

La construcción de una teoría de la imagen en Cortázar

ROCÍO OVIEDO PÉREZ DE TUDELA
Profesora Titular de Literatura
Hispanoamericana. UCM

Una de las peculiaridades más destacadas de la prosa de Cortázar es su relación con la imagen, una «palabra que va hacia la imagen e intenta romper la barrera entre el tiempo y el espacio»¹.

La singular predilección por la imagen es paralela al tiempo en el

que su vida y su obra se desenvuelven, ese carácter especial de la prosa cortazariana que mantiene un paradigmático ajuste a su época, como indicó Jaime Alazraki.

En este sentido, si algo caracteriza a la segunda mitad del siglo XX es su desarrollo de la iconicidad y su proyección en todos los ámbitos. Nos movemos por la imagen, y es ésta una de las especiales características de Cortázar: mostrar un ámbito de representación en el que lo escénico resulta ser un aspecto fundamental y plástico.

La imagen, por otra parte, adquiere un singular desarrollo por los vínculos que a principios de siglo se mantienen con las prácticas surrealistas, que proporcionan, por otra parte, la llamada imagen surrealista, o imagen de vanguardia. Una evolución del símbolo hacia un mundo de interrelaciones imaginativas. Por su parte, el pensamiento de vanguardia, fundado en la ambigüedad de un mundo que se muestra más complejo de lo que en apariencia pudiera pensarse, favorece la producción de la literatura fantástica.

Su teoría en torno a la imagen y la metáfora ofrece una singular perspectiva plástica en su *Prosa de Observatorio* (1972), un libro en el que realiza, al igual que en otros, una combinación de palabra poética y fotografía². Ambas le permiten acceder a una teoría del mundo, se completan para penetrar en una ciencia en la que predomina la armonía: metáfora es anguila o estrella, pero es

¹ Ya lo indicaba Malva E. Filer hace años en la *Revista Iberoamericana*: «Palabra e imagen en la escritura de *Territorios*», vol. 49, n.º 122-123, 1983. Págs. 352-353.

² Entre otros, *Los autonautas de la cosmopista*, *París, ritmos de una ciudad*, *Prosa de observatorio*, etc. O bien los collages anteriores: *La vuelta al día en ochenta mundos* [1967], *Último round* [1968], o cómics como *Fantomas contra los vampiros multinacionales* [1975].

distancia

Cuaderno de Cultura

«desde luego perchas de la imagen, desde luego ficción, ergo tranquilidad en bibliotecas y butacas»³.

La analogía, la armonía, dirá en *Imagen de John Keats* (su primer ensayo sobre el autor, origen de éste, data de 1946: *La urna griega en la poesía de John Keats*) es el fundamento de la concepción de un mundo poético, a través del cual se crean una serie de relaciones nuevas e ilógicas entre los objetos:

«El poeta ha continuado y defendido un sistema análogo al del mago, compartiendo con éste la sospecha de una omnipotencia del pensamiento intuitivo, la eficacia de la palabra, el 'valor sagrado' de los productos metafóricos. Al pensar lógico $A=A$, el pensar (mejor: el sentir) mágico-poético contesta con la posibilidad $A=B$. (...) Aceptan esa visión que contiene en sí su propia prueba de validez. Aceptan la imagen absoluta: A es B (o C , o B y C); aceptan la identificación que hace saltar el principio de identidad en pedazos.» Incluso la comparación es una forma retórica destinada a la inteligencia que finaliza en la identidad: «el primitivo y el poeta saben que si el ciervo es como un viento oscuro, hay ins-

tancias de visión en las que el ciervo es un viento oscuro»⁴.

La imagen se evade del pensamiento lógico y conecta con la mentalidad primitiva que se estructura en una articulación diferente y contradictoria⁵.

La importancia de la imagen corre pareja con su propuesta de una filosofía sobre el mundo. Le permite transitar por sus límites, los límites del cuadro, los límites de la imagen: aquellos que provocan la posible distorsión de una realidad. La palabra y la indagación en el discurso analizan el lenguaje como creación: «un arrimo a lo que ya no se ordena como dios manda, acceso entre dos ocupaciones instaladas en el nicho de sus horas, en la colmena del día, así o de otra manera (...); tocar con algo que no se apoya en los sentidos, esa brecha en la sucesión»⁶.

Este enfrentamiento al mundo es paradójico, puesto que en él la importancia de lo imaginario (basado en el pensamiento) se combina con una apuesta por el cientificismo (basado en lo tangible), de tal forma que la ley de verdad, y con ella la de realidad, se terminan fundando en los sentidos. De este modo, los sentidos adquieren el cri-

terio de verdad, y especialmente la visión, por lo que lo corpóreo visual se convierte en escritura. Es decir, la fotografía y su identificación con lo real, en un mundo en el que el concepto de verdad se ha equiparado al de realidad.

Este proceso de incorporación de lo imaginario en lo real es un proceso que López Aguilar indica con respecto a *Las babas del diablo* (1967), la película que Antonioni llevó al cine con el título de *Blow up*⁷: «los lectores van descubriendo que los problemas que enfrenta un escritor para enfocar o desenfocar una narración son (casi) los mismos que los que enfrenta un fotógrafo al capturar al mundo con su cámara»⁸.

Desde el racionalismo existe una difícil combinación entre lo corpóreo y lo espiritual. La intrusión de uno (lo corpóreo) en el terreno del otro (lo espiritual o mental) produce la aparición de lo fantástico.

J. Barella indica que el enfrentamiento contra el positivismo filosófico es lo que origina el auge de la literatura fantástica. Es decir, «el ocultismo, la literatura fantástica y el movimiento surrealista se encuentran relacionados entre sí por la búsqueda de una nueva realidad, búsqueda que se origina en el desacuerdo

³ *Prosa de observatorio. Fotografías de Julio Cortázar con la colaboración de Antonio Gálvez*, Barcelona: Editorial Lumen, 1972. Id. Pág. 13.

⁴ *Imagen de John Keats*. Madrid: Alfaguara, 1996. Pág. 519.

⁵ «Una irrupción en otro ser, en otra forma del ser (...) Pues lo que el poeta alcanza a expresar con imágenes es *trasposición poética de su angustia de enajenamiento*».

⁶ Cortázar: *Prosa de observatorio*, Fotografías de Julio Cortázar con la colaboración de Antonio Gálvez. Pág. 9: «Desatinada, desarrimada, que busca por sí misma, que también se pone en marcha desde sargazos de tiempo y semánticas aleatorias, la migración de un verbo: discurso, decurso, la anguila atlántica, las palabras anguilas, los relámpagos de mármol de las máquinas de Jai Singh, el que mira los astros y las anguilas, el anillo de Moebius circulando en sí mismo, en el océano, en Jaipur, cumpliéndose otra vez sin otras veces». Pág. 11.

⁷ La filmografía en torno a la obra de Cortázar es bastante extensa. La ficha de la película: *Blow up*. Dirección de Antonioni, producción, Carlo Ponti, Guión de Michelangelo Antonioni, Edward Bond y Tonino Guerra, con actores como Vanessa Redgrave, David Hemmings, Sarah Miles, John Castle, Jane Birkin, Gillian Hills, Peter Bowles. Compositor: Hancock, Herbie. Contestada últimamente por la película de Brian de Palma *Blow out*, interpretada por John Travolta, Nancy Allen, etc.

⁸ Enrique López Aguilar: «Julio Cortázar y la fotografía», *La Jornada Semanal*. N.º 397. Domingo, 13 de octubre de 2002.

distancia

La construcción de una teoría de la imagen en Cortázar

que experimenta el escritor con su propia existencia y el sistema referencial que le rodea, entendido como el mundo intelectual y físico que le toca vivir»⁹.

Pese a su negación de lo científico en su *Prosa de observatorio*, sin embargo, Cortázar se siente atraído por esa concepción tan diferente de la imaginación. Tal vez porque su existencia permite explorar otros ámbitos en los que se cuestione su valor. La ciencia, fundada frecuentemente en la hipótesis, se encuentra abocada a su negación.

De igual modo, la afirmación de la imagen en cuanto tangible, visual, se ve abocada, como ocurre en *Las babas del diablo*, a su negación o a su proyección más allá de la propia imagen. Es decir, escapar a los propios límites de la realidad. En el fondo de la cuestión surge la lucha contra esta realidad tangible, una búsqueda de otra realidad —una vez perdida, tras la muerte de Dios, su proyección al infinito—; y se hace presente. Las alas de la rebeldía, el enfrentamiento existencial con lo infinito, que da validez de aserto a la ciencia, en cuanto aseveración de verdades indiscutibles. De ahí la rebelión: «*tensas aletas rasgan furiosamente el filo del agua: Nietzsche, Nietzsche*»¹⁰



París, ritmos de una ciudad

Y la duda se convierte en la protagonista esencial de la prosa cortazariana (esencialmente fundada en lo fantástico): frente a las afirmaciones y la ciencia, la creación de una hipótesis. «*las estrellas huyen de los ojos de Jai Singh como las anguilas de las palabras de la ciencia; hay ese momento prodigioso en que desaparecen para siempre, en que más allá de la desembocadura de los*

rios nada ni nadie, red o parámetro o bioquímica, pueden alcanzar eso que vuelve a su origen sin que se sepa cómo»¹¹. La palabra y la literatura cuestionan y se oponen a la ciencia, de igual modo que cuestionan y se oponen a la realidad, de igual modo que se oponen y cuestionan el infinito (y su armonía, su analogía). La actitud de Cortázar nos recuerda a los modernistas al afirmar las teorías de las correspondencias baudelairianas, con un siglo de diferencia respecto a la misma teoría de Jai Singh.

«*Cuando alguien afirmó bellamente que la metáfora es la forma mágica del principio de identidad, hizo evidente la concepción poética esencial de la realidad, y a la afirmación de un enfoque estructural y ontológico ajeno (pero sin antagonismo implícito, a lo sumo indiferencia) al entendimiento científico de aquella*»¹².

Una exploración del mundo que adopta el imaginario de una exploración científica del mismo modo que el viaje (ese viaje de Ulises), en *Los autonatas de la cosmopista*¹³. Viaje y aventura sobre el acto de escri-

⁹ R. Oviedo: «La imagen de Cortázar entre surrealismo y fantasía», en *Conversaciones de Famas y cronopios. Encuentros con Julio Cortázar*. Murcia: Literatura Hispanoamericana, Caja Murcia, Edición de Compobell, 1996. Pág. 373.

¹⁰ *Prosa de observatorio*, pág. 31.

¹¹ Id. pág. 41

¹² Añade: «Una mera revisión antropológica muestra enseguida que tal concepción coincide (¡analógicamente, claro!) con la noción mágica del mundo que es propia del primitivo». Pág. 517. Imagen de John Keats.

¹³ *Los autonatas de la cosmopista, viaje atemporal París-Marsella*. En colaboración con Carol Dunlop y dibujos Stéphane Hébert (Diario de viaje). Barcelona: Muchnik, 1983.

distancia

Cuaderno de Cultura

bir, que se hace presente, a decir de Alazraki¹⁴:

«La búsqueda de una segunda realidad que la primera enmascara y la sospecha de que por debajo de esa realidad prefabricada hay otra esperando ser descubierta y en la que habitan los sueños y lo que la vida tiene de maravilla. Pues bien, el viaje por la Autopista París-Marsella fue también la búsqueda (y la fe) de otra autopista, una ruta que deja de ser un medio para convertirse en fin o, mejor, que es a la vez medio y fin, como quiere el Zen respecto a las experiencias más utilitarias, más rutinarias y más cautivas de la costumbre»¹⁵.

En los *Autonautas...*, culmina el sentido del collage cortazariano, de experimentación vanguardista que quiere reflejar el proceso de la memoria, y el deseo coleccionista y selectivo del recuerdo. El dibujo y la fotografía se unen a la palabra. Un recuerdo y selección que no podemos dejar de relacionar con la fotografía, por su constante reflejo de la imagen estática¹⁶.

Su labor demiúrgica se instala en un poblado de palabras, de donde salen de forma autónoma para participar en el collage del texto. Son los cronopios, esos extraños personajes descritos por Cortázar: «Eran tan extravagantes que no alcanzaba a verlos claramente, como una especie de microbios flotando en el aire, unos globos verdes que, poco a poco iban tomando características humanas»¹⁷.

En su *Prosa de observatorio* expresa una filosofía sobre la palabra como creadora de su propio mundo, muy distinto de otro en el que también surge la fotografía: *París, ritmos de una ciudad*¹⁸ y en el que se hace presente el sentido lúdico del surrealismo, junto con un deseo de *épater le bourgeois* y la aparición del contraste y del absurdo mediante la fotografía a la que Cortázar pone un anclaje con su palabra.

La fotografía adopta la función de una escritura cuya interpretación corre a cuenta del espectador. Incluso puede adoptar forma de título, como en *Imagen de John Keats*, el capítulo titulado *Fotomatón del poeta* (o *La foto salió movida*, en *Historia de Cronopios y famas*, 1962). La fotografía tiene para Cortázar ese

paralelo que es la constatación de una realidad a veces desapercibida que reflejan los poetas¹⁹. Esa realidad imaginaria que se fortalece en el pensamiento y en la observación metódica, como aparece en *Las babas del diablo*. En el cuento, la mirada atenta convierte en realidad la ficción y el asesinato se consuma. Concentrarse en la focalización pausada de una realidad nos muestra aspectos desconocidos, sorprendidos, que pueden llevar a la negación de la evidencia.

Desdibujados los límites, el poeta se ofrece como hombre que escapa a los límites del cuadro, que se pasea por la cuerda sobre el abismo de la realidad. De ahí que su imagen, la imagen de él mismo, John Keats, y la del otro, Cortázar, se entremezclen en el último apartado, en un mito que es el de Narciso y que adopta un efecto camaleónico, de asimilación e integración en el medio, armonía, pero al mismo tiempo, de dualidad. Transformación hacia lo otro, proyección en el poema²⁰.

Fotografía y palabra, aleación que describe de forma singular en el diálogo establecido con la fotógrafa Manja Offerhaus en *Alto el Perú*. Diá-

¹⁴ El viaje como encuentro consigo mismo que aparece en las últimas páginas del libro: «Nos habíamos encontrado a nosotros mismos y eso era nuestro Graal sobre la tierra». En conversación con Omar Prego, le contó el referente real de la narración: «está muy lejos, y hay bosques hermosísimos y sombríos parkings de cada lado(...). Entonces, nos instalamos ahí a descansar... y nos sentimos tan bien, hubo una sensación de felicidad, de plenitud, que empezamos un poco a analizar por qué nos parecía fuera de lo común. Y empezamos a descubrir cosas. Primero, no había ninguna posibilidad de que nos telefonaran. Segundo, nadie sabía dónde estábamos». Omar Prego: *La fascinación de las palabras: Conversaciones con Julio Cortázar*. (Barcelona: Muchnik Editores, 1985). Págs. 140-142. Fue el origen de un viaje posterior en el que recorrieron todos los parking de París a Marsella (1982).

¹⁵ Jaime Alazraki, *Los autonatas de la cosmopista o jugar como la forma más alta de vivir*.

¹⁶ Dunlop-Cortázar: *Encuentros en la cosmopista*, por Álvaro Ceballos Viro. <http://www.cervantesvirtual.com/tablon/el/cosmopista.shtml>.

¹⁷ Luis Haars: *Los nuestros*. En colaboración con Bárbara Doman. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1973.

¹⁸ Fotografías de Alecio Andrade. Texto de Julio Cortázar. Barcelona: Edhasa, 1981.

¹⁹ Señala de los poetas: «Te lo hacen sentir (esta técnica se llama punto cadena; cada fin de frase espera que la enganches con la siguiente), porque inevitablemente se sitúan fuera del cuadro, y a la axiología de la ciudad contestan con la axiología personal, de manera que hay un espantoso juego de fricciones y topetazos, de paraguas citándose con máquinas de coser sobre las mesas de operaciones valorativas. El surrealismo en acción no es más que la puesta en escena de esta conducta: hacer que el hombre se enfrente con la ciudad». Pág. 144. Madrid: Alfaguara, 1996.

²⁰ Miguel Herraz: *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*. Barcelona: Ronsel, 2004.

distancia

La construcción de una teoría de la imagen en Cortázar

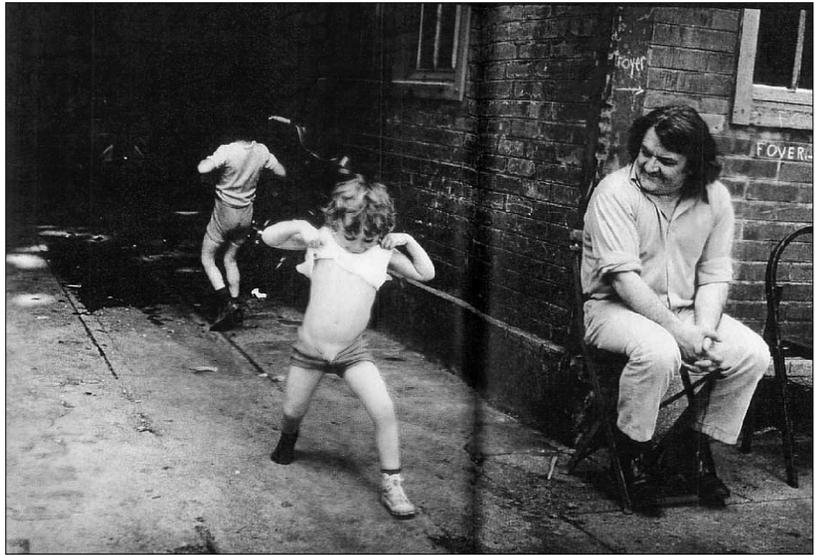
logo entre artistas, pero diálogo esencialmente entre palabra e imagen, aliadas en su poder de comunicación:

«—No es tanto el escribir, porque ahí se trata de comunicar y del otro lado hay alguien que espera la comunicación y no se le puede hacer trampa. Las rupturas tienen que ocurrir antes, y al menos para mí tienen que ser precisamente eso que después te llevará a escribir. Date cuenta de que escribir con cada araña sobre su mosca es la función científica del lenguaje y no la mía, como comprenderás; cuando te hablo de comunicación me refiero a huecos, a pasos, a prismas, a rebotes, a refracciones, otras tantas arañas para insinuar lo que falta o lo que sobra en una comunicación usual. Entonces pasa que los ojos aprovechan la volada, se van por ahí sin caer en la tarea que el resto del sistema espera con su insaciable sed de estructuras, de codificaciones instantáneas.»

Vos y yo nos debemos el vivir así, desde una cámara o una escritura, o por lo menos jugar lo más posible con las arañas»

Sus comentarios a las fotografías que aparecen en el libro nos remiten de nuevo a otra realidad, la que escapa a la simple observación:

«Entonces, cuando ya voy a bajarme, los ojos de ese chico entrándome como un mensaje sin palabras, yo que empecé este viaje contra ellas; buscando la manera de que escribir fuera otra cosa. Cómo pudo quedarse así frente a tu cámara, Man-



París, ritmos de una ciudad

ja, cuánta desesperanza lo habitaba para encararte así con ojos de vidrio y esa boca apretada en torno al silencio, esa piel castigada por inclemencias y bofetadas.

—No me dijo nada, me acuerdo bien. Solamente me miró, me dejó tomar la foto sin moverse. Me hubiera dejado tomarle cien fotos sin moverse.

Sí, Manja, pero detrás de él hay un niño pequeño. Fuera de foco, ignorante de lo que sucede, (...) esa dignidad amarga que concentran toda la sal, el viento, las osamentas del altiplano»²¹.

De este modo, las fotos se integran en el mismo proceso que la escritura fantástica cortazariana, la fotografía se recubre del mismo misterio que la estructura narrativa de la realidad, como la palabra poética.

Como ya se ha avanzado más atrás, su interés por la fotografía se refleja en *Las babas del diablo* (*Blow-up*, en la película de Antonioni), la cámara inteligente que capta lo que está alejado de nuestros ojos, que pasa desapercibido a simple vista y que recoge el objetivo. Un aspecto que nos remite finalmente a la idea del azar, objetivo bretoniano.

El momento final de *Las babas del diablo* se refiere nuevamente a la observación de la realidad como captación de una imagen, fotografía definida como «esa operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a la perdida realidad; recuerdo petrificado, como toda foto, donde nada faltaba, ni siquiera y sobre todo la nada, verdadera fijadora de la escena. Estaba la mujer, estaba el chico, rígido el árbol sobre sus cabezas, el cielo tan fijo como las piedras del

²¹ *Alto el Perú*. Fotografías Manja Offerhaus. Texto de Julio Cortázar. Diseño Gráfico, Lourdes Ladrón de Guevara. México: Siglo XXI editores, 1994.

distancia
Cuaderno de Cultura

parapeto, nubes y piedras confundidas en una sola materia inseparable»²².

La imagen fotográfica recoge también la detención de un instante al que se refiere en otra de sus últimas obras, *La raíz del ombú* (1980)²³, reeditada recientemente. El propio Cortázar indica en el prólogo la repercusión de dos elementos en la actualidad: la imagen y lo instantáneo: «Surgió en París y Roma la idea, hacer una novela utilizando la combinación de imagen y palabra, que podría ser un método eficaz para romper la barrera entre el narrador y el gran público, sobre todo en el tiempo de las lecturas veloces, avasallamiento de imágenes y trepidación del cine y la televisión. A esto se añade la popularidad alcanzada por las historietas y relatos de cursilería romántica ya editados en cuerpo de novela». En esta obra se combinan de nuevo, al igual que en las últimas obras de Cortázar, la imagen y la palabra. Y al igual que



Alto el Perú

en sus últimos relatos, es un libro testimonial y de denuncia sobre la situación argentina y los desaparecidos, al igual que en Chile y Uruguay. De este modo integra su teo-

ría poética en su concepción política.

La descripción de Carlos Fuentes sobre Cortázar nos orienta nuevamente a la obsesión hacia la mirada y la imagen del escritor argentino, una contemplación del universo, e incluso de lo ya visto, como «la película nueva o la película antigua y vista diez veces que Cortázar iba a ver siempre por primera vez. *Adoraba lo que enseñaba a mirar*, lo que le auxiliara a llenar los pozos claros de esa mirada de gato sagrado, desesperado por ver, simplemente porque su mirada era muy grande»²⁴.

Paradigmático en su concepción, Cortázar, en *Las babas del diablo*, introduce nuevamente la característica propia de lo fantástico: la disolución de los límites, la incorporación de lo imaginario en lo corpóreo, de lo inventado en lo real, de la imaginación en la lógica. Es el juego de la «dialéctica de intercambio» que Cortázar «establece con el opaco y resistente mundo real»²⁵.

²² Las babas del diablo, en *El perseguidor y otros cuentos*. Madrid: Alfaguara.

²³ Con dibujos de Alberto Cedrón. Caracas: Empresa de Energía Eléctrica.

²⁴ «Carlos Fuentes cuenta Julio Cortázar». <http://les4cats.free.fr/fuentes.htm>.

²⁵ Saúl Yrukievich, «La múltiple y multiforme imaginación de Julio Cortázar». Pág. 58, en V. Polo (Coord.) *Conversaciones de Famas y cronopios, Encuentros con Julio Cortázar*. Murcia: Universidad de Murcia, 1996.