



Dibujos: Arnaldo, Heraclio R.

## JULIO CORTÁZAR EN EL PAÍS DE LAS IMÁGENES

Enrique López Aguilar\*

Un escritor argentino que había recibido la nacionalidad francesa de manos del presidente Mitterrand en 1982, pero que también era medio cubano por simpatía, medio nicaragüense por solidaridad, medio mexicano porque así lo quisimos nosotros y, a fin de cuentas, que estaba arraigado en todas partes debido al grácil fulgor de su obra y al cariño que suscitaba su persona, decidió partir por la ruta de una personalísima cosmopista el 13 de febrero de 1984, desde París, en busca de Carol Dunlop, quien lo había precedido en ese mismo camino un año antes. La sorpresa y la consternación fueron generales cuando los periódicos del día de san Valentín publicaron la noticia de que Julio Cortázar había muerto, no obstante que, como lo ha reiterado García Márquez hasta la fatiga, “Julio no ha muerto, ése es un infundio de la prensa”.

Sin embargo, había motivos para estar sorprendidos, pues Octavio Paz, nacido el mismo año que Cortázar, no parecía dar muestras de fatiga en los alrededores del ochenta y cuatro: antes bien, le faltaba menos de una década para ganarse el premio Nobel; Borges, quince años más viejo, parecía estar ingresando a la inmortalidad en contra de sus deseos, pues no sólo se encontra-

ba preparando en plena longevidad los prólogos de una colección española que se llamó la “Biblioteca personal de Borges” y los títulos de otra, “La biblioteca de Babel”, sino que estaba a punto de concluir el que sería su último poemario, *Los conjurados*, planeaba casarse con María Kodama e irse a morir a Ginebra.

Sin embargo, también hubo motivos para la consternación luctuosa, pues el escritor de perenne apariencia juvenil no sólo se fue tras de Carol y se quedó entre nosotros bajo la forma única de su obra, sino que encabezó la lista de otros escritores entrañables que poblaron este siglo y se fueron yendo en el transcurso de la década de los 80: Ítalo Calvino, en 1985; Juan Rulfo y Jorge Luis Borges, en 1986, y Marguerite Yourcenar, en 1988. Fue como si se tratara de un viaje organizado entre amigos, pues Cortázar lo era de Calvino, apreciaba la obra de Rulfo, era deudor de la de Borges y tradujo *Las memorias de Adriano*, de Yourcenar; además, consi-

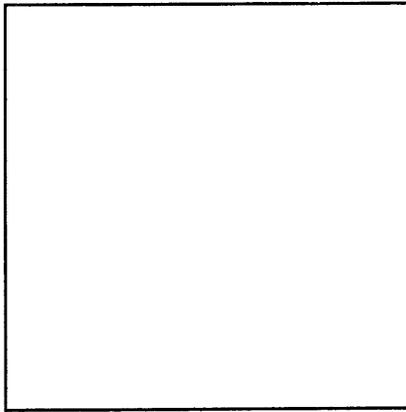
deraba que Octavio Paz era “la estrella marinera de la poesía latinoamericana”. Por si fuera poco, se llegó a comentar, tal vez con la impertinencia de esos vaticinios más bien inútiles que flotan con la pretensión de agudo comentario después de la muerte de alguien, que la Academia Sueca le pensaba otorgar el premio Nóbel en 1984.

Entre ese año y 1994 las cosas no parecieron tan fáciles para la posteridad de Cortázar, por causa de una decisión tomada en 1983, año en que él visitó México para presentar *Deshoras*, su último libro de relatos: tuvo la debilidad de nombrar albacea de su obra a un argentino que fungía como administrador de la editorial Nueva Imagen, proyecto cultural fundado en México desde los 70 por un grupo de sudamericanos exiliados. Tal vez, la decisión de Cortázar se debió a esto y a que Nueva Imagen había editado todos sus libros escritos después de *Alguien que anda por ahí*, gracias a los problemas que la editorial Sudamericana tuvo que enfrentar para seguir publicando y difundiendo a cualquier autor que pareciera sospechoso de “comunista” ante los ojos analfabetas de la censura militar. Cortázar, quien ya sentía cerca el efecto de los venenos de la leucemia, estaba preocupado por el destino editorial de su obra y de la de Carol Dunlop, de modo que cedió los derechos de ambas

\*Ensayista, poeta y traductor. Profesor titular del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco.

para que Nueva Imagen publicara y distribuyera desde México su obra completa, así como para que tradujera y divulgara la de Carol, escrita originalmente en inglés. Más vale mantener el nombre del albacea en el olvido (aunque aparece entre los créditos editoriales de los libros tirados por Nueva Imagen), pues tuvo la ineptitud y la capacidad legal necesarias para sabotear los deseos de Cortázar, así fuera por unos cuantos años. Cualquier lector medianamente curioso estará de acuerdo con que su obra se volvió prácticamente inconseguible entre 1984 y 1990, cuando Alfaguara emprendió la reedición de la obra completa después de, más que comprar, arrebatar los derechos editoriales de manos del albacea. No hace falta agregar que la obra de Carol Dunlop sigue inédita en español.

A diez años de su muerte, la obra y la presencia de Cortázar siguen teniendo el mismo peso -y más- que cuando vivía entre nosotros de manera física. Ahora que sólo se ha quedado por medio de sus libros, el nombre de los lectores que le son asiduos es Legión y su obra parece producir un renovado azoro ante la ligereza de su lenguaje y la eficaz alquimia de los recursos narrativos, además de su peculiar concentración para traducir la complejidad de los estados de ánimo de los personajes o para cristalizar una atmósfera o un conflicto a través de objetos y circunstancias tan cotidianos como borsch, whisky, mate, pulóveres, ciertos conejitos vomitados, cabellos hechos nudo y perdidos en la cañería, la rayuela, etcétera, como ya lo había hecho notar Borges. Estas y otras cualidades le permitieron renovar la narrativa escrita en español después de los años 50, dotándola de una ligereza que también poseía Cortázar en el más pleno sentido kunderiano, pues el escritor argentino y su obra fueron insoportablemente leves, lo cual parece explicar el fenómeno de que sean los jóvenes los que siempre lo descubran primero, lo difundan apasionadamente y nunca lo vuelvan a dejar. De otro modo, pero un poco como a García Márquez desde *Cien años de soledad*, a Cortázar le



pasó que, no obstante su apariencia intelectual, erudita y culta, sedujo a los sectores juveniles desde un principio, especialmente desde la publicación de *Rayuela*, a mediados de 1963: baste recordar la influencia estilística y temática que tuvo en la llamada generación "de la onda" en México, desde finales de los 60, o aquella barda sesentayochera en la que pudo leerse la siguiente frase: "Cronopio = beatle + che Guevara", donde no son accidentales las sensibilidades apuntadas alrededor de los cuatro



jóvenes compositores de Liverpool que revolucionaron al mundo desde el rock, de los amores mesiánicos que conyocaron la vida y la muerte del carismático revolucionario Ernesto Guevara y de esos pequeños seres verdes y húmedos, los cronopios, que después se convirtieron en sinónimo de toda persona querible por buena onda, amable, inteligente, talentosa, creativa, imaginativa, conciliadora, sensible, ingenua, tolerante... La breve fórmula de ese muro unió, en una sola combinación, al (permítaseme el término mercantilista) *boom* latinoamericano, el rock y la política.

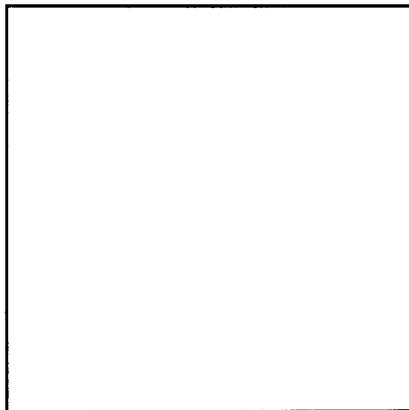
Esta manera visual y concentrada de involucrar a Cortázar con una sensibilidad de época, destaca el carácter visible de muchas de sus imágenes literarias, pululantes en todos sus textos; más aún, se relaciona con esa capacidad señalada por Borges para presentar núcleos sustanciales de la realidad mediante trazos cotidianos que los demás no habíamos visto tan recargados de sentido. Así ocurre en uno de sus textos más breves, "Graffiti", publicado en *Queremos tanto a Glenda*, donde Cortázar formuló lo que él hubiera llamado una "contrarrespuesta" al muro mexicano del 68: una historia de amor a distancia, transgresora y revolucionaria como toda historia de amor, surge en medio de un clima de represión militar contra todo aquello que no parezca domesticado por la violencia: los protagonistas no se conocen físicamente pero, como pintores, se descubren, comunican, seducen y enamoran a través de los *grafittis* que dibujan en los muros de una ciudad llena de prohibiciones (contra el amor y los *grafittis*, entre otras cosas, por ser consideradas actividades subversivas).

La historia de amor en medio de la represión se cuenta desde el punto de vista de la protagonista femenina, pero el lenguaje que ambos pintores escogen para comunicarse es el de la silenciosa llamada de formas y colores sobre texturas de muros, pues de trata de un medio a la vez ambiguo y preciso cuyos mensajes callados apenas se sugieren, y cuenta, para descifrarse, con la inteli-

gencia cómplice del espectador (el otro, la otra), con su sensibilidad dispuesta a escuchar, entre silogismos de colores, el mensaje amoroso que emerge de la bruma del terror; simultáneamente, ese medio sutil está ceñido por la materialidad de los gises, la combinación cromática, las figuras elegidas, el mensaje propuesto y la inteligencia cómplice, alerta, del espectador:

Tantas cosas que empiezan y acaso acaban como un juego, supongo que te hizo gracia encontrar un dibujo al lado del tuyo, lo atribuíste a una casualidad o a un capricho y sólo la segunda vez te diste cuenta de que era intencionado y entonces lo miraste despacio, incluso volviste más tarde para mirarlo de nuevo, tomando las precauciones de siempre: la calle en su momento más solitario, ningún carro celular en las esquinas próximas, acercarse con indiferencia y nunca mirar los *grafitti* de frente sino desde la otra acera o en diagonal, fingiendo interés por la vidriera de al lado, yéndote en seguida.<sup>1</sup>

La conversación colorida desarrollada en "Grafitti" está descrita por medio de palabras y el lector va descubriendo algo que suele ocurrir con la obra de Cortázar: que el verbo se llena de formas y colores para preñarse a una imagen plástica, cuya sustancia es narrativa y su apariencia, verbal, lográndose, así, un texto cuentístico eficaz, sugerente, ramificado y lleno de visualidades que, a través de la segunda persona narrativa, también se apodera de las peculiaridades pictóricas, pues pareciera que la narradora va pintando al protagonista mientras lo ubica en su memoria, que va haciendo del papel un muro sobre el que traza la sustancia del otro, que va manejando las palabras como un gis del que surgen los personajes y la historia conforme termina de enunciarlos: "Esa noche escapaste por poco de una pareja de policías, en tu departamento bebiste ginebra tras ginebra y le hablaste, le dijiste todo lo que te venía a la boca, como otro dibujo sonoro, otro puerto con velas, la imaginaste morena y silen-



ciosa, le elegiste labios y senos, la quisiste un poco".<sup>2</sup>

Es interesante observar cómo, en "Grafitti", se desarrollan y entrelazan tres líneas argumentales: la primera, abarca la historia de amor entre los dos pintores (el lector nunca sabe si lo son profesionalmente, pero en el ámbito del cuento ellos sólo saben comunicarse a través de las herramientas de un pintor) y su actitud contestaria, manifestada a través de los sentimientos y del deseo de hacer *grafittis* para decir "no" a los



militares; la segunda, presenta la atmósfera de horror que privaba en los países sudamericanos durante la década de los 70, consecuencia de las dictaduras militares, los golpes de Estado y la represión ejercida de manera brutal como forma de control "político" de la ahora llamada sociedad civil; la tercera, describe la eficacia y algunas peculiaridades de las artes plásticas.

Me extenderé un poco más de la última línea argumental. En el cuento, los *grafittis* de los protagonistas son presentados como un grito de colores en el centro de una sociedad grisácea; el tono oscuro y apagado de la ciudad es el resultado de la intervención militarista y ayuda a presentir la atmósfera pesada que se respira en ella. Consecuencia de esta oposición cromática es que los dibujos a gis de los pintores aparezcan como bocanadas de luz en un medio deprimido. Ese es un hecho físico que se relaciona con el carácter predominantemente espacial de las artes plásticas: al no poder eludirse esta condición, los dibujos sobre las paredes siempre serán visibles y, con un golpe de vista, el espectador puede entender que se trata de un acto transgresor.

Tu propio juego había empezado por aburrimiento, no era en verdad una protesta contra el estado de cosas en la ciudad, el toque de queda, la prohibición amenazante de pegar carteles o escribir en los muros. Simplemente te divertía hacer dibujos con tizas de colores (no te gustaba el término *grafitti*, tan de crítico de arte) y de cuando en cuando venir a verlos y hasta con un poco de suerte asistir a la llegada del camión municipal y a los insultos inútiles de los empleados mientras borran los dibujos.<sup>3</sup>

Cuando la mirada del protagonista analiza más detenidamente la obra, comienza a comprometerse con ella y se enamora de su autora. La mirada superficial supo entender que el *grafitti* era una subversión talentosa y que era obra de una mujer; la contemplación permitió saber cuál era su sentido y, después de entender, dejó paso a la admiración por la valentía y sensibilidad de la pin-



tora desconocida: lo siguiente fue enamorarse.

Cuando el otro [dibujo] apareció al lado del tuyo casi tuviste miedo, de golpe el peligro se volvía doble, alguien se animaba como vos a divertirse al borde de la cárcel o algo peor, y ese alguien por si fuera poco era una mujer. Vos mismo no podías probártelo, había algo diferente y mejor que las pruebas más rotundas: un trazo, una predilección por las tizas cálidas, un aura.<sup>4</sup>

El ascenso que va del encuentro casual con la obra a su desciframiento y, finalmente, al estado superior del enamoramiento emocionado, subraya la gradación de una escala personal y estética así como una idea de índole borgeana: cada obra espera a su lector; las artes plásticas siempre invaden físicamente el campo visual de sus posibles espectadores, hasta que uno de ellos se acerque para mirarla de otro modo: obra y lector se eligen mutuamente. Sin embargo, el

carácter físico de la obra plástica no sólo invoca a su contemplador inteligente, sino que también puede ser vista por la censura. En el cuento, los militares se pasan el día borrando los *grafittis* de todos los inconformes y, naturalmente, vuelven efímero el arte de los protagonistas, aunque no logren hacer lo mismo con sus sentimientos.

Del peso físico de la pintura, que atrae sobre sí las miradas inteligentes y las obtusas, se puede pasar a la ambigüedad de la obra de arte pues, por excelencia, el discurso estético es impreciso y borroso, aunque sembrador de certidumbres inefables. El lector conoce una de las lecturas que se pueden hacer de la obra de los personajes porque la narradora la va traduciendo y elaborando a lo largo del cuento: mediante eso, el lector entiende el sentido de lo que el pintor describe y mira. Sin embargo, la ambigüedad del texto pictórico no lo es tanto, pues el texto es descifrado correctamente: los militares lo ven como un hecho subversivo y proceden a la represión; el pintor, como un discurso libertario que lo lleva al enamoramiento. Del mismo texto surgen dos lecturas distintas y se producen dos respuestas divergentes, pero el sustrato de todas significa que se entendió básicamente la misma cosa (los mensajes son emancipadores y amorosos, y se producen a través de un lenguaje artístico): lo que cambia es la disposición del espectador para asimilar los significados o para dejarse tocar por la obra de arte. En el caso del protagonista, su respuesta es creativa: se enamora de

la autora anónima y comienza un diálogo pictórico en los muros de la ciudad para, a la vez, hablarle a ella y publicar su amor. En el caso de los militares, su respuesta es la aniquilación: destruir las obras que aparecen por toda la ciudad y, si se puede, a las personas que las producen.

Se puede inferir algo más de lo que he dicho antes: la literatura, como arte del tiempo, recurre a la palabra, que describe e interpreta los dibujos realizados por los protagonistas, ofreciendo al narrador y al lector un acercamiento definitivo acerca de lo que se puede entender de las obras que aparecen en los muros de la ciudad:

Al amanecer del segundo día elegiste un paredón gris y dibujaste un triángulo blanco rodeado de manchas como hojas de roble [...] Mucho después [...] alcanzaste a ver un esbozo en azul, los trazos de ese naranja que era como su nombre o su boca, ella ahí en ese dibujo truncado que los policías habían borroneado antes de llevársela; quedaba lo bastante para comprender que había querido responder a tu triángulo con otra figura, un círculo o acaso una espiral, una forma llena y hermosa, algo como un sí o un siempre o un ahora.<sup>5</sup>

La pintura, como arte del espacio, sólo podría ser expresada sin la "traducción" de las palabras mediante algún anexo en el que se insertaran los dibujos de los protagonistas. Más aún: en el fluir del cuento, los mismos dibujos, como materia no conceptual, correrían el riesgo de ser interpretados erró-

neamente respecto a lo que precisa la eficacia narrativa, de manera que la ambigüedad del dibujo (ficticio, en este caso) se debe delimitar verbalmente.

Esta recurrencia a la descripción mediante imágenes, metáforas y aproximaciones verbales, que parece una necesidad inherente del género narrativo cuando incluye referencias de obras abstractas (como la célebre "frase del amor" de una sonata para piano y violín, posiblemente de César Franck, que Proust invoca en *En busca del tiempo perdido*, o los *grafittis* del cuento cortazariano, por ejemplo), también toca de lado una vieja polémica acerca de las, a veces, difíciles relaciones entre literatura y pintura: Platón creía que la palabra era un arquetipo de las cosas y que la pintura, como representación, era un engaño colorido pues, sombra de la sombra del arquetipo, sólo sembraba más confusión en la mente de los hombres desprevenidos; en cambio, el neoplatónico Da Vinci creía que la pintura cristalizaba de un solo golpe aquello que la literatura tardaba mucho tiempo en balbucear. ¿Alguno de los dos tiene razón? Es posible que no, pues resulta difícil establecer la superioridad de cualquiera de las artes como si se tratara de un concurso deportivo; sin embargo, Platón y Da Vinci acertaron en lo que es intrínseco a las artes narrativas y a las pictóricas: la palabra necesita tiempo para ser dicha y escuchada, pero articula las formas más completas de la comunicación humana; la pintura es objetiva pero está limitada por lo que sería su condición más característica y

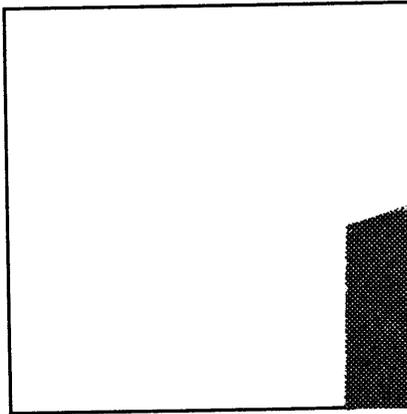
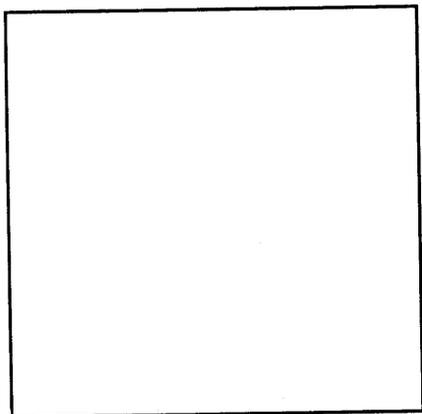
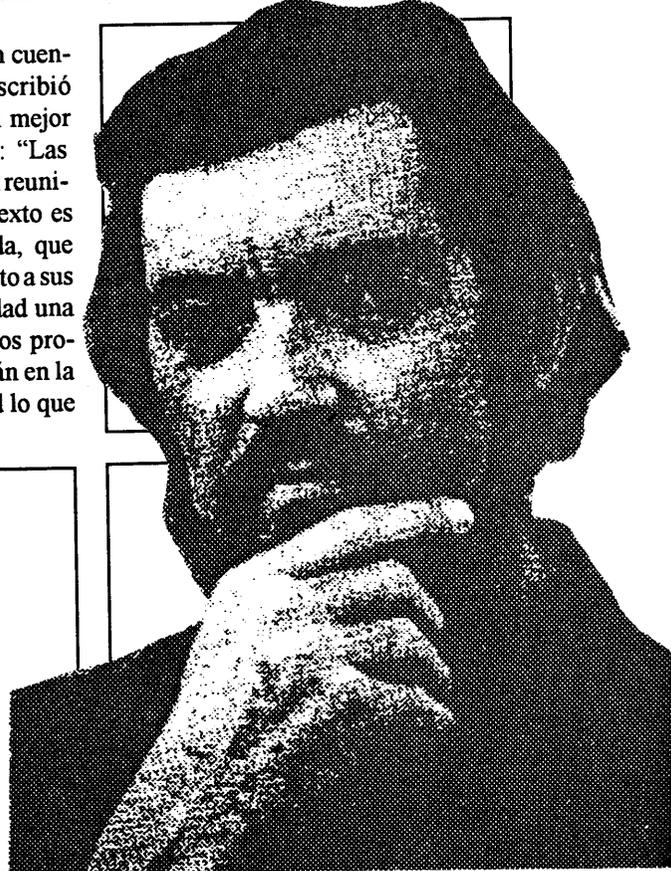
amplia: la espacialidad, que la vuelve ineludible a la mirada.

Cuando se aprecia una pintura acerca de cualquier asunto (erótico o mitológico, pongamos por caso), como la *Venus en el espejo*, de Velázquez, la mirada percibe, penetra y ausculta de un solo golpe o por segmentos lo que la obra le propone, pero muchos de los aspectos interpretativos de la misma serían imposibles sin la intervención de la palabra: ¿quién es esa mujer?, ¿por qué está desnuda?, ¿por qué está de espaldas?, ¿por qué reclinada?, ¿cómo se sabe que es Venus?, ¿quién es el ángel que sostiene el espejo? En el cuento de Cortázar, la palabra narrativa describe e interpreta una ficticia obra pictórica, pero esto es lo de menos, pues el autor nos deja ver mucho más acerca de lo que él cree de la pintura: su condensación en el espacio la vuelve ineludible, su esencia profunda es subversiva, su rapidez y ambigüedad resumen lo que no podría decirse con palabras ni con música. Esa especificidad inexpressada sería la característica del dibujo con gises en "Grafitti".

Sin embargo, creo que hay un cuento, de entre todos los que escribió Cortázar, en el que se expresan mejor sus ideas acerca de la plástica: "Las babas del diablo", de la colección reunida en *Las armas secretas*. El texto es ambiguo y extraño y la entrada, que parece titubeante y débil en cuanto a sus asideros narrativos, es en realidad una brillante manera de presentar los problemas que después se apreciarán en la historia, pues teje con habilidad lo que

parecen áridas premisas estructurales y teóricas con la estructura profunda y dinámica del cuento. Así, con el pretexto de presentar las dudas y titubeos de Roberto Michel, el personaje narrador, acerca del punto de vista a elegir, del modo narrativo y de la limitación de las palabras cuando se quiere decir algo más inasible, impreciso, misterioso o ambiguo, 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.

De esta manera, con la aparente digresión del principio, el cuento entra abruptamente en la materia cuentística: en París, un fotógrafo ha tomado y ampliado una placa cuyas connotaciones son malignas: una mujer ("con ojos negros [...] que caían sobre las cosas como dos águilas, dos saltos al vacío, dos ráfagas de fango verde")<sup>6</sup> pretende seducir a un adolescente, no para sí sino para un pederasta con aspecto de "payaso enharinado u hombre sin sangre, con



la piel apagada y seca, los ojos metidos en lo hondo y los agujeros de la nariz negros y visibles, más negros que las cejas o el pelo o la corbata negra".<sup>7</sup> La foto, tomada impertinente, salva al muchacho, descrito como "tan nervioso, tan como un potrillo o una liebre, metiendo las manos en los bolsillos, sacando una y después la otra, pasándose los dedos por el pelo, cambiando de postura, y sobre todo [...] tenía miedo..."<sup>8</sup> La foto es redentora: el instante detenido en la ampliación sólo es el recuerdo de un incidente bien librado de un domingo 7 de noviembre. Sin embargo, la peripecia fantástica ocurre cuando, un mes después, Michel trabaja en su estudio y se da cuenta de que la ampliación que ha hecho comienza a animarse: unas hojas se mueven, unas nubes... los personajes. Su conclusión es instantánea: la historia va a repetirse y ahora no puede salvar al joven. Sin embargo, irrumpe adentro de su foto y vuelve a salvar al adolescente, pero ahora no puede evitar al hombre de aspecto enharinado: en el final del cuento, Michel queda fijo, bocarriba, como una cámara inmóvil que sólo percibe lo que pasa por su lente inmóvil.

Esta es la esencia de la historia, mutilada como todo resumen en el que se ha perdido la magia del estilo cortazariano, pero permite entender los senderos por los que transita la imaginación del autor, su capacidad para crear imágenes y sentir la cercanía con el mundo fotográfico a través de Michel, el protagonista, cuyas reflexiones acerca del arte de la fotografía son como un

comentario trasvasado de lo que Cortázar, fotógrafo aficionado, pensaba del asunto. Me parece que son cuatro los momentos en los que se bosqueja una suerte de *ars poetica* de la fotografía.

En el primero, Cortázar considera que el arte es un constante contra la nada (tal vez, una glosa del silencio) y, por ende, privilegia a la fotografía "estética" sobre la llamada "testimonial", aunque no desdeña que el azar sea un colaborador sorpresivo del artista, a quien considera en un estado de permanente intercambio con las limitaciones que su cámara le impone. Estas limitaciones no son sino la traducción física de lo que todo artista se propone al crear una obra de arte: al elegir un tema, se segmenta al mundo; al hacer un clic, sólo una parte del horizonte quedará registrado en el negativo; al escribir un cuento, se estará seleccionando una parte muy pequeña de la vastedad del universo.

Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños, pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros. No se trata de estar acechando la mentira como cualquiera repórter, y atrapar la estúpida silueta del personaje que sale del número 10 de Downing Street, pero de todas maneras cuando se anda con la cámara hay como el deber de estar atento, de no perder ese brusco y delicioso rebote de un rayo de sol en una vieja piedra, o la carrera trenzas al aire de una chiquilla que vuelve con un pan o una botella de leche.

Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa...<sup>9</sup>

En el segundo, se plantea la esencia que comunica el arte de narrar con el de fotografiar: la captura del instante revelador, significativo, a través del cual se pueden reinterpretar el pasado y el futuro de lo que cuento y foto parecen dejar en el aire de una sospecha no resuelta. Los géneros de la brevedad y la fragmentación han sido admirablemente simbolizados por Borges bajo la imagen del *aleph*, fisura en el tiempo y el espacio que, permitiendo la más amplia contemplación del cosmos, obliga a los lectores a reinterpretar lo que están mirando, pues lo que el *aleph* deja ver en hondura y amplitud no es más que un fragmento, algo incompleto, desgajado de los continuos tiempo y espacio que necesita ser recargado de sentido. Bajo las ideas del fragmento y lo breve, está la imagen de la perplejidad, pues el artista que trabaja con la fotografía y el cuento no ofrece soluciones sino que responde a las preguntas de todos con otra pregunta, más depurada y de índole estética: una duda que se responde con una metáfora.

Levanté la cámara, fingí estudiar un enfoque que no los incluía, y me quedé al acecho, seguro de que atraparía por fin el gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompaña pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo, si no elegimos la imperceptible fracción inicial.<sup>10</sup>



En el tercero, Cortázar se refiere a una cualidad intrínseca de la fotografía, que no comparte con el cuento: si una foto captura, mal que bien, aquello que llamamos "realidad" (no importa si se trata de una persona o de un paisaje, de un retrato o de una escena costumbrista, de un objeto o de un sujeto), lo que sigue, conforme avanza el tiempo, es lo que Barthes llamó el sentimiento melancólico de la fotografía: la conciencia de nuestra finitud confrontada con la permanencia de algo que ya no está y, a la vez, la conciencia de nuestra vitalidad frente a la certidumbre de algo que ya no estará nunca más: vida y muerte, presencia y ausencia, pasado y presente, presente y futuro se abrazan en toda fotografía y, de ese abrazo, surge la sorda tensión del tiempo, ese borgeano río en el que nos ahogamos y donde descubrimos, a la vez, que somos el río...

fijó la ampliación en una pared del cuarto, y el primer día estuvo un rato mirándola y acordándose, en esa operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a la perdida realidad; recuerdo petrificado, como en toda foto, donde nada faltaba, ni siquiera y sobre todo la nada, verdadera fijadora de la esencia.<sup>11</sup>

En el cuarto, Cortázar propone el fenómeno privilegiado de la coincidencia de las miradas entre lector y artista, fenómeno que parece más "visible" en el ámbito de las artes plásticas. La sincronización de los ojos no sólo hace coincidir el camino que va de la mirada al objeto representado, sino también, de

una manera misteriosa, el ahora del espectador con el tiempo y el espacio de un ausente: el fotógrafo.

Nunca se me había ocurrido pensar que cuando miramos una foto de frente, los ojos repiten exactamente la posición y la visión del objetivo; son esas cosas que se dan por sentadas y que a nadie se le ocurre considerar.<sup>12</sup>

Con mucho instinto técnico, pues las reflexiones de Michel nunca estorban al desarrollo de la anécdota, Cortázar distribuyó información acerca de algunas relaciones organizadoras y estructurantes entre el cuento y la fotografía, apuntó hacia la construcción de unos breves apuntes del arte fotográfico y, por si fuera poco, creó uno de sus mejores cuentos, lleno de imágenes y secretas alusiones fotográficas que rebasan los postulados del principio "teórico" del texto. No debe pensarse que la relación entre las dos artes ocurre en "Las babas del diablo" sólo por las alusiones directas, sino por cómo la noción fotográfica se incluye en la narración y por cómo los problemas narrativos se extienden a la fotografía. Así, por ejemplo, el narrador expone primero una premisa, después de haberse topado con la escena de una mujer treintona y un adolescente; y más adelante la desarrollará para que el lector entienda la diferencia entre impresión y detallismo: "Del chico recuerdo la imagen antes que el verdadero cuerpo (esto se entenderá después), mientras que ahora estoy seguro que de la mujer recuerdo mucho mejor su cuerpo que su imagen".<sup>13</sup>

En el casi alucinado mecanismo del final, su eficacia radica en que, para contar los hechos, el narrador pareciera haberse convertido en una cámara, tal vez más de cine que de fotografía: otra vez, pareciera que el ojo del fotógrafo fuera su lente y ésta su voz: el narrador del cuento ve y describe como una cámara, pero es un hombre:

Creo que grité, que grité terriblemente, y que en ese mismo segundo supe que empezaba a acercarme, diez centímetros, un paso, otro paso, el árbol giraba cadenciosamente sus ramas en primer plano, una mancha del pretil salía del cuadro, la cara vuelta hacia mí como sorprendida iba creciendo, y entonces giré un poco, quiero decir que la cámara giró un poco, y sin perder de vista a la mujer empezó a acercarse el hombre que me miraba con dos agujeros negros que tenía en el sitio de los ojos, entre sorprendido y rabioso miraba queriendo clavarme en el aire, y en ese instante alcancé a ver como un gran pájaro fuera de foco, huyendo con todo el pelo al viento...<sup>14</sup>

El estado final del narrador hace pensar en una metamorfosis no explicada, ambigua: el fotógrafo (su voz, su mirada, su persona) se convierte en una cámara. En estas fusiones se propone y distingue la armadura específica de fotografía y literatura: narrar con imágenes desde el ojo, para hacerlo voz; mirar con palabras desde el verbo, para hacerlo un ojo: la mirada en la voz. La transformación final de la ampliación en una especie de pantalla con vida cuyos personajes están ahí, *en per-*





sona, y no sólo como representaciones, me parece una de las perspectivas más luminosas con que se haya apreciado a la fotografía desde la literatura: la obra fotográfica no es un presente congelado, como podría parecerlo, sino un instante dinamizado hacia el pasado y el futuro que exige ser completado por la mirada inteligente del espectador, de manera que sin la colaboración sensible de la lectura, fotos y cuentos sólo son astillas sin sentido.

Los muchos deslumbramientos que provoca este cuento le valió la dudosa gloria de ser llevado al cine por Antonioni con el título (y las modificaciones anecdóticas del caso) de *Blow up*, película que en los 60 fue muy controvertida pero que, a todas luces, es muy inferior al texto que le dio origen: ni apunta a una reflexión de lo que es la fotografía, como en "Las babas del diablo" (claro que tampoco tenía por qué hacerlo, pero la película convierte en un mediano *thriller* realista el temblor fantástico de la narración), ni es tan intere-

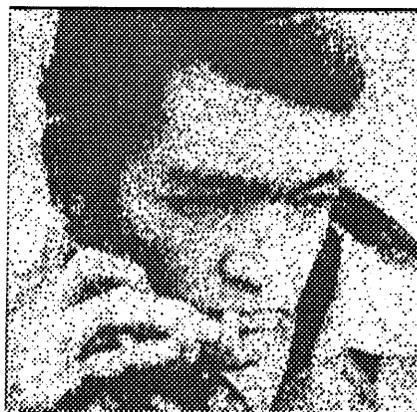
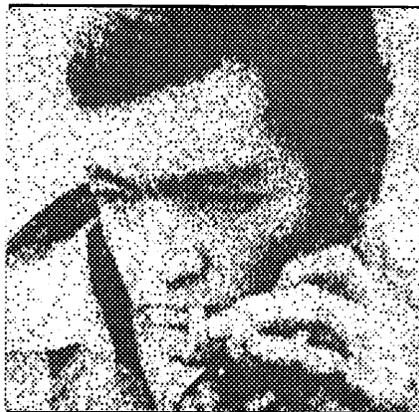
sante, concentrada y exacta. Para regresar a las citas de Kundera, vale decir que el cuento de Cortázar es brillante por todo lo que tiene de airoso y ligero, mientras que la película de Antonioni es pesada por todo lo que tiene de solemne, deliberada y satisfecha.

Para entender la posición de Cortázar frente a las artes de las imágenes, será útil entender que él no se creía un teórico ni un pontífice que dictaminara acerca de cosas que los especialistas y doctos tienen tan bien delimitadas y jerarquizadas, ni se presentó ante ellos como "crítico de arte" sino como un espectador cuya habilidad peculiar era la de la palabra, medio capaz de traducir su sensibilidad y su lectura de las diversas obras que le era dado contemplar. Así, la relación de Cortázar con las artes plásticas fue la de un recreador que operaba por medio de aproximaciones, no la de un estudioso que analizara y sopesara crítica y académicamente el valor de una obra determinada. De hecho, cuando Cortázar reflexiona acerca de las artes plásticas en su obra de creación, su mejor comentario es la simbiosis entre las tesituras narrativa y plástica, de manera que nunca parece un escritor hablando de pintura sino un creador que sabe tomar la paleta, el lienzo o la cámara para hacer pintura, escultura, fotografía o danza con las palabras. Más bien, la suya podría considerarse una estética fundada en el asombro inteligente, tal como lo planteó en "Hay que ser realmente idiota para", publicado en *La vuelta al día en ochenta mundos*, donde erudita, culta y

elegantemente, descreo de la crítica analítica, erudita e hiperculta que deja de lado las emociones del espectador frente a la obra.

No hay mucha distancia entre esta manera cortazariana de entender sus lecturas personales de otras obras, para comentarlas e incluirlas en su obra de creación, con su manera de entender lo que se llamó su "compromiso" u opinión política. A las críticas que muchos le hicieron respecto al papelón que solían hacer los artistas politizados, Cortázar respondió que, como persona, no podía desentenderse de lo que, como a él, afectaba a todas las demás: si unos responden con el periodismo, otros con la cátedra y otros con la televisión, ¿por qué un escritor no ha de hacerlo con sus obras? El escritor que habla de política o que incluye a la política en sus novelas, poemas o ensayos, lo hace de la misma manera en que incluye temas como el amor, la muerte y la trascendencia. No obstante la excesiva parcelación de los conocimientos que es privativa de la modernidad, sería absurdo exigir que sólo los psicoanalistas hablaran del amor; que sólo los dueños de las funerarias, de la muerte; que sólo los ginecólogos, de la mujer. Esta opinión no se pone en contra de la importancia de las diversas especialidades humanas, pero se opone a la compartimentación hegemónica del conocimiento.

Así, como escritor, Cortázar incluyó la política y las artes plásticas en su obra, especialmente la narrativa, tratando de fusionar su temperamento creativo con los intereses personales



que lo urgieran. Curiosamente, resulta un garbanzo de a libra encontrarse con textos suyos en los que el acercamiento sea ensayístico. A semejanza, pero también a diferencia de escritores como Octavio Paz, Julio Cortázar siempre respondió al estímulo de la obra pictórica con un poema, un relato o un cuento, y al estímulo de la actividad política casi siempre respondió con cuentos, relatos y crónicas. No digo esto en mérito del brillante ensayista que había en Cortázar, sino en mérito del verbalizador creativo que habitaba en él.

Parece natural que esa inmediatez, equivalente a una cristalización y a una vocación para lograr que se mire el mundo desde los ojos de las letras, tuviera que derivar en una relación más directa con el mundo de las artes plásticas, en todas sus variantes: fotografía, cine, espectáculo teatral, danza, pintura, gráfica y escultura. Cortázar siguió tres grandes caminos por los cuales incluyó a las artes de la imagen en su obra: el primero, que fue el más importante y usual, el de la incorporación de fenómenos plásticos en textos narrativos, como los ya comentados; el segundo fue el del comentario surgido de la emoción después de apreciar un espectáculo dancístico, una obra pictórica o escultórica, o las notas y ficciones escritas alrededor de la obra de amigos suyos, textos que se encuentran reunidos en *Territorios*, y, el tercero, el de la colaboración con pintores y fotógrafos para crear libros-objeto o testimoniales, como *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round* (en colabo-

ración con el pintor uruguayo Julio Silva), *Fantomas vs. los vampiros multinacionales* (pastiche en el que Cortázar mezcló las imágenes de un número de la historieta mexicana de *Fantomas* -en la que él aparecía, como personaje- con una narración propia), *Alto el Perú* (en colaboración con la fotógrafa Manja Offerhaus), *Los autonautas de la cosmopista* (en colaboración con Carol Dunlop, escritora y fotógrafa profesional) o *Prosa del observatorio* (un largo texto que gira alrededor de fotografías tomadas por el mismo Cortázar en la India, en la época en que conoció a Octavio Paz, durante los años 60).

Julio Cortázar, creador de numerosas imágenes con su prosa llena de tersura, viajó al país de las imágenes para transfigurar los dos caminos: narrar con los ojos y ver con las palabras, dos de los muchos objetivos que siempre persiguió con la certeza de sus libros. Después de su vida, que alumbró para nuestro bien un largo tramo del siglo XX, y después de su obra, que sobresalta al corazón más insensible, sólo queda resignarnos ante el hecho de que el mayor de los cronopios ya no publicará otra vez un nuevo libro, aunque quién sabe, es posible que *Gabo* tenga razón y Cortázar nos dé la sorpresa este mes, este fin de año: a lo mejor, vuelve para publicar *Rayuela*.

## NOTAS

<sup>1</sup>Julio Cortázar, "Grafitti", en *Queremos tanto a Glenda*, Alfaguara, México, 1992, p. 129 (Literaturas, 64).

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 131.

<sup>3</sup>*Ibid.*, pp. 129-130.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 130.

<sup>5</sup>*Ibid.*, pp. 132-133.

<sup>6</sup>*Ibid.*, "Las babas del diablo", en *Las armas secretas*, Alfaguara, México, 1993, p. 72 (Literaturas, 96).

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 78.

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 71.

<sup>9</sup>*Ibid.*, p. 75.

<sup>10</sup>*Ibid.*, p. 79.

<sup>11</sup>*Loc. cit.*

<sup>12</sup>*Loc. cit.*

<sup>13</sup>*Ibid.*, p. 72.

<sup>14</sup>*Ibid.*, pp. 82-83.