte previa que lo inspire. Cuando sí tenía por delante una obra de arte visual solía servirse de ella como punto de arranque, como trampolín desde donde se lanzaba en sendas direcciones, para crear narrativas que a veces eran de alguna manera análogas a las obras de arte en cuestión. Casi siempre brinda una perspectiva muy suya, muy personal, sobre un abanico de temas que van desde la metafísica hasta la política. Los resultados de su contemplación de obras de arte, de su convivencia (incluso literal) con ellas, son a veces poéticos, a veces quedan firmemente arraigados en lo mundano. El mismo Cortázar reconocía plenamente la influencia del arte visual en él: los artistas "vivos o muertos tuvieron su manera de invitarme a andar a su lado, me mostraron caminos por los que yo sólo no hubiera rumbeado nunca" (*Territorios*: 8).

OBRAS CITADAS

- BERRIOT, Karine. *Julio Cortázar, L'Enchanteur*. Paris: Presses de la Renaissance, 1988.
- BOCK, Paul-Aloïse de. *Paul Delvaux, le peintre, psychologie d'un art*. Bruxelles: Laconti, 1967.
- CORTÁZAR, Julio. *Territorios*. México D.F.: Siglo Veintiuno, 1978.
- CORTÁZAR, Julio. *Un elogio del tres*. Zurich: Sybil Albers, 1980.
- CORTÁZAR, Julio. *Alto el Perú*. México D.F.: Nueva Imagen, 1984.
- CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos*. 2 tomos. Madrid: Alfaguara, 1994.
- CORTÁZAR, Julio. *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- PREGO, Omar. *La fascinación de las palabras*. Barcelona: Muchnik, 1985.

ACTAS XXXVI (AEPE). Peter STANDISH. EL PAPEL DE LO VISUAL EN EL ARTE DE JULIO CORTÁZAR
Centro Virtual Cervantes