

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

Departamento de Filología Española IV  
(Bibliografía y Literatura Hispanoamericana)



**TESIS DOCTORAL**

**La imagen en el discurso multimodal cortazariano, una poética en movimiento**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Bachir Mohamed Kaddur**

Directora

**Rocío Oviedo Pérez Tudela**

**Madrid, 2016**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE LITERATURA HISPANOAMERICANA



LA IMAGEN EN EL DISCURSO MULTIMODAL CORTAZARIANO, UNA POÉTICA A  
EN MOVIMIENTO

DIRECTORA: DOCTORA ROCÍO OVIEDO PEREZ DE TUDELA, CATEDRÁTICA DE  
LITERATURA HISPANOAMERICANA

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR BACHIR MOHAMED KADDUR

MADRID 2015



## 1. LA IMAGEN, UN TEXTO VISUAL

### 1.1. Introducción:

La elección y propuesta de *El discurso multimodal cortazariano, una poética en movimiento* como título de la tesis doctoral que planteamos, obedece a razones que expondremos de manera sucinta en la presente introducción.

Primera parte: la imagen

Segunda parte: el multitexto cortazariano

En su conjunto son temas correlativos, progresivos y necesarios; juntos constituyen la arquitectura total del presente planteamiento.

La idea voluntaria de reiniciar una nueva exploración en los intramuros de la vida-literatura del gran maestro Cortázar es un reto exageradamente dilatado y aplazado, pero afortunadamente vivo en la memoria a pesar del paso inexorable del tiempo.

*“...desde pequeño, mi relación con las palabras, con la escritura, no se diferencia de mi relación con el mundo en general. Yo parezco haber nacido para no aceptar las cosas tal como me son dadas” (Julio Cortázar)<sup>1</sup>*

Esta auténtica declaración de principios de Julio Cortázar condensa la totalidad de su visión del mundo, su innata rebeldía y su oposición frontal a una realidad mecánica y a cualquier asimilación complaciente de lo convencional, más su negativa sistemática y permanente de no admitir de ninguna manera lo dado como única posibilidad en el horizonte, con el afán de cuestionarlo todo a la vez que exaltar el cambio en la expresión artística introduciendo mecanismos que se rigen *“por la analogía antes que por identidad”*, lo cual hará aparecer *“temas fronterizos, el azar, la magia, el sueño, la premonición, la presencia de lo no-euclidiano”* y situaciones voluntariamente *problematizadas* y anómalas.

En definitiva, Cortázar plantea la literatura y la creatividad artística en general como un instrumento de destrucción sistemático de los defectuosos cimientos que sostienen los

---

<sup>1</sup> PREGO, Omar, *La fascinación de las palabras*, Conversaciones con Julio Cortázar, Barcelona, Muchnik Editores, 1985.

valores tradicionales en todos los ámbitos, incluidos los artísticos pero sin ofrecer respuestas concretas, todo se traduce en una operación de demolición permanente. El hecho literario en el mundo de Julio Cortázar consigue superar los límites del vanguardismo de la posguerra desbaratando sus protocolos expresivos, no como una postura arbitraria y sinsentido sino como la expresión y materialización de un extremo estado de conciencia en el que opera una lógica subyacente.

Cuando en 1963 fecha en la que J. Cortázar da a conocer al mundo su experimento libertario en la escritura artística, *Rayuela* y el “estilo rayuelesco”, viene a poner las reglas de juego con su publicación cuyas reglas consistían en primer lugar, en no aceptar los agotados preceptos culturales burgueses vacíos de ideales y en segundo lugar, crear una zozobra de la forma más irreverente posible, sin ninguna clase de concesiones, con la excusa de la búsqueda de una realidad que se resiste, pero mientras tanto provoca una gran resonancia de tal magnitud que pone en pie de guerra a los sectores más conservadores, decididos a promover boicoteos con la excusa de proteger las buenas maneras de crear arte y literatura y de paso, perpetuar estilos obsoletos que ya no caminan en paralelo con las corrientes libertarias de nuevo cuño que anidan por Europa y Latinoamérica.

La crueldad y la angustia extremas se extienden como nebulosas por los cielos cortazarianos horadando cualquier resquicio de luz al final del laberíntico y minado periplo que el autor traza para sus personajes, éstos en su totalidad se convierten en chivos expiatorios, y por lo tanto, víctimas de todos los desaguizados existenciales, su posición frontal ante los elementos, debilita su resistencia y finalmente sucumben; en *Rayuela* los espacios se degeneran con el personaje y éste con aquellos, Horacio comienza sus joviales y prósperos lances en una capital mundial, (París), luego desciende a una capital regional (B. Aires), más tarde se hunde en un manicomio y finalmente, la muerte ¿liberación? Jhony, protagonista de *El perseguidor*, transita en dimensiones espacio-temporales ajenas al resto de los mortales, lo que le acarrea un colapso vital; un grupo de ganadores de un premio en *Los premios*, embarca a ciegas en un buque sin destino, cuya superficie se divide en un espacio habilitado para los turistas y otro, sellado y misterioso origen de una trágica experiencia; el protagonista de *La noche boca arriba* muere en un hospital con la duda de ser un motero

accidentado en una céntrica calle moderna o un indio tepaneca, capturado y sacrificado por los aztecas en el altar de Quetzalcoatl.

Esta radicalización reproducida de mil maneras en la narrativa cortazariana es contemplada por la crítica homologada desde el principio como una producción literaria radical, sin embargo es tal vez superada por otra faceta creativa; la faceta de la multitextualidad que el autor ensambla con otros mimbres y adereza con otros edulcorantes, toda vez que se trata de un cajón de sastre del maestro Cortázar, donde anidan todos los espesos posos que solo ha revisado profundamente en los momentos de mudanza, poniendo al descubierto lo confesable junto con lo que se desliza de manera involuntaria, lo inconfesable de todas sus herejías y elucubraciones del pensamiento de la sinrazón, otrora reprimidos por mor de la tan manida coherencia de la razón.

La arriesgada a la vez que deseada aproximación al enigmático panorama cortazariano, urge a seguir los pasos del lenguaje visual, desde su génesis, sus facetas evolutivas, y luego las reflexiones encargadas de establecer y retroalimentar sus principios básicos.

En lo que concierne a la primera parte, el mundo de la imagen, su cotexto y contexto se constituyen en el objetivo clave por la importancia que supone la posibilidad de una dilatada inmersión dentro de tan primigenio instrumento, que los humanos hayan para romper su originario silencio. La exposición y el posterior desarrollo de la imagen y las distintas teorías que crecen a su sombra, plantean desde el inicio un tropel de interrogantes que apremia responder: ¿Cómo surge la afición o la necesidad de pintar una imagen? ¿Existe una verdadera morfología del lenguaje pictórico? ¿Qué es una imagen? ¿Cuál es su alcance expresivo, comunicativo y artístico? ¿Qué corrientes artísticas transita la imagen desde su génesis hasta la rabiosa actualidad?, o ¿Qué papel juegan las teorías pictóricas en el avance de la imagen y su lenguaje?, etc.,

A esta primera parte le seguiría, como es evidente, una segunda y última parte consagrada íntegramente al fenómeno multitextual cortazariano.

Entre los autores que más arrojos intelectuales muestran en dilucidar los enigmas que revisten este tipo de malabarismos que operan en el filo de la literatura, provocando más de

una sospecha sobre la autenticidad de su literaturidad, se encuentra M<sup>a</sup>. de Lourdes Dávila en su libro *Desembarcos en el papel*, (La imagen en la literatura de Julio Cortázar), en el que interpreta los fenómenos multitextuales que integran los cuatro libros como sucesiones de mundos y submundos ligados a una memoria mitológica colectiva y universal, las imágenes y los textos funcionan como recordatorios, “apuntes” mnemónicos diseminados aleatoriamente, cuyas valencias invertidas duplican aún sus fricciones multisígnicas y multitextuales.

Por otro lado, D. González Dueñas en su libro *Las figuras de Julio Cortázar*, confía la aprehensión de lo escrito y lo pintado en la mirada como medio de recepción más segura y directa, capaz de detonar todo tipo de fantasías subyacentes en las estructuras articulatorias de los distintos elementos expresivos de Cortázar. Platón: “...el ojo es, pienso yo, el que más tiene del Sol”

M. Gallardo en su libro *Memorias, erótica y arte poética en los almanaques de Julio Cortázar*, un riguroso trabajo limitado al libro *Último round*, en el que el autor centra su atención investigadora en poner al descubierto las relaciones existentes entre la ficción y la realidad como un principio de reciprocidad.

No obstante y a pesar de los fructuosos trabajos realizados por los autores mencionados y otros en su conjunto son encauzados a indagar en los impactos producidos por la miscelánea escritural y figural, partiendo de escenarios más o menos previstos, es decir, apuestan por una “*estética de contenido*” sin prestar especial atención a lo que llama R. Barthes, “*punctum*” o “*la significación intrínseca*” en términos de R. Panofsky, una suerte de planos de sentido no predeterminados por el autor en los que se activan todo tipo de alianzas, hasta el punto de que cualquier atisbo de sentido ahonda su origen en las confabulaciones y complicidades entre los textos y los lectores en cada momento lectoral determinado, cuyas síntesis pueden contradecir las mismísimas síntesis del autor, lo que podría llamarse “*procesos irónicos inestables*”

De ahí que el objetivo último en este planteamiento, radica en desenmarañar los mecanismos que se emplean en el diseño del discurso multimodal cortazariano y establecer el principio de la intertextualidad multisígnica en un espacio plástico abierto y libre de barreras excluyentes

y en última instancia, definir los principios subyacentes que revelan la actitud fundamental de Cortáez

## 1.2. *La imagen un texto comunicativo*

Desde los momentos primigenios en los que el hombre logra encontrar en la imagen una forma de comunicarse con sus iguales y constatar sus pensamientos y hechos, no cesa de inventarse fórmulas y técnicas que amplíen sus significados y sentidos. Los frescos espontáneos de Altamira, de Lascaux o de Font-de Gaume, probablemente se considere el inicio documentado de una aventura pictórica milenaria, afortunadamente aún no concluida.

Se puede dividir en tres tramos históricos, caracterizados fundamentalmente por las técnicas empleadas en su realización:

- Las técnicas primitivas caracterizadas por su simplicidad, espontaneidad, etc.

- Las técnicas clásicas caracterizadas por su simetría, unidad, armonía, etc.

- El expresionismo y el experimentalismo caracterizados por la distorsión, la discursividad y la predicación.

El segundo tema en importancia después de la exposición histórica de la imagen, es su gramática; el texto visual al igual que el lingüístico, posee su propio material constructivo, su alfabeto: el *punto* como unidad mínima e irreductible en el lenguaje pictórico, la línea, el trazo, el contorno, la dimensión, etc. que combinándolos pueden dar lugar a ilimitadas explosiones de fantasía.

Si la gramática de la imagen, particularmente la normativa es una necesidad fundamental que regula el funcionamiento del lenguaje de la imagen, el significado sería su esencia, pero *¿cómo significa la imagen? ¿qué significa? Y ¿Porque significa la imagen?* La respuesta a estas interrogantes y otras tantas que van emergiendo sobre la marcha del planteamiento, es sin ninguna duda el objetivo primordial del presente apartado.

Las imágenes, genéricas o artísticas se clasifican entre dinámicas y estáticas, es decir aquellas en las que los personajes muestran un movimiento similar al de la realidad, y las imágenes se

sucedan creando una dinamicidad mecánica que las proyecta a los espectadores, sin que éstos tengan la necesidad de realizar movimientos adicionales, por ejemplo: el cine, el vídeo, la televisión y otros armatostes similares. Las imágenes estáticas a su vez se dividen en individuales-aisladas, ejemplo: fotografía, cuadro, lámina, etc., e imágenes secuenciales, compuestas de dos o más secuencias, ejemplo: el cómic e imágenes articuladas.

La faceta artística de las imágenes es un campo extraordinariamente amplio y abarcador: la pintura, el dibujo, la caricatura, la escultura y fotografía; y hasta simples manchas pueden ocultar significados inagotables en las que el lector se convierte en lector-creador

La imagen como representación, símbolo y signo, sin duda, posee los perfiles exigidos por la Teoría General del Arte; representada por algunos afamados investigadores en el ámbito del arte pictórico como J. Aumont<sup>2</sup> que se pregunta *¿Qué es la representación? Es un proceso por el cual se instituye un representante que, en cierto contexto limitado ocupará el lugar del que representa*” D. Sperber: (1986)<sup>3</sup> *“Una imagen es una representación de un acto ostensivo mediante el cual un sujeto señala a otro una porción de un mundo posible.”*

La imagen abstracta y la revolución pictórica en el lenguaje de la expresión artística que supuso su aparición en el ámbito del arte visual ampliando sus posibilidades simbólicas a base de intensificaciones de elementos fantásticos, también se convierte en el objeto del presente planteamiento al igual que la imagen poética y la imagen onírica; dos *espacios* interiores desprovistos de fronteras, ocuparán un espacio amplio en el transcurso del presente planteamiento, no solo por sus inagotables constelaciones de significados, sino también por su capacidad de traducir sin tapujos (*el límite, la paradoxa y el confligo*) (J. Derrida, 1967) del yo creador, en el caso de la primera, y el *vacío* racional y el poder creador de la inconsciencia en la segunda.

### 1.2.1. ***El Hombre “pictor” y la génesis de la imagen***

*“Una imagen vale más que mil palabras”*. Esta canonización taxativa del valor de la imagen no es en vano. *Lo visible* es el primer “fenómeno” en incorporarse a una todavía incipiente memoria en construcción del individuo primitivo una vez liberado de su soledad y de su

---

<sup>2</sup> AUMONT, Jacques, *La imagen*, p., 107, Barcelona, Paidós, 1992

<sup>3</sup> SPERBER, D. « La relevancia », Madrid, e. Visor, 1994

miedo instintivo y decidido a vivir en comunidad con sus iguales, activando esa necesidad esencial e inherente a su existencia de compartir espacios, inquietudes y necesidades que iban surgiendo a medida que las relaciones se iban diversificando e imbricando.

La imagen aparece como una réplica no solo de todas aquellas imágenes fugaces que iban sucediéndose en la retina de los individuos, sino también aquello que se iba acumulando en el archivo de su memoria en forma de puntos (piedras, estrellas, huellas, etc.) o líneas (tallos, ramas deshojadas, el Arco Iris, etc.) o en forma de trazos (acequias, riachuelos, caminatas, etc.). La inmensa capacidad de la Naturaleza por la regeneración permanente de los elementos y los fenómenos naturales, sorprende a los mismos pobladores primitivos.

*“ La primera y más antigua forma de arte plástico, anterior a la producida por el trazo del dedo en el barro o la superficie rayada con una piedra, fue sin duda interpretación de formas o figuras en las configuraciones de las nubes o de las rocas , por proyección imaginaria del observador. Se trata de un arte proyectivo, no todavía físicamente activo, generado en la imaginación del observador de la naturaleza. De la importancia de estas exo-imágenes naturales de prueba la utilización en el arte rupestre del Paleolítico de las fisuras y contornos de las rocas para completar artificialmente la figura de un animal, aprovechando un soporte que ya proponía o sugería con sus meandros un significado al observador.”<sup>4</sup>*

Incluso R. Gubern habla de una implicación activa del pensamiento que se encarga de elaborar las imágenes captadas *ad hoc* por los órganos sensoriales antes de que el individuo decidiera dar el siguiente paso decisivo en su historia, fabricar sus propias imágenes desde sus interioridades (imágenes oníricas y mentales)

*: “ El hombre podía pensar con imágenes además de poder soñar con ellas antes de convertirse en **homo pictor**, antes de existir sobre el soporte rayado o pintado, las imágenes figurativas existieron en la mente de los hombres. Y fue el control neuromuscular de la mano, al servicio de sus representaciones mentales, lo que le permitió sacarlas de su cabeza e inscribirlas en la piedra. Por eso podemos afirmar que las artes figurativas-de la pintura al cine- objetivizan la subjetividad, pues lo que alguien ha imaginado o ha visto se plasma sobre un soporte permanente,*

---

<sup>4</sup> Roman, Gubern, *Patologías de la imagen*, pág., 22, Barcelona, Anagrama, 2004

*mediante un sistema de representación simbólica, para información y placer visual de otras personas.*"<sup>5</sup>

Con la aparición de la imagen como medio comunicativo se divisa un halo de luz en el horizonte de la inmensa y lúgubre vida del Hombre allá en las noches de los tiempos cuando aún iniciaba su propio periplo vital, deambulando sin cesar por el ancho y largo suelo que miles de años más tarde se convertiría en el planeta intercomunicado por excelencia, en gran medida, gracias a la existencia de una realidad visual susceptible de ser captada.

Dice Jean Paris en su obra *El espacio y la mirada*:

*"Si hay en el **arte prehistórico** una exaltación tan alegre del trazado y de la forma, es porque su eficacia depende de su perfección...Si la imagen gobierna la Naturaleza, lo mejor está allí, en esa esperanza de forzar con los ojos animales o cosas a salir de un orden extraño para plegarse a nuestros deseos, captar sus leyes, usurpar su mirada."*<sup>6</sup>

### **1.2.2. Posibilidades inagotables del acto de la imagen**

Las posibilidades del acto de la imagen rebasan todas las provisiones que auguraban sus más que limitadas posibilidades comunicativas y compositivas, en comparación con otros lenguajes que se fraguaron probablemente bajo su manto a través de milenios.

A pesar del reducido número de elementos morfológicos en los que se fundamenta una imagen: (el punto, la línea, el trazo, el espacio, el color, las escalas, la dimensión, la forma), una vez moldeados y articulados los elementos en un espacio concreto y en un contexto-cotexto determinados dan cabida a inagotables posibilidades, sea en el ámbito de la creación sea en el de la percepción; por tanto, la finalidad que se pretende alcanzar en el presente planteamiento, reside principalmente en la investigación del lenguaje visual, los textos que construye y la puesta en valor de un lenguaje primigenio, no obstante relegado por razones incomprensibles, a un lenguaje secundario.

---

<sup>5</sup> Ibid, pág., 16

<sup>6</sup> Paris, Jean, *El espacio y la mirada*, p., 47, Madrid, Taurus Ediciones, 1967

Ante este panorama, se hace necesario reconocer que el debate sobre la capacidad del lenguaje de las imágenes para constituirse en textos comunicativo-artísticos con capacidad de vehicular informaciones cotidianas, deleitar al observador en su versión estético- artística, y provocar reflexiones filosófico-metafísicas al sufrido contemplador, que ve en la imagen un *“impulso” que sigue abierto y con visos de continuidad.*

Los muchos debates que suscita la imagen, favorecen inevitablemente el desarrollo permanente de este fenómeno visual y su avance hacia su perfección, independientemente de los otros lenguajes que componen el elenco comunicativo y sus procesos evolutivos. Aunque los álgidos debates también constatan la todavía inestabilidad de un lenguaje, que se supone, originario, pero que por diversas razones -algunas interesadas- sigue lejos de estar asentado del todo, lo que en mayor medida, retroalimenta la dialéctica y ensancha los campos de debate, siempre enriquecedores

De ahí que dentro de estas controversias y debates que en ocasiones alcanzan la vehemencia, se dilucidan tres postulados bien diferenciados que inciden en el estudio del lenguaje visual, aquellos que consideran la imagen un lenguaje rudimentario, y por lo tanto desprovisto de una estructura madurada lo suficiente como para desempeñar la función de vehicular significados, esgrimiendo razones ligados a las solvencias, eficacias y economías de los que la imagen, aseguran, carece; al mismo tiempo que apuestan decididamente por el lenguaje de los sonidos , el *“fonético”*, estableciendo normas y reglas favorables a la *patrimonialización* lingüística de los espacios comunicativo-artísticos humanos y relegando la imagen a funciones puramente ilustrativas y subalternas del *“auténtico”-según mantienen- lenguaje.*

Frente a los defensores a ultranza de un lenguaje dominante, único, personificado en la escritura lingüística, surgen otros, sobre todo en el SXX, que exaltan con el mismo entusiasmo las maravillas comunicativo-artísticas de la imagen.

En tercer lugar, entre los extremistas de un lenguaje y otro, se sitúa otro grupo de teóricos del arte y los mismos artistas, de talante conciliador que trata de profundizar en las relaciones entre los dos sistemas sígnicos (verbal-visual) y explotar las oportunidades sustanciosas que brindan los dos lenguajes en circunstancias de comunión y reciprocidad (imagen-texto).

**Zunzunegui en su libro *Pensar la imagen***, defensor a ultranza de la supremacía del lenguaje lingüístico, divide las lenguas en **fuertes** y **débiles**, en las primeras ubica las lenguas naturales aquellas que emplean los individuos y grupos socio-lingüísticos dentro de sus mismas comunidades para establecer contactos afectivos, profesionales, jerárquicos, etc. Mientras que en el casillero de la segundas, sitúa las imágenes por la dificultad que supone su segmentación en unidades mínimas significantes perceptibles. Otro de los motivos que arguye Zunzunegui es la ausencia de un sistema regulador general y estable, para evitar que la imagen se convierta en presa de sus *contextos* exteriores y *cotextos* interiores y el acto lectoral del espectador en una suerte de adivinanzas y deducciones caóticas.”<sup>7</sup>

Está claro que Zunzunegui basa su tesis fundamentalmente en algunas carencias que en cierta medida debilitan la capacidad del lenguaje visual, sobre todo cuando tiene que dar cabida a múltiples enunciados apoyados en variedades temporales que sí tolera el lenguaje lingüístico:

*“En cuanto a su aspecto constativo que recubre lo que llamamos algunas veces su nivel denotativo, Incluso si queremos atenernos a esta capacidad de descripción menos especulativa que la otra, debemos reconocer que las posibilidades de la imagen son más que limitadas (salvo si le añadimos un texto o la organizamos en secuencias). No solo no podemos “abrir la ventana”, lo que elimina el performativo (primario o explícito), sino que no podemos decir “el hombre no abre la ventana”, ya que nada que se parezca a una negación puede ser introducido en la imagen o entonces se trata de un injerto de naturaleza no icónica. Como el sueño, la imagen ignora la negación.”<sup>8</sup>*

*“ En *Ilíada*, canto XXI, versos 403...), toda esta lucha transcurre de un modo invisible, y este carácter de invisible, le permite a nuestra imaginación ampliar la escena y le deja campo libre para magnificar y elevar por encima de lo común humano a la persona de los dioses y a sus acciones. En cambio, la pintura no tiene más remedio que aceptar una escena visible, una escena cuyas distintas partes, indispensables para ésta, se convierte en la escala con la que medimos a los personajes que actúan en el cuadro; una escala que tenemos ante nuestra vista y cuya falta de proporción con respecto a los seres superiores convierte en monstruosos a estos seres que en poesía eran tan grandes. Minerva que es a quien, en esta lucha, el dios Marte se ha atrevido atacar, primero retrocede unos pasos, y con mano poderosa, levanta del suelo una gran piedra, negra y tosca, que*

---

<sup>7</sup> ZUNZUNEGUI, Santos, *Pensar la imagen*, pag.,82, Madrid, Cátedra, 1989.

<sup>8</sup> GAUTIER, Guy, *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, pag., 234, Madrid, Cátedra, 1986.

*en tiempos pretéritos muchas manos humanas habían hecho rodar para que sirva de mojón.”<sup>9</sup>*

Leasing, en el SXIX mucho antes que Zunzuneguí, inclina la balanza a favor de la palabra, enaltecendo su extrema capacidad de trasladar al lector cualquier acontecimiento, por muy sorprendente que fuese; incluidos los de carácter épico- mitológicos, como la *Ilíada* de Homero, en la que narra con todo lujo de detalles varios actos épicos, que -según Leasing- solo la poética de la palabra puede perpetrar gracias a la metonimia, la elipsis, la metáfora, etc., recursos valiosos de los cuales carece el lenguaje de la vista. En definitiva, para Lessing, la *Ilíada* narrada resulta más profunda que la *Ilíada* pintada:

*“...si Minerva fue capaz de la hazaña. ¿Qué estatua debió tener esta diosa? Por un lado, si la estatura de la diosa es proporcionada a la magnitud de la piedra, desaparece, entonces el elemento maravilloso de la hazaña, porque un ser humano que es tres veces más grande que uno normal tiene que poder lanzar sin especial dificultad una piedra que es tres veces más grande, pero, por otra parte, si la estatura de la diosa no es proporcionada al tamaño de la piedra, entonces a los ojos del espectador el cuadro ofrece una carácter de inverosimilitud cuya chocante impresión no desaparece simplemente con el hecho de que el contempla piense fríamente que una diosa tiene que tener una fuerza sobrehumana.”<sup>10</sup>*

En este caso, La gran dimensión y el volumen gigantesco de la diosa Minerva derribando a Marte, adquiere el estatus de elemento plástico, multiplicador de sentidos y garante de una verosimilitud del acontecimiento mitológico, solo cuando va ligada a la poesía, pero cuando el texto que narra la epopeya es visual, entonces-según Lessing en su libro *Gothold Laocoonte*- la dimensión y el volumen se convierten en degradadores de un hecho grandioso.

*“... y Marte derribado por esta enorme piedra Al pintor no le es posible darle a este dios un tamaño fuera de lo normal. Pero, si no se lo da, entonces este Marte tumbado en el suelo ya no es el Marte homérico, sino un guerrero cualquiera”<sup>11</sup>*

Entre el grupo de autores *pro-texto* lingüístico, Jaques Aumont en su obra *La imagen*, radicaliza aún más su discurso cuando se refiere a la dificultad de la representación de la imagen, sacando a la luz sus carencias y la arbitrariedad de sus signos, probablemente por su

---

<sup>9</sup> LESSING, Ephrahim, *Laocoonte*, pag., 93, Madrid, Editorial Tecnos, 1990.

<sup>10</sup> *Ibid*, pag., 93.

<sup>11</sup> *Ibid*, pag., 94.

carácter volátil y mudable ya que, en primer lugar, el trazo como “signo” (signo-símbolo) pictórico que participa de la construcción y composición de la imagen, no obedece a los criterios que definen el signo como un elemento constante, reconocible por uno o varios grupos sociales y tampoco es de fácil re-transcripción y re-producción física, por la simple razón de que nunca existen dos trazos iguales, sino trazos similares que tratan de simular al signo primigenio y así. Roland Barthes en su libro *Écrivane de toujours*, define el signo como algo que se repite, sin repetición no hay signo ya que no le podría reconocer, y el reconocimiento es lo que fundamenta el signo

*“La representación es arbitraria: en el proceso mismo de la representación, la institución de un representante, hay una parte enorme de arbitrariedad. Algunos teóricos han llegado a sostener que todos los modos de representación son igualmente arbitrarios. Uno de los más extremistas, el filósofo americano Nelson Goodman (1968-76) afirma que cualquier imagen puede representar a cualquier referente con tal de que aquí se decida.”<sup>12</sup>*

11) Incluso Pericot habla de la ausencia del sentido “bionívoco” de las relaciones entre materia y discurso en la imagen, o lo que es lo mismo la inestabilidad de la significancia, ésta no como resultado “concreto” de un acto lectoral determinado, sino como necesidad esencial y permanente que debe poseer cada enunciación por el simple hecho de serlo. Pericot, al igual que otros tantos teóricos de la especialidad, reincide en señalar las insuficientes garantías de comunicabilidad que ofrece el texto visual:

*“ La relación convencional que se establece entre una estructura y la intención comunicativa o fuerza ilocutiva no tiene un sentido bionívoco, es decir, no es válida en toda intención comunicativa , sino que ofrece una gran variedad de posibles relaciones, pero también es cierto que existe una cierta dependencia entre la estructura y la determinación de la fuerza ilocutiva. Cualquier imagen no sirve para cualquier acto.”<sup>13</sup>*

Gay Gautier, en su libro *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, viene a incurrir en la misma cuestión; el estado de precariedad permanente en la que se encuentra asumido el lenguaje visual sacando a relucir la sempiterna dificultad de configurar una semiología de la imagen en el sentido de la ecuación saussuriana: signo es igual a significante más significado.

---

<sup>12</sup> Ibid, pág., 111

<sup>13</sup> PERICOT, Jordi, *Servirse de la imagen*, pág., 207, Barcelona, Ariel, 1987.

Gautier, al observar la volatilidad de los significados de las imágenes, relega los criterios de su uso a actitudes sociales en cada momento; Gautier reconoce implícitamente la ausencia de una sistematicidad que haga posible una estabilidad significativa en un “texto” pictórico

*“...la imagen, generalmente el rodeo de las representaciones diversificadas de lo real concreto, produce sentido, sentido que la perfección no puede cerrar, la imagen, aunque sea representación o acto sémico ( y es, la mayoría de las veces, una y otra cosa, la una por la otra) , solo puede funcionar como código establecido gracias a relaciones sociales.”<sup>14</sup>*

Las postrimeras de S XIX representan una era de cambios fundamentales en innumerables campos del conocimiento cognitivo humano; en lo que concierne al ámbito comunicativo-artístico, la irrupción de la fotografía como *mímesis* “perfecta” de la realidad, marca con líneas gruesas un antes dominado por el *pincel*, el carbón, la pintura y un sinfín de artilugios y útiles de la imagen, y un después en el que comienza a gobernar la luz en paralelo con su antecesor, pincel; aunque éste no se vea amenazado, sí sorprendido por la intrusión del mencionado artefacto mecánico cuya capacidad productiva de imágenes reduce categóricamente los tiempos del pincel, no obstante las dos maneras productivas (pincel-luz) no solo no entran en competencias encarnizadas como muchos teóricos del arte auguran, sino que hacen causa conjunta rehabilitando la imagen y rescatándola de las garras de la élite de turno que la secuestra en las gélidas y lúgubres galerías de los museos y otros recintos prohibitivos para una mayoría social.

Los defensores de un protagonismo de la imagen se ven sorprendidos por las condiciones tan favorables que coinciden con sus pretensiones consistentes en velar a toda costa por la integridad comunicativa y artística de la imagen; condiciones que multiplican las posibilidades de su supervivencia lejos del papel ornamental “florero” al cual se le reduce durante siglos, incluso la aparición del cine y el cómic incrementan sobremanera su protagonismo.

R. Arnheim<sup>15</sup>, gestaltista por antonomasia, trata en su libro *El pensamiento visual* de justificar el poder de este primigenio pero escasamente investigado lenguaje haciendo hincapié en sus preeminencias en los procesos puesto que según sostiene “ofrece equivalentes estructurales

---

<sup>14</sup> *Ibid*, pág., 95

<sup>15</sup> ARNHEIM, R, *El pensamiento visual*, pág., 245, Barcelona, Paidós, 1986.

*de todas las características de los objetos, los acontecimientos y las relaciones” además del origen natural de su morfología, puede representar con garantías cualquier porción de mundo que se le proponga, ya que “las formas geométricas constituyen la ilustración más tangible” pero sobre todo-como indica nuestro autor<sup>16</sup>, “la principal virtud del medio visual es la de representar las formas en el espacio bidimensional y tridimensional, mientras que la secuencia del lenguaje verbal es unidimensional”, por ende, artificial y arbitraria e incapaz de traducir la realidad “objeto” fundamentada sobre un armazón tridimensional desbordante de toda linealidad lingüística que pretende interpretarla; en este sentido incluso Arnheim va más allá ensanchando el radio de acción de la imagen e incorporando al elenco “figural” las imágenes isomorfas carentes de materia y sustancia (mentales y oníricas).*

La defensa de la primacía del lenguaje visual sobre el verbal no parece ser un atrevimiento precursor de Arnheim o de la escuela gestaltista que lidera, sino que ahonda sus raíces en los preludios del Renacimiento italiano participado por el gran da Vinci, cuando no duda en calificar la poesía de lenguaje deficitario por dos razones fundamentales: el primero apunta a la naturaleza simbólica de sus signos-símbolos frente a la naturaleza icónica y analógica de los signos pictóricos; mientras que el segundo motivo radica en el proceso perceptivo de la imagen, protagonizado por la vista como el órgano sensorial más desarrollado, solo después de la mente, aquella capaz de rastrear con toda soltura y pericia las sombras y los recovecos del mundo exterior e interior del individuo frente al lenguaje lingüístico captado por el órgano auditivo, “inferior a la vista” en el escalafón.

Ya en la Edad Media da Vinci, según señala Markiewicz, no duda en calificar la poesía en producto de un lenguaje deficitario, no ya solo por el carácter simbólico de sus signos sino también el precario órgano sensorial que se encarga de su recepción, el *auditivo*, bastante menos desarrollado que la *vista*.

*“Incluso Leonardo da Vinci en su Tratado de pintura, en su comparación entre poesía y pintura: “ la poesía no sabe imitar algunas cosas visibles porque no existen palabras para ella; se dirige al oído que es un sentido menos perfecto de la vista, se sirve de letras que no se parecen a los objetos, se sirve de letras, creando signos que no se parecen a los objetos que son transmitidos a la imaginación gracias a estos signos, nos condenan a unas descripciones largas y pesadas en el*

---

<sup>16</sup> *Ibid*, pág., 245.

*caso de descripciones largas y pesadas, en el caso de acontecimientos simultáneos, y sobre todo, no sabe reproducir la belleza armoniosa, por eso en el mismo período de tiempo en el que se puede contemplar una belleza pintada no puede haber la belleza descrita”<sup>17</sup>*

La misma postura medieval la comparte siglos más tarde el gran semiólogo ruso Yuri en su libro *Estructura del texto artístico*, cuando se refiere a las ventajas que ofrecen los “signos figurativos” por su carácter de lenguaje natural, en el que dice que:

*“Los signos figurativos poseen la ventaja de que al sobreentender la similitud externa evidente entre el significado y el significante, entre la estructura y su contenido, no exigen para su comprensión códigos complejos”<sup>18</sup>*

Antonio Monegal<sup>19</sup> en su libro *Diálogo y comparación entre las artes*, enfoca la importancia del signo-ícono del lenguaje visual como lenguaje natural, no desde el punto de vista perceptivo como lo plantea Markiewicz, sino del productivo: las inagotables posibilidades que ofrece al artista para materializar cualquier fantasía pictórica sea de carácter comunicativo genérico, sea de carácter estético-artístico en oposición al signo-símbolo artificial y “arbitrario” que encarna la escritura lingüística:

*“El signo natural se opondrá al signo artificial, aquel que está mediatizado por un sistema de convicciones arbitrarias. Es comprender que desde estos parámetros se les reconociera a las artes plásticas la práctica hegemonía en el empleo del signo natural.”<sup>20</sup>*

Sin embargo, ante esta vorágine de teorías contradictorias en las que cada teoría presenta sus propios criterios para pronunciarse, en ocasiones de manera vehemente a favor de un postulado u otro, salta al ruedo una tercera vía cuyas premisas abogan por una intensificación de contactos multisígnicos, con la finalidad de ensanchar el campo de acción de las artes y la literatura y promover debates y contra-debates, alejados de las sempiternas diferencias *formales* entre los dos lenguajes blandidas durante siglos por los idearios conservadores, partidarios de trazar una línea divisoria permanente entre los dos sistemas símicos en los que

---

<sup>17</sup> MARKIEWICZ, Henryk, “Ut pictura poesis” pág., 55, Historia del topos y del problema (Universidad Jaguelónica, Cracovia)

<sup>18</sup> LOTMAN, Yuri, *Escritura del texto artístico*, pág., 76, Madrid, Istmo, 1978.

<sup>19</sup> MONEGAL, Antonio, *Diálogo y comparación entre las artes*, Universidad Pompeu Fabra.

<sup>20</sup> MONEGAL, Antonio, *En los límites de la diferencia* pág., 40. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas, Madrid, Tecnos, 1989.

las relaciones solo se perciben desde la analogía o la oposición entre imagen y palabra; sin embargo las relaciones *conceptuales* encaminadas a buscar otras afinidades de sentido, van ganando terreno últimamente gracias a las teorías renovadas.

Guy Gautier<sup>21</sup> en su libro, *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, destaca precisamente las diferencias existentes, aunque posteriormente las atenúa en pro de una comunión de dos sistemas disímiles, lo que –según Gautier- no evita:

*“ver hasta qué punto el signo lingüístico y el signo gráfico funcionan de modo análogo: una relación significante-significado relativamente estable y una organización del léxico en paradigma, dicho de otra forma, en sistema. ¿Dónde se sitúa entonces la diferencia? Precisamente en la organización sintagmática que en un caso (la lengua) se opera sobre un eje temporal, en el otro caso, (el dibujo) se opera en un espacio no jerarquizado”*<sup>22</sup>

Gautier reconoce algunas deficiencias congénitas de la imagen con respecto a algunas variedades temporales que no es capaz de representar, ejemplo: la dificultad de expresar una causalidad como *“el hombre cierra la puerta porque hace frío”*; lo cual no invalida su capacidad de comunicar empleando otras fórmulas como la direccionalidad lectoral y orientativa que recomienda tal o cual lectura,:

*“un hombre acaba de apuñalar a otro o derribarlo a tiros mientras que una mujer generosamente desvestida, está horrorizada, en un rincón. No es difícil imaginar la causa del asesinato de apuñalar a otro”*<sup>23</sup>

D. Dondis<sup>24</sup> en la misma línea conciliadora intertextual traza en su libro *Sintaxis de la imagen* una línea divisoria entre una imagen puramente plástica, cuyas intenciones estético-artísticas se manifiestan a través de *“artefactos pictóricos”* como el volumen, la profundidad, la textura, el contraste, etc., y sobre todo la *composición* y otra *genérica* no menos importante, cuya función es la de vehicular informaciones de carácter cotidiano, que realiza con la misma eficacia que el mismo lenguaje verbal. Para Dondis las imágenes al igual que los textos exigen para su lectura los mismos conocimientos cognitivos y los mismos horizontes culturales, no hay diferencia puesto que según el autor entre el uno y el otro solo varían las formas de los

---

<sup>21</sup> Ibid, pág., 144

<sup>22</sup> GAUTIER, Guy, *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, p., 28, Madrid, Cátedra, 1986

<sup>23</sup> Ibid, pág., 235

<sup>24</sup> DANDIS, Denis, *La Sintaxis de la imagen*, pág. 11, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

signos pero no todo lo demás ya que según explica el modo visual puede ser empleado igualmente para la comunicación y la representación artística dado que sus signos se dividen en significantes y significados, por lo tanto existe una plena regularidad en los signos y las estructuras.

Mientras tanto Arnheim hurga en las carencias de los dos lenguajes para encontrar el punto en común entre los dos lenguajes *“no es cierto que el lenguaje verbal utilice formas constantes y formalizadas, mientras que el lenguaje pictórico como el de la pintura, utilice formas de variedad individual infinita”* *“...Por supuesto no hay dos cuadros de flores iguales, mientras que la palabra flor permanece inalterada. Sin embargo el lenguaje verbal no se compone simplemente de palabras, sino en primer lugar de sus significaciones, la palabra “casa” como concepto, puramente auditivo, cinestético o visual, no constituye un hecho lingüístico. Aunque del sonido normalizado forma parte de todo concepto verbal, de ningún modo constituye su médula íntima.”*<sup>25</sup>

Como se observa, existen posturas bastante heterogéneas respecto de los principios de reciprocidad entre ambos lenguajes:

- Las que equiparan el baluarte de ambos de desempeñar equitativamente las funciones comunicativas y estético-artísticas.
- Las que recurren a las analogías conceptuales entre ambos lenguajes, relegando a un segundo nivel las diferencias formales.
- Por último, las postulados que fundamentan la reciprocidad de ambos haciendo hincapié en las carencias de ambos en desempeñar funciones artísticas sin verse en la necesidad de recurrir a artificios como la metáfora, el símil, etc. en el texto lingüístico o la profundidad, la sombra, etc., en la imagen

### 1.2.3. **Lo icónico y lo simbólico, dos características intrínsecamente pictóricas**

#### 1.2.3.1. **La iconicidad de la imagen:**

---

<sup>25</sup> Ibid, pág. 262.

El iconismo, generalmente definido por la crítica del arte como representación pictórica de lo visual, de aquello que capta la retina en el mundo exterior luego lo transfiere a un segundo nivel de conocimiento; el cognitivo o el mental que posteriormente plasma el sujeto sobre una superficie concreta.

---

Justo Villafañe en su libro *Introducción a la teoría de la imagen* configura los procesos lectorales de reconocimiento de una imagen, desde el primer contacto hasta el escrutinio efectivo o icónico de una imagen:

*“De su análisis de la realidad, el emisor extrae un esquema pre-icónico que recoge los rasgos estructurales más relevantes del objeto de la representación. Esto es posible gracias a los mecanismos mentales de la percepción capaces de llevar a cabo operaciones de selección, abstracción y síntesis que permiten extraer de la realidad los elementos o rasgos pertinentes... La fase siguiente en el proceso global, supone una abstracción por parte del emisor icónico, al seleccionar unos elementos plásticos que deberán ejercer el papel de los reales”<sup>26</sup>*

No obstante, en este sentido, los debates a cerca de la iconicidad de la imagen y de su magnitud de representar idénticamente la imagen original o ser la “presencia” de una “ausencia” en términos de U. Eco no están clausurados aún por dos razones fundamentales: en primer lugar, el corto recorrido histórico de las discusiones sobre la cuestión de la iconicidad y en segundo lugar, el vasto y abarcador campo de las imágenes no permite conjeturas cortoplacistas.

Numerosos teóricos del arte, pertenecientes a distintas escuelas sitúan definitivamente la problemática del iconismo en un pedestal secundario fuera de la áspera controversia existente en el contorno del símbolo; sin embargo, sea como fuera el grado de iconicidad o de símbolo que pueda tener una imagen, el recorrido lectoral que debe trazar el lector-espectador es idéntico en ambos casos (icono-símbolo); re-conocer dentro de la imagen algo de realidad semejante a la que ya conocía con anterioridad; re-conocer es un acto pragmático y recíproco entre la imagen y el lector; la imagen icónica-simbólica es, en principio, un objeto cuyos elementos se presentan exánimes, no obstante gracias a los actos lectorales de los

---

<sup>26</sup> VILLAFañE, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, pág., 31, Madrid, Pirámide, 2006.

individuos recobran vida y movimiento; el lector por su parte ejerciendo la lectura, re-conoce para su deleite y reflexión realidades próximas.

Pero las interrogantes constantes e implícitas que provocan la presencia de las imágenes icónicas en los medios comunicativo-artísticos radica en las siguientes: *¿Puede una imagen representar algo ausente? ¿Hasta qué punto?*

Arnheim, líder de la escuela gestaltista (escuela artística que incluimos su exposición en la segunda parte de este capítulo), establece una tríada de valores en los que la imagen se relaciona con la realidad:

Un valor de *representación*, encarna cosas concretas y tiene un nivel de abstracción inferior a la cosa representada; un valor de *símbolo*, representa cosas abstractas, de un valor de abstracción superior al de las imágenes mismas y por último; el valor de *signo*, cuyo significante visual no mantiene con su significado sino una razón totalmente arbitraria, *“las imágenes signo apenas son imágenes”*<sup>27</sup>.

La representación de Arnheim o la iconicidad es una cuestión en la que indaga con bastante ahínco Charles Morris<sup>28</sup> cuando perfila un esquema que él llama *“escala de iconicidad”*, situando el “dibujo” en el grado inferior de iconicidad en relación con su referido, por detrás, se sitúa la pintura que supera claramente el dibujo en el grado de semejanza con respecto a su referido, pero no alcanza, por ejemplo: la fotografía o en última instancia, la escultura.

Por otro lado Abraham Moles<sup>29</sup> propone una escala de iconicidad o de *“escala de esquematización”* en la que el elemento no es ni figurado (fotografía, pintura, escultura), ni nombrado de manera arbitraria, como es el caso de la lengua, sino *“designado”* “a través de la metáfora en el proceso creativo, convirtiéndose así en un procedimiento que toca los dos extremos, el figural y el escritural, o lo que Moles llama procedimiento *metonímico-metafórico*.

*“Metonímico: porque relaciona entre semas, en el sentido en que lo entiende Greimas, el que corresponde a las exigencias de la cultura, que no conoce de un*

---

<sup>27</sup> ARNHEIM, R., *El pensamiento visual*, p. 18, Buenos Aires, EUDEBA, 1976.

<sup>28</sup> MORRIS Charles, *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona, Paidós, 1985

<sup>29</sup> MOLES, Abraham, *“Teoría de la información y percepción estética*, Madrid, Júcar, 1976

*objeto más que sus funciones. Metafórico: porque transpone el que los semas elegidos en equivalentes gráficos. Cuando los objetos mantienen entre ellos la relación **espacial** que implica la ideología de la “ventana” y del observador fijo o único, tenemos más preferencia a privilegiar su apariencia física que cuando mantienen, como en este caso relaciones lógicas.”<sup>30</sup>*

Antonio Monegal en su libro *En los límites de la diferencia* enfoca la imagen evocando el carácter natural de su lenguaje (puntos, líneas, colores, dimensiones, etc.), destacando el grado máximo de iconicidad que representan sus signos-iconos que se reconocen a través de los órganos sensoriales, especialmente la vista y el tacto mucho antes de ser aprehendidos por el pensamiento. Monegal con la presente tesis pretende trazar una línea divisoria entre el lenguaje natural y altamente icónico de las imágenes pictóricas, y el lenguaje artificial y arbitrario, representado en el lenguaje de los sonidos, que solo adquiere un grado de iconicidad en casos excepcionales como las palabras onomatopéyicas, cuyos sonidos se asimilan a sus referentes lingüísticos:

*“Cuando el **énfasis** en la realidad representada ha llevado a medir el arte a partir de los criterios de veracidad, una determinada tradición de pensamiento ha concedido la ventaja al llamado **signo natural**. El signo natural será el más verdadero por ser el más semejante a su objeto. El signo natural será el que se conoce directamente por medio de los sentidos; al igual que su objeto natural. Para cumplir esta condición habrá de tener necesariamente una relación **icónica** con su referencia, ser su sustituto visual o, en caso excepcional como la **onomatopeya auditiva**”<sup>31</sup>*

Las presentes imágenes materializan en una escala de menos a más los grados de iconicidad que sustenta cada una de las imágenes con respecto al pedazo de realidad que representan, según las escalas de iconicidad y esquimatización que proponen respectivamente Morris y Monegal

La primera imagen por la izquierda está pintada a base de trazos gruesos en blanco y negro, sus rasgos son poco pulidos, pero conserva una serie de elementos característicos del sujeto pintado que lo delatan, pero solo ante un espectador familiarizado con el personaje lo que los teóricos del arte llaman *iconicidad débil*; mientras que la imagen intermedia sube un peldaño

---

<sup>30</sup> Ibid, pág., 242.

<sup>31</sup> MONEGAL, Antonio, *En los límites de la diferencia*. Poesía e imagen en las vanguardias españolas, p., 40, Madrid, Editorial Tecnos, 1998

en grado de iconicidad, por razones que la misma imagen indica aunque incorpora más rasgos del personaje que naturalmente aumentan el grado de iconicidad con respecto a la imagen anterior pero sigue siendo una representación “aproximada”. Por último, la imagen fotográfica, el grado de iconicidad aumenta con creces, pero no alcanza el nivel absoluto de iconicidad, por tratarse de una imagen bidimensional; incluso la misma escultura (tridimensional) no logra el grado de iconicidad absoluto por tratarse de una imagen inerte.



*Poco icónica*



*medianamente icónica*



*bastante icónica*

“No en vano autores como J. Pericot en su obra *Servirse de la imagen* asciende el grado de la imagen icónica a un nivel que solo se reserva a la imagen original, esgrimiendo el carácter moldeable de sus signos y la facilidad con la que son capaces de reproducir los elementos de la realidad “visual” “...la imagen **icónica**, en este pre-estadio no actúa como signo sustitutivo de la cosa, sino como la cosa misma...La imagen icónica también denota directamente a los objetos, las cosas del mundo real y su significación referencial.”<sup>32</sup>

Sin embargo, J. Villafañe implica en la construcción de la imagen el binomio *perceptual-icónico*, adjudicando al primero los posibles significados y sentidos que le pueda asignar un lector—espectador determinado y al segundo, la forma de la representación icónica:

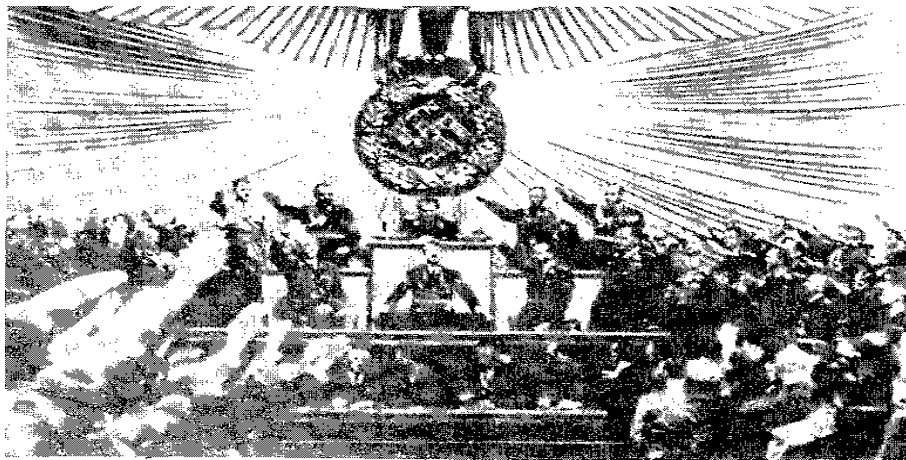
---

<sup>32</sup> Ibid, pág., 250,

*“La Representación es la suma de dos esquemas, uno preceptual y otro icónico; este último se identifica con la estructura de la imagen constituida, naturalmente, por las tres estructuras icónicas: espacio, tiempo y la relación.”<sup>33</sup>*

### 1.2.3.2. *La imagen simbólica*

La mayoría de las teorías del arte coinciden en que la imagen icónica es la que guarda el máximo parecido con su referente y la imagen simbólica todo lo contrario no guarda ningún parecido con su referente, o lo que es lo mismo, la imagen simbólica se le puede asignar arbitrariamente cualquier referente, siempre que no guarde con ella ninguna analogía.



*“Cuando Hitler visitó Roma de Mussolini y toda la ciudad estuvo cubierta de banderas nazis, una niña italiana horrorizada: “Roma está repleta de arañas negras”<sup>34</sup>*

Independientemente de las connotaciones políticas que pueda tener la visita de Hitler a Roma y de las connotaciones que puedan tener las águilas y las cruces gamadas en un momento

---

<sup>33</sup> Ibid, pág., 176

<sup>34</sup> Ibid, pág., 14

histórico como el de la Italia Mussoliniana, lo que interesa es la sublimidad del acontecimiento que impone respeto, miedo, indiferencia, confusión, todos a la vez, etc.

Si para la mayoría de los compatriotas asistentes asocia el ambiente y los objetos que lo engalanan con un acto glorioso que representa el orgullo, el honor, la raza, etc.; para la niña, independientemente de su reacción post-lectoral infantil de algo desagradable, las “arañas negras” también representan lo sublime; que en este caso es miedo, horror, pavor al máximo nivel. Sin embargo si una de esas banderas es colocada en un solitario edificio oficial, la sublimidad del símbolo decae y la bandera, posiblemente, pasaría a adoptar otro significado, más atenuado de exaltación patriótica y también atenuado del horror de las “arañas negras”, (bandera oficial, símbolo de un edificio oficial, bandera nacional, etc.). En definitiva, el contexto, en el sentido gestaltista de Arnheim, determina en gran medida, la lectura de un objeto pictórico como indica el mismo autor en su tesis de la imagen simbólica: *“El contexto decidirá si la cruz habrá de leerse como un signo o un símbolo religioso o aritmético, o si no existe función semántica alguna, como el caso de las barras de una ventana.”*<sup>35</sup>

El contexto como el escenario que decide la lectura de una misma imagen, lo que viene a decir que la imagen no es simbólica en sí misma, sino ella y el mundo circundante, por un lado, y el acto lectoral por otro, ejemplo: cuando un espectador observa una cruz gamada en medio de una ceremonia hindú, entenderá sin tenerlo muy claro que la imagen se emplea como símbolo de veneración a los dioses que componen el elenco politeísta hindú; pero si la misma imagen y forma, se luce en una parada militar nazi, el mensaje se transforma en exaltación de la raza, precisamente, por el cambio de *contexto* y no de *cotexto*.

Ante esta visión lectoral de la imagen simbólica, se presenta otra teoría que fundamenta su tesis también en los tres pilares básicos (autor-obra-lector) no solo en el acto de la percepción, sino, también en el de la producción creativa de la imagen simbólica en la que el autor como es lógico, se responsabiliza en cargar la imagen de significados y sentidos denotativos para sí, pero equívocos y connotativos para el lector- espectador.

Sin embargo, F. de la Flor a través de su libro *Lectura de la imagen simbólica* piensa que las circunstancias extrínsecas (*contexto*) no cuentan como referencias en los procesos de lectura

---

<sup>35</sup> Ibid, pág., 15

de la imagen simbólica, sino las circunstancias intrínsecas (*cotexto*), son las verdaderas referencias, ya que—según él— la imagen simbólica viene “preñada” desde el principio:

*“...la imagen en cuanto se representa como cifrada, en tanto en cuanto, se muestra explícitamente abierta a la lectura simbólica. Abierta infinitamente hacia la connotación, hacia la ambigüedad. En esta lectura connotativa reside la dimensión misma de la imagen... la imagen simbólica, en cuanto “preñada” de sentidos no directamente analógicos o referenciales, es decir, la imagen que no es lo que es, sino muy otra cosa, pues entra en juego complejo de connotación.”<sup>36</sup>*

La siguiente imagen de Rousseau simboliza el sueño, un estado biológico-mental, conformado mediante varios procesos psíquico-mentales que desembocan en lo onírico, estadio en el que el “pensamiento” inconsciente campa a sus anchas, generando imágenes preferentemente simbólicas. Rousseau a través de los elementos de la realidad construye la forma de una imagen cuyos significados subliminales, defieren totalmente del objeto materializado. El sueño en esta imagen se presenta como la homogeneización de lo heterogéneo.



El antropólogo-semiólogo Román Gubern en su estudio de la imagen simbólica, gravita su teoría referente a la imagen simbólica, en una cuestión fundamental. La actividad creativa a través de la cual el artista plasma una serie de ideas cifradas mediante elementos morfológicos pictóricos y las técnicas plásticas adecuadas para cada imagen:

---

<sup>36</sup> Ibid, pág., 19

*“Toda imagen es un artificio, una construcción **simbólica**, bidimensional o tridimensional, que representa algo (percepciones visuales, ideas), mediante procedimientos técnicos diversos (líneas, colores, tramas de puntos), etc.*

#### **1.2.4. Estado de las imágenes**

##### **1.2.4.1. Imagen aislada**

Una imagen aislada es como su nombre indica una y aislada; la pintura y el dibujo representan desde el principio el paradigma del estado en el que se encuentran este tipo de imágenes, hasta que irrumpe la fotografía a finales del XIX para sumarse al dúo primigenio y desde entonces el triunvirato pictórico-fotográfico (dibujo, pintura, fotografía) sigue pujante en todos los ámbitos de la vida humana.

Justo Villafañe en la *Introducción a la teoría de la imagen* señala los entresijos de una imagen fija-aislada, los escenarios cambiantes en los que se ubica y los resortes técnicos que emplea para superar ciertas dificultades intrínsecas e inherentes a su condición de texto *visual-espacial*:

*En un medio espacial como el de la imagen fija-aislada en el que no es posible esa progresión natural, que supone la temporalidad de una imagen secuencial, es necesario que sean los elementos espaciales contenidos en un marco cerrado, los que creen dicha progresión, pero estos no crean esa estructura temporal progresiva, para ellos necesitan ser activados, y esta función es precisamente la que cumplen los dinámicos de la imagen: el movimiento, la tensión y el ritmo. De esta combinación de los dos tipos de elementos icónicos mediante la composición correcta, surgen las relaciones plásticas responsables de la significación de la imagen al existir ahora una estructura espacio-temporal resultante de la ordenación sintáctica. El orden genera estructuras y éstas son las que producen la significación plástica de la imagen.”<sup>37</sup>*

*“La mayor parte de las imágenes fijas son bidimensionales y, en su mayoría, su espacio pretende ser tridimensional utilizando para ello cualquier opción representativa basada en la proyección dentro de la composición en el recurso más simple para sugerir esa profundidad que físicamente la imagen no tiene.”<sup>38</sup>*

---

<sup>37</sup> Ibid, pág., 143

<sup>38</sup> Ibid, pág., 144

La imagen fija aislada no solo tiene problemas espacio-temporales, como es lógico tratándose de un lenguaje exclusivamente espacial, sino también prerrogativas, desempeñando papeles que solo ella puede acometer en circunstancias no siempre favorables, incluso sacando provecho de su condición de aislamiento, retroalimentándose de la escasez de espacio en la que está obligada a perpetuarse y posiblemente abrir caminos a una secuencialización del único espacio existente como demuestra la imagen secuencial, su cuadrante superior da cabida a un escenario en el que la muchedumbre anda bastante tensionada y preocupada por las condiciones de sequía que les asfixia y por los resultados que les pueda deparar la rogativa a favor de la lluvia; mientras el cuadrante inferior integra otro escenario; la multitud regresa eufórica por ver colmado su deseo, es decir, dos secuencias temporales en un único espacio:

*“En la imagen **fija-aislada** toda posibilidad de crear direcciones dentro de la escena pasa por la ordenación de los elementos espaciales contenidos en la misma. En la imagen figurativa existen mil recursos por producir direcciones de escena.”<sup>39</sup>*

#### **1.2.4.2. Imagen secuencial**

La imagen secuencial es la sucesión de dos o más imágenes fijas-aisladas de manera coherente y cohesionada:

La siguiente figura se compone de dos espacios autónomos pero secuenciales y coherentes, el primero integra una imagen de una parada militar, cuyos miembros desempeñan la función de impedir que un acto reivindicativo protagonizado por una multitud social, se desboque; no obstante, las dos imágenes pueden ser secuenciales “reales”, es decir, la primera y la segunda imagen se han tomado en el mismo lugar y día o, solo secuenciales, como posibilidad ya que ambas son coherentes por el tipo de vínculo que le atribuimos, (manifestantes vs policías); la primera secuencia puede ser perfectamente una parada militar armamento en ristre en la fiesta nacional de cualquier país del mundo y la segunda secuencia recogería una manifestación estudiantil en cualquier universidad o plaza del planeta, etc.

La aparición de dos secuencias espaciales claramente diferenciadas, supone también la aparición de dos estructuras temporales inherentes a las espaciales; si no hay estructuras

---

<sup>39</sup> Ibid, pág., 140

espaciales no puede haber las temporales, de ahí que la imagen secuencial cuente como un texto narrativo cuyas estructuras espacio-temporales se relacionan paradigmáticamente generando significados coherentes y cohesionados.

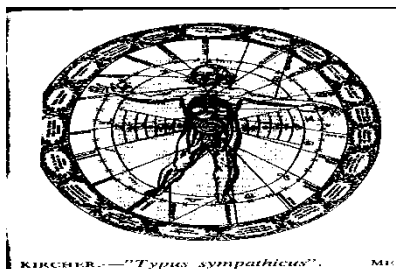


Imagen simple



Imagen secuencial

En su reciente artículo Aaron Kabidi (Universidad de Amsterdam), reafirma la idea de la capacidad de la imagen de vehicular un relato, esté o no acompañada de un texto lingüístico:

*"Las series de imágenes, estén o no estén acompañadas de palabras, tienden a ser interpretadas como exclusivamente narrativas."<sup>40</sup>*

Justo Villafañe, aún coincidiendo con la tesis de Kabidi, antepone el principio del orden como factor fundamental en los espacios secuenciales, porque el orden significa el transcurrir del tiempo, elemento principal junto con el espacio en una construcción narrativa.

*"... si la imagen es secuencial, las dirección de la escena puede depender de la distinta ubicación de un elemento en varios espacios diferentes, la temporalidad aquí dependerá de una articulación espacio-temporal particular."<sup>41</sup>*

### 1.2.5. El cómic: (tebeos, historietas)

Indudablemente, el cómic como género independiente, representa el paradigma con mayúsculas de la narrativa (*mixta*) pictórico-lingüística propiamente dicha, surgida coincidiendo con la aparición del cine, allá por los finales del S XIX; las imágenes del cómic son secuenciales e integran en su interior espacios escriturales en blanco reservados para la

<sup>40</sup> Áaron Kibedi, Varga, Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen, Universidad Libre de Ámsterdam.

<sup>41</sup> Ibid, pág., 140.

transcripción lingüística. Román Gubern<sup>42</sup> define el cómic en su libro *Patologías de la imagen* de manera sucinta pero efectiva: "su estructura narrativa integrada por una secuencia de pictogramas susceptibles de incluir en su interior elementos de escritura fonética... o la presencia estructural en el cómic de una multiplicidad de códigos (icono-visual, lingüístico-verbal) en su interacción construyen la especificidad del cómic"<sup>43</sup>

La siguiente figura compuesta de cuatro viñetas refleja una estructura cómica:



Cómic: sucesión de viñetas

Zunzunegui plantea el cómic como el género que más se asimila al cine, probablemente por lo que aquel tiene de cinematográfico en dos niveles distintos: la sucesión de viñetas (escenas) y por la presencia de lenguajes (lingüístico y acústico) acompañando las imágenes:

*"...el cómic establece lazos con el cinematográfico, en la medida en que suele componerse de agrupaciones de viñetas que se relacionan entre sí a través de operaciones que guardan un contacto con lo que en el cine se conoce bajo la denominación de montaje."*<sup>44</sup>

Aunque el afamado semiólogo Aaron Kamedi no ve tan claras las similitudes entre el género cómico y el cinematográfico por una diferencia nuclear consistente en la naturaleza estática del primero, que obliga al lector espectador realizar una serie de operaciones y movimientos en su proceso lectoral, mientras que en el caso del cine las imágenes son, como es obvio, móviles mecánicamente, y en su caso el lector espectador evita tomar posturas tan activas,

<sup>42</sup> GUBERN, Román, *Patologías de la imagen*, pág., 35, Barcelona, Anagrama, 2004

<sup>43</sup> Ibid., p., 35

<sup>44</sup> Ibid., pág., 65

basta con permanecer sentado y esperar que se sucedan las imágenes, las palabras y los sonidos.

*“Debe hacerse otra subdivisión en el caso de los objetos verbales y visuales que aparecen como serie. Algunos de ellos son percibidos por el lector-espectador como fijo, otros como móviles. Los **cómics** están yuxtapuestos, como los ventanales de las iglesias, y el lector-espectador quien se mueve. Los dibujos animados y otros objetos proyectados (películas) representan series móviles, el ojo del espectador permanece más o menos “fijo”<sup>45</sup>*

El cómic como género literario-artístico posee una serie de elementos inherentes a su naturaleza y por lo tanto, invariables y fundamentales que permiten su desarrollo como tal pero también posee una serie de elementos eventuales que aparecen y desaparecen dependiendo de las necesidades compositivas de cada artista.

El elemento considerado el más esencial es sin lugar a dudas la viñeta, no existe cómic sin la inconfundible viñeta integradora de todo tipo de lenguaje visual, verbal y acústico que se alternan en estructuras espacio-temporales. Explica Gay Gautier en su libro *La imagen y el sentido* la importancia de la viñeta como unidad irreductible:



*La última viñeta de una aventura de Lucky Luk*

#### 1.2.5.1. **La viñeta**

*“Sin duda, es el **cómic**, a nivel de su unidad más pequeña, la viñeta, sometida a las necesidades del relato a su ritmo, de donde nos viene la protesta más ofensiva del sacrosanto rectángulo que encierra todavía nuestras imágenes.”<sup>46</sup>*

---

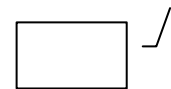
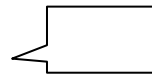
<sup>45</sup> Ibid, pág., 115

<sup>46</sup> , Ibid, pág., 182.

*“La presentación de cada tira de **viñetas** es la norma. Las viñetas están separadas por espacio en blanco de anchura uniforme, pero su disposición no representa ninguna regularidad a primera vista. Este sistema perfectamente clásico está tan solo perturbado aquí y allá por ciertas diferencias: ausencia de marco, encabalgamiento de varias **viñetas**.”<sup>47</sup>*



El espacio de una viñeta se distribuye en dos subespacios claramente definidos; en primer lugar, un subespacio consagrado íntegramente a la imagen y un espacio “endóptico” en color blanco “bocadillo” reservado a la escritura lingüística; el bocadillo se puede presentar de diferentes formas, siempre dependiendo de la condición de los personajes que intervienen en el relato y el tipo de mensaje que transmiten;



Guy Gautier configura la teoría de las viñetas en los siguientes términos:

*Las viñetas del cómic- una imagen fija provista de un- “antes” por el juego de la disposición secuencial-organiza su espacio en función del tiempo del relato. Parten del tiempo artificial del relato y no del tiempo análogo al movimiento. Cada viñeta puede ser considerada como un pequeño cuadro”<sup>48</sup>*

Una de las categorías semánticas más importantes en el cómic se asienta en la cantidad de líneas que forman el bocadillo, si la línea es simple, el mensaje que hospeda es menos importante que el rodeado de dos o más trazos:

*“El contorno del bocadillo debería ser, sino fuera más que una simple delimitación entre dos espacios con funciones diferentes, puramente neutro. Las diferencias*

<sup>47</sup> Ibid, pág., 183

<sup>48</sup> Ibid, pág., 185.

*observadas nos llevan, por el contrario a hacer de él un elemento semántico independiente.*<sup>49</sup>

### 1.2.6. **La gramática de la imagen**

#### 1.2.6.1. **Elementos morfológicos de un texto visual:**

El texto visual (imagen) dispone de un número muy limitado de elementos morfológicos de naturaleza espacial que se encargan de su construcción y modelación, en la que el punto materializa la unidad morfológica pictórica mínima, aunque como veremos más adelante, el punto representa más que una simple y diminuta mancha irreductible a través de la cual se inicia un texto pictórico; la línea es el siguiente elemento morfológico que desempeña múltiples funciones dentro y fuera de la imagen, mientras que el trazo, en cambio, es un elemento morfológico que participa en la construcción de la imagen pictórica, pero su carácter indefinido siembra muchas dudas sobre su autenticidad; el color y la dimensión son otros de los elementos espaciales cuya presencia y relación son fundamentales en la orientación significativa de una imagen. Justo Villafañe, consciente de la sencillez del “abecedario” visual, pone énfasis en la importancia de las relaciones intersignificas, ricas en producir significados y sentidos.

*“Los elementos morfológicos de la representación son aquellos que poseen una naturaleza espacial. Constituyen la estructura en la que se basa el espacio plástico, el cual supone una modelización del espacio de la realidad. Aunque lo más pertinente en ellos sean sus características formales y la posibilidad que tiene de producir diferentes relaciones plásticas en función de su utilización, son entre todos los elementos de la representación, los únicos que poseen una presencia material y tangible de la imagen.”*<sup>50</sup>

#### 1.2.6.1.1. **El punto:**

Cualquier imagen, pintada o dibujada, comienza inevitablemente con un punto que implícita o explícitamente marca su inicio, incluso en muchos casos consigue orientar su sentido; el

---

<sup>49</sup> Ibid, pág. 186.

<sup>50</sup> Ibid., p., 99

punto físico representa sólo la parte visible de un elemento, cuyas diversas funciones y significados trascienden en multitud de ocasiones su significado inicial para abarcar dimensiones inmateriales. Dondis a través de su libro *Sintaxis de la imagen*, define el punto como: *“la unidad más simple, irreductiblemente mínima de comunicación visual,... tanto si su existencia es natural como si ha sido colocado allí por el hombre con algún propósito.”*<sup>51</sup>

El *punto*, incluso en su ausencia no deja de considerarse un factor concluyente en la construcción pictórica, por ejemplo: el punto geométrico virtual de un cuadro representa el centro del centro y sirve de referencia en los procesos compositivos, gracias al punto el artista distribuye los subespacios plásticos y orienta la posición de los objetos que disemina a lo largo y ancho de la totalidad del espacio seleccionado, el espectador-lector también se guía del punto en su recorrido lectoral, tomándolo como referencia de sus operaciones de recuento e inventario de los elementos que habitan una imagen determinada y la segmentación y re-composición de sus unidades significantes en sub-unidades inferiores.

Además de esta función, el punto desempeña otras cuyo calado, incluso es más profundo que las anteriores, convertirse en el único protagonista de todo un cuadro; el llamado “Puntillismo” o “Divisionismo” una corriente neoimpresionista que surge una vez diluido el Impresionismo a finales del SXIX, cuyos maestros visibles son los artistas franceses Georges Seurat<sup>52</sup>, Paul Signac<sup>53</sup> toman el punto como base de sus obras y el puntillismo como técnica mediante el cual diseminan miles de puntos en espacios plásticos que se convierten en auténticas imágenes:

---

<sup>51</sup> Ibid, pág., 54

<sup>52</sup> Seurat, George: artista impresionista francés (1859-1891)

<sup>53</sup> Signac, Paul: artista impresionista francés (1863-1935)

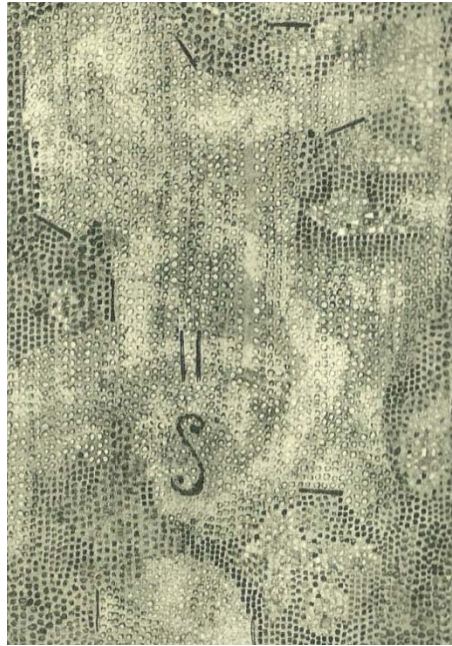


Imagen "puntillista" PAUL KLEE, *Infinitamente igual*

#### 1.2.6.1.2. **La línea:**

La línea es un elemento morfológico del lenguaje visual, materializa la extensión del punto concluye lo que el punto inicia pero esto no es todo lo que una línea es capaz de hacer. el carácter camaleónico le permite también metamorfosearse en innumerables formas, incluso posee la capacidad de transgredir sus propias funciones físicas de inicio y convertirse en elemento esencial y único. Según indica el profesor Villafaña, la línea: *"...es un elemento visual de primer orden. Sus usos en la comunicación visual son infinitos. La línea tiene dos grandes funciones: señalar y significar."*<sup>54</sup>

La línea se presenta de innumerables formas (recta, entrecortada, sinuosa, vacilante, oblicua, en espiral, en zigzag, gruesa, delgada, simple, múltiple, etc.). En cada una de estas formas la línea desempeña una o varias funciones dentro, incluso fuera de la imagen (el contorno exterior, el punto de fuga exterior, vectores direccionales). La línea no solo se diversifica en las formas, también en las funciones estético- artísticas que desempeña:

---

<sup>54</sup> Ibid, pág., 91

Contorno exterior, vectores direccionales, objetos del interior, contrastes, elementos compositivos, sombreado, volumen.

En muchos casos la línea coprotagoniza una imagen determinada con otros elementos morfológicos pictóricos como el color o la forma.

En la imagen de la izquierda, el cabello de la señorita se convierte en el principal reclamo de la imagen, gracias a la flexibilidad que muestra la línea en convertir un cúmulo de trazos en estética pura, aunque el color y las formas también adquieren un co-protagonismo mientras la imagen del flanco derecho, el protagonismo de la línea es absoluto; ella sola con sus variadas formas se erige en hegemónica en la representación,

tal como nos muestra la imagen de la izquierda, el cabello de la señorita se convierte en el reclamo principal de la totalidad de la imagen, aunque no es el único elemento compositivo. En otros casos, la línea se torna en elemento hegemónico, dominando la totalidad del espacio plástico que ocupa e influyendo en los significados y sentidos del cuadro (imagen derecha)



*Línea coprotagonista*



*Línea protagonista*

### 1.2.6.2. **La sintaxis de la imagen**

Hablar de la sintaxis, una disciplina de la gramática lingüística en el mundo de la imagen, es cuanto menos atrevido, si tenemos en cuenta la naturaleza de los elementos morfológicos que lo integran y los específicos mecanismos a través de los cuales se asocian e interrelacionan; no obstante, el debate que suscita la dialéctica entre los detractores de

aplicar la sintaxis lingüística a la imagen y los defensores de la misma, por fortuna de los interesados en la materia, el debate sigue candente, ya que muchos teóricos del arte plantean dudas aún no resueltas del todo, sobre todo en lo que se refiere a la configuración de normas y reglas generales que dieran cuenta de un texto pictórico (imagen) plagado de objetos y figuras entrelazados, contruidos sobre un orden paradigmático (lenguaje visual), fuera del dominio de los mecanismos creados ex profeso para estudiar y analizar textos basados en construcciones sintagmáticas (lenguaje lingüístico).

La llegada del SXX supone el punto de inflexión entre un pasado, en cierta medida embrionario en muchas de las cuestiones que en su espacio y tiempo se plantean y replantean, y un principio de siglo proyectado a un futuro todavía incierto; no obstante y a pesar de la confusión, la mayoría de las ideas y teorías que venían fraguándose décadas, incluso siglos atrás, comienzan a constituirse, gracias a los intensos debates existentes, en normas y reglas de naturaleza científica orientadas a velar por la cohesión y la coherencia funcional de un lenguaje indudablemente hábil y competente para vehicular informaciones comunicativas cotidianas por un lado, y significaciones compositivas por otro.

García Berrio en su libro trata de crear una estructura retórica a imagen y semejanza de la fundada por la Retórica Clásica, basada en tres partes: *Inventio, dispositio y elocutio*, pero en su versión exclusivamente pictórica, como son el: *“Circumscriptio”, “Dispositio” y “lumina”*. Berrio ve en esta división del acto creativo en el lenguaje como el más desarrollado en su momento y como:

*“el grado superior de tradición y desarrollo que habían alcanzado las Poética y Retórica a la hora de constituir la incipiente teoría de la pintura, pero al mismo tiempo corrobora la posibilidad razonable de establecer tales paralelos.”<sup>55</sup>*

El paralelismo que aventura Berrío es secundado también por el profesor Justo Villafañe, partidario de una sintaxis aplicable al lenguaje de la vista a partir de los principios de la lógica

---

<sup>55</sup> BERRÍO, García, *Teoría de la literatura*, p., 465, Madrid, Cátedra, 1989.

científica de la Sintaxis Distribucional de la lengua que a su vez se divide en una Sintaxis Normativa, que regula el funcionamiento normal de la escritura habitual, y otra sintaxis que autoriza equívocos, ambigüedades, indicción y giros:

*“La sintaxis está constituida por un conjunto de reglas para coordinar y unir unos elementos- palabras- y formar oraciones; en la composición, igualmente, se ordenan unos elementos formando estructuras y éstas ordenadas, a su vez, producen la significación de la imagen. En la gramática existe una sintaxis regular y otra figurada; la primera se basa en la unión más lógica y simple de las palabras, y la segunda, sin embargo, autoriza el uso de las figuras de construcción. En la imagen existe, de la misma manera, una composición regida por ese principio básico que es la simplicidad y que a partir de ahora denominaré normativa, otra forma de composición en la que también caben las transgresiones del orden natural de la imagen y hace casi infinitas las maneras diferentes de significación plástica.”<sup>56</sup>,*

El autor de *La imagen y el sentido* llama “Sintaxis Perceptiva” , un acto analítico de la imagen basado en la percepción visual del espectador, incluso sin verse obligado a seguir los rigores de la linealidad lectoral, como es el caso de la escritura, consigue establecer relaciones intersignicas que desemboquen en estructuras significantes:

*“El plasticismo entre el cuadro como estructura plástica de constituyentes y el texto literario representa la expresión culta de este sistema de legitimar semejanzas entre literatura y pintura. La sintaxis perceptiva regula funcionalmente las opciones micro y macroponenciales de la construcción textual”<sup>57</sup>.*

En este sentido, Villafañe concreta aún más el radio de acción de la sintaxis, presentando tres máximas que debe tener en cuenta el espectador-lector, lo que él llama “tres hechos irreductibles:

*“... una selección de la realidad, unos elementos configurantes y una sintaxis, entendida esta como una manifestación de orden. Todo fenómeno que admite reducirse de esta manera, sin alterar su naturaleza puede considerarse una imagen”.<sup>58</sup>*

---

<sup>56</sup> Ibid, pág., 164

<sup>57</sup> GAUTITIER, Guy, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, p., 29, Madrid, Cátedra, 1986

<sup>58</sup> VILLAFañE, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, p., 30, Madrid, Pirámide, 1986

Sin embargo el profesor en su delatada defensa de un amparo científico y por tanto, racional capaz de tratar la imagen como un verdadero texto, ensamblado a base de significantes y significados, es decir, el material empleado en la pintura de uno o varios objetos (formas, colores, texturas, etc.) y la interpretación que se hace de aquellos objetos, es decir, las sensaciones, recuerdos, miedos, fobias, filias, etc. que inspira y transmite el cuadro, como una totalidad indivisible

Ahora bien, pero, ¿Es el trazo un signo propiamente dicho? y ¿Es la composición pictórica un verdadero texto segmentable?

Estas y otras interrogantes son las que se plantean numerosos estudiosos del arte y la literatura contrarias a la idea de considerar el trazo como un signo re-producible y la imagen un verdadero texto, compositivo (artístico), comunicativo o simplemente ornamental, susceptible de ser segmentado con relativa facilidad.

La composición es un acto creativo referente a la pintura en su versión plástica y artística, en un *plano secundario*, en términos de Lotman; un mecanismo pictórico que hace de una imagen un objeto estético, mucho más complejo que una simple selección mecanizada de un espacio y unos objetos que lo habiten. En la composición pictórica, el análisis de la obra pictórica como una totalidad significativa resulta crucial en la consecución de una sintaxis pictórico-icónica fundamentada en un equilibrio simétrico: modelación de espacio y recepción de elementos.

Con la repetición de los objetos dentro de una imagen, provocando la semejanza y la desemejanza, se constata la poeticidad del texto pictórico pero con la modulación del espacio, se refuerza su carácter exclusivamente espacial; la modulación del espacio en la imagen no es otra cosa que la secuencialización del espacio en unidades sub-espaciales jerárquicamente ubicadas, entre zonas *tensas*: (los extremos derecho y izquierdo del cuadrante superior del cuadro, el centro geométrico del cuadro y los espacios aislados llamados endotópicos por fijarse sobre espacios de objetos ya modelizados; y zonas *atensas*,

consistentes en las zonas restantes, los dos extremos inferiores desde el centro geométrico hacia abajo.

El entramado icónico: según Villafañe se compone de tres elementos:

*“orden-----estructura-----significación”*<sup>59</sup>

En ambos casos los objetos compositivos de una imagen no parecen disponer de elementos estables de significación, por lo tanto, precisan de estrategias puntuales que favorecen un clima de relaciones intrasígnicas, activadas sobre el escenario pictórico.

La profundidad, el volumen, la dimensión, el contraste, etc., son algunos de los mecanismos pictóricos cuya misión es la de recobrar la vida de los objetos inertes, vida que se traduce en relaciones jerárquicas entre los objetos, que dan lugar a construcciones de unidades significantes cargados de significados y sentidos. Sin embargo Guy Gunter contrario a la posibilidad de la existencia de relaciones figurales dentro del cuadro, reemplazando la idea de relaciones por una simple *“co-presencia”*

*“Para producir sentido, la imagen ha tenido que rodear sus propias huellas y jugar con su capacidad de pasar de lo emblemático a lo semiótico. Al no disponer ni del “no” ni del “o”, ni del “porqué”, ni del “sí”, ni del “yo”, etc., la imagen ha apostado sobre las dos únicas relaciones: el “y” de yuxtaposición y no da cuenta de las relaciones que mantiene los elementos puestos en relación, solo dan cuenta de una **co-presencia**”* y sigue diciendo Gautier *“Para explicar la relación hay que recurrir a elementos exteriores: es la metáfora único recurso que permite elaborar un comentario”*<sup>60</sup>.

Pero por otro lado, Villafañe se muestra más convencido de la existencia de un dinamismo interfigural dentro de un espacio en un estado de potencia que el espectador urge activar mediante la visión y luego la mirada, lo que generaría la relación entre dos estructuras sumamente imprescindibles para la construcción de una sintaxis y por consiguiente la posibilidad de establecer principios generales que tengan como objeto el análisis de la imagen, basándose en las relaciones entre la estructura temporal y espacial.

---

<sup>59</sup> Ibid, pág., 165

<sup>60</sup> Ibid., p., 238

*“Existen dos niveles de significación: dos sintaxis: la primera se corresponde con el primer nivel de significación ordena, los elementos básicos de la imagen; el resultado se manifiesta a través de una serie de opciones representativas (cuatro o más). El otro nivel de significación se corresponde con el segundo nivel de sintaxis; la nueva manifestación del orden icónico se basa en la elección y posterior articulación de tres opciones representativas; una espacial, temporal y una **tercera** que relaciona las dos. Estas tres estructuras constituyen la estructura general de la imagen a la que va asociada la significación plástica”<sup>61</sup>*

### **1.2.6.3. El significado de las imágenes**

Si la sintaxis de la imagen trata de imitar la sintaxis de las palabras para poder acceder a las estructuras significantes de una imagen y explicar las relaciones existentes entre los distintos objetos que ocupan la superficie del cuadro, “el significado de las imágenes” tiene por objeto explicar los significados y los sentidos de los que son capaces de vehicular las imágenes en sus distintas versiones:

#### **1.2.6.3.1. La imagen fetiche:**

La imagen fetiche representa, más que una imagen propiamente dicha, una reliquia que evoca lo que podría haber sido todo, pero no lo fue, de ahí que su existencia está ligada al individuo y sus circunstancias psicológicas, morales, religiosas, y su relación con la ausencia que representa la imagen fetiche. Aunque en esta cuestión Barthes según explica, plantea el paradigma de la imagen fetiche:

*“El hecho de que la fotografía no tiene un fuera de campo intenso como el cine, produzca sin embargo, una foto de fuera de campo singular, no documentado, inmaterial, proyectivo como el punctum de Barthes, cuyo fuera de campo fotográfico es su “expansión metonímica”, mientras que el fuera de campo es un lugar del que la mirada ha sido apartada para siempre, y el espacio de la fotografía está asediado por el sentimiento de su exterior, de su “borde”. Esta relación entre campo y fuera de campo evoca esta otra relación entre el lugar, hacia el que toda la mirada se ve negada, de la castración, y el lugar, justamente “al lado” que es el del **fetiche**.”<sup>62</sup>*

---

<sup>61</sup> Inid., p., 15  
<sup>62</sup> Ibid., p., 136

Barthes, en su libro *Retórica de la imagen* resuelve la problemática de la imagen fetiche proponiendo dos imágenes, la primera se trata de la réplica de una porción de realidad que ya no existe y la segunda, es el instante que podía haber sido captado, pero por razones inexplicables no se puede realizar, el “al lado” de una imagen fotográfica, según explica Barthes es aquel “castrado” a la imagen fotografiada, pero ¿Dónde termina su expansión hacia fuera? ¿Al infinito?

#### 1.2.6.3.2. **La imagen isomorfa:** (onírico-mental)

Las imágenes isomorfas carecen de materia y por lo tanto de forma, se generan en el interior de los individuos, pueden ser oníricas o mentales.

##### 1.2.6.3.2.1. Imagen onírica:

Una sentencia del viejo Filostrato, 250 ac., reza así: *La fantasía ha creado (la obra de arte de Fidias); es mejor artista que la imitación, puesto que ésta representa lo que estaba **viendo**, la fantasía, lo que no veía”*

*lo divido il mío tempo cosí: metá dormo e l'altra metá sogno. Quando dormo non sogno, de é un peccato poiché sognare é la suprema genialità.*

Goyes Narváez trata de delimitar la galería de imágenes adscritas a las realidades oníricas interiores en estados de inconsciencia de los individuos:

*“El que, en el laberinto de lo real percibido, persigue una visión interior resultante de procesos complejos, tendría algunas dificultades para explicarlo y sin duda, no le beneficiaría de nada. Es cierto, sin embargo, que no ha “inventado” realmente a esos monstruos que, pese a todo, ha arrancado de la nada o, de una red de formas en deuda con el azar, primero, y después con una mirada inspirada del interior, por*

*haberle dado vuelta al significado. A esos monstruos, los conocemos, bien sea porque evocan algún animal temible pero repertoriado (lobo, cocodrilo, serpiente), bien porque, como lo hacen las quimeras, (dragones o demonios), de cualquier índole, habitan desde que el tiempo es tiempo, mitos y leyendas*<sup>63</sup>

La exploración de la realidad onírica es otro de los campos que la imagen que desempeña desde tiempos inmemoriales. EL mundo onírico es lugar por antonomasia de imágenes cargadas de valores semánticos inagotables, el espacio interior ilimitado, las pesadillas originan imágenes irreconocibles, un asalto a la racionalidad, las imágenes se yuxtaponen sin un orden aparente, sin ninguna referencia clara, desmantelando cualquier referencia metafórica a una realidad exterior como condición irrenunciable; se replantean las prioridades; la cognición, la razón y la conciencia, ya no representan los conductos otrora fiables; en su lugar se exalta la geometría de la pesadilla, la inconsciencia como conductos alternativos de exploración interior

Pero, ¿hasta qué punto una imagen originada en un proceso temporal se puede convertir en un objeto espacial, lo latente en lo manifiesto, lo formal en lo objetual, etc. Estas y otras interrogantes, interfieren en el transcurrir reflexivo del lector-espectador, dado el riesgo que supone convertir algo etéreo en materia palpable y significativa; y en este caso ¿Qué elementos de la realidad debe utilizar el artista para conseguir materializar este tipo de imágenes?

¿y lo latente?, ¿en lo manifiesto? o ¿la forma en objeto?, éstas y otras interrogantes en seguida saltan a la mente, por las características inherentes a una imagen como la onírica, por lo general desprovista de referencias en el exterior, entonces ¿Qué elementos de la realidad debe utilizar el artista para plasmar una imagen de este tipo? o mejor aún, si el acto creativo transcurre en un alto grado de conciencia del artista y la imagen onírica se produce en el lado contrario ¿Cuál de las dos imágenes se falsea? ¿la imagen onírica o su simulacro? y ¿qué imagen pinta el artista, la onírica propia, la que imaginada en un estado “normal” de conciencia o contada por un tercero que haya sido asaltado por ese tipo de vivencias, que él no busca, por lo que tienen de monstruoso y fantasmagórico? El cerebro, como indica Julio Cesar Collantes en su artículo:

---

<sup>63</sup> GOYES NARVÁEZ, Julio César, <http://WWW.ucm.es/info/especulo/numero22/com-visual.html>

*“no es un recipiente, ni una masa energética, sino una energía alerta perceptiva, un acto creador, capaz de transformar de todo cuanto se le relaciona. Esta visión es importante para el pensamiento visual, entre otras cosas, porque se pone entre paréntesis crítico el realismo imaginal.”<sup>64</sup>*

las posibilidades de encontrar fórmulas y procedimientos que nos aproximen a una configuración clara de los periplos que trazan las imágenes oníricas en su camino de conversión, apoyándonos en los resultados de Freud sobre la onirosis y los procesos oníricos del sueño, en las que muchos autores proponen una tercera imagen que interfiere y hace de puente entre “lo temporal” y “lo espacial”: *la imagen mental*, una fórmula de tránsito, una idea propuesta mucho antes que los gestaltistas, liderados por Arnheim y asumida por buena parte de los críticos del arte de principios del siglo XX:

*“Al considerar el llamado trabajo onírico, que tiene que darle apariencia sensorial a los pensamientos oníricos subyacentes, Freud plantea la cuestión de cómo pueden representarse en imágenes los eslabones lógicos importantes. En las artes visuales, dice, existe un problema semejante. Hay en verdad paralelos entre las imágenes oníricas y las creadas en las artes, por una parte, y las imágenes mentales, que sirven de vehículo al pensamiento por la otra, pero al advertir la semejanza, también advierte una de las diferencias, y estas pueden contribuir a caracterizar con mayor precisión las imágenes del pensamiento.”<sup>65</sup>*

Pero la problemática de difícil solución desde el principio de su planteamiento hasta hoy día radica en la diferencia insalvable entre el estado de conciencia del sujeto que “vivencia” una sucesión de imágenes oníricas en un estado de pseudo-consciencia, un tiempo que se caracteriza por su dispersión, un espacio inexistente, una mezcla heterogénea de elementos de distinta procedencia, etc.; frente a un estado necesariamente de máxima consciencia que debe caracterizar al autor, en un momento tan sumamente trascendental como es el del acto creativo, incluido el momentos en el que tiene que pintar una imagen de origen onírico.

La figura siguiente representa una imagen publicada en el siglo XIX, y clasificada como una imagen onírica, pero la interrogante que se plantearía cualquier espectador es la de: *¿Dónde residen los indicios que orientan hacia una lectura onírica de tal imagen?*

---

<sup>64</sup> RUIZ COLLANTES, F. X., “Pregnancia semántica modulada Y lectura de imágenes”

<sup>65</sup> Ibid, pág., 253

Los elementos que habitan la imagen parecen reconocibles por su pertenencia a la realidad palpable: (montes, nubes, agua, plantas, árboles). Entonces *¿dónde reside el misterio de unos elementos de la realidad visible, sobrepuestos a modo de “collage” en un cuadro con los contornos difuminados?*

Probablemente, los sentidos de la presente imagen no se localicen en su dimensión espacial sino en otro ámbito significativo de la imagen, por ejemplo: en su actitud frente al lector-espectador y también, la actitud espectador frente a la imagen en esos trayectos de ida y vuelta entre lector-obra o lo que es lo mismo, los significados y sentidos que pueda transmitir la composición pictórica se encontrarían fuera de ella, son todas aquellas hipótesis y otras hipótesis que va formulando a la vez que descartando el espectador en su proceso lectoral de la imagen



*“El espacio no está perturbado por la irrupción de figuras inhabituales, pero está subvertido, remodelado por alteración de las formas. Desarreglo controlado que pone en funcionamiento un racionalismo que el Renacimiento había puesto para homogeneizar percepción y razón. Las escaleras interminables de Escher, que se pueden subir interminablemente a través de sus arquitecturas imposibles, son muy reconocidas, en oposición a los universos oníricos clásicos.”<sup>66</sup>*

#### 1.2.6.3.2.2. Imagen mental

La mental es otra imagen isomorfa, y por lo tanto, no ocupa un espacio específico fuera del pensamiento; ocupa un “lugar” intermedio entre la imagen visualizada o imaginada y la pictórica. J. Aumont establece sitúa las imágenes mentales en una zona intermedia entre lo arbitrario que representa el lenguaje verbal y lo puramente natural de una imagen icónica:

---

<sup>66</sup> Ibid., p., 167

*“Muchas hipótesis actuales sobre las imágenes mentales giran alrededor de la posibilidad de una codificación que no sea ni verbal, ni icónica, sino de una naturaleza algo intermedia.”<sup>67</sup>*

<i>origen</i>	<i>Conversión fase 1</i>	<i>Conversión fase 2</i>
Imagen onírica	Imagen <i>mental</i>	Imagen pictórica
Imagen visualizada	Imagen <i>mental</i>	Imagen pictórica

Este esquema muestra los procesos creativos que debe transitar un artista hasta plasmar la imagen sobre un espacio seleccionado. Cuando el origen es onírico, el artista en un estado de plena conciencia debe realizar una serie de operaciones que trasladen la imagen desde un contexto subconsciente a otro estadio, totalmente cuerdo, perteneciente a la mente pensante con capacidad suficiente de recomponer el caos, dotando de forma el conglomerado de objetos, signos algo borrosos, líneas entrecortadas, figuras difuminadas, etc., y luego la materia y por último, la sustancia. La imagen escogida de la realidad visible por el artista, igualmente debe transitar por el mismo estadio mental de su autor.

<i>origen</i>	<i>proceso lectoral 1</i>	<i>proceso lectoral 2</i>
Imagen pictórica (onírica)	Imagen <b>mental</b>	re-construcción
Imagen pictórica (visual)	Imagen <b>mental</b>	re-construcción

Este segundo esquema muestra los procesos lectorales de una imagen pictórica, independiente de su origen; el lector espectador, una vez aprehendida la imagen pictórica seleccionada, construye su propia imagen mental como una fase anterior a la re-construcción de la imagen original. Dice D. Dondis al respecto de la imagen mental:

---

<sup>67</sup> Ibid., p., 124

*“Esa sub-estructura abstracta es la composición, el diseño. La capacidad de confeccionar mensajes mediante la reducción de la información visual realista para abstraer sus componentes está en la respuesta de la ordenación al efecto pretendido...**lo abstracto** transmite el significado esencial, pasando desde el nivel consciente, desde la experiencia de la sustancia en el campo sensorial directamente al sistema nervioso desde el hecho a la percepción.”<sup>68</sup>*

En el proceso de comprensión de una imagen, un sujeto puede construir un modelo mental, una representación mental con un grado de analogía, respecto a la realidad que muestra. Toda representación analógica implica siempre algún nivel de concreción sobre la información que del mundo mostrado debe aprehenderse.

#### 1.2.6.3.3. **Imagen mitológica:**

Si la imagen onírica es producto del sueño en un estado inconsciente del individuo, la imagen mitológica se origina al amparo del subconsciente colectivo, cuya memoria es susceptible de almacenar cantidades ilimitadas de imágenes que el grupo, generación tras generación viene forjando, fomentando y proyectando al futuro.

Las imágenes mitológicas aunque sean arquetípicas, su representación varía dependiendo de la época histórica en que se realiza, de la modalidad de representación (escultura, pintura, teatro) y del estilo individual del artista, sin mencionar el acto lectoral del espectador que también define el significado de la imagen. Dice Luis de Caralt en su libro *El hombre y sus símbolos* refiriéndose a lo arquetípico de la imagen mitológica:

*“A menudo creemos que la palabra **arquetipo** designa imágenes o motivos mitológicos definidos. Pero esos no son más que representaciones conscientes: sería absurdo suponer que representaciones tan variables pueden ser heredadas. El **arquetipo** reside en la tendencia a representarnos tales motivos, representación que puede variar considerablemente en los detalles, sin perder su esquema fundamental.”<sup>69</sup>*

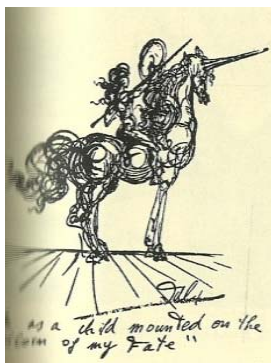
Las tres versiones siguientes representan una sola imagen mitológica, (La dama y el unicornio) pero como se observa, existen matices entre el dibujo situado en el extremo izquierdo, el

---

<sup>68</sup> Ibid., p., 97

<sup>69</sup> JUNG, C., Q., “Ensayo de exploración del inconsciente”, en *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Luis de Caralt, 1981

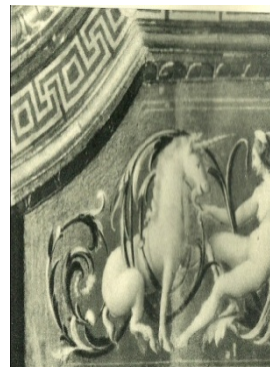
cuadro pintado en el centro y finalmente, la representación dramática recogida en una imagen fotográfica:



H. Rossen.- *Dama y el unicornio*



Rep. Teat.-. *Dama y unicornio*



Huldesbrag, *Dama y unicorni*

La imagen mitológica que se traslada al arte no es más que la versión limitada y racionalizada de una retahíla interminable de imágenes del “pensamiento” mitológico radicadas en la memoria colectiva de los pueblos, la imagen mitológica representada en el arte y la poesía no pretende reflejar con fiabilidad ninguna realidad, sino todo lo contrario, recrear, moldear y dar forma o no-forma a lo etéreo y crear un punto de encuentro y un vínculo entre el tiempo en el que transcurren las imágenes isomorfas en la memoria colectiva, y su representación sobre un espacio limitado y determinado de manera extremadamente subjetiva

Gustave Dore al igual que otros afamados artistas del SXIX, o Riou de Bar, Bayard, Bennet, introdujeron en sus ilustraciones figuras onírico-mitológicas, de ambientes tenebrosos, que brindan al lector-espectador una suerte de escenarios repletos de imágenes que se mezclan entre las puramente oníricas, generadas en el interior del artista y otras, mitológicas, forjadas en el seno del grupo.

Gustave Doré<sup>70</sup> en su ilustración de *El dicho del viejo marino* de Samuel Taylor Coleridge<sup>71</sup>, introduce las mismas imágenes teñidas de oscuridad insinuantes (esbozo de figuras, caras presuntamente humanas, figuras indefinidas, etc.) que flotan imparables sobre la superficie del agua, figuras que atormentan y espantan el yo poético del autor:

---

<sup>70</sup> DORÉ, Gustave, *El dicho del viejo marino*

<sup>71</sup> COLERIDGE, Samuel Taylor

I looked upon the rotting sea (*miraba el mar, el mar que se pudría*)

And drew my eyes away (*y luego aparté la vista*)



1.2.6.3.4. **La imagen especular:** (*cóncava vs. Convexa*):

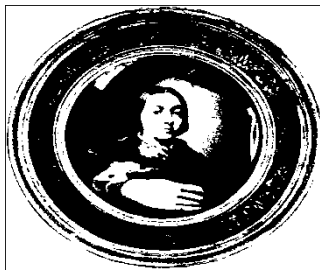


Imagen especular cóncava



Imagen especular convexa

La volatilidad de la imagen del espejo marca de manera decisiva su peculiar existencia; la ausencia del objeto retratado supone la dilución de toda esperanza de imagen aunque en realidad, el problema no reside esta evidencia sino en el empleo de la imagen especular con fines artísticos, cuestión que se lleva tratando desde el Clasicismo tal como indica René Hocket :

*, La metáfora del espejo es frecuente en la literatura ya desde antiguo. Gozó de gran aprecio sobre todo durante el Helenismo y en la Edad Media. Pasando el Alto Renacimiento.”<sup>72</sup>*

---

<sup>72</sup> HOCHE, Gustave René, *El Manierismo en el arte*, pág 13, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1961

Bajtín plantea la imagen especular como una imagen falsa artísticamente, ya que según su teoría planteada en el libro *Estética de la creación verbal*, nuestra imagen especular debe ser vivenciada por el otro “*nuestra postura frente al espejo es siempre un poco falsa, puesto que no poseemos un enfoque de nosotros mismos desde el exterior*” (Bajtín) o “*de ahí que se dé esa expresión especial y poco natural que solemos ver en el espejo y que jamás tenemos en la realidad*”<sup>73</sup>.

Casi siempre que en la literatura o en el arte se menciona un espejo es para instigar la normalidad, introduciendo situaciones angustiosas, la confusión y la muerte.

El saxofonista Johnny Cárter, protagonista del célebre cuento *El perseguidor* de Julio Cortázar, relata a Bruno, su representante, sus vivencias con el espejo, un espejo que no le refleja precisamente la imagen que él esperaba, la que él cree la suya auténtica; entonces, para Jhonny algo falla o esa imagen es la otra versión de sus innumerables versiones de las que rehúye permanentemente y que solo el espejo puede recordarle.

*“A noche se me ocurrió mirarme en este espejito, y te aseguro que era tan terriblemente difícil que casi me tiro de la cama. Imagínate que si estás viendo a ti mismo; esto tan solo hasta para quedarse frío durante media hora. Realmente ese tipo no soy yo, en el primer momento he sentido claramente que no era yo. Lo agarré de sorpresa, de refilón, y supe que no era yo.”*<sup>74</sup>

El poeta francés Paul Eduard termina su poema *Morir* con el terceto: *Entre todos los muros gravita todo el peso de las sombras /me bajo a mi espejo / como un muerto a su tumba abierta*. Tristán Tzara lanza el verso, *Espejo, frutos de la angustia*

*“El arte de la literatura impresionista de nuestros días está pululando de espejos y espejados, de reflejos y des-reflejos.”*<sup>75</sup>

#### **1.2.6.3.5. La imagen tachista:**

---

<sup>73</sup> BAJTÍN, M. M., *Estética de la creación verbal*, pág., 34, México, SXIX Editores, 1990

<sup>74</sup> CORTÁZAR, Julio, *El perseguidor*, (*La armas secretas*), , Madrid, Cátedra 1959.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p., 13

Tal vez el arte tachista supere en abstracción, si entendemos ésta como una realidad “otra” abstraída de la realidad “real”, que aunque célebre por su ofensiva en contra de las formas, el arte tachista es considerado su hermano desbocado que se viene desarrollando en Europa a partir de la primera posguerra, los artistas, influidos por el caos que produce el ambiente general, no dudan en cultivar este tipo de experimentos pseudo-pictóricos que trasladan la responsabilidad creativa al lector-espectador que debe hacer verdaderos malabarismos para conseguir definir y re-conocer algún objeto, incluso en muchas ocasiones las manchas ahí representadas no aportan ningunos valores semánticos que merezcan una valoración artística.

Herbert Read, citado por Umberto Eco en su libro *Obra abierta* define el tachismo no esencialmente como un acto creativo destinado a deleitar estéticamente los usuarios mediante la diversificación de las formas:

*“Herbert Read en una disertación sobre el tachisme titulada Un arte sismográfico, se pregunta si el juego de reacciones libres que se experimenta frente a la mancha en el muro, sigue siendo una reacción estética. Una cosa es un objeto imaginativo, dice, otra, el objeto que evoca imágenes; en el segundo caso, el artista no es ya el pintor, sino el espectador. Falta, pues, en una mancha el elemento de control, la forma introducida para guiar la visión. El arte tachist, pues al renunciar a la forma-control, renunciaría a la belleza teniendo, en cambio, el valor vitalidad.”<sup>76</sup>*

Dada la indefinición figural del tachismo, limitado o según se vea, abierto a unas simples manchas que no ofrecen nada al espectador, sino todo lo contrario, lo sondan e incluso lo interrogan sobre todo tipo de cuestiones: estado psicológico, mental, conocimientos, competencias, horizontes culturales, etc.

Gautier al igual que Read y Eco dice que *“un conjunto de manchas... se convierte para nosotros en un rostro humano y después en un rostro identificable.”<sup>77</sup>*

---

<sup>76</sup> ECO, Umberto, *Obra abierta*, pág., 214, Barcelona, Ariel, 1985

<sup>77</sup>Ibid., p., 221



*Imagen tachista*

Arnheim en su obra *El pensamiento visual*, contradice los postulados de Raed al considerar el tachismo no como el resultado de un defecto formal, sino como un género bien definido que se fundamenta precisamente en ese tipo de representaciones equívocas que funcionan como metáforas, símiles, metonimias, etc. Incluso Arnheim exalta la colaboración de este tipo de representaciones en el campo de la salud:

*“...abstracción no equivale a incompletud. Una representación es un enunciado sobre las cualidades visuales, y un tal enunciado puede ser completo a cualquier nivel de abstracción. El observador solo se ve llevado a tomar sus propias decisiones sobre la naturaleza de lo que ve la representación es incompleta, imprecisa o ambigua con respecto a estas cualidades abstractas (esto resulta válido en el caso de las manchas de test de Rorschach o el de las figuras de Test de apreciación Temática, utilizadas por los psicólogos para inducir interpretaciones subjetivas.”<sup>78</sup>*

### **1.3. La imagen un texto artístico**

La imagen, como se observa en páginas anteriores, posee la capacidad de desempeñar tantas funciones como las que se le proponga; la imagen *genérica* cumple la función comunicativa, vehiculando informaciones cotidianas, científicas, sociológicas, etc.; y la imagen *estético-*

---

<sup>78</sup> Ibid., p., 151

*artística*, como se verá más adelante cumple su función de deleitar y provocar reflexiones al espectador mediante la composición y la estilización de su lenguaje.

### 1.3.1. **La estética de la imagen**

**Gombrich:** *“toda producción de imágenes está enraizada en la creación de substitutivos”*<sup>79</sup>

Probablemente la función plástica sea la versión más representativa de una imagen, logra con su arte “: *“renovar el automatismo de la percepción, lo que dificulta la captación del objeto en su verdadera dimensión. El arte tiende a liberar la percepción de ese automatismo, a formar el objeto para que la mirada se detenga en él (V. Sklovsky)”*<sup>80</sup>

R. Barthes: la representación no se define por la imitación, y aquella existe más allá de las nociones de “real”, “verosímil” o “copia”, por la identificación profunda entre representación y significación-

García Berrío en su libro *Teoría de la literatura: “las dos modalidades expresivas”* refiriéndose a la literatura y la pintura, deben emplear artificios desautomatizadores, *“ahí es donde encuentran su caracterización pragmática como lenguajes puramente artísticos, participan en la construcción de textos de la misma naturaleza artística.”*<sup>81</sup>

Jakobson, en la misma línea que su compatriota Sklovsky, considera la imagen artística como una arquitectura que posee sus propios rasgos específicos mediante los cuales constata su esteticidad; reconociendo en ella dos aspectos fundamentales: la *ambigüedad*, característica común a todos aquellos lenguajes que pretenden significar algo con sentido de trascendencia, y la *autorreflexión*; aspecto que induce y provoca el mismo texto en el posible lector-espectador. Sin embargo, Denis Dondis en *La sintaxis de la imagen* prioriza la habilidad del artista en la utilización de las técnicas pictóricas como condición *sin qua non* de una producción artística:

*“Las posibles variantes de una declaración visual que se ajusta exactamente a esta descripción son literalmente infinitas. Esas variantes dependen de la expresión*

---

<sup>79</sup> GOMBRICH, H., *Arte e ilusión*, pág., 20, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

<sup>80</sup> SKLOVSKY, V., citado por YLLERA, Alicia, *Estética, poética y semiótica literaria*, pág. 52 Madrid, Alianza Universal, 1986

<sup>81</sup> *Ibid.*, p., 467

*objetiva del artista vía énfasis sobre ciertos elementos sobre otros y la manipulación de aquellos elementos mediante la acción estratégica de técnica. El resultado final es la verdadera declaración de artista.*<sup>82</sup>

En las antípodas de la teoría de Dondis, Thom René<sup>83</sup> (1985) considera que lo estético se genera más bien en la mente del espectador, lo que significa que si éste dispone de amplios resortes culturales, incluidos los conocimientos del arte, lograría realizar lecturas de textos pictóricos considerados velados; mientras que Gautier apela a otros criterios específicos del lenguaje de la vista para justificar su esteticidad, en primer lugar, la integración en una misma imagen de diversas unidades significantes, cuyos significados pertenecen a la organización primaria del “léxico” pictórico (denotativo) y otros tantos pertenecientes a la organización secundaria (connotativa), lo cual hace imposible una separación real entre los unos y los otros, pero-según Gautier- el aspecto exclusivo de la imagen por antonomasia es que

*“ ...siempre nos remite fuera de ella, algo que ejerce nuestro sentido de la vista, nuestra capacidad de abstracción, nuestra experiencia lógica, nuestra participación en la cultura y la historia.”*<sup>84</sup>

#### **1.3.1.1. Elementos plásticos de la imagen:**

Los elementos plásticos de una imagen, más que elementos se trata de técnicas pictóricas que elevan una imagen de un plano comunicativo a otro expresivo.

*-Profundidad:* junto con otros mecanismos forman el conjunto de elementos plásticos que convierten la imagen en una explosión de belleza conscientemente realizada por el artista sobre un espacio plástico seleccionado. La profundidad en las imágenes fijas-aisladas es su único medio expansivo, hacia dentro, franqueando la prisión ejercida por el contorno cerrado del marco hacia fuera.

---

<sup>82</sup> Ibid., p., 38

1. <sup>83</sup> GAUTHIER, Guy, *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, p., Madrid, Cátedra, 1986)

<sup>84</sup> Ibid., p., 142

La expansión hacia dentro de una imagen fija-aislada la dota de espacios que dan cabida a otras figuras susceptibles de ser secuencializadas en unidades subespaciales que se relacionan con otras unidades y así....Además de la posibilidad de expansión hacia dentro del espacio plástico de una imagen fija-aislada, los elementos ubicados en ese foco o lo que Hildebrand llama "**polo háptico**", adquieren un peso visual de suma importancia, cuanto más diminutos, más crece su importancia, a la vez que su influencia en el sentido total de la imagen.

#### **1.3.1.1.1. La dimensión espacial de la imagen**

(Diminuto, pequeño, mediano, grande, gigante) una escala de tamaños que funcionan según una serie de circunstancias de naturaleza pictórica; el tamaño grande de una figura alza su categoría sobre otras desde el punto de vista físico, dentro y fuera del espacio plástico acotado.

En la Edad Media y parte del Renacimiento, los artistas trasladan la jerarquía de los iconos religiosos al campo del arte, fijando en espacios plásticos instantes fundamentales en la historia del catolicismo en las que la figura de Cristo siempre se multiplica. El prodigio de la dimensión de esa época lo trata con bastante calado Justo Villafañe en su libro *Introducción a la teoría de la imagen* cuando dice:

*"En la pintura medieval, la dimensión se constituye en el elemento más importante de la composición. Plásticamente el simbolismo religioso, presente en la mayor parte de estas pinturas está vehiculado por el tamaño, ya que otros elementos icónicos como la forma se utilizan en la representación de una manera arquetípica, sin apenas variaciones. La fisonomía de Cristo siempre es multiplicada."*<sup>85</sup>

Por otra parte D. Dondis plantea el factor dimensión no como una forma material identificable a través de la vista, sino un diseño que se origina en el pensamiento del lector-espectador, dependiendo de razones que obedecen a sus condiciones psicológicas, sus

---

<sup>85</sup> Ibid., p., 162

horizontes culturales y su reacción ante los escenarios de la realidad cotidiana que reconoce dentro del cuadro:

*“...la dimensión es un elemento visual en arquitectura y escultura, y en estos medios es predominante con respecto a otros elementos visuales. La ciencia y el arte de la perspectiva se desarrolló durante el Renacimiento para sugerir la presencia de la dimensión en las obras visuales bidimensionales como la pintura y el dibujo, incluso con la ayuda de trompe d’oeil aplicada a la perspectiva, la dimensión en estas formas visuales solo puede estar implícita, nunca explícita.”<sup>86</sup>*

Indudablemente, la noción de la dimensión conoce grandes variaciones a lo largo de su periplo, subordinada siempre a los designios de las corrientes artísticas sucesivas, aunque con la irrupción del Renacimiento se experimentan cambios sustanciales en el contenido de los escenarios representados, puesto que se humanizan los elementos compositivos; pero la noción de la dimensión sigue supeditada a los usos medievales hasta la incursión del Romanticismo que consigue mermar en cierta medida las formas antiguas, convirtiendo el factor dimensión en una cuestión extremadamente subjetiva desde el punto de vista perceptivo , ya que el lector es quien debe dilucidarla mediante la imaginación y la fantasía.

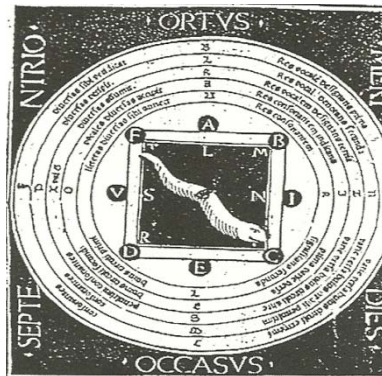
A partir del último tercio del siglo XIX con el Simbolismo y el Impresionismo y más tarde con el Cubismo y el Surrealismo, el ingrediente dimensión vuelve a depender del artista quien debe apagar su apoteosis, destruyendo cualquier forma, pasando así de una percepción subjetiva a una producción igualmente, subjetiva. Pero el retazo más desafiante es el que proyecta la pintura abstracta, borrando de un plumazo cualquier vestigio de dimensión como concepto semántico, simplemente no existen elementos que se puedan destacar sobre otros dentro de una imagen abstracta

-*La forma*: es el otro pilar fundamental junto con el contenido, aporta a la imagen una existencia material, una vez generada en la mente del artista. No hay imagen sin forma, la imagen moldea y da perfil a cada uno de los objetos que componen el escenario pictórico, pero también reduce el espacio plástico a una forma concreta restringiendo así su necesidad esencial de expandirse hacia fuera de campo. En lo que se refiere a las formas geométricas, excepto las pinturas rupestres cuyas imágenes son esparcidas sobre rocas y otros tantos

---

<sup>86</sup> Ibid., p., 54

espacios irregulares, los artistas posteriores implantan formas tasadas reconocibles y reproducibles.



El cuadrado y el círculo, dos formas clásicas

El círculo parece representar la forma primigenia , o mejor dicho, la esfera, la forma del firmamento que no dispone de ningún ángulo, pero dispone de todos los ángulos a la vez, y la forma cuadrangular como su síntesis, dominan el panorama pictórico durante la Edad Media y parte importante del Renacimiento, solo a partir del Renacimiento Tardío y el Barroco es cuando los artistas dan un giro promoviendo y fomentando formas geométricas novedosas, como la forma rectangular y la ovalada, habilitadas para alojar ocurrencias artísticas y fantasías mucho más atrevidas que las acostumbradas en la anterioridad. Rodolf Arnheim en su libro *El pensamiento visual* define el origen de la “esfera” en la representación artística:

*...la redondez se escogió espontánea y universalmente para representar algo que no tiene forma definida o que tiene todas las formas. En su versión más estática, esta relación sirve solo para ilustrar el constante entre lo muy grande y lo muy pequeño. Tomás de Aquino compara a Dios el que todo lo abarca con el límite de la esfera, mientras que el punto central representa la insignificación de la criatura.”<sup>87</sup>*

El cambio producido en las formas de representación durante el Barroco, no supone la aniquilación del círculo y el cuadrado, solo la diversificación de las formas, pero había que reconocer el dinamismo que caracteriza la forma rectangular y la ovalada, frente a la estaticidad que reviste las formas clásicas; la forma ovalada en particular, libera la imagen de la geometría cerrada del cuadrado, expandiéndose a la vez que contrayéndose horizontal y verticalmente; el ocultamiento y la mutilación de elementos determinan la imagen ovalada, lo

<sup>87</sup> Ibid, pág., 293,

que la convierte en la forma más idónea para depositar y yuxtaponer fragmentos de imágenes nacidos en las interioridades de los individuos (oníricas).

El profesor Villafañe justifica la evolución de las formas hacia la oval y la rectangular en el Barroco, por ser formas que favorecen la tensión dentro de la composición pictórica, gracias a los contenidos que solo estas formas pueden dar cabida; de ahí que las formas y los contenidos en la época barroca, se constituyen en protagonistas determinantes en la construcción artística de las imágenes.

*es evidente que el Barroco supone la opción por formas **tensas** en contraposición con las formas **atensas** del Renacimiento, y que una manera de producir tensión es alterar las proporciones, en este sentido; las formas circulares y cuadradas del renacimiento son sustituidas en el Barroco por otras ovaladas y rectangulares, sin duda, más dinámicas.”<sup>88</sup>*

Dicho esto no conviene olvidar que a parte de las formas, más o menos canonizadas, surgen otras de carácter experimental en la que los artistas trazan otras rutas en busca de formas no-formas

que colmen las necesidades perentorias del momento histórico y socio-cultural del artista y del espectador y por tanto, de la imagen objeto. Gautier señala a aquellos artistas modernos que regresan a la naturaleza con la intención de captar aquellas imágenes originarias al igual lo hacía el homo Sapiens, otrora en la noche de los tiempos.

*“... a través de la corteza de los árboles, de las cañas de los pantanos, de las irregularidades de la arena, del dibujo de las piedras, de las rarezas de la materia, las siluetas inciertas de los monstruos legendarios y de los bestiarios fantásticos.”<sup>89</sup>*

*“La función del lector, indica Max Ernst, es la de ver y proyectar lo que ve en él”<sup>90</sup>*

-El contraste: La técnica visual más dinámica es el *contraste*, se contrapone a la técnica opuesta, la *armonía*. No debe pensarse que estas técnicas solo se aplican en los extremos pues, muy al contrario, su uso se extiende en sutil gradación a todos los de espectro

---

<sup>88</sup> Ibid, pág., 21

<sup>89</sup> Ibid, pág., 155

<sup>90</sup> Ernsta, Max, *Ecriture* París, Guillemard, 1970, pág, 244 (artículo de Cahiers d'art, 1937)

comprendido entre ambos polos, a la manera de todos los posibles tonos de gris existentes entre el blanco y el negro, son muy numerosas las técnicas aplicables para la obtención de soluciones visuales:

*El contraste es el aguzador de todo significado; es el definidor básico de ideas. La comprensión de la felicidad es tanto más rica cuanto más se la piensa yuxtapuesta a la tristeza; lo mismo puede decirse del amor con respecto al odio, del afecto con respecto a la hostilidad. Claro contra oscuro, oscuro contra claro.”<sup>91</sup>*

El color opuesto no es simplemente algo que se experimenta perceptivamente como una *posimagen* sino que además participa en un proceso fisiológico de neutralización, relacionado con una tendencia aparente hacia la reducción de todos los estímulos visuales a su forma más neutra y simple posible. El color opuesto introduce tensión y movimiento en un estado inerte.

*“Si la mente humana consiguiera aquello que tan fervientemente busca en todos sus procesos de pensamiento ¿qué ocurriría? Se alcanza un grado de ingravidez, fijo, de equilibrio inmóvil... un equilibrio absoluto. El contraste es la contrafuerza de este apetito humano. Desequilibra, sacude, estimula, atrae la atención. Sin él, la mente se movería hacia la irradicación de toda sensación, creando un clima de muerte, de no ser. Tanto si todos nosotros sentimos un fuerte deseo de muerte como si no, lo cierto es que no nos basta con el estado de resolución absoluta, de confinamiento, de sensación cero, definitivo y acabado.”<sup>92</sup>*

La reflexión de D. Dondis a carca del papel del contraste, lo eleva a dimensiones mentales e incluso vitales en las que la ausencia del contraste supone la ausencia de la vida, un auténtico encefalograma plano en términos clínicos, de ahí que el contraste no solo figura como un elemento plástico que complementa el escenario propuesto por el artista, sino que dinamiza la totalidad de la imagen, expulsando la armonía para ocupar su lugar. El contraste con aires revolucionarios, garantiza un estado de tensión y de dinamismo permanentes, frente al color

Blanco / negro

Reticencia / exageración,

---

<sup>91</sup> Ibid, pág., 104

<sup>92</sup> Ibid, pág., 11

Sencillez / complejidad,

Realismo / distorsión,

Planicie / profundidad

Secuencialidad / aleatoriedad

Representación / abstracción,

Verticalidad / horizontalidad, etc.

*“si la intención del creador de la imagen es que ésta posea un carácter dinámico, una de las formas para conseguirlo es el contraste”<sup>93)</sup>*

O como explica el autor cuando se refiere al contraste como el factor que mas dinamicidad inyecta en la imagen, una imagen sin contraste permanece plana:

*“El contraste es el aguzador de todo significado; es el definidor básico de ideas. La comprensión de la felicidad es tanto más rica cuanto más se la piensa yuxtapuesta a la tristeza; lo mismo puede decirse del amor con respecto al odio, del afecto con respecto a la hostilidad. Claro contra oscuro, oscuro contra claro”<sup>94)</sup>*

### **1.3.1.2. Elementos dinámicos de la imagen-plástica**

*“Cuando Aristóteles habla de poética de la mimesis no se está refiriendo a la realidad como es o como se nos presenta, sino al empleo de un sistema artificial con el que fabricar un simulacro verosímil de la realidad. La imitación participa de los dos aspectos, es ilusión de presencia de lo imitado y es artificio, producto de un trabajo: poesis, en su sentido etimológico de construcción.”<sup>95)</sup>*

En el ensayo *The Dynamic Image* (en *Problems of Art*) Susanne Langer explica el secreto que guarda en sus entrañas una obra de arte y la actividad que se arrojan los distintos elementos que la componen y sobre todo, las consecuencias que de ello deriva en forma de incidencias plásticas:

---

<sup>93</sup> Ibid, pág., 143

<sup>94</sup> Ibid, pág., 119

<sup>95</sup> Ibid, pág., 27

*“Una obra de arte es una composición de tensiones y resoluciones, de equilibrios y desequilibrios, de coherencia rítmica en una unidad precaria, pero continua. La vida es un proceso natural compuesto por estas tensiones, estos equilibrios y estos ritmos; eso es lo que sentimos, en la serenidad o en la emoción, como pulso de nuestra propia vida”<sup>96</sup>.*

Aunque en realidad, cada artista posee su propio estilo personal de producir arte, seleccionando y conjugando elementos entre los escasos existentes en el repertorio: la tensión, el ritmo y el movimiento.

-*La tensión*: es un efecto plástico de alto voltaje que detecta el lector espectador en el proceso perceptivo de una imagen pictórica creada por el artista con intencionalidad estético-artística. En este sentido, las incidencias susceptibles de producir este tipo de “intranquilidad”, “inestabilidad”, zozobra, etc., en definitiva: transgresión de los procedimientos constructivos de una imagen plana, una de las figuras de tensión -según indica D. Domdis- la desviación geométrica del centro de un cuadro:

*“La conexión entre la tensión relativa y el equilibrio se pone sencillamente de manifiesto en cualquier forma regular, ej.: la representación de un radio, provoca una mayor tensión visual porque ese radio no se ajusta al eje visual no visto, por tanto, deshace el equilibrio. El elemento visible, el radio queda modificado por el elemento invisible, el eje sentido.”<sup>97</sup>*

El contraste, sobre todo el cromático es una figura retórica que provoca la tensión e intranquilidad dentro de una imagen; los colores blanco y negro representan los dos polos del contraste policromático de carácter dinámico, frente a la armonía y la estabilidad monocromática.

Además de estas figuras existe un gran listado de *artefactos pictóricos* que participan en crear tensión y hacer de una imagen una obra de arte capaz de producir un sinfín de sensaciones y contradicciones en el espectador, por ejemplo: la deformidad de los objetos, la oblicuidad de formas geométricas, la irregularidad, la mutilación, etc. El profesor Villafañe destaca la deformación como elemento decisivo en la imagen artística:

---

<sup>96</sup>

<sup>97</sup> Ibid, pág., 39

*“...toda deformación que se perciba como deformación de un esquema más simple, producirá tensiones dirigidas al restablecimiento del esquema original en aquellas partes donde la deformación es mayor.”<sup>98</sup>*

-El ritmo: uno de los prodigios del ser humano en cuanto al ámbito del arte se refiere el ámbito del arte en el siglo veinte es el del hallazgo-préstamo interartístico, basado en el intercambio de las formas de construcción artística.

El término “ritmo” rezuma a movimiento y dinamicidad continuos; en principio el ritmo es una consecuencia estético-acústica derivada de una composición musical; pero como explica Zunzunegui, el ritmo puede ser también consecuencia de una composición pictórica: *siempre que exista ritmo en una imagen fija, ésta se encontrará jerarquizada en cuanto a sus componentes, igual que la música, ritmos débiles, fuertes, silencio la existencia de formas geométricas.*<sup>99</sup>

J. Aumont, aunque reconoce la preponderancia de la música como generadora por antonomasia de ritmos físicos instantáneos en el usuario, frente a un ritmo más atenuado y pausado que transmite la imagen:

*“...es sin duda la música a través del componente rítmico... Es cierto que el ritmo musical tiene sobre nosotros efectos más físicos, más inevitables, más inmediatamente comprobables, que cualquier elemento de la imagen. Así la eficacia de la expresividad como eficacia emocional, cuando se las aplica a la imagen, están a menudo calcadas sobre un modelo musical.”<sup>100</sup>*

El ritmo según indica Villafañe, es una necesidad que la imagen fija-secuencial produce sin dificultad, mientras tanto, la imagen fija-individual, encerrada en un único espacio, necesita recurrir a mecanismos intrínsecos dentro del cuadro para generar su propio ritmo:

*“es otro de los factores de los que depende la temporalidad de una imagen, independientemente si esta es fija-aislada. Sin embargo en la imagen fija este elemento dinámico debe ser vehiculado por los elementos espaciales de la imagen, ya que el no existir diversos marcos espaciales entre los que establecer relaciones*

---

<sup>98</sup> Ibid, pág., 147

<sup>99</sup> Ibid, pág., 44

<sup>100</sup> Ibid, pág., 294

*que produzcan una estructura rítmica, dichas relaciones deben ser producidas por los elementos espaciales internos del único marco espacial existente”<sup>101</sup>*

-El movimiento: siempre que se habla del fenómeno del “movimiento” saltan al raciocinio una serie de imágenes móviles, aunque A. Monegal rehúsa considerar el movimiento mecánico de las imágenes como un elemento plástico:

*Diríamos que la obra contiene el movimiento: éste es parte integral de aquélla y, sin embargo, dicho movimiento solo puede aparecer contenido, congelado; el movimiento nunca está dado como tal, sino que está detenido en la representación. Lo otro a la que la representación remite ya no es simplemente una cosa, sino un proceso: otro tiempo de la representación no puede ser nunca el de su objeto, en tanto no se hacen presentes ambos simultáneamente. Lo contenido, lo detenido, es necesariamente aquí lo dado, en otro tiempo, lo diferido”<sup>102</sup>.*

U. Eco en su libro *Obra abierta justifica la existencia del movimiento en las obras artísticas que no fueran la música, gracias al desarrollo de las técnicas compositivas, especialmente en el siglo XX*

*“El fenómeno de la obra en movimiento, en la presente situación cultural, no se limita al ámbito musical, donde hoy encontramos objetos artísticos que en sí mismos tienen una movilidad, una capacidad de replantearse calidoscópicamente a los ojos del usuario como permanentemente nuevos”<sup>103</sup>*

La percepción de movimiento en una obra pictórica inerte, es una sensación que experimenta el espectador en su recorrido lectoral, provocado, en parte, por las incidencias estéticas buscadas por el artista a través de mecanismo de composición (*Studium*) y otras no tan buscadas, pero subyacen en las entrañas de la obra visual (*punctum*), en términos de Barthes

Dice U. Eco refiriéndose al “movimiento” que se produce en una imagen fija:

---

<sup>101</sup> Ibid, pág., 144

<sup>102</sup> Ibid, pág., 171

<sup>103</sup> ECO, Umberto, *Obra abierta, págs.*, 85-86, Barcelona, Ariel, 1985

*Lo informal pictórico podría verse como el último eslabón de una cadena de experimentos dirigidos a introducir cierto **movimiento** en el interior de la obra, pero el término movimiento puede tener distintas acepciones. Y es también búsqueda de movimiento aquella que va al mismo paso que la evolución de las artes plásticas.”<sup>104</sup>*

### **1.3.2. Procesos evolutivos de la imagen plástica**

Con toda seguridad, la aparición de la imagen plástica no transita en paralelo con aquella imagen primigenia que una vez el hombre se dispuso a materializar sobre superficies abiertas con la finalidad de romper el silencio originario, comunicar algo con sus iguales o simplemente constatar sus ideas, La imagen plástica representa una nueva fase del recorrido vital del Hombre y su relación con los Elementos; una fase del hombre experimentado y consciente, ávido por hurgar en las interioridades de su propia existencia, escenificando artísticamente escenarios virtuales y descartando otros, también de manera artística.

*“La diferencia más mencionada entre lo utilitario y lo puramente artístico es el grado de motivación hacia la producción de lo bello. Esto es el reino de la estética, la indagación de la naturaleza de la perfección sensorial, la experiencia de la belleza y posiblemente la belleza artística. Pero las finalidades de las artes son muchas. Sócrates plantea la cuestión de “si las experiencias estéticas tienen un valor intrínseco o hay que valorarlas o despreciarlas por su estímulo de lo provechoso y lo bueno.”<sup>105</sup>*

Desde que el individuo comienza a manipular colores y moldear formas con fines que superan con demasía las simples referencias comunicativas cotidianas, no cesa de transgredir sus propias reglas, fijando otras que luego transgrediría nuevamente y así hasta hoy día. Probablemente desde cuando los artistas rupestres inician una nueva era en su historia, grabando frescos expresivos espontáneamente en Altamira o Font-de Gaume, no saben que milenios más tarde siguen fascinando el mundo con su ingenio primario.

---

<sup>104</sup> Ibid, pág., 194

<sup>105</sup> Ibid, pág., 16

El recorrido de este apartado se consagra precisamente a la exposición de las facetas históricas de la imagen plástica y la historia de la reflexión artística y el pensamiento visual, desde que los babilonios, los asirios, egipcios, persas, indios y un largo listado de civilizaciones, reflexionan sobre la imagen y al percatar de las dificultades que supone su traducción, apañan otro lenguaje: el lingüístico, que aunque no interpreta del todo su abismal silencio, se aproxima relativamente

Desde La República de Platón, la filosofía del arte románico o la Hermenéutica, los tratadistas del arte franceses e ingleses entre los siglos XVII y XVIII. Du Bos (1719) en su libro *Reflexions critique sur la poésie et la peinture* J. Harris (1744) *Three Treatises*, en el siglo XIX con *el Laocoonte*<sup>106</sup> de G. E. Leassing como obra cumbre del pensamiento sobre el arte y la belleza, etc., época tras época, estos personajes vienen poniendo las reglas y marcando las delimitaciones que no debe traspasar una imagen plástica.

#### **1.3.2.1. El período clásico:**

El periodo clásico del arte occidental brota en la Grecia Moderna, como un proceso que venía germinando desde tiempos pretéritos, pero que adquiere su propia personalidad clásica a lo largo del milenio que dura el esplendor artístico-literario.

La era clásica se caracteriza por dos aspectos fundamentales, que siguen siendo invariables en el arte moderno a pesar del paso del tiempo: *copiar* elementos de la realidad visible y en segundo término, *inventar* imágenes que se generan en el interior del individuo.

El mismo Platón en sus reflexiones sobre el tipo de artistas, traza una línea que separa entre los miméticos que copian las imágenes de la naturaleza, “mimetiké techné”, actividad creativa de poco calado artístico-según piensa- y otros artistas inspirados en la idea, llamados “heuréticos” o “poéticos. Explica el profesor J. Villafañe en su libro *Introducción a la teoría de la imagen*:

---

<sup>106</sup> LEASSING, Ephrahim, *Laocoonte*, p., 16, Madrid, Editorial Tecnos, 1991.

*“Desde la **mímesis** clásica, la expresión creadora del artista en el barroco, y sobre todo, del genio imaginativo en el Romanticismo, pasando por la re-creación de las cosas de la realidad, manipulando sus contextos en las vanguardias; hasta el arte como transferencia de imágenes que participan plenamente de la cultura de masas; en una especie de reproducción de la reproducción.”<sup>107</sup>*

#### 1.3.2.2. **Edad Media**

La Edad Media artística data en las postrimerías del derrumbamiento de la Roma imperial, allá por el SIV y expira en los albores del Renacimiento a mediados del SXIV.

De ahí que muchos críticos del arte de los últimos siglo no se cansan en repetir por activa y por pasiva, su visión, en gran medida, negativa respecto de la Edad Media, considerando el milenio que dura, solo como una larga agonía de la era saliente, caracterizada por su fecundidad creativa.

A pesar de los cambios que pueden sufrir las distintas etapas artístico-literarias que componen el largo tramo que consume la Edad Media, generalmente no pasan de ser variedades del mismo repertorio religioso, contrario a las tesis iconoclastas, heredadas de la ortodoxia judía, enemiga de las representaciones antropomorfa de Dios *“No harás ninguna imagen esculpida ni figura de los que hay arriba en los cielos o abajo en la tierra”* (Éxodo).

Gracias a las tesis contrarias de los artistas judíos, hoy sabemos que existen numerosos ejemplos artísticos, icónicos y simbólicos de la mitología judía, diseminados por diversos lugares del mundo, como los tótems, Terafín y Efod (estatuillas de madera a las que se le rendía culto), práctica influida tal vez por las tradiciones egipcias. Las imágenes encontradas en sinagogas, los frescos y mosaicos ( Bet Alfa, Yerrás y Nrara, los becerros de Jeroboán; del mismo modo, las tumbas judías de Roma y otros muchos vestigios repartidos por infinidades de santuarios. En este sentido hay que señalar que entre todas las imágenes, el Becerro de

---

<sup>107</sup> [Http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/com-visual.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/com-visual.html)

Oro, creado por un pueblo recién liberado de la esclavitud simboliza la necesidad esencial de los individuos de construirse en ausencia de lo divino en un momento tan sumamente crítico, un tótem protector.

En el caso del cristianismo, se repite la operación; a partir de la Baja Edad Media en la que la religión cristiana se consolida como católica (universal), surge el debate entre los ortodoxos contrarios a la escenificación y los partidarios de propagar la religión cristiana a partir del arte tomando como referencia numerosos instantes de la cristiandad, como la ascensión de Cristo, descenso de los ángeles a la tierra, la crucifixión, etc.). Hoy por hoy, quince siglos después es difícil imaginar y entender la religión cristiana sin el repertorio de imágenes que narran a través del lenguaje visual lo ya narrado en el lenguaje lingüístico (Los libros del Antiguo Testamento y los Evangelios de la Biblia).

Dice Martine Joly en su libro Interpretación de la imagen indica:

*“Al reconsiderar la prohibición bíblica de la imagen y luego la de los iconoclastas bizantinos con la ocasión de la querrela de las imágenes y la de su contagio islámico al explorar los distintos significados y funciones de la **imago** de los latinos que si la semejanza( la iconicidad planteaba entre los antiguos el problema de la imitación y su relación con la educación, el saber y la verdad, cuestión de la huella planteaba otro, igual de grave de la relación con lo sagrado y la muerte.”<sup>108</sup>*

### **1.3.2.3. El Renacimiento y el Barroco:**

Los artistas renacentistas se consideran herederos y discípulos del arte grecolatino, todas sus energías las emplean para resucitar lo que otrora fue el paradigma de un progreso humano generalizado y abarcador, filosofía, arte, literatura y ciencia; sin embargo no solo colman sus ansias reavivando un pasado “glorioso”, sino que lo rebasan holgadamente, si tenemos en cuenta los grandes avances que se habían producido en otros ámbitos de la vida desde la decadencia romana hasta los primeros esbozos del Renacimiento como la logística, la imprenta, la navegación, todos ellos valiosos cómplices en la propagación por toda Europa de las intenciones renacentistas romanas.

---

<sup>108</sup> MARTINE, Joly, El destino de las *imágenes*, pág., 150, Buenos Aires, Paidós, 2003

El Renacimiento, como impulso revolucionario, modifica sustancialmente el panorama artístico del momento, materializando sus impulsos teóricos sobre lienzos y otras superficies, constatando así la frescura pregonada y el alejamiento de las formas “artísticas” antiguas y no tan antiguas, en las que prima el contenido más que el valor artístico de las imágenes, como indica Gustave René Hocke en su libro *El Manierismo en el arte*:

*“En la escolástica Medieval, que no desarrolló una Estética propiamente dicha, el artista conformaba su obra, sino a partir de una idea, sí frente a una representación interior.”<sup>109</sup>*

El arte renacentista, particularmente la pintura; sufre dos cambios fundamentales en el plano del contenido y en las formas de expresión; en cuanto al primero, los temas se basan en cuestiones humanistas; el sujeto como centro o el antropocentrismo pictórico frente al caduco teocentrismo de las épocas pasadas. Mientras que el plano formal de los cuadros, evoluciona de la misma manera, ya que los artistas abandonan las formas originarias representadas en el círculo y el cuadrado, por el rectángulo y el oval, dos formas más dinámicas

Los renacentistas acuden a la naturaleza idealizándola para conseguir entrar en los mundos de la imaginación, Gustave René Hocke en su obra *El Manierismo en el Arte*. Habla de un tramo histórico transitorio, entre el Renacimiento y el Barroco, el Manierismo, representado por dos afamados artistas del Renacimiento, M. Ángel y da Vinci, según el autor, dejan fluir la posibilidad de la imaginación del espectador:

*“el programa del Renacimiento, así como el de todo el Clasicismo: el arte es la Naturaleza idealizada. Con todo, Leonardo deja espacio a la fuerza insuperable de la libre Fantasía. Ella es capaz de sacar de la nada, modernas configuraciones, tales como quimeras y centauros. Leonardo y Miguel Ángel encarnan del modo más vital de la transición del Renacimiento al Manierismo, del Alto Renacimiento y del Renacimiento Tardío respectivamente.”<sup>110</sup>*

U. Eco:

---

<sup>109</sup> Ibid, págs., 81-82

<sup>110</sup> Ibid, pág., 82

*“podemos encontrar un manifiesto aspecto de apertura en la acepción moderna del término en la forma abierta, barroca. Aquí se niega precisamente la definición estática e inequívoca de la forma clásica del Renacimiento del espacio desarrollado en torno a un eje central delimitado por líneas simétricas y ángulos cerrados que convergen en el centro de modo que más bien sugiere una idea de eternidad “esencial” que de movimiento.). La forma barroca, en cambio, dinámica, tiende a una indeterminación de efectos y surge en la dilatación progresiva del espacio.”<sup>111</sup>*

#### **1.3.2.4. La deriva simbólica de los “ismos” pictóricos en el SXIX**

##### **1.3.2.4.1. Romanticismo**

El surgir del Romanticismo artístico es en primer lugar el indicio de una muerte anunciada del Renacimiento, considerado un modelo artístico obsoleto que hunde sus raíces en el arte clásico grecorromano consagrado a inmortalizar celebridades, y en segundo lugar, el ímpetu de la revolución francesa inspira aires libertarios que empujan legiones de noveles artistas a trazar nuevas rutas de producción artística, libres de los decálogos dictados por la aristocracia y la nobleza, paladines del patrimonio cultural del momento.

La irrupción del Romanticismo, más que una simple corriente pasajera, se posiciona como un verdadero movimiento vital-literario vanguardista, refrendado por una ristra de jóvenes de nueva savia reacios a seguir pintando superficies de paisajes inertes. Los artistas románticos prefieren experimentar el palpito de la naturaleza y de sus elementos más apegados, la flora y la fauna, exaltando sus innumerables beneficios y rechazando las aglomeraciones asfixiantes que presentan las grandes urbes.

##### **1.3.2.4.2. Realismo**

Una vez menguadas las proclamas románticas, surgen movimientos y escuelas en Europa, especialmente, Francia, que quieren volver a la naturaleza, pero de otra manera. La escuela de Barbizon creada por Theodore Rousseau (1812-67) y Jules Dupré (1811-89) se considera el

---

<sup>111</sup> *Ibid*, pág., 80

principio de una nueva era, más cercana a los problemas del día a día que experimentan los campesinos franceses

*Dice F. Millet, miembro de la misma escuela: "Es el lado humano, lo que me interesa más en el arte... Y jamás se me presenta con cariz alegre; su alegría no sé dónde está, no la he visto todavía" o "Cuando pintéis, tanto si se trata de una casa como de un bosque, o de un campo o del cielo, o el mar, pensad en quien lo habita o lo contempla. Una voz interior os hablará entonces de su familia, de sus ocupaciones y labores, y esta idea os llevará dentro del hábito universal de la humanidad. Pintando un paisaje pensaréis en el hombre; pintando al hombre pensaréis en el paisaje que le rodea."*<sup>112</sup>

El realismo artístico, como lo definen la mayoría de los teóricos del siglo XX, al igual que la literatura no pretende suplantar la realidad, tampoco erigirse en fieles reflejos de la misma, sino una corriente artística propiamente dicha que sostiene teorías favorables a considerar el arte como un instrumento artístico intencionadamente ideado para ofrecer lo máximo de información posible sobre la realidad circundante de manera directa, lejos de los detalles imaginativos que trufan la imagen romántica. El Realismo en términos de Gombrich es un fenómeno unido al "mapa", mientras que "la analogía" al "espejo".

Más o menos en los mismos términos, se expresa G. Berrio, librando de toda clase de responsabilidad en la acumulación de artificios pictóricos en la pintura realista y en cambio destaca sus ventajas compositivas y comunicativas: *"Como la literatura, la acumulación de detalles de la pintura realista es limitada y restringida, según unas leyes estrictas de economía perceptiva y comunicativa."*<sup>113</sup>

El poeta Luis Aragonés, teórico realista francés regresa a las imágenes primigenias del arte rupestre para comprobar el papel estético que juega el Realismo:

*"No es nuestro siglo el que ha inventado la actitud realista en arte y en literatura. Era natural para el hombre de las cavernas que dibujaba sobre sus paredes bisontes y uros ante los cuales no hemos dejado de maravillarnos".*<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> El País, *Historia del arte*, pág., 16-17, Barcelona, Svat, 2006

<sup>113</sup> Ibid, pág., 468

<sup>114</sup> ARAGONÉS, Luis, Discurso de Moscú, 28 Abril de 1959, en *j'abats, mon Jeu*, Par'ís, Editteurs Français Reunis, 1959

#### **1.3.2.4.3. Impresionismo**

Su interés fundamental era registrar impresiones, capturar la luz, las sensaciones y la fugacidad del instante. En 1874 se acuña el nombre de Impresionismo adoptado del título de un cuadro de Monet, *Impresión, Solei, levant* (1873). Los impresionistas descubren que se da una impresión más intensa y clara de un color cuando se juntan en la superficie del cuadro manchas de otros colores puros, que se mezclan en los ojos del observador. Lo que legitimaba su quehacer era experimentar y desarrollar una nueva manera de ver, por lo que el tema elegido carece para ellos de verdadera importancia, lo importante es la expresión de los sentimientos y las emociones del autor y el impacto emotivo ante sus obras por parte del espectador. Los cuadros impresionistas se caracterizan por su expresividad y fuerza psicológica a través de sus composiciones agresivas.

Hay que reconocer que el impresionismo también busca en la naturaleza, pero solo lo huidizo e inasible, el agua y el vapor, el humo de las locomotoras que impiden la solidez del campo abierto; y todo ello captado por un ojo sensible e inquisidor que penetra con certeza en la esencia de las cosas, sin más intermediario que su propia sensibilidad; una observación emotiva de la naturaleza, apartada de lo determinado que representa el Realismo; incapaz de ofrecer una versión concreta de la realidad.

#### **1.3.2.5. La irrupción de la fotografía ¿Crisis del pincel? O ¿triumfo de la luz?**

La aparición de la máquina fotográfica no es más que el eslabón de la gran cadena del coloso tecnológico galopante que iba a impregnar la totalidad de la vida de los ciudadanos occidentales a lo largo de todo el siglo pasado y lo que llevamos del vigente.

La máquina fotográfica rebasa por su importancia social muchos hallazgos que en principio parecen aventajar este armatoste en cuanto a prestaciones se refiere, pero dada la pertinaz realidad sucede que el artilugio mencionado es recibido como una fortuna y prosperidad para toda la humanidad por su eficacia, economía y sencillez; coopera en investigaciones médicas, artísticas, forenses, policiales, etc.), identifica, registra, archiva todo tipo de cuestiones cotidianas de los usuarios:

No obstante, este entusiasmo causado en los ámbitos cotidianos, se traduce en los medios literarios y artísticos en general en debates permanentes entre una minoría que ve en la imagen fotográfica la imagen más *mimética*, *analógica* e *icónica* que se había hecho hasta el momento de su aparición, muy por encima del grado que alcanzan el dibujo y la pintura pero el grueso de la crítica del arte y la fotografía se inclina por colocar la imagen fotográfica, salvando las distancias, en el mismo plano que una imagen pintada o dibujada, por un lado funciona como una imagen comunicativa y por otro, artística.

En realidad, más que diferencias entre distintos autores de la crítica del arte de finales del SXIX sobre el destino de la imagen fotográfica, es una cuestión de tiempo, si tenemos en cuenta el corto recorrido del fenómeno fotográfico y por tanto la escasez de teorías y reflexiones referentes a su ámbito; de ahí que las interrogantes sobre el estatuto de la fotografía rebasan sobremanera las respuestas, lo que lleva a principios del S XX numerosos autores del arte fotográfico a mezclar elementos totalmente ajenos al “acto” en sí, como son los arreglos posteriores, los colores artificiales adheridos, etc., con el propósito de levantar en el espectador cierta sensación de gozo y deleite. Edward Wetson, citado por J. Aumont en su libro *La imagen*, refiriéndose a este fenómeno *pictoralista* y sus consecuencias negativas en un todavía incipiente mecanismo, en el que el individuo encuentra una nueva forma de inmortalizarse.

*“La fotografía ha necesitado mucho tiempo para convertirse en un arte, además, que ella se ha buscado en varias direcciones contradictorias. Alrededor de 1900 el pictoralismo quiso producir obras que fuesen visiblemente artísticas multiplicando las manipulaciones, los retoques, raspados, etc. Así fueron violentamente combatidos por parte de fotógrafos y críticos que querían que el arte de la fotografía se fundase en lo que es la “esencia” de la fotografía, el registro sin retoques de la realidad.”<sup>115</sup>*

De ahí que Henry Peach Robinson, fotógrafo inglés defienda vehementemente la mediación que protagoniza el observador-visualizador en el acto fotográfico; el fotógrafo inglés reivindica la parcela compositiva del artista, que va desde el primer gesto de disposición fotográfica, la elección de la pose, la modulación del diafragma, el acto fotográfico, el proceso

---

<sup>115</sup> AUMONT, Jacques, *la imagen*, p., 328, Barcelona, Paidós, 1992

de la cámara oscura y finalmente el producto finalizado. Estos procesos, por su naturaleza varían de un artista a otro lo que convierte una imagen fotográfica no en una “copia” mecánica de la realidad visible, sino en una “réplica” transitada por un “yo” creador, identificado como tal y por consiguiente una réplica única e irrepetible. Escribe el fotógrafo inglés Peach Robinson en 1896:

*“Los que solo tienen un conocimiento superficial de las posibilidades de nuestro arte pretenden que el fotógrafo es un simple realista mecánico, sin el poder de añadir nada de sí mismo a su producción. Sin embargo, algunos de nuestros críticos, se inclinan a declarar que algunas de nuestras imágenes no se parecen en nada a la realidad. Eso les traiciona, pues, si podemos añadir algo no verídico [untruth], podemos idealizar. Pero nosotros vamos más lejos y pretendemos ser capaces de añadir algo de verdad [truth] a los hechos desnudos”<sup>116</sup>*

La fotografía es testigo privilegiado de tres siglos de acontecimientos recogidos en cantidades ingentes de instantes, en los que se inmortaliza lo ya desaparecido, o se congela lo persistente y lo visible.

Así pues, la imagen fotográfica comprende las tres funciones ya mencionadas, en términos de Barthes a parte de la función comunicativa fuera de la composición, señala en su libro *La cámara lúcida*, citado por J. Aumont en su libro *La imagen*:

*“...siempre casi como un milagro, una fotografía que nos revelará algo que no habíamos percibido sin ella. Ese milagro de la fotografía es sin duda hoy la definición más corriente de la fotogenia... La fotogenia es, en la foto lograda, lo que nos afecta, lo que me afecta, un yo singularizado”<sup>117</sup>.*

Con esta propuesta R. Barthes nos remite a su ya conocida teoría iconológica de dos estadios de percepción: el *studium*, cuyos significantes y sentidos, son más o menos previsibles por el creador, mientras que el segundo estadio (*punctum*), el iconológico en términos de C. Morris, las incidencias estéticas son subyacentes intrínsecas y de la imagen y ni siquiera el mismo autor puede reconducir su sentido.

La polivalencia de una imagen fotográfica-según Barthes- es una realidad constante y latente:

---

<sup>116</sup> Ibid., p., 329

<sup>117</sup> Aumont, Jacques, *La imagen*, p., 328, Barcelona, Paidós, 1992

*“no existe una imagen puramente denotada, que presente una realidad inocente, toda imagen transmite numerosas connotaciones dependientes del juego de ciertos códigos (sometidos ellos también a una ideología).”<sup>118</sup>*

E incluso Aumont va más lejos y divide los elementos objeto de la cámara entre aquellos “visibles” y localizables por todos, lo que los convierte en prescindibles y contingentes y otros, etéreos y esquivos pero propensos ante un objetivo fotográfico, la subjetividad del fotógrafo y el deseo del espectador.

*“La fotografía rompe las apariencias visibles registrando la huella de una impresión luminosa tal es el principio de su invención. Muy pronto se adivinó que este registro, si en el plano óptico acercaba la imagen fotográfica a la imagen formada en el ojo, la distinguía de ésta al fijar un estado fugitivo de esta imagen, un estado que escapa a la visión normal y al hacer esto, daba acceso a una manera inédita de ver la realidad. La fotografía nos permite ver el mundo de una manera invisible a simple vista, nos permite ver “cosas normalmente no vistas” (Kracauer)<sup>119</sup>*

Precisamente estos elementos “intrusos” que recoge la imagen sin la voluntad del artista son el objeto de todas las controversias que atañen a la imagen desde el primer momento, de ahí que Gautier reincida en la misma cuestión, e incluso con más ahínco, sobrevalorando el poder que adopta la imagen frente al espectador.

Gautier defensor de la función artística de la imagen, describe en esta cita las ventajas que tiene la imagen y el poder *apoteótico* que esgrime frente al espectador:

*“La fotografía en gran angular, que introduce sutiles distorsiones, empuja al espectador hacia adelante, lo introduce en los límites del espacio de la imagen, negada en su estatuto primordial de superficie plana en dos dimensiones. El efecto realidad está en su cenit, mientras que el ojo del espectador está situado en un espacio reducido en el que todos los puntos están a igual distancia, todo se pone en juego para hacerle creer que se acomoda según la distancia de los diferentes objetos representados.”<sup>120</sup>*

---

<sup>118</sup> Ibid., p., 216

<sup>119</sup> Ibid., p., 326

<sup>120</sup> Ibid, pág., 38

H. Gombrich en su libro *Arte e ilusión* también apuesta por la diversidad funcional de la imagen cuando divide en la misma imagen dos funciones fundamentales que pueden activarse simultáneamente, por un lado

la satisfacción del individuo en su demanda cotidiana; pero sin olvidar la necesidad de ilusión mágica que subyace en todo fondo de deseo.

En "*La retórica de la imagen*" (1977) Barthes sostiene que el significado denotativo de la imagen fotográfica es un significado de primer orden, realizado a través del proceso mecánico de reproducción mientras que los significados connotativos de segundo orden son introducidos por la intervención humana, como el enfoque y la pose.

Barthes propone dos maneras de aprehender una (misma) fotografía, foto del fotógrafo y foto del espectador, la primera, *studium* utiliza la información contenida en la imagen: signos, símbolos, formas, colores, etc., mientras que la segunda, *punctum* un espacio intencionadamente codificado, se confía al azar y asociaciones subjetivas y descubre en la foto un objeto parcial de deseo.

### 1.3.2.6. *El S XX, un "espacio" de experimentalismos pictóricos*

#### 1.3.2.6.1. *La imagen cubista y el "objeto deformado"*



El cubismo como opción artística es identificado y considerado como el primer movimiento artístico vanguardista que surge en los albores del siglo XX, rompe de manera radical con la producción y la percepción del arte con ribetes renacentistas representando en todos los espacios soportes (pintura, dibujo, escultura, objetos, etc.) que escapan al rodillo geométrico tradicional. Las formas en el movimiento cubista, aunque permanecen como estructuras,

distan mucho de los arquetipos enraizados, toda vez que muestran en las figuras que pintan zonas otrora descartables, basándose en los principios de la focalización múltiple, es decir, los objetos tal como se ven no como son.

A lo largo de su existencia, el movimiento cubista, transita distintas facetas históricas y adopta diversas formas o mejor, *de-formas* de representación; los primeros experimentos atribuidos a Picasso, Braque, Gris, etc., que implantan la de-formación de las formas canonizadas como la seña de identidad del movimiento que representan, o lo que ellos llaman “La perspectiva múltiple del objeto”:

*“...si bien el cubismo, es aceptado por el gran público como un estilo auténticamente artístico, es concebido como modo de representación **deformador**, que se aparta de la norma analógica, siempre más o menos fotográfica”<sup>121</sup>.*

Sin embargo con el paso del tiempo la experiencia de los gurús del cubismo más la imaginación sin límites de la nueva savia personificada en las nuevas generaciones que se incorporan al movimiento, especialmente los jóvenes artistas franceses. El cubismo toma otros derroteros, mas libertarios, si cabe, proyectados a integrar en la actividad creativa pictórica nuevos utensilios y herramientas favorecedores de nuevas combinaciones, por ejemplo: el “cubismo sintético” “ calca el desmadre alcanzado en la representación artística, en la que se mezclan de manera aleatoria dentro de un espacio modelado cualquier objeto que el artista considere apropiado para llamar la atención del denodado espectador. Jordi Piricot recoge el entusiasmo de los cubistas por incluir:

*“los tiquets de metro o trozos de diario enganchados en las telas cubistas de Juan Gris, Picasso o Braque, son aceptados como piezas artísticas porque esta es la direccionalidad pragmática “autorizada” por sus autores dentro del marco convencional adecuado”<sup>122</sup>.*

El “cubismo hermético” surge en un momento histórico bastante convulso; los de la primera guerra mundial hacen mella en las actividades culturales, poniendo freno a producciones artísticas, reduciendo así los horizontes de los artistas a una precaria supervivencia sin más; de ahí que el cubismo hermético, como una especie tendencia extrema dentro del

---

<sup>121</sup> Ibid, pág., 208

<sup>122</sup> Ibid, pág., 241

movimiento, refleja el estado anímico de los artistas respecto de la realidad, a la vez que responde a través del arte a las querencias de una población-la europea-, también desconcertada. Miró de-forma las formas de las palabras hasta convertirlas en signos irreconocibles a los ojos de los espectadores, lo cual le confiere un carácter representativo. Miró genera una voluminosa bibliografía ilustrando libros de autores tan insignes como Tristan Tzara, André Breton, Rafael Alberti, etc.

Gustave René describe el caos de los escenarios cubistas en los que se da cabida a:

*“Figuras cubistas, róbotas que bailan, juegan, aman, braman, lloran se desesperan entre la alegría y la angustia, manichini, concretos y abstractos seres irreales, medio máquina, medio persona”<sup>123</sup>*

#### **1.3.2.6.2. Imagen desautomatizada en el Surrealismo**

El movimiento surrealista de la pintura se considera heredero directo de sus antecesores el Impresionismo y el Simbolismo agotados en mayor medida por los aires de cambio que contagia el nuevo siglo europeo en todos los ámbitos de la vida, lo que conlleva una demanda urgente de una revolución artística en la que se relegue las viejas formas, superadas por la realidad y en su lugar, la representación de composiciones artísticas en las que el sujeto domina el objeto, es decir, que el artista doblegue el signo hasta alcanzar el grado cero de automaticidad, luego moldearlo (*manipularlo*) en la libertad creadora.

Los surrealistas evocan claramente la experiencia del creador que pone en funcionamiento, según técnicas diferentes, ese mismo principio de la escritura automática que se experimenta en la literatura. André Bretón es rotundo:

*“ La obra plástica, para responder a la necesidad de revisión absoluta de los valores reales sobre los que hoy todos los espíritus se ponen de acuerdo, se referirá a un modelo puramente interior, o no será de otros medios de liberación del espíritu”<sup>124</sup>*

---

<sup>123</sup> Ibid, pág., 224  
<sup>124</sup>

André Bretón, líder indiscutible del surrealismo, fiel a su filosofía, aplica el mismo axioma que recomienda en la literatura, al arte visual. Una imagen plástica debe oponerse a la imposición de lo automático que impide exteriorizar los paisajes interiores oníricos subyacentes. *“Para mí, un cuadro es una ventana que se abre sobre algo. La cuestión es saber sobre qué”*<sup>125</sup>

Los surrealistas literarios y artísticos se radicalizan en sus postulados y convierten lo que en un principio nace como un movimiento artístico-literario vanguardista en un conglomerado de tendencias pseudo-artísticas que reducen el arte a la exposición de cuerpos mutilados y descuartizados. Dice René Hocke del Surrealismo:

*“La actividad surrealista había de servir solo para mantener siempre al descubierto un punto determinado donde, vida y muerte, lo real y lo imaginado, el pasado y el futuro, lo expresable y lo inefable, lo superior y lo inferior, dejen de captarse como opuestos”, pero la espiral ascendente - según indica el mismo Hocke- “...“...no habría de salir una nueva escuela estética, sino, la rebelión total, el sabotaje organizado, y sobre todo, la fuerza bruta.”*<sup>126</sup>

*“Detrás de ese enigmatismo se esconde la pérdida locura de lo para-lógico, de lo para-estático y lo para-retórico, un supradimensional, “paranoico”, aspecto parcial de lo humano, una mano gigante híbrida, movida en un convulsivo estilo serpentino”*<sup>127</sup>

### **La abstracción y el límite del límite:**

Si de algo se caracteriza la segunda mitad del SXX artístico es del viraje irreversible que toman sus artistas escultura, dibujantes y pintores, tratando de superar la época de las *de-formas* de las formas que tanto propagan los cubistas y los surrealistas a lo largo de la primera mitad. Los artistas de esta segunda mitad aventuran por la búsqueda de la *no-forma* que representa el arte abstracto en el que no se sienten comprometidos el yugo de las formas.

---

<sup>125</sup> Ibid., pág., 153

<sup>126</sup> HOCKE, Gustav, René, *El manierismo en el arte*, p., 93, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1961

<sup>127</sup> Ibid., p., 55

*“La abstracción ha sido el instrumento primario en el desarrollo de un plan visual. La naturaleza de la abstracción libera al visualizador de las demandas que suponen representar la solución final acabada, y permite así que salgan a la superficie las fuerzas estructurales subyacentes de la composición, que aparezcan los elementales puros.”<sup>128</sup>*

La idea de desbaratar las formas pictóricas , venía fraguándose desde el Romanticismo, primer muro de contención de las formas clásicas y barrocas; la abstracción, en general significa desvincularse de algo, abstraerse de ése algo o abandonarlo, en definitiva un acto negativo pero en realidad, la pintura abstracta

es una auténtica revolución vanguardista que llama a un cambio desde la raíz:

El estudioso García Berrío, uno de los defensores a ultranza del arte abstracto, destaca en su libro, *Teoría de la literatura*, el carácter abarcador de este tipo de imágenes.

*La “apertura” en libertad de significado a las capacidades de sugerencia de la forma y abstracción representa una ampliación de las posibilidades simbólicas de la pintura. Esta extiende sus significados por la vía de los contenidos fantásticos sentimentales inconcretables e inasequibles para la referencialidad reductiva de la economía semántica del realismo tradicional”<sup>129</sup>*

Berrío destaca de la imagen el carácter fuerte de su polisemia, frente al débil carácter de la polisemia del texto literario.

cuando reafirma convencido de su idea respecto de la pintura abstracta y su carácter puramente polisémico:

*...la pintura a formalista y abstracta representa un grado de liberación del significado en la polisemia mucho más natural y completo que las pretensiones de la “obra abierta literaria” tienen mucho de entelequia inaccesible.”<sup>130</sup>*

En esta cuestión como en casi todas existen debates y distintos postulados: los que apuestan fuertemente por la imagen abstracta, justificando su efectividad, por ser una variedad a-

---

<sup>128</sup> Ibid, pág., 100

<sup>129</sup> Ibid, pág., 468

<sup>130</sup> Ibid, página, 470

*formal* de representación, cuya proyección presume más abarcadora que las formas definidas.

Sin embargo, el tercer grupo, liderado por el antropólogo francés Claude Leve-Strauss, cree que la abstracción es un modo de negación de sentido de la imagen, una manera de despojarle de la experiencia acumulada de la que la imagen “figurativa” se había hecho deudora a través de siglos de creatividad. Autores como, D. Dondis, J. Pericot o el mismo Leve-Strauss ven en la imagen abstracta una ruptura con el acervo cultural humano, heredado a través de siglos

*“La pintura abstracta- y todas las escuelas que se consideran “no figurativas”- pierden su poder de transmitir significado. Pierden este poder porque rechazan el primer nivel de la articulación (el de los significados intelectuales, tomados de la experiencia común y derivado de la escisión y organización de la experiencia sensible mediante objetos) en beneficio del segundo (el de los valores plásticos)”.*<sup>131</sup>

Teóricos de la imagen como D. Dondis en su *libro La sintaxis de la imagen*, resuelve el complicado asunto de la abstracción, situando la imagen abstracta en el “limbo” pictórico, ya que-según él- este tipo de pinturas no alcanzan el estatuto de significar, por la sencilla razón de no poseer una referencia en el mundo exterior, fuera de ellas.

*“La eliminación de detalles hacia una abstracción total puede seguir dos vías: la abstracción hacia el simbolismo, a veces con un significado experimental y otras con significado arbitrariamente atribuidos y la abstracción pura o reducción de la declaración visual a los elementos básicos que no guardan conexión alguna con cualquier información representacional extraída de la experiencia del entorno.”*<sup>132</sup>

Sin embargo el extremismo de Dandis es atenuado por J. Augment al considerar que la imagen abstracta no niega definitivamente ser referente de una realidad fuera de ella, de sí misma, sino solo pone en tela de juicio los procedimientos.

---

<sup>131</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude, *La cru et la cuit*, pág., 102, París 1964.

<sup>132</sup> *Ibid*, pág., 88

La postura de Arnheim en su libro *El pensamiento visual* defiende la importancia de la imagen abstracta aún situándola en una cavidad abismal, aunque los mundos y submundos yacentes que vela en su anti-estructura no son de ninguna manera ajenos a la encrucijada cotidianidad del Hombre, incluso puede hasta convertirse en su necesidad esencial:

*“...el hombre desconocido de siglos pasados sigue ofreciendo interés como símbolo porque su imagen da una apariencia animada a esas cualidades más abstractas de opresión y resistencia, apertura hacia el exterior y contención interior. La misma cosa con una obra de arte abstracta, no mimética. Dado que no representa la parte externa de los objetos físicos, se aproxima más a las formas puras que representa simbólicamente, pero representa al mismo tiempo la naturaleza inherente de las cosas y los acontecimientos del mundo y de ese modo, mantiene su pertinencia respecto de la vida humana que se desarrolla sobre la tierra.”<sup>133</sup>*

De la misma manera piensa García Berrío al transferir a la imagen abstracta el difícil papel de la imagen-símbolo, lo que en realidad hace Berrío es ensalzar aún más la imagen abstracta por su riqueza sintáctica y por la cantidad inagotable de valores semánticos.

Miguel Ángel en los últimos años de su vida había optado por cultivar el arte abstracto por considerarlo la *terribilitá*, la visión de lo terrible, de lo impredecible.

#### 1.3.2.6.3. ***La noción del instante y la fugacidad***

Aunque la totalidad de la existencia humana está constituida a base de instantes, éste en la pintura es un abrir y cerrar de ojos, un momento que el artista congela en su cuadro,

*“el instante más favorable, como un instante perteneciente a un suceso real que se fija en la representación. El instante es de naturaleza estética, que no corresponde a ninguna realidad fisiológica”<sup>134</sup>*

Para los pintores cristianos del siglo XVI y XVII, el instante esencial es aquel en el que suceden hechos importantes en la historia cristiana, como las Asunciones de María, los distintos periplos de Cristo, etc.

---

<sup>133</sup> , *Ibid*, pág., 160

<sup>134</sup> AUMONT, Jacques, *la imagen*, p., 245, Barcelona, Paidós, 1992.

#### 1.3.2.6.4. ***El marco y el marco del marco***

Una vez finalizada una imagen, ya sea pintada o dibujada, el artista puede dotar su entorno de otro elemento como es el marco, pero aquí no nos referimos al marco físico (ornamental) sino al espacio en blanco que limita la imagen del mundo exterior o marco-límite evitando su expansión hacia fuera;

El entorno físico clausurante o la moldura también juega un papel importante en la decisión de los significados y sentidos de un cuadro determinado, funciona como un sello que cerca la totalidad de del cuadro, orientando al lector sobre la direccionalidad lectoral. D. Dondis explica las posibles formas que puede tomar el cuadro cerrado:

*“Todos los contornos básicos expresan tres direcciones visuales básicas y significativas: el cuadrado, la horizontal y la vertical; el triángulo, la diagonal; el círculo, la curva. Cada una de las direcciones visuales tiene un fuerte significado asociativo y es una herramienta valiosa para la confección de mensajes visuales. La dirección diagonal es la fuerza direccional más inestable y provocadora. Su significado es amenazador y casi literalmente subversivo.”*<sup>135</sup>

Ahora bien, si el marco físico goza de gran importancia en su función de apartar el cuadro del mundo, cuando se trata de aislar una imagen dentro de un espacio compuesto de antemano, el espacio nuevo resultante se eleva en importancia plástica, según la teoría que defienden los gestaltistas, consistente en la división de los espacios en los que se desenvuelve el contorna en zonas *endotópicas*, ocupadas por figuras que participan en el escenario pictórico y *exotópicas* o (el background), zonas del espacio interior no ocupadas, (el fondo del cuadro)

Sin embargo las funciones del marco físico o moldura no se limita solo a aislar los mundos ficticios de los reales, tal como explica Lotman: *“El marco del cuadro, las candilejas del teatro, el límite de la pantalla constituyen los límites de un mundo artístico cerrado en su*

---

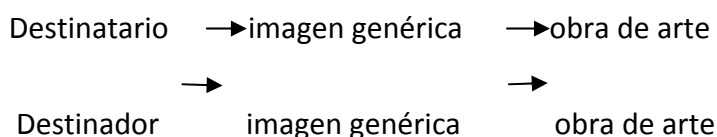
<sup>135</sup> Ibid, pág., 62

*universalidad.*"<sup>136</sup> sino que protagoniza otra serie de hazañas, como constituirse en elemento discursivo independiente, albergando una serie de motivos, palabras y otra serie de artilugios retóricos que hagan significar su enunciado.

### 1.3.3. *El espectador*

La problemática de la percepción, del espectador y del lugar que ocupa en los procesos *creativos* (productivo-perceptivos) y los debates que suscitan y engendran, participan sumamente en la creación y configuración de diversas teorías, que a su vez enriquecen el panorama artístico-pictórico-dibujístico, dotando así de elementos de juicio el otro pilar fundamental de la cosa visual: la figura del espectador-lector cuya trascendencia es avalada por teorías del grueso de las escuelas pictóricas y la crítica del arte en general, como la Hermenéutica, la Psicología perceptiva, la Gestalt, la Semiología, etc., que consideran al destinatario no como un observador que cumple una función mecánico-rutinaria, sino la piedra angular del complejo creativo-perceptivo de la imagen, sin la intervención de la mirada del espectador que recobre vida en los objetos inertes que habitan la imagen, la obra creada se diluye y desaparece la ilusión.

Una vez finalizada una obra de arte, su mentor desaparece o se convierte en espectador-lector, solo permanece la obra de arte y el laberíntico recorrido que comienza con su necesidad esencial de hacerse re-reconocer ante el espectador, el cual tendrá que darle una salida lingüística a tanto silencio acumulado dentro de sus entrañas. El profesor J. Aumont antepone el proceso espectral en el que el destinatario y la imagen inician un proceso de simbiosis, más allá del limitado contacto físico y al margen del ámbito destinador-imagen



*“El espectador construye la imagen y la imagen construye el espectador... Reconocer algo en la imagen es identificar lo que se ve en ella con algo que se ve o que podría verse en la realidad” o “El reconocimiento que permite la imagen artística participa del conocimiento, pero se encuentra también con las*

---

<sup>136</sup> Ibid, pág., 262

*expectativas del espectador, a costa de transformarlas o de suscitar otras: tiene que ver la rememoración.”<sup>137</sup>*

D. Dondis en su libro *Sintaxis de la imagen*, sitúa la importancia del espectador en el mismo plano que el del creador; éste como el verdadero fruidor de la imagen y por lo tanto, transmisor o destinador de un estilo único e irrepetible, similar en su importancia al del espectador, verdadero dador de sentido, en el que imprime su propia personalidad, competencias sobre la materia horizontes culturales, estado psicológico, etc.

*“El resultado final es la verdadera declaración del artista... Pero el significado depende así mismo de la respuesta del espectador. Este ambiente modifica e interpreta a través de sus propios criterios subjetivos. Hay solo un factor que sea moneda corriente entre artista y público, entre todos los hombres: el sistema físico de sus percepciones visuales, los componentes psicofisiológicos del sistema nervioso, el funcionamiento mecánico, el aparato sensorial gracias al cual vemos.”<sup>138</sup>*

En el mismo sentido se expresa George Steiner cuando sitúa el espectador, no solo frente de las distintas modalidades expresivas (música, pintura, dibujo, etc.), sino frente a su propio pasado, ya que los procesos lectorales que realiza a cualquiera de estas formas, no son más que una invocación seleccionada de elementos acumulados en la memoria, que salen a relucir siempre que exista un estímulo capaz de activar el mecanismo del deseo y de la ilusión en un espectador predispuesto anímicamente, pero también pertrecho de elementos de juicio crítico adquiridos a través de la cognición:

*George Steiner (1995): Cada acto de recepción de una forma significativa en el lenguaje, en el arte, en la música, es comparativo. Conocimiento es reconocimiento, tanto en el sentido platónico del recuerdo de verdades anteriores como en el de la psicología. Intentamos comprender, “colocar” el objeto ante nosotros- el texto, el cuadro, la sonata- otorgándole el contexto inteligible y conformador de una experiencia previa con la que está relacionado”<sup>139</sup>.*

Zunzunegui basa la importancia de la actividad perceptiva del espectador en dos polos fundamentales, el sujeto (espectador) y el objeto (imagen), situando el primero en el centro

---

<sup>137</sup> *Ibíd.*, pág., 86

<sup>138</sup> *Ibíd.*, pág., 38

<sup>139</sup> GUERRERO, Ruiz, *Metodología de una investigación en educación literaria*, Murcia, Librero Edit., 2008

del segundo como el modo más eficaz de una aproximación al vasto mundo fuera del pedazo de mundo representado una imagen enclaustrada dentro de un marco.

*“Todo texto visual como un sistema semiótico puesto en proceso a través de una serie de estrategias enunciativas, en el proceso interactivo **sujeto-observador** y **objeto-observado** se desprende en el caso de las imágenes, el hecho de que la mirada del observador se halla inscrita en el mismo enunciado en términos estrictamente perceptivos.”<sup>140</sup>*

### **1.3.3.1. El espectador antropocentrista**

Desde el clasicismo hasta entrado el siglo veinte, la figura del creador de la imagen se destaca por encima de todas las cosas, el artista clásico, medieval, renacentista, etc., siempre procura situar su personaje principal en un espacio hegemónico ubicado en el centro geométrico del cuadro, para que sea el primero en asombrar al espectador. Sin embargo a partir de finales del siglo XIX con el simbolismo y el expresionismo y luego el surrealismo y el cubismo, y sobre todo la abstracción pictórica, el espectador abandona forzosamente su papel pasivo de “veedor” para pasarse al papel activo de “lector” que trata primero de aprehender las condiciones intrínsecas y extrínsecas de la imagen “objeto”, poniendo en alerta todo el cuerpo para interrogarla en su calidad de obra de arte y rescatarla del aparente caos en el que se encuentra asumida y finalmente, reconstruir un mundo posible entre los inagotables existentes.

*“Estas actitudes pre-lectorales del espectador, son en realidad el paso previo antes de la percepción propiamente dicha. La percepción como su propio nombre indica, es una actividad intelectual del espectador en la que no solo debe dar cuenta del texto y de sus entresijos, sino poner de relieve su propio bagaje cultural y particularmente, sus resortes en el campo del arte. En términos de Gombrich “el papel del espectador en este enfoque es una combinación constante de “reconocimiento y de rememoración.”<sup>141</sup>*

Para Arnheim existen varios centros: centro geométrico, centro de gravedad visual, centros secundarios de la composición, centros, diegético-narrativos y la visión de las imágenes

---

<sup>140</sup> Ibíd., pág., 83

<sup>141</sup> AUMONT, Jacques, *La imagen*, pág., 26, Barcelona, Paidós, 1992.

(artísticas, en su caso) consiste en organizar el caos en esos diferentes centros, interrelacionados con el centro absoluto, personificado en la figura del espectador. Arnheim sostiene la idea de un “centramiento” del espectador, conformando lo que él llama “ *la geometría subjetiva*, en definitiva, un “antropocentrismo”, recogido por Jack Aumont en su libro, *La imagen*:

*“espectador con el propósito de desbaratar la idea cartesiana del “centro geométrico”, tanto tiempo dominante en las configuraciones artísticas clásicas”<sup>142</sup>*

A pesar de que la mayoría de las escuelas del arte admiten la figura del espectador como imprescindible en el cumplimiento del ciclo artístico, creativo-perceptivo de una obra artística, no todos sostienen con el mismo entusiasmo la idea del centralismo del espectador como un decálogo de obligado cumplimiento, sino que exploran otras posibilidades, como las de degradar la posición del espectador, situándolo fuera de la órbita de la imagen y vaciando de valores semánticos sus estrategias lectorales. G. Gautier en su siguiente cita señala la dificultad del espectador en explorar las distintas latitudes de un cuadro:

*El espectador del cuadro se queda en el exterior, contempla o juzga encuadrado, el de la representación. La fotografía en gran angular, que introduce sutiles distorsiones, empuja al espectador hacia adelante, lo introduce en los límites del espacio de la imagen, negada en su estatuto primordial de superficie plana en dos dimensiones. El efecto realidad está en su cenit, mientras que el ojo del espectador está situado en un espacio reducido en el que todos los puntos están a igual distancia, todo se pone en juego para hacerle creer que se acomoda según la distancia de los diferentes objetos representados<sup>143</sup>*

Mientras tanto, Gombrich, intenta sacar partido de la figura del espectador, conformando dos tipos de posiciones o mejor dicho, de “focalizaciones”, el “cognitivo”, que abarca todo conocimiento lógico que el usuario acumula en la memoria, conocimiento que le sirve de referencia para re-memorizar todo aquello ligado, de cerca o de lejos, a la imagen en cuestión y posteriormente re-construir una réplica conforme a las metodologías convenientes

Gombrich, (constructivista) establece dos enfoques lectorales de una imagen, el enfoque cognitivo, aspirante a clarificar los procesos mentales del saber lingüístico y pictórico, basado

---

<sup>142</sup> Ibid., 98

<sup>143</sup> Ibid, pag., 38

en procedimientos generales de conocimiento, aplicable a cualquier estructura coherente, cohesionada y por lo tanto, significativa. El segundo enfoque que propone Gombrich es el pragmático, según él, este enfoque opera entre varias ciencias, como la sociología, la psicología, semiología, etc., con tal de llegar a un resultado que clarifique el significado de la imagen.

Gombrich transita por el conducto más corto para llegar a los mismos resultados a los que llegan otras teorías; los enfoques de Gombrich parten de la consideración del reconocimiento se fundamenta en una construcción cognitiva en forma de competencias de las cuales se vale el espectador para comprobar la similitud entre la realidad representada y la realidad real bajo su criterio pragmático.

#### **1.3.3.1.1. *La percepción sensorial de la imagen:***

Imaginar percepción sensorial es implicar la totalidad de los órganos, una auténtica multipercepción que se encarga de recibir y trasladar informaciones desde el exterior hacia el interior del individuo y dependiendo del interés que pueden suscitar, son distribuidos en uno u otro compartimento del cerebro o, descartados definitivamente por inanes, sin embargo cada fenómeno exterior precisa de un órgano sensorial específico que lo perciba, no obstante, aunque existe una percepción colectiva en la que participan simultáneamente varios órganos sensoriales, : ejemplo: cuando un artefacto a motor emite ruido, es detectado mediante el órgano auditivo, pero su forma solo se detecta a través de la vista. En el caso de la imagen, más de lo mismo, al ser la forma su reclamo principal, la vista se anticipa a su captación para satisfacer la necesidad existencial del espectador por desvelar aquello oculto que la imagen insinúa tener.

La idea de la existencia de un sistema perceptiva sensorial bien establecido que el espectador debe memorizar y familiar se viene desarrollando, incluso antes del SXX, todo lo contrario de las reflexiones que pregonan la ineficacia de los “malabarismos desalineados”

que representan los “ritos” lectorales de una imagen por ser apañados puntualmente por el usuario.

J. Pericot establece los procesos lectorales de la percepción visual de una imagen, configurando unos estadios perceptivos consecutivos y articulados entre sí, que comienzan y terminan un ciclo que el espectador debe recorrer para lograr crear un simulacro macroproposicional completo del texto pictórico original. Explica:

*“Con respecto a “leer” cuadros, el ojo recorre la superficie, pero no la recorre de manera desordenada. Los movimientos del ojo siguen un transversal específico, o al menos la trazan. La distancia recorrida por el ojo sobre un cuadro es puntuada con pausas que generalmente indican un cambio de dirección, y que son tanto pausas como acentos. El itinerario del ojo se une al del espectador que cambia de sitio. Debíamos preguntarnos si los movimientos oculares son universales y si están inscritos en la fisiología de la percepción<sup>144</sup>*

En su teoría de la lectura de la imagen- J. Pericot explica los pasos a dar en el ejercicio de la lectura de una imagen, confiando la responsabilidad re-constructiva a las habilidades del espectador, que en el fondo no varía desde el punto de vista estratégico de la lectura de otros textos: en primer lugar,

*“La macroproposición inicial se desmembra en función del conocimiento previo del mundo al que hace referencia explicitando aquellas partes...implícitas”, el segundo paso la adjunción de “una serie de propiedades accidentales”, por último “La particularización”<sup>145</sup> del texto en cuestión.*

La percepción multisensorial trasciende de una simple función como un mecanismo biológico de recolección de unidades paradigmáticas sueltas para cumplir cierto itinerario perceptivo rutinario, sino que es sin duda, un acto de gran valor pre-analítico, suministra el estadio analítico del pensamiento, de informaciones imprescindibles para la construcción de una imagen mental como fin último del proceso perceptivo.

---

<sup>144</sup> LAUDE, Jean, “Sobre el análisis de poemas y cuadros” Universidad París

<sup>145</sup> *Ibíd.*, pág., 143

### **1.3.3.1.1.1. La visión:**

Pocas veces existen tantas unanimidades respecto de una idea, sobre todo, si ésta procede del ámbito de la literatura y del arte en general por sus ramificaciones; nos referimos a los actos biológicos del “ver” y el “mirar” el primero es común a los animales y humanos y el segundo, es intrínsecamente humano. El “ver”, un acto sensorial “previo” a través del cual se establece un modo de contacto con la realidad exterior, en actitud de re-conocimiento, aislamiento, discriminación, etc., e incluso algunos animales como las águilas, el halcón, superan con diferencia la capacidad de “ver” del humano, pero no tienen mirada, un rasgo exclusivamente humano.

Pero la parcela siguiente es inabarcable, desborda la capacidad de la vista; entonces, llega el turno de la mirada, no precisamente para poner orden y simplificar lo que a simple vista parece caótico dentro de una imagen congelada, sino, todo lo contrario, la mirada convierte el escenario aparentemente inerte, en un trasiego multidimensional y multidireccional de siluetas y figuras.

No obstante y a pesar de la primacía de la mirada sobre la vista, ésta se presenta bastante privilegiada con respecto a los demás órganos sensoriales como el auditivo, el táctil o el olfativo, etc., en este sentido, el mismo Aristóteles no ha pasado por alto la importancia de la vista, cuando explica que:

*“la vista, con ventajas sobre los demás sentidos, nos da a conocer los objetos y nos revela los muchos rasgos diferenciales de las cosas”<sup>146</sup>*

Muchos siglos más tarde el teórico del arte D. Dondis viene a confirmar lo ya postulado y dicho por los precursores.

---

<sup>146</sup> Aristóteles, *Metafísica, lib., I, cap., I, 980*)276.

*“La vista es la única necesidad para la comprensión visual. No necesitamos ser cultos cuando hablamos, ni comprender el lenguaje, no necesariamente ser visualmente cultos para hacer o entender mensajes; no necesariamente ser visualmente cultos para hacer o entender mensajes visuales. Cuando vemos, hacemos muchas cosas a la vez. Vemos periféricamente un campo enorme, vemos mediante un movimiento de arriba abajo y de izquierda a derecha. Imponemos a lo que aislamos en nuestro campo de visión”<sup>147</sup>*

Gattegno plasma en su artículo *Towards a Visual Culture* explica la amalgamada relación que viene teniendo el individuo con la naturaleza, gracias a su carácter de “veedor” en oposición al de “lector”, hábito adquirido mucho después.

*“Durante milenios, el hombre ha funcionado como veedor y ha abarcado la vastedad. Pero hasta hace muy poco, no ha sido capaz de pasar de tosquedad del habla como medio de expresión verbal”<sup>148</sup>*

#### **1.3.3.1.1.2. La mirada:**

Jean París en su libro *El espacio y la mirada* traza una línea divisoria situando cada acto perceptual en su tiempo y espacio, ya que para ver uno o varios objetos no es necesario permanecer observándolos fijamente, mientras que la mirada exige del espectador una serie de estrategias y movimientos corporales en un tiempo mucho más dilatado, lo que convierte la mirada en un acto lectoral previo al pensamiento el cual debe asumir el espectador, demostrando así su interés aprehensivo respecto de la imagen seleccionada visualmente.

*“Si ver equivale a registrar mecánicamente formas y colores, mirar vale mucho más, es sujetar al ser en el espacio por una operación voluntaria en que el rastro y el cuerpo enteros participan. Y la mirada se opone a la vista, como el principio activo al principio pasivo “La mirada así da una potencia de aprehensión que fulmina el objeto en el momento de conocerle.”<sup>149</sup>*

La mirada traduce e interpreta de muchas maneras lo mirado, no se limita solo a fotografiar o imitar aquello que se traslada a la retina del ojo; la mirada trasciende el ejercicio mimético rutinario de mostrar fielmente lo visto. La función de la mirada es la de tantear los conceptos relacionados con los objetos muertos representados y seguidamente, dotarles de movimiento

---

<sup>147</sup> Ibid, pag., 30

<sup>148</sup> DONDIS, Denis, *La sintaxis de la imagen*, p., 4, Barcelona, Gustavi Geli, 1982

<sup>149</sup> PARÍS, Jean, *El espacio y la mirada*, pág., 59, Madrid, Taurus Ediciones, 1967

Convirtiendo así un conglomerado de objetos en escenarios dinámicos, susceptibles de ofrecer todas las escenas que se propone la mirada. La intervención de la mirada volatiliza las restricciones que impone el límite físico en favor de lo inabarcable; la mirada como sugiere Julio César

*“surge de lo físico pero la trasciende, supone lo sensorial, pero no se agota en ello, se desprende del ojo”<sup>150</sup>*

El antropólogo R. Gubern regresa a la noche de los tiempos para encontrar las razones que hacen prevalecer la mirada como un rasgo específicamente humano. Gubern constata el carácter instintivo de la visión y también la mirada en el Hombre:

*“No es ocioso recordar que se aprende a mirar, a seleccionar e interpretar el campo de lo visible, antes a aprender a hablar. Es decir, lo sensorial procede biológicamente a lo conceptual”<sup>151</sup>*

La mirada ocupa un lugar intermedio entre la efímera visión y el pensamiento profundo motivo que lleva a Jean París a establecer varios tipos de miradas: la mirada indirecta; inmediata, absoluta (Pantocrator: ser puro trascendente); la mirada doble, mutable (el Duccio) y la mirada triple, que se oculta, solo un análisis exhaustivo la contrasta

*“Jean París (El espacio y la mirada, 1967) propone la mirada indirecta que es inmediata y absoluta (el Pantocrator: ser puro, trascendente); la mirada doble donde la mirada se polariza y se vuelve terrestre, mutable (el Duccio) y la mirada triple que se oculta, y que únicamente el análisis profundo la verifica en una especie de comunicación de la incomunicación”<sup>152</sup>*

### **1.3.3.1.1.3. El tacto, una lectura intrasensorial**

El tacto como medio de contacto con la realidad exterior es un instrumento perceptivo que se viene empleando desde tiempos inmemoriales en el arte, toda vez que el arte en cuestión

---

<sup>150</sup> Ibid, pag., 31

<sup>151</sup> GUBERN, Roman, *Patologías de la imagen*, pág., 15, Barcelona, Anagrama, 2004

<sup>152</sup> PARÍS, Jean, *El espacio y la mirada*, p., 114, Madrid, Taurus Ediciones, 1967

es sin duda el de las tallas y las esculturas, cuyas formas de representación precisan del tacto de los usuarios como una segunda fase de reconocimiento del objeto, después de la vista.

Eso en lo que se refiere al tacto físico con los objetos de arte, no obstante existen una serie de teorías que hablan de del tacto virtual realizado mediante el ojo, sobre t cuando el objeto estético se encuentra cerca de los usuarios. Heidebrand asocia dos principios, dos polos de arte, " polo óptico"; arte clásico, visión de lejos, en la otra punta, el "polo háptico" o "tacto visual". En la acturia existen numerosos autores que crean sus obras con materiales escarpados como la tierra y el barro, y otros objetos que exigen no solo el tacto visual, sino también el taco físico de tocar el objeto representado, para escudriñar lo que tiene de oculto a la vista, como el "collage" en relieve, el "grattage" y una serie de manipulaciones aplicadas a las superficies, como las arrugas, la ondulaciones:

*" Escribe Raimond Bellour a propósito de la película de Thierry Kutzel y Philippe Drandrieux, La pienture cubiste (1981): "Parece, pues, que el tacto se adelanta a la vista, el espacio táctil al visual. Todo sucede como si nuestra mirada no fuese más que una prolongación de nuestros dedos, una antena en nuestra frente, la cámara de video en miniatura, Jean-Pierre Beauviala, como "un ojo en la punta de los dedos"("D'entre les corps", en L'entre-image, La Difference, 1990<sup>153</sup>*

#### **1.3.3.1.2. La percepción mental de la imagen:**

La teoría mentalista de la percepción surge a mediados de los años veinte del siglo XX interesada en establecer una serie de configuraciones basadas en principios lógicos frente al ideario decimonónico basado en la percepción sensorialista de las imágenes; cuyo precursor, el mentalista Herman von Helmooholtz se percata de la deriva superficial que toma la percepción y desarrolla la teoría llamada mentalista, debiendo su nombre al elemento fundamental que interviene en el proceso lectoral de la imagen.

Solo había que mencionar una cuestión ineludible en el sentido en que la función de la mente no consiste en este caso como indica Julio César Goyes Narváez El cerebro no registra el mundo externo como un fotógrafo:

---

<sup>153</sup> AUMONT, Jacques, La imagen, p., 116, Barcelona, Paidós, 1992

*“Sino que construye una representación interna de los acontecimientos físicos externos después de haber analizado sus componentes por separado pero simultáneamente”<sup>154</sup>*

J. Villafañe configura en el siguiente esquema los procesos de una percepción y los elementos que intervienen en su construcción, desde el primer contacto con la imagen pasando, por el estadio de re-conocimiento, parcela exclusiva de la memoria que reconoce en la imagen algo similar a lo que ya había almacenado antes; por último el estadio del pensamiento, una parcela exclusivamente intelectual, establece cualquier síntesis que se haya derivado de las operaciones del pensamiento lógico.

	<b>Fase perceptiva</b>	<b>Ejemplo</b>	<b>Naturaleza</b>
V	<b>Sensación visual</b>	<b>Obtención del color</b>	<b>No cognitiva</b>
V	<b>Memoria visual</b>	<b>Cualquier concepto visual</b>	<b>Semi-cognitiva</b>
i I	<b>Pensamiento visual</b>	<b>Reconocimiento de formas</b>	<b>Cognitiva</b>

añe divide la memoria visual en los tres planos tradicionales, el primero de carácter sensorial al que llama Neisser “icón”, el estanco intermedio o “working memory” y la memoria conocida por largo plazo; como indica, almacena informaciones cifradas, para acceder a esta parcela, las informaciones tendrían que alcanzar un nivel determinado de importancia para el interesado o hayan causado en él un impacto. Arnheim divide la percepción mental en cognición intuitiva e intelectual,

*“la primera, tiene lugar en un campo preceptual de fuerzas que interactúan libremente,... una obra histórica”. Y la segunda se refiere a la aprehensión de la imagen como un conjunto de acontecimientos clausurados dentro de un entorno cerrado y por lo tanto, el espectador debe dar cuenta de la imagen como fenómeno estrictamente plástico, ateniéndose a ese aspecto intrínseco de la imagen<sup>155</sup>*

<sup>154</sup> <http://WWW.ucm.es/info/especulo/numero22/com-visual.html>

<sup>155</sup> Ibid, pág.,

La mente, cuyo alcance ve mucho más allá que los estímulos recibidos por el ojo directa y momentáneo, la mente ejecuta sus operaciones más allá del tiempo de la vista, se auxilia del archivo de imágenes de la memoria de medio y largo plazo y confecciona sus propias imágenes manipulando cada dato que recibe.

#### 1.4. Metodología

Dado el peculiar corpus que tenemos el honor de presentar, un auténtico paradigma de la transgresión extrema capaz de alcanzar la expresión artística en un contexto socio-histórico saturado de fórmulas creativas que se suceden vertiginosamente, en su mayoría proyectadas a incluir en su ensamblaje elementos provenientes de todos los estamentos de la cotidianidad y del día a día de los individuos e implicarlos en los entresijos de la expresividad.

Aunque los procedimientos expresivos multitextuales y las teorías que los contemplan arrancan desde lejos, ya en los escenarios bélicos homéricos se esgrimían escudos atiburrados de figuras y letras arengadoras de las hordas propias, sin embargo hasta la llegada del renacimiento y con la aparición de la literatura emblemática es cuando se inicia una verdadera multitextualidad con intenciones literarias, no obstante, solo a partir de los albores del SXX es cuando comienza una verdadera escalada multitextual, encabezada por las tiras cómicas que crecen paralelamente al cine, y algo más tarde, irrumpen en el ámbito del arte y la literatura movimientos artísticos y literarios con una alarmante frecuencia dejando la crítica del arte y la literatura algo rezagadas,

teniendo en cuenta los vertiginosos cambios y re-cambios que experimentan las formas de expresión, ocasionados por los avances informático-digitales y de los medios de comunicación; lejos quedan las décadas, incluso siglos que duraban las corrientes y los movimientos artísticos y literarios en renovarse o fenecerse.

Durante todo este tiempo surgen escuelas que desarrollan teorías lectorales en paralelo al producto literario y artístico (ver *Meta-texto* y *Meta-imagen*); la Hermenéutica, la Estilística, la Pregnancia Semántica, o la Gestalt no son más que la punta del iceberg de la gran estructura de las críticas marcadas por su actitud subjetiva frente a cualquier tipo de textos, pero fecundas en cuanto a su contribución a la creación de elementos de juicio en las tareas interpretativas de las diferentes modalidades expresivas

Una vez realizada la tarea de lectura de los cuatro libros multitextuales que Cortázar publica entre (1960-84) los resultados no son ni mucho menos decepcionantes; cada libro de los cuatro posee su propia personalidad expresiva, pero tienen en común el desbordante grado de desbarajustes y segundas intenciones, algunos intencionadamente provocados por el autor y otros tantos ignorados, por lo que precisan de métodos de lectura, cuyo carácter transversal e integral facilitaría, no ya la estabilización de síntesis definitivas de los discursos propuestos, misión cuanto menos imposible, sino simplemente la construcción, a partir de mini-estructuras significantes, pequeños simulacros

Por una parte, las disciplinas científicas como la Poética según la entiende J. Talens: *“una construcción mental y abstracta, cuya finalidad reside en explicar y dar a conocer una esfera de la realidad de las prácticas significantes”* o como A.Yllera, que la Poética como: *“la especificidad del hecho literario”*. Por otra parte, las ciencias científicas como la semiología literaria, que por su naturaleza positivista, además de abarcadora, sale en auxilio de otras ciencias del lenguaje como la lingüística o la lingüística textual.

Dice Umberto Eco en su libro *Obra abierta*:

*“cuando un código relaciona elementos de un sistema transmisor (expresión) con elementos de un sistema transmitido (contenido) se produce la significación a través de la aparición de una función semiótica”<sup>156</sup>.*

La semiología, una vez ampliado su radio de acción, de ciencia-metodología que estudia todos los signos producidos por los humanos, en definitiva, una ciencia antropológica y social, a ser un flamante método crítico, interesado a partir de los años sesenta en el estudio de la

---

<sup>156</sup> Eco, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1985

literatura y algún tiempo más tarde se embarca en el estudio del lenguaje pictórico y los textos visuales.

Explica M. Krieger:

*“Las últimas décadas han contemplado cómo se proponía una constelación distinta de las artes. El modelo semiótico ahora ha reducido a todas las artes, tanto a las visuales como a las verbales, a una textualidad sometida al **dominio del tiempo**”.*

El Movimiento Browniano rotatorio, en relación al botánico estadounidense Robert Brown, (1927), que investigando lo variable y lo invariable de los movimientos de las partículas dentro de un polen, se asombra de las condiciones azarosas y erráticas en las que se mueven las partículas en medio de una viscosidad, ésta al convertirse más espesa en tiempos fríos, reduce las frecuencias de conexiones y choques que se produce entre las minipartículas que pululan dentro del polen de una planta; ampliando las frecuencias de colisión en temperaturas cálidas cuando la viscosidad se licua, llegando a la noción *efecto de red*. El mismo Einstein explica el efecto red, basando su existencia en dos elementos científicos fundamentales como son la viscosidad y la temperatura.

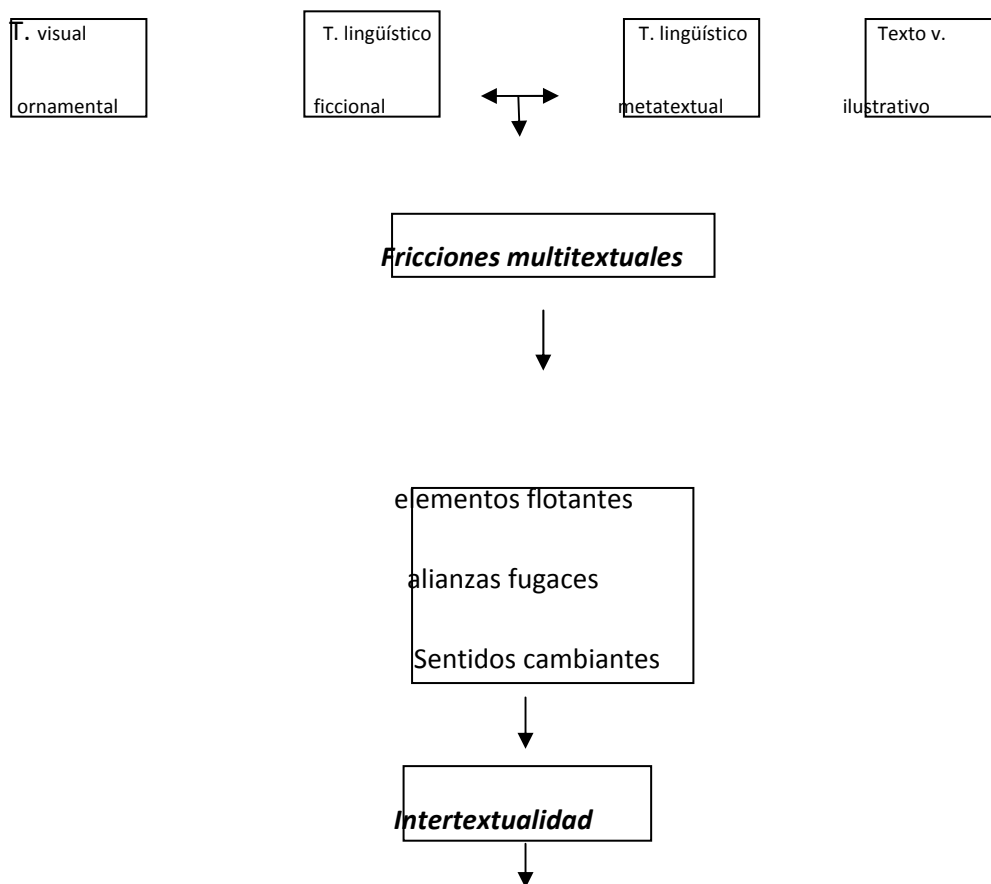
Por otro lado, los *Movimientos Estocásticos* en los que los acontecimientos futuros solo dependen de los precedentes, sin la influencia de los acontecimientos anteriores a los precedentes; el ejemplo del conjunto de automóviles que se acumula en una rotonda cuando el semáforo se pone en rojo, nunca puede coincidir con la siguiente acumulación en números, colores, marcas, conductores, acompañantes, tampoco existe ninguna teoría de probabilidades que calcule las siguientes estructuras antes de que se produzcan.

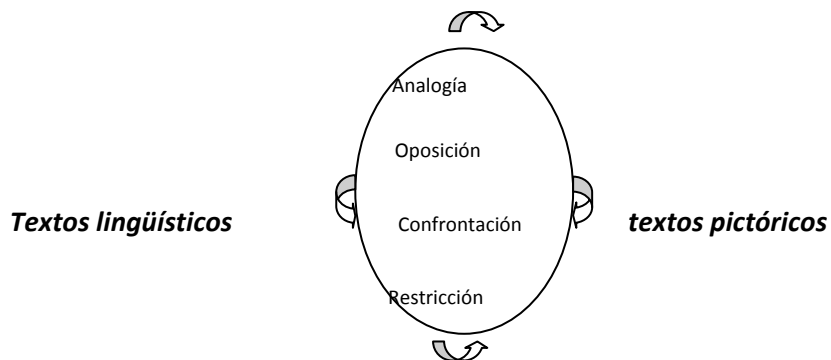
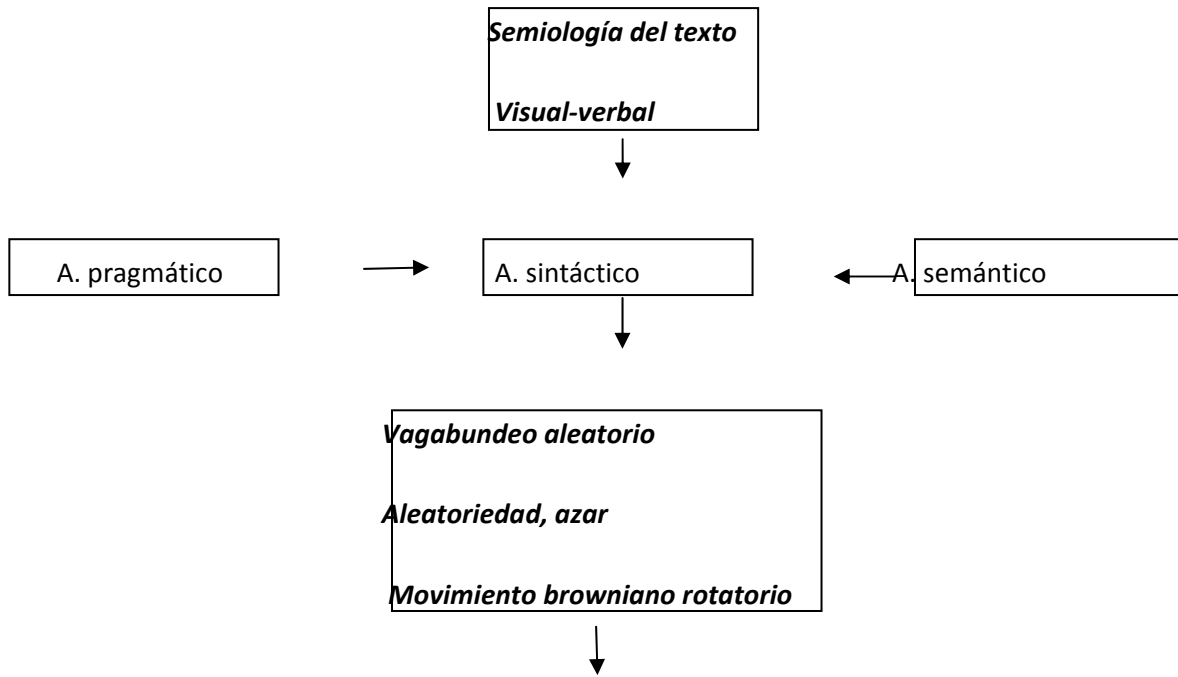
En este sentido cabe la posibilidad de transferir esta teoría al fenómeno de la multitextualidad en la que los distintos lectores pueden construir en los procesos lectorales infinidad de miniestructuras significantes aleatoriamente, probablemente sobrevenidas a cualquier predicción anterior del mismo autor; solo se verifican una vez articuladas a través de la lectura.

Según piensa Eco: “Un sistema que produce una secuela de símbolos que concuerdan con cierta probabilidad, se llama proceso **estocástico**, y el caso particular de un proceso tal que las probabilidades dependen de acontecimientos precedentes se llama proceso o cadena de **Markoff**.”; referente al científico ruso A. A. Markov. Sus propiedades son determinadas por sus probabilidades de transición, es decir, la probabilidad de una partícula de moverse de un estado a otro en un tiempo dado, con idénticas probabilidades.

El *Vagabundeo Aleatorio*, como teoría, anti-teoría que opta por los movimientos aleatorios y fortuitos en cualquier actividad, particularmente en la lectura de un texto lingüístico en el que un lector determinado puede emplear parámetros lectorales de una imagen para leer un texto lingüístico, tal vez le resultaría más eficaz desvelar aquel misterio que se resiste con lecturas lineales.

### **Unidad multitextual**





**TEXTOS VISUALES**

aislada	caricatura	artística	pintura
dibujo	secuencial	fotografía	genérica

**TEXTOS VERBALES**

reflexión	poema	anuncio	relato
-----------	-------	---------	--------

eslogan

parodia

folleto

denuncia

**MACROTEXTO**

aislada

reflexión

caricatura

reflexión

eslogan

secuencial

anuncio

relato

fotografía

folleto

artística

denuncia

genérica

parodia

secuencial

poema

## 2. LA MULTIMODALIDAD CORTAZARIANA, EL LÍMITE DE UNA POÉTICA EN MOVIMIENTO

### 2.1. Cortázar, literatura-vida, dos planos un solo periplo

Mucho antes de que Cortázar se embarcara en la tarea de crear multitextos mezclando los dos sistemas expresivos compuestos de imágenes y textos lingüísticos, las narraciones épicas de la mitología griega y muchos siglos después, los autores del Medievo tardío se anticipan en la tarea de juntar (imagen + verbo) <sup>157</sup> y establecer sus fundamentos y reglas.

El autor argentino gran conocedor de la literatura griega y de la literatura renacentista, engrosa las páginas de los cuatro libros híbridos en su haber con imágenes dichas épocas reutilizadas (ready made), tratando de explorar en ellas nuevas posibilidades significantes, e

---

<sup>157</sup> No existe una fecha exacta que indique el inicio concreto de la literatura emblemática, pero todos los indicios apuntan a unos comienzos de carácter escalonado, cuyos primeros bocetos podrían originarse en el seno de las sociedades primitivas: asirios, babilonios, fenicios, etc., más tarde en las figuras lingüísticas homéricas en las que el autor describe con todo lujo de detalles cada acontecimiento de carácter mitológico desplegado en sus poemas; no obstante hay que esperar hasta la Alta Edad Media y principios del Renacimiento para poder encontrar la figura de la literatura emblemática, tal como la conocemos hoy: un texto lingüístico sobre una imagen pintada o dibujada. Explica Fernández R. de la Flor en su libro *Emblemas. Lectura de la imagen simbólica*:

*“ En la emblemática se produce con frecuencia la existencia de una serie de espacios en blanco, flanqueados a menudo por letras; los números y las anotaciones, que son semánticamente muy pobres, están en el espacio de representación en lugar de otra cosa.”*<sup>157</sup>

A primera vista, la puesta en escena de un emblema aparenta ser un ejercicio de unas simples mezclas e ilustraciones que se complementan en sus significaciones y sentidos o incluso en casos más extremos, cabría la posibilidad de que cada texto pueda significar de sí y para sí, pero nada es lo que podría aparentar, ya que una vez contactados los distintos signos, dan lugar al surgimiento de múltiples relaciones incontenibles y desbordantes que complican aún más la posibilidad de un análisis concluyente de los dos textos articulados,

*“ La propagación más intensa de la fórmula **Ut pictura poesis**, y a la vez la mayor proximidad entre la poesía y la pintura, tiene lugar en la época del Renacimiento y durante la segunda mitad del SXVIII, Giulio Scaligero en *Poética*, Sir Philipe Sidney en *Defensa de la poesía*, Maciej Kazimierz Sabrbieuski, en sus conferencias, Aleksander Pope en la *Epístola VIII a Charles Jervas* (donde utiliza “*sister arts*”) y Jan Jakub Bodmer en *Tratado crítico de lo maravilloso en la poesía*”*<sup>157</sup>

En la literatura emblemática podemos distinguir varias modalidades representativas, cada una de las cuales desempeña una o varias funciones, dependiendo de la finalidad de cada autor en la realización y propagación de una obra artística determinada de naturaleza emblemática. El panorama emblemático de los principios del Renacimiento, época histórico-cultural de gran proliferación de este tipo de representaciones, se presenta muy diverso, en sus formas, contenidos y objetivos.

ahí que Cortázar en su sana obsesión por reeditar, a su manera, las prácticas multitextuales , emplea todas las modalidades de antaño como el emblema, la divisa o el enigma<sup>158</sup>

---

<sup>158</sup> Entre las numerosas razones que convierten el emblema en un multitexto , es precisamente su reducido material , que solo precisa de una imagen y un minúsculo texto que traduzca su contenido. El periplo del emblema arranca a principios del SXIX y fenece un siglo más tarde

*“En el discurso logoicónico, la lengua vendría, así a extinguirse en el icono y este encontraría los límites de su significación a través de la lengua. El tipo de código comunicativo híbrido en que se expresan los emblemas, tomando en su globalidad, es la consecuencia de la condensación del significante, es producto sofisticado de una economía de los signos, tanto de los lingüísticos o verbales como de los icónicos.”<sup>158</sup>*

A medida que pasa el tiempo, el misterio del emblema se volatiliza, tal como indica de la Flor:

*“Así hacia finales del S XVII, el jeroglífico y el emblema experimentarían una pérdida de su valor simbólico, de su contenido de indeterminación, perdiendo la ambigüedad y la polisemia, en la que hasta entonces se había mantenido en lo que eran los primeros libros.”<sup>158</sup>*

Mientras que el origen de la divisa se remonta a la misma época que el emblema, los artistas muestran su habilidad pictórica retratando personajes heroicos (nobles militares de alta graduación). La divisa sufre cambios temáticos que la alejan de su concepción inicial tendentes a representar cuestiones variopintas (religiosas, morales, didáctico-pedagógicas, etc.),

*“En la divisa el origen militar y caballeresco de esta forma de expresión mixta se hace más evidente que con el emblema. La **divisa** actúa como símbolo de reconocimiento personal. El puro acceso a su sentido es particularmente difícil, pues se trata de compendiar a través de un concepto quintaesenciado. En palabras de G. Durand: “la institución de la **divisa** tiene por efecto confirmar a los seres en su estado corporal y social. La perennidad del símbolo confirma la perennidad de las cosas.”<sup>158</sup>*

Probablemente el enigma por su carácter lúdico, haya existido mucho antes que los dos anteriores en cierta medida más estilizados. El enigma se extiende desde el principio en sectores sociales bastante heterogéneos, encontrando más acomodo en grupos menos favorecidos ya que a falta de otras posibilidades creativo-lúdicas, se echa mano del enigma aunque también se crean divisas con fines plásticos

*“En cuanto al **enigma** de carácter figural, tiene una determinación más conceptuosa, por la que viene a singularizarse frente a otras formulaciones”<sup>158</sup>*

Entre las numerosas razones que convierten el emblema en un multitexto, es precisamente su reducido material , que solo precisa de una imagen y un minúsculo texto que traduzca su contenido. El periplo del emblema arranca a principios del SXIX y fenece un siglo más tarde

*“En el discurso logoicónico, la lengua vendría, así a extinguirse en el icono y este encontraría los límites de su significación a través de la lengua. El tipo de código comunicativo híbrido en que se expresan los emblemas, tomando en su globalidad, es la consecuencia de la condensación del significante, es producto sofisticado de una economía de los signos, tanto de los lingüísticos o verbales como de los icónicos.”<sup>158</sup>*

A medida que pasa el tiempo, el misterio del emblema se volatiliza, tal como indica de la Flor:

*“Así hacia finales del S XVII, el jeroglífico y el emblema experimentarían una pérdida de su valor simbólico, de su contenido de indeterminación, perdiendo la ambigüedad y la polisemia, en la que hasta entonces se había mantenido en lo que eran los primeros libros.”*

Mientras que el origen de la divisa se remonta a la misma época que el emblema, los artistas muestran su habilidad pictórica retratando personajes heroicos ( nobles militares de alta graduación).La divisa sufre

El cuerpo humano como espacio de escritura y de pintura, aunque de manera esporádica, tampoco se libra de las ocurrencias de Cortázar, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, sobre todo en el Tomo I, muestra imágenes con cuerpos-espacios<sup>159</sup>. Dice de la Flor:



Aunque en el sentido de buscar espacios de creatividad, Cortázar no parece inclinarse claramente por los derroteros de la *ékfrasis* y el modelo *ekfrástico*<sup>160</sup> - si esta práctica

---

cambios temáticos que la alejan de su concepción inicial tendentes a representar cuestiones variopintas (religiosas, morales, didáctico-pedagógicas, etc.),

<sup>159</sup>“La geografía corporal se convierte a menudo en superficie de inscripción, en una suerte de *tabula rasa*, donde es posible depositar las nociones de una ciencia o las fantasías especulativas de una metafísica.”<sup>159</sup>

El cuerpo humano en su versión artística, añade dosis de ambigüedad a la cosa representada transformando la piel en un mapa que orienta el espectador en sus lecturas

“Entre todos los dominios posibles donde se realiza la unión de lo icónico con lo verbal, surgir la geografía corporal como uno de los espacios más idóneos para producir la coniuictio de lo legible y lo visible”<sup>159</sup>

La superficie de un cuerpo puede servir de espacio en el que se confía una suerte de mensajes secretos, unívocos para el depositante, pero equívocos y ambiguos para los demás.

*El cuerpo es superficie plástica, tapiz de signos. El cuerpo es también locus de la memoria artificial.*<sup>159</sup>

*Hay que recordar el hombre zodiacal figurado en muchas ocasiones y en cuyo cuerpo se dibuja toda la geografía astral.*<sup>159</sup>

“No es solo en el espacio plástico donde la figura humana se utiliza como depósito de imágenes y conceptos, sino que cierto tipo de discurso literario adopta articulaciones antropomórficas, para ir situando el desarrollo retórico de una argumentación. Se insinúa así la pintura de un cuerpo quimérico que sirve como sustrato y estructura para la organización de una materia.”<sup>159</sup>

artística solo se refiere, como argumentan algunos críticos- a los poemas que ensalzan cuadros y viceversa, pero si se refiere a toda obra artística en general, como esgrimen otros, entonces Cortázar sí que parece contribuir a cultivar este tipo de prácticas artísticas, si tenemos en cuenta los cuentos ilustrados de imágenes que conversan artísticamente con las imágenes y viceversa: *La caricia más profunda* ( *La vuelta al día en ochenta mundos, Tomo II*), *Con legítimo orgullo* ( *La vuelta al día en ochenta mundos, Tomo II*). Sin embargo son el

---

<sup>160</sup>Antonio Monegal en su libro *En los límites de la diferencia*, aparte de definir la función de la ékfrasis en la obra homérica, en la que se observaban utensilios bélicos galoneados de poemas e imágenes, conmemorando acontecimientos heroicos de sus guerreros.

Ékfrasis, definida en la actualidad como la *descripción literaria de una obra de arte*, el principio ekfrástico es por tanto, la representación verbal de la expresión visual real o imaginaria”. Desde los estudios sobre la descripción del escudo de Aquiles en el libro XIII de la Iliada, pasaje en el que se detallan las escenas representadas en el escudo sobre bodas, riñas de hombres, ejércitos, pastores donde se destaca también la fabricación del objeto, su forma y material con que se realiza. Explica G.Ruiz respecto de los procesos evolutivos históricos de la ékfrasis:

*“En el S XVIII y en el S XIX los editores de Filostrato (autor de un libro de Eikonos que es una colección de descripciones de cuadros) sistematizaron el término ékfrasis con descripciones de obras de arte en el mundo bizantino. Fue Leo Spitzer que en los años 50 y un artículo sobre el poema de Keats, trasvasó el término, desde la literatura y pinturas antiguas hasta el comparativismo. La descripción de Spitzer es la primera que conocemos cuando dice de la ékfrasis “the poetic description of a pictorial or sculptural work of art”<sup>160</sup>*

*“Resulta significativa la derivación del concepto de ékfrasis, de ser entendida como descripción en un sentido amplio a referirse a objetos artísticos, porque si la obra una cosa cualquiera sino otra obra, que a su vez representa otra cosa, esa mediación le permite abrir paso al discurso sobre el proceso mismo de representación. Así la énfasis podría servir de instrumento, tanto para acceder, en un planteamiento estético ingenuo, a esa ilusoria naturalidad del signo como para poner en evidencia su artificialidad.”<sup>160</sup>*

Sin embargo, M. Reffatterre postula las dos formas de éfrasis, la tradicional crítica metatextual y la consumada intertextualidad entre dos textos artísticos, en la primera indica que la:

*“ékfrasis crítica se refiere a un cuadro existente, y solo tiene sentido si está basada en el análisis formal de su objeto..., formula juicios variados y basados en principios estéticos explícitos; condena o elogia la obra,”<sup>160</sup>*

*Pero por otro lado, recalca la que: “La ékfrasis literaria se basa en una idea del cuadro, en una imagen del artista, en lugares comunes del lenguaje a propósito del arte, busca su admiración: al ser una variedad del encomio, se convierte de hecho en un blasón de la obra pictórica... En lugar de copiar el cuadro transcribiendo en palabras el dibujo y los colores del pintor, la ékfrasis] [literaria] lo impregna y lo tiñe con una proyección del escritor o más bien del texto escrito sobre el texto visual”<sup>160</sup>*

El texto literario se comporta como si tuviera necesidad de un ejemplo que trascendiera su propio discurso, y como la pintura es descrita para servir de cláusula a la secuencia verbal, en modo alguno se puede definir la ékfrasis literaria como una lectura, pues lo que descifra en primer lugar no es el cuadro sino a su espectador.

*“Solo nos queda identificar el ethos del género ekfrástico, puesto que todo género se define por su finalidad-por su telos- y los motivos por los que una idea preconcebida que ignora deliberadamente los caracteres de la obra de arte que la ékfrasis pretende describir a partir del momento en que esos caracteres ya no encajan con el texto.”*

Surrealismo y el Cubismo<sup>161</sup> los movimientos artísticos los que influyen enormemente en la poética cortazariana, particularmente, en *La vuelta al día en ochenta mundos* y *último Round*, que colma sus páginas de ejemplos cubistas y surrealistas.

---

<sup>161</sup> Los cubistas y los surrealistas heredan en gran medida, las corrientes artísticas francesas de final de siglo XIX, muy en particular, el impresionismo y el simbolismo, aunque luego ellos amplían el radio de acción e influencia del movimiento a la literatura.

La postura de los cubistas y surrealistas frente a la palabra y al texto no varía tanto del de la imagen, logran igualmente manipularla hasta límites extremos, deformando su forma, y por lo tanto su significado e incluso su identidad lingüística, transformándose en entidad pictórica o lo que es más complejo, su conversión en un signo lingüístico-figurativo, un híbrido que abarca la realidad de los dos lenguajes (visual-verbal). Escribe Antonio Monegal:

*“...al cubismo en la pintura-poema: el automatismo y la literariedad. El automatismo se habría convertido en un elemento común a las dos artes gracias a una concepción de la familiaridad entre los lenguajes verbal y visual promovida por los surrealistas, enlazando cuadros de origen supuestamente automático, como El beso (1924), con un automatismo caligráfico en las pinturas-poema. Por ello Green aprecia en estos últimos cuadros la huella de un escritor automático: “Las pinturas-poema mezclaron en un mismo espacio el automatismo visual y el verbal. Estas obras son a la vez explícitamente literarias y explícitamente automáticas”<sup>161</sup>*

Las diferencias entre las dos corrientes son principalmente dos: en primer lugar, la diferencia etimológica, consistente en que los cubistas fundamentan su actitud en el campo del arte en las prácticas literarias de la misma corriente, que son al fin de cuentas las que amparan sus divagaciones artísticas consistentes en la desintegración de los principios organizativos tradicionales de los lenguajes; mientras los surrealistas aún persiguiendo los mismos objetivos, optan por la interrupción de los hábitos constructivo-formales y significantes de los lenguajes, o sea, la desautomatización de los sistemas organizativos de los lenguajes cotidianos; no obstante la diferencia más importante entre ambas corrientes vanguardistas a destacar, radica en la violencia militante materializada y practicada por los surrealistas a base de mutilaciones y descuartizamientos, indistintamente en las palabras y las imágenes; considerando lo espeluznante y lo terrible, no como hechos terribles que había que evitar puesto que contaminan una de las verdaderas funciones del arte y la literatura consistente en la transmisión de lo bello, entre otras funciones, sino como una posibilidad de representación estético-artística en la que la fealdad y lo macabro se constituyen en artilugios significantes. Dice Antonio Monegal :

*“Por terrible que resulte, en imágenes o en palabras, la representación de la violencia tiene también una lectura que no es literal, sino como metáfora de la violencia que se ejerce contra el discurso. Lo poético no es la mutilación misma, sino el tipo de recombinación y yuxtaposición de los signos.”<sup>161</sup>*

Salvador Dalí posiblemente sea el artista surrealista más ferviente, somete sus obras a largas sesiones de “torturas, convirtiendo partes humanas en objetos disociados entre sí con el propósito de incrementar más recursos asociativos propios de la creatividad artística. La mutilación de los objetos y las palabras genera la condensación metafórica, la conjunción de dos elementos dispares. La contigüidad produce colisiones semánticas que se transforman en predicados. La metamorfosis de Narciso (1937), El enigma sin fin (1938) y un rostro y un frutero sobre la playa (1938) representan este tipo de apuestas macabro-artísticas en la literatura y el arte de manera metafórica; primero fragmentación, luego descontextualización y finalmente, recombinación como réplica de una realidad construida a base de fragmentos fundamentalmente heterogéneos. Señala Monegal que:

*“La muerte y el descuartizamiento sirven así una doble función: tienen un simbolismo específico y se emplean además como un mecanismo mediante el cual el cuerpo humano es cosificado, se convierte en signo intercambiable para combinar con otros”<sup>161</sup>*

Aún sirviéndose de numerosos elementos de la multitextualidad de antaño, Julio Cortázar, a través de los cuatro libros no solo construye espacios multitextuales, sino continentes que albergan su propia síntesis de todo aquello referente a la vida y la literatura que venía sublimando a lo largo de todo su periplo vital-literario.

*“entre vivir y escribir nunca admití una diferencia’ Finalmente, el encuentro entre la vida y la literatura asume la modalidad de una continuidad circular o, la de una referencia recíproca”<sup>162</sup>.*

---

García Lorca, también se sirve de este tipo de metáforas teñidas de sangre para titular sus escritos prosísticos; títulos como “Degollación del Bautista” o “Degollación de los inocentes” constatan su tendencia surrealista: “... cuando pusieron la cabeza cortada sobre el despacho, se rompieron todos los cristales de la ciudad” (Lorca). Aunque hay que señalar que dada su naturaleza multifacética, Lorca también experimenta en el ámbito pictórico, dibujando su propio cuerpo degollado y mutilado.

Buñuel emplea sus dotes cinematográficas en favor de la versión más extremista del surrealismo, trasladando al arte “en movimiento” lo inerte de la pintura y la poesía para poner luz sobre la oscuridad y dotar de vida acontecimientos hartos espeluznantes que corroboran la existencia de otras rutas de creación artística a explorar, (*Le chién andalu*, *Viridiana*) reflejan, en gran medida, la quiebra de la uniformidad y las buenas formas; la imagen de un ojo a punto de ser desollado desborda las formas más atrevidas y transgresoras, representadas en el arte y la literatura y evidentemente, en el cine.

*‘Para Buñuel, Lorca y Dalí tendrá alcances distintos, pero requerirá en los tres casos una toma de postura en cierta medida antivisual. Lo que para el poeta supone el repudio de la metáfora analógica, equivale para el pintor y el cineasta a la subversión de la iconicidad verosímil’<sup>161</sup>.*

Mientras tanto, las representaciones cubistas, especialmente en sus inicios, recorren a menudo, al collage o al típico ‘corta y pega’ en el que se solapan elementos de todo tipo, los *objects trouvés* (trozos de prensa, migas de pan, pinturas, dibujos, textos etc.), todos ellos fijados y articulados en un espacio plástico concreto, representan cachos de mundos velados; técnicas que emplean con frecuencia Gris, Picasso, Broque, etc.. Otra de las técnicas cubistas es la llamada “abstracción matérica”, una técnica fundamentada en la reformulación de la noción de la forma; practicada por Tapiés, Buri, Duboffet, etc., “Picasso puede evocar la naturaleza misma de la cabeza de un toro simplemente cambiando el manillar y el asiento de una vieja bicicleta.”<sup>161</sup>

Miró siendo uno de los principales exponentes del cubismo de la segunda mitad del siglo XX, personifica esta revolución, convirtiendo el acto creativo en una permanente excomuniación de los signos respecto de su afiliación originaria, ingresándolos en un sistema cuya volatilidad no ya de significado, característica habitual en la literatura y el arte en general, por el hecho de serlo, sino la desfiguración de la misma materia; al margen del corta y pega, R. Arnheim en su libro *Servirse de la imagen*, ofrece su visión gestalista:

*“Hay diferencia en el modo de significar de los materiales, de cada orden de signos. Las reglas del juego cambian con cada orden de signos: las reglas del juego cambian con cada arte.. La distorsión llega hasta el punto de desarticular la sintaxis y hace poco menos que imposible la separación de frases... Estamos ante una construcción verbal que no se puede visualizar. En este caso sería absurdo, por lo tanto, buscar la relación entre pintura poesía en la capacidad mimética común o en la imitación mutua. El modelo clásico de familiaridad en lo representado... no es aplicable a obras en las que el concepto mismo de referencialidad está puesto en cuestión”<sup>161</sup>.*

<sup>162</sup> GOMZALEZ, DUEÑAS, Daniel, *Las figuras de Julio Cortázar*, p., 84-85, México, ALDVS, S. A., 2002

Junto a la faceta de ciudadano universal comprometido y activo en favor de las causas justas de su tiempo (Vietnam, Angola, Nicaragua, Cuba), existe en paralelo e igual de sublime, la faceta de Julio Cortázar escritor universal, fiel del principio al fin a su línea creativa, universal, única e irrepetible; una parte muy importante de ella, innata y otra adquirida desde la infancia y a lo largo de todo su periplo vital-literario, especialmente en su estancia en París. En su amplio libro de ensayos *Teoría del túnel* convertido en laboratorio de autor en que expone un gran repertorio de sus lecturas sobre el Romanticismo (J. Keats), el Simbolismo (A. Rembaud), impresionismo (J. La forgue), existencialismo (J. P. Sartre, Kierkegaard), literatura fantasmagórica de terror en los cuentos de su afamado maestro E. A. Poe, el surrealismo (A. Artaud, Aragón) Otras lecturas de autores menos afamados, pero igual de importantes que las primeras, traza su propia visión del mundo. La literatura clásica, especialmente la griega; lecturas de ilustres poetas hindúes (R. Tagore, M. M. Yogui y otros), y por supuesto, la literatura y el arte españoles (L. de Góngora, F. Quevedo, hermanos Machado, F. G. Lorca. M. Hernández, F. Goya, S. Dalí, P. Picasso, L. Buñuel, etc.)

Son un grupo bastante reducido de escritores sudamericanos coetáneos de Julio Cortázar los cuales se asimilan de alguna manera; casi todos ellos del Río de la Plata (Argentina-Uruguay) (J. L. Borges, B. Casares, M. Benedetti, C. Onetti), y en menor medida, (A. Cárpentier, Cuba y J. Rulfo, México).

Ante este escenario de influencias había que mencionar que la totalidad de la poética cortazariana, desde *La otra orilla (1937) hasta Deshoras (1983)*, comparte un mismo y fundamental *étimon*(Spitzer) del autor: dificultades existenciales de toda la galería de personajes que habitan sus obras.

Las obras cortazarianas seleccionadas para su análisis, evidentemente llevan incrustadas la personalidad literaria del autor, pero en este caso el autor va más allá y da otra vuelta más de tuerca irrumpiendo en el ya enmarañado mundillo de la escritura con un espacio de diseño palimpsestico, libre de barreras y diseminado al mismo tiempo de textos y minitextos de distintos sistemas sígnicos, inmediatamente retira los amortiguadores

inmediatamente retira los amortiguadores para provocar el mayor número de tensiones posibles.

Hasta 1951 año en el que:

*“También la importancia que Cortázar presta a la relación e interacción entre vida y literatura. Ambas manifestaciones guardan entre sí un paralelismo que nos resulta significativo e inquietante, propone un ángulo de visión en el que ambas se superponen y asimilan, dando una tercera manifestación”<sup>163</sup>*

Tomando las aseveraciones de Julio Cortázar sobre su más temprana infancia, se observa que su actitud de rechazo de todo lo dado, a parte de la parcela de educación adquirida en el vivir del día a día, parece ser una vitola de naturaleza existencial e innata que viene marcando sus pasos desde siempre y en todo su periplo vital y creativo.

Cuando Cortázar desembarca en 1951 en Europa para quedarse ya había escrito un buen número de libros, sobre todo *Bestiario*, una colección de cuentos en la que traza su posición ideológica que nunca abandona, en *Bestiario* da riendas sueltas a la imaginación, abriendo puertas que conducen a mundos donde las transferencias recíprocas entre los humanos y los animales es factible; no obstante lo que parece, a todas luces, más asombroso es el híbrido que surge de las transferencias, tercera entidad en discordia y elemento clave en el desarrollo narrativo cortazariano, especialmente el cuentístico.

*Animal* —→ *híbrido* —→ *humano (Las hormigas)*

*Humano* —→ *híbrido* —→ *animal (Oxolotl)*

*Texto* —→ *híbrido* —→ *multitexto (Último round)*

---

<sup>163</sup> PLANELLS, Antonio, *Metafísica y erotismo*, p., 5, Madrid, Purrúa Ediciones, 1979

Los personajes (personas) que Cortázar lanza al ruedo en la mayoría de las ocasiones personajes indefensos, desvalidos y exageradamente sensibles ante los avatares de la existencia, sobre todo si éstos son mezclados con un tipo de crueldad inherente a su forma de existir , máxime cuando todos ellos surgen poniendo en cuestión una realidad que nunca termina de acogerles por la razón de atreverse a hurgar en cuestiones que ya se tomaban por liquidados en favor de la “normalidad” en vigor, lo que irremediablemente desencadena interminables conflictos que casi siempre acaban por tumbarles

. *“...los personajes que desfilan por la narrativa argentina son seres solitarios (desde M. Fierro) que viven el caos de su radical incomunicación. Cortázar recoge esos rasgos particulares del argentino y los proyecta al nivel del hombre europeo, aportes cortazarianos”*<sup>164</sup>

*“La cuestión de la soledad, incomunicación, locura, autodestrucción y un largo listado de patologías que sodomizan a los personajes en cuestión, parecen fijos en la poética cortazariana, no solo ya en la narrativa unimodal (cuentos y novelas) sino que alcanza hasta los mismos textos multimodales, que de por sí ya prometen dificultades inherentes a su naturaleza híbrida”*<sup>165</sup>

Generalmente, los personajes arquetipos que crea Cortázar se caracterizan por tomar decisiones arriesgándose a nadar contracorriente y aventurarse a no salir indemnes, toda vez que son empujados por la angustiosa existencia en medio de enjambres humanos pero aislados en su propia e interminable contienda.

El relato Con legítimo orgullo, incluido en *La vuelta al día en ochenta mundos*, participaría de *“esa condición de homo absurdus que caracteriza al hombre contingente del siglo XX, y que los filósofos inscriben en el proceso de destrucción de las pretensiones del absoluto de las ideologías normativas toma de decisiones empujado por un proceso que habría empezado Kant contra la idea de eternidad de Platón y el Dios escolástico”*<sup>166</sup>

---

<sup>164</sup> PLANELLS, Antonio, *Metafísica y erotismo*, p., 15, Madrid, Purrúa Ediciones, 1979

<sup>165</sup> Ibid., p., 128

<sup>166</sup> COLOQUIO INTERNACIONAL, *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, p., 110, Centre de recherches Latino-américaines Université de Poitiers, Madrid, Fundamentos 1986.

El relato narra majestuosamente el estado de la degradación progresiva que pueden alcanzar seres humanos, seres sin nombre que tratan de justificar su propia existencia, como ciudadanos útiles honrados, limpiando el cementerio de la ciudad, cuyo perímetro se ensancha gracias a su participación en una guerra fronteriza desde donde deben recoger serpientes y extraer su esencia que sirve de excitante a las mangostas que participan en la recogida de la hojarasca; guerra que también provoca víctimas mortales entre sus propias filas que entierran en el mismo cementerio, y así...

*“la representación paródica del personaje descolocado de Cortázar. En las diferentes variantes del juego de la representación- de la simple mimesis a la subversión del clown- descubrimos algo más profundo: el intento a través del juego y las nuevas reglas instauradas, de darle un sentido al sinsentido de la descolocación como postura vital”<sup>167</sup>.*

La peculiar postura de los personajes cortazarianos frente a la vida, la llevan hasta sus últimas consecuencias, incluso en el ámbito del amor, tienen problemas y no se adaptan a los canales convencionales de enamoramiento, simplemente no existe nada que se le parezca al amor, “*que suele ser una tabla de salvación para los personajes de muchos autores*”<sup>168</sup>

O como manifiesta Antonio Planells en su libro *Metafísica y erotismo*

*“El amor que presenta Cortázar está siempre en función de la carne o del arte,. Los personajes de Cortázar son incapaces de amar, solo pueden desear y poseer. Buscan alocadamente reafirmarse. En los cuentos de Cortázar el acto sexual representa la última puerta por abrir, la tentativa final, la posibilidad de escapar con esperanzas. Pero luego de consumado sobreviene el fracaso, la vuelta al principio inhibitor, la muerte, la destrucción total, la muerte.”<sup>169</sup>*

La poética de Cortázar está repleta de imágenes eróticas que verifican su lírica y su afán por descubrir y hurgar en parcelas algo tabús en la narrativa que no fuese la especializada. Cortázar incluye en casi la totalidad de su narrativa las escenas eróticas como figuras humanas a la vez que literarias; títulos como *La vuelta al día en ochenta mundos o el último, el Fantomas contra los Vampiros Multinacionales*, constatan este interés del autor; aunque lo más estrambótico es la inclusión de imágenes erótico-sexuales prohibidas, como el incesto,

---

<sup>167</sup> Ibid., 110

<sup>168</sup> AMÍCOLA, José, *Sobre Cortázar*, P., 59, Buenos Aires, Editorial Escuela, 1969

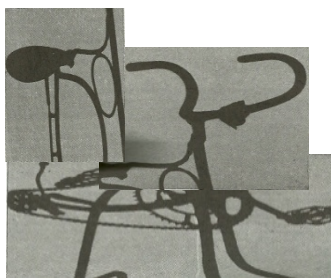
<sup>169</sup> PLANELLS, Antonio, *Metafísica y erotismo*, p., 80, Madrid, Porrúa Ediciones, 1979

aunque siempre surge en los personajes, más bien como un estado de perturbación psicológica sin que llegue a consumarse fisiológicamente, es decir una figura literaria que Cortázar explota arrastrando el texto al límite.. Indica Antonio Planells en su libro *Metafísica y erotismo*:

*“La narrativa de Cortázar está poblada de imágenes sexuales, de expresión audaz y portadoras de gran fuerza lírica. Tales imágenes abarcan una gama expresiva que incluye el incesto (“Casa tomada” “B”) (“el río”; “El ídolo de las Cíclades”), etc.”<sup>170</sup>*

Más que imágenes eróticas, lo que Cortázar seguramente pretende plasmar en su literatura es la erótica de la imagen, , poniendo al descubierto todas las posibilidades que cabrían en la imaginación humana respecto de todo lo prohibido; de ahí la presentación de lo erótico como un juego de sexo puro y parece ser la apuesta cortazariana.

La erótica de la imagen que transmite Cortázar no parece asemejarse en nada a la imagen erótica al uso, ejemplo: el relato “*Ciclismo en Grignan*” el rompecabezas en el que las partes de una bicicleta se convierten en objetos con vida que rezuman sensualidad; o una alcantarilla que se transforma en objeto erótico-sexual con solo una mirada atenta e imaginativa.



*erótica de la imagen*



*erótica de la imagen*

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, p., 81

En su afán por invertir todo orden viviente, Cortázar implica los animales en sus aventuras literarias con el propósito de extender su nebulosa sobre el otro grupo de seres que al igual que los humanos también se agregan y disgregan.

Los animales en el mundo literario de Cortázar cobran una importancia significativa si tenemos en cuenta su abundancia y diversidad y sobre todo su clasificación dentro de órdenes que varían entre los animales domésticos que el autor define como “trilogía doméstica”,(gato, perro, pollo), generalmente, inofensivos, pero pueden dejar de serlo en cualquier momento en que se les sitúe fuera de su contexto habitual, y precisamente Cortázar acumula bastante experiencia en el ámbito de la ficción, ubicando animales en espacios no habituales para ellos para provocar comportamientos inusitados; o humanizándolos para observar en ellos con más objetividad y nitidez el sinsentido del comportamiento de los humanos ante los elementos que les acucian, de ahí que existan en la zoología doméstica cortazariana “gatos filósofos” o perros viajeros, etc.

Al igual que se puede desubicar animales situándolos fuera de su ámbito a lo Schopenhauer, poner algo ahí donde no cabe, se puede domesticar otros, originariamente salvajes y convertirlos en compañeros de piso o de trabajo, sin ninguna objeción ni asombro. El mismo Cortázar defiende la idea de la “zoología itinerante”:

*“... no hay necesidad de inventar animales fabulosos si se es capaz de quebrar las cáscaras de la costumbre (...) y ponerse del lado de la primera vez, de la única vez en que se ve y se conoce realmente algo”, Así la misma figura del perro puede ser sustraída a la tranquilizante “trilogía doméstica” y transportarla a una atmósfera inquietante”<sup>171</sup>.*

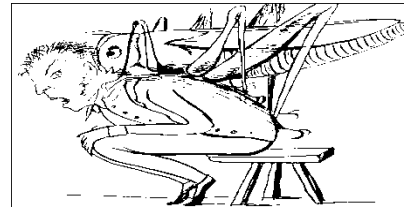
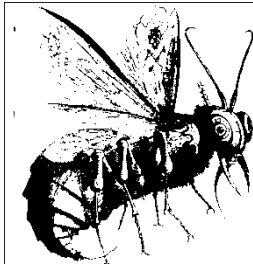


El segundo grupo de animales, que atesta la narrativa de Cortázar radica generalmente en los insectos (abejas, hormigas, langostas), éstos se enmarcan dentro del grupo de animales

---

171

pacíficos solo cuando se presentan individualmente, una actitud que se torna agresiva, incluso letal cuando se presentan en grupos y adoptando aspectos marcadamente humanos (hordas fascistas, )



*Grupo de animales gregarios*

*“El animal se vuelve objeto de la proyección de sentimientos y problemas de infancia, describiendo un mundo cerrado de miedos y consolaciones que se aparta del convencional y descontado mundo circundante: el mamboritá, sacado de sus lugares comunes (la hembra que se come al macho, el sobrenombre de “tatá dios”, porque alzando las patas delanteras parece indicar el cielo), asume la figura del acusador, del vengador del reino de los insectos”<sup>172</sup>*

En el macrotexto *Fantomas contra los Vampiros Multinacionales*, Cortázar establece similitudes entre humanos y animales, situando en el mismo plano de realidad los dictadores siniestros y los insectos gregarios.

*“General o Coronel o Tecnócrata o Fleury o Stroessner, se llaman de una manera tan especial que cada nombre significa miles de nombres, como la palabra hormiga significa siempre una multitud de hormigas aunque el diccionario la defina en singular”<sup>173</sup>*

Pero el grupo de animales que más juego presta a la causa creativa cortazariana es el grupo de los imaginarios, siendo gran lector de la literatura clásica, se sirve de la animalia mitológica griega de los grandes maestros de la épica para explayarse en los recovecos de la sinrazón creadora. *Los premios* representan el punto de partida de una aventura mitológica que marcará decisivamente la narrativa de Cortázar por siempre. El autor toma como

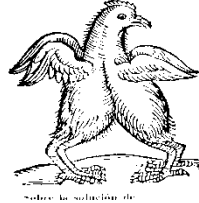
---

<sup>172</sup> Ibid., p., 48

<sup>173</sup> CORTÁZAR, Julio, *Fantomas contra los Vampiros multinacionales*,

episodio de *Teseo y Minotauro* para trazar un calendario en el que se cumple una venganza, cuando Minotauro resucita en el mundo de Cortázar se erige en vengador póstumo y absoluto de su especie que Cortázar se encarga de perpetuarlo

Grupo de animales mitológicos



*“Animalidad y humanidad no son consideradas en el texto como dos condiciones desligadas que se relacionan desde su impenetrable de pureza, sino como dos polaridades que interfieren la una en la otra a través de una gama de contaminaciones. Se configura de esta manera una especie de fondú”<sup>174</sup>*

Explica Laura Levi Mankarios en *La sacré et la violación des interdits*

*“El trickster (clown ritual) prototipo mítico del violador de la regla absoluta, es el prototipo de toda representación heroica individual, en tanto que constituye la expresión mitológica del primer acto conscientemente vivido en oposición a las conductas colectivas”<sup>175</sup>*

Explica Antonio Planell en su libro *Metafísica y erotismo*:

*“... El severo cuestionamiento de todo aquello que aceptamos como natural, lo expulsa a explorar las limitaciones de tal aprobación y las zonas fronterizas con otras realidades posibles. Cortázar instala su observatorio experimental en tales zonas de transición. Desde allí relata los fenómenos más extraños y desconcertantes de la condición humana y sus relaciones con el universo”<sup>176</sup>*

Cortázar, con este tipo de propuestas, el compromiso y la literatura, aunque por estas fechas no había tenido la ocasión de estabilizarse en Europa hasta 1951, sus postulados no andaban lejos del ideario surrealista; una vez en Europa, Cortázar abraza al movimiento vanguardista pero siempre dentro de ese principio de la dualidad que sostiene en todos los órdenes: por un lado el empleo de sus propios artilugios marcadamente propios en los que incluye la misma dualidad como principio básico de observación e imaginación, pero por otro, su

<sup>174</sup> AAVV, Coloquio sobre Julio Cortázar, p., 1,

<sup>175</sup> Ibid, p., 25

<sup>176</sup> Ibid., 4

apuesta vital-literaria por el Surrealismo, no ya como tendencia sujeta a cambalaches, sino como una firme actitud dentro de los ámbitos creativos y de todas las facetas de la vida.

De hecho en una de tantas referencias que hace respecto del surrealismo, cuenta a Omar Prego en *La fascinación de las palabras*, sus primeros contactos con el movimiento vanguardista:

*“El surrealismo fue mi Camino de Damasco, me arrancó de la sensiblería pos-romántica de la Argentina de los años treinta, me enseñó a atacar a la palabra, a batallar amorosa y críticamente con ella, a fiarme de los absurdos y a rechazar la sensatez sistemática, a creer en una esquizofrenia creadora. Después vi anquilosarse poco a poco el surrealismo, convertirse en escuela, casi en iglesia con André Bretón como Papa. Yo, por muchas razones, no calzo con las iglesias. Pero el verdadero surrealismo es indestructible, es una actitud, un modo de reconocer que se da diariamente de mil maneras que, no son forzosamente literarias”<sup>177</sup>*

Sin ninguna duda Julio Cortázar no solo prodiga su tiempo en cambiar las reglas del juego infringiendo normas en todos los órdenes y desmontando estructuras y en ocasiones sin construir nada a cambio, o en otras para construir simulacros y bocetos que no enuncian nada solo insinúan y sugieren. El Surrealismo parece ser la herramienta perfecta que encuentra Cortázar para emitir todo tipo de desbarajustes lingüísticos y textuales, con la excusa de la desautomatización de las estructuras tasadas y presupuestadas de antemano en el ámbito comunicativo y artístico, incluido el acústico, anteponiendo el jazz por su improvisación y otra serie de desconciertos inherentes a su naturaleza “surrealista”, que traslada al escuchante a planos inimaginables que el tango, por ejemplo no permite.

*: “El tango es muy pobre con relación al jazz, el tango es pobrísimo, paupérrimo, permite únicamente una ejecución basada en la partitura ...; el tango, me bastó escuchar algunas grandes interpretaciones de jazz para medir la inmensa diferencia cualitativa que hay entre esas dos músicas. El jazz, en cambio, está basado en el principio opuesto, en el principio de la improvisación. Hay una melodía que sirve de guía, una serie de acordes que van dando los puentes, los cambios de la melodía y sobre eso, los músicos de jazz construyen sus solos de pura improvisación, que naturalmente no repiten nunca...el jazz en ese momento era la única música que coincidía con la noción de escritura automática, de*

---

<sup>177</sup> BARNECHEA, Alfredo, *Peregrinos de la lengua*. Confesiones de grandes escritores latinoamericanos, p., 88, Madrid Alfaguara, 1997

*improvisación total de la escritura. . Y entonces el surrealismo me había atraído mucho y yo estaba muy metido en la lectura de autores como Breton, Crevel y Aragón el jazz me daba a mí el equivalente surrealista en la música, e.”<sup>178</sup>*

El autor argentino reconoce sus fuentes de inspiración artística y los artificios que emplea en la traslación de lo onírico al espacio de la poesía:

*: “Los poemas, como muchos cuentos míos, nacen de imágenes oníricas, son una tentativa de poner en escritura visiones o entre-visiones que me da el sueño. No todos por cierto, pero que lo onírico juega un papel muy importante en mi poesía”<sup>179</sup>*

Cortázar esta vez acude al archivo de las imágenes oníricas con las que venía atestando su narrativa, intensificando estilos literarios marcados por la presencia de imágenes lingüísticas que sirven de referencia de lectura, con la escusa de convertir las limitadas y estrechas relaciones entre signos del mismo lenguaje en relaciones multirelacionales multidimensionales y multidireccionales, susceptibles de multiplicar al infinito los significados desde el primer contacto, sobre todo cuando los distintos lenguajes se profesan rechazos recíprocos, entonces las consecuencias pueden desbordar cualquier previsión.

Cortázar en esta su última fase creativa, opta por una simultaneidad expresiva (visual-verbal), separados únicamente por esa rendija, ese surco en blanco, ese resquicio que señala Faucault en su estudio de las imágenes textualizadas de Magritte, un espacio transfronterizo, donde en realidad se establecen las conexiones y se solventan conflictos, una “*frontera común*” en la que los elementos están juntos pero no revueltos; según indica el pensador, el vacío no define en realidad un simple margen inocuo entre los dos textos, sino “*La ausencia de espacio, un borrado del lugar común entre los signos de la escritura y las líneas de la imagen.*”<sup>180</sup>

. Dice la Maga a Horacio Oliveira en Rayuela. “*Vos sos como un testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros. Quiere decir que los cuadros están ahí y vos en el museo, cerca y lejos al mismo tiempo. Yo soy un cuadro. Etienne es un cuadro, esta*

---

<sup>178</sup> PREGO, Omar, *La fascinación de las palabras*. Conversación con Julio Cortázar, p., 164, Barcelona Muchnic Editores, 1985

<sup>179</sup> *Ibid.*, p., 154

<sup>180</sup> PLANELLS, Antonio, *Metafísica y erotismo*, p., 75, Madrid, Purrúa Ediciones, 1979

*pieza es un cuadro. Vos crees que estás en esta pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza.*<sup>181</sup>

La apuesta multimodal de Cortázar confirma su preferencia por hacer del acto creativo una prueba permanente de fidelidades, oposiciones, enfrentamientos y todo tipo de incidencias interartísticas e intertextuales que rompen con la infecunda unimodalidad excluyente.

Dice Picón Garfield al entrever la secreta eficacia de una constelación de citas cortazarianas; el propio Bruno al irse por un lado marginal a su profesión de crítico, en todos esos casos se ha partido de la intuición de que textos aún pueden decir más *si se les reacomoda en otra figura*. El acento se coloca en la palabra *collage* una vez que ella se despoje de su acepción de mezcla irresponsable y se aproxime más al sentido oriental de la percepción o al de lo *automático surrealista*, Cortázar basa en ese concepto la hechura de sus dos libros considerados más lúdicos de *La vuelta...* y *Ú R* *“La idea del collage- texto y foto- me parece fascinante. Si yo tuviera los medios técnicos para imprimir mis propios libros, creo que seguiría haciendo los libros-collages:*

*“...un texto indio, que explica en la estrofa 61 del Vijñana Bhairava lo siguiente: “En el momento en que se perciben dos cosas, tomando conciencia del intervalo entre ellas, hay que ahincarse en ese intervalo. Si se elimina simultáneamente las dos cosas, entonces, en ese intervalo, resplandece la Realidad...”*<sup>182</sup>

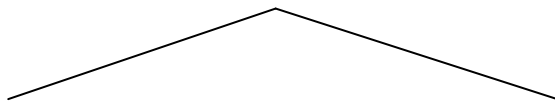
---

<sup>181</sup> CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, p., 111, Madrid., Cátedra, 1979.

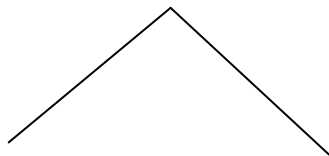
<sup>182</sup> GONZÁLEZ, DUEÑAS, Daniel, *Las figuras de Julio Cortázar*, p., 17, México, Editorial, ALDVS, SA, 2002

### 2.1.1. Contextualización y (re)contextualización

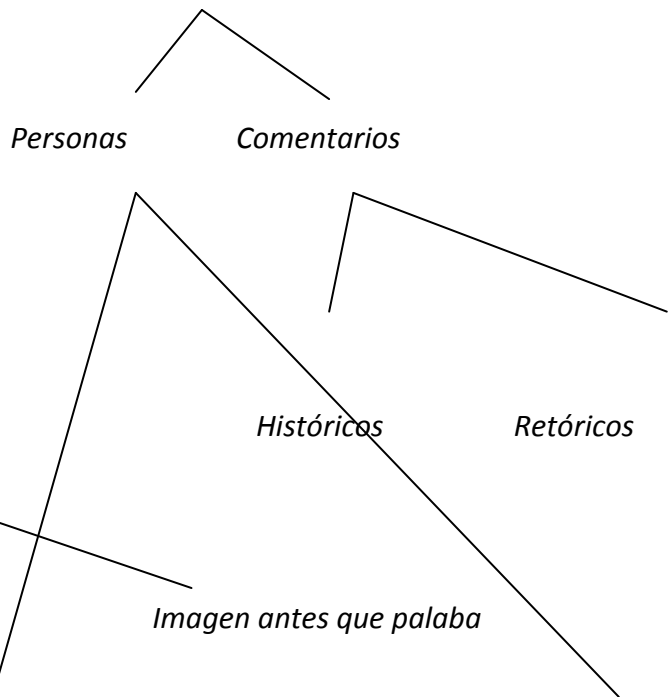
#### 2.1.1.1. Relaciones entre palabras e imágenes



(a) Relaciones a nivel de objetos



(b) Metarrelaciones



1-Primarias

2-Secundarias

(simultáneas)

(sucesivas)

Palabra antes que imagen

Históricos

Retóricos

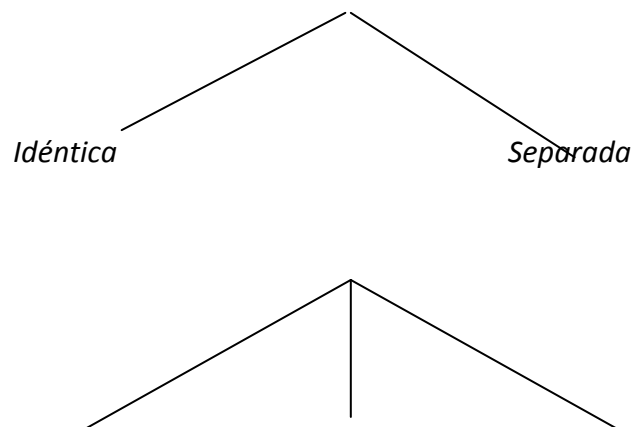
2ª Individual

2b Serie

Imagen antes que palabra

Fija

Móvil

*Coexistencia**interferencia**correferencia*

La descontextualización y la recontextualización dos empeños que Cortázar experimenta junto con su amigo Julio Silva en los cuatro libros ya citados. La manifiesta multietextualidad que despliega Cortázar a lo largo de todas las páginas de los citados libros, obedece a múltiples aspectos:

- La contextualización: ubicación de dos o más textos en un mismo plano espacial.
- La des-contextualización: separar un fragmento de un determinado contexto
- La re-contextualización: reacomodar el fragmento en otro contexto distinto.

Tomamos dos de las acepciones de la re-contextualización, la de repetir el ejercicio de contextualización y la segunda, la de contextualizar textos extirpados y descontextualizados de otros contextos donde significaban de una manera totalmente distinta a la que son traídos a significar nuevamente por Cortázar y su compañero Silva en los complicados contextos propuestos. Dice Antonio Gamonal con respecto a este tipo ejercicio creativo de “collages”, que deben su existencia a los primeros experimentos cubistas y surrealistas

*“La descontextualización y (re)contextualización que se ha aplicado antes en la diseminación del texto afecta aquí a la imagen propiamente dicha, y a pedazo no*

ya de texto sino directamente del papel impreso, que en su utilización plástica revelan su presencia como cosa”<sup>183</sup>

Las ubicaciones espaciales de los elementos que pueblan las páginas de las cuatro obras cortazarianas, se pueden reducir a dos modalidades:

-Cuando uno o varios textos lingüísticos son transcritos sobre una imagen: títulos, apostillas, comentarios, glosas, notas, sugerencias, adoraciones, mensajes descifrados, etc.

-Cuando un texto visual comparte espacio con otro lingüístico o viceversa, ejemplo: la imagen ilustra un texto lingüístico.



Partiendo de estas dos modalidades de contextualizaciones, se pueden formalizar infinitudes de combinaciones, susceptibles de vehicular a su vez, infinitudes de significados.

Guerrero Ruiz en su libro *El método ekfrástico* explica las múltiples posibilidades expresivas que genera la mezcolanza textual y las consecuencias significantes que de ello deriva:

*Un texto se sitúa en razón de otros textos que constituyen sus matices parciales, es decir, es posible integrar un texto en una tradición y, por tanto, en la historia de donde procede, sea arte, sea música o influencia (en alusión que no en plagio) de cualquier otro texto que no tiene que ser del mismo código. Los enunciados procedentes de otros textos o discursos anteriores cobran nueva función y cambian de significado a partir de su integración en el nuevo discurso sincrónico constituido por el discurso literario”<sup>184</sup>*

De ahí que la configuración de un marco de relaciones sintácticas recíprocas entre los distintos elementos expresivos, es el primer paso antes de pasar al ámbito del significado y de la semántica, las distintas relaciones se reducen en las siguientes formas:

<sup>183</sup> MONEGAL, Antonio, *En los límites de la diferencia*, Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas, p., 198, Madrid, Editorial Tecnos, 1998

<sup>184</sup> GUERRERO Ruíz, *Metodología de investigación científica*. El método ekfrástico, p., 72, Murcia, Librero Editores, 2008

Textos lingüísticos/textos lingüísticos, textos visuales/textos visuales, textos visuales/textos lingüísticos, textos lingüísticos/textos visuales, textos lingüísticos/visuales/lingüísticos/visuales...

La coexistencia multitextual convierte el entramado en un trasiego multidireccional y multidimensional continuo de objetos, figuras, letras y un sinfín de símbolos, que van de un lado para otro, estableciendo contactos y alianzas generadores de significados y sentidos

En este sentido, se hace necesario recordar que en la modalidad lingüística de expresión entran todo tipo de expresiones fonéticas multilingües (castellano, francés, alemán, inglés), sea en poesía o prosa (relatos íntegros, fragmentos de textos, títulos, anotaciones, apostillas, comentarios, etc.

El segundo pilar fundamental con el que el autor construye su compleja y enmarañada arquitectura macrotectual en los cuatro ejemplares “híbridos” es el mundo de la imagen en todas sus extensiones, formas y características: (pinturas, dibujos y esculturas), sean aisladas, móviles, secuenciales, fijas, textualizadas, simbólicas, icónicas, mitológicas, fetiches, individuales o múltiples, etc.

Una vez reacomodados los distintos elementos expresivos mencionados, las conexiones multisígnicas pueden ser de:

#### **2.1.1.1.1. Restricción:**

Cuando el texto lingüístico restringe el significado de la imagen y restringir en su acepción de cercar, sería el término más adecuado, ejemplo: un metatexto, sea lingüístico o pictórico, su función es la de restringir el texto estético-artístico, poniendo fin a su deseo de expansión. El lenguaje lingüístico, en forma de título (nombre, nota, apostilla, etc.,) se encarga de dar a leer la imagen, pero el grado de dependencia del significado de ésta depende a su vez del grado de reconocimiento que de ella pueda tener el lector.

En los casos en los que el usuario posee cierta facilidad para identificar una determinada imagen, el epíteto adquiriría menos importancia y su función sería la de constatar lo evidente a los ojos del lector; mientras que la imagen desconocida, su apego a los designios del texto que la explica crece y por tanto crecen las especulaciones y las conjeturas, dando

lugar a equívocos, por ejemplo: la imagen izquierda, “retrato de Julio Cortázar” es identificable y ofrece pocas dudas sobre la identidad del retratado, incluso su identificación se haría posible sin la ayuda de las palabras, sin embargo, la imagen de la derecha cuyo título, “L’ETOILE” en su función explicativa condiciona en gran medida el significado de la imagen y decide su sentido que en este preciso caso conduce a innumerables equívocos.



Retrato de Julio Cortázar por...



Fernando de la Flor, apoyándose en la teoría de Roland Barthes que justifica el “sometimiento” de la imagen a la palabra, incluso va más lejos enlazando claramente el destino de la imagen con el de la palabra, no hay sentido de lo visual sin lo verbal, la imagen solo logra palpar a través de la palabra:

*“La palabra fija semiológicamente “ancla” una cierta diáspora y dispersión del sentido que se encuentra en la imagen, se trata de combatir por todos los medios el terror de los signos inciertos (R. Barthes), el plus de indeterminación que habita en toda imagen. El texto explica lo figural, lo atrae y lo captura en su significación. Aquí el lenguaje es metalenguaje... en esa lengua la que somete al control y a la dictadura logocéntrica, la organización misma del fenómeno, en cuanto conjunto de códigos al que únicamente el imperio de la palabra puede proveer de direccionalidad semántica segura”<sup>185</sup>*

#### **2.1.1.1.2. Diálogo:**

El afán de conectar las distintas formas expresivas con el propósito de favorecer diálogos, es la cuestión más desarrollada y promovida por Julio Cortázar, los cuatro libros multitextuales

---

<sup>185</sup> Ibid., p., 285

constatan con creces este tipo de maridaje dialógico, basado fundamentalmente en el principio de la intertextualidad que tanto atrae al autor argentino.

El diálogo entre el arte y la literatura no es necesario que se produzca en términos de bonhomías entre las artes, el diálogo como primer contacto relacional, puede derivar en un sinfín de maneras y modos, sobre todo, cuando se trata de diálogos que transcurren entre textos artísticos, entonces la multiplicación de incidencias y fricciones inter-artísticas se hacen más evidentes; de ahí que el diálogo multitextual se produce en innumerables planos y dimensiones; la ékfrasis, la ilustración, la semantización, la textualización, etc. son algunas versiones en las que unos sistemas sígnicos establecen relaciones con otros sistemas; un texto literario paródico puede establecer diálogo con un texto literario panfletario, un texto literario del siglo XII puede establecer perfectamente diálogo con otro texto lingüístico o pictórico del siglo XX, sin la necesidad de concretizar la naturaleza del diálogo. Dice Antonio Gamonal refiriéndose al fenómeno dialógico entre las diferentes artes (literatura, pintura, música, escultura etc.) y entre diferentes modos expresivos literarios (El cuanto, la novela, la poesía), o entre diferentes modos artísticos (la pintura, el dibujo, la escultura, etc.):

*Hay quien entonces se plantea la lectura como un juicio que mide la felicidad con unos supuestos contenidos. Pero lo que está en juego es más bien el diálogo que se establece entre el código literario y pictórico. Una parte responde a exigencias formales de una determinada índole con el peso de una tradición específica. Mientras la otra tiene sus propios problemas. Es como si asistiéramos a la actuación de un dúo en el que un artista plantea la música y el otro la letra, que pueden ser o no de la misma canción. Tanto si lo son como si no, el hecho mismo de interpretarlas simultáneamente habrá de provocar un efecto en el oyente. Lo desacorde adquiere una función tan relevante como armonioso”<sup>186</sup>.*

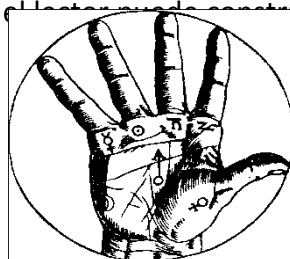
La cuestión radica en que las diferentes artes y modos expresivos dialoguen para contaminarse recíprocamente, puesto que de eso se trata de que se contaminen y no se apliquen la reciprocidad del olvido y la indiferencia, se trata de que el uno hable “con” y “del” otro, aunque sea de manera virtual e hipotética., ya que en última instancia, el lector con su

---

<sup>186</sup> MONEGAL, Antonio, *En los límites de la diferencia*, p., 132, Madrid, Tecnos, 1992

visión del mundo y sus horizontes culturales, es el artífice y "fruidor" último en dotar de vida y fluidez los objetos, figuras y letras coexistentes y dialogantes y orientar sus movimientos.

La imagen siguiente trata de una mano mnemónica derecha, cercada de una línea circular continua que custodia en su palma una serie de signos distribuidos en zonas estratégicamente calculada, lo que supone la implicación del espacio en la construcción de la leyenda simbólica cifrada y por tanto ultrasecreta; la interrogante que se plantea es ¿ Existe diálogo entre el dibujo mano, el marco y los símbolos figurativos que pueblan la imagen? ¿Qué tipo de diálogo?. Para responder afirmativamente, pero lo que no es fácil de delimitar es el tipo de diálogo que puede existir, solo el lector puede construir un significado.



#### 2.1.1.1.3. **ANALOGÍA:**

La imagen complementa el significado del texto lingüístico y el texto complementa el significado de la imagen, un auxilio mutuo o lo que es lo mismo, la existencia de uno exige la existencia de la otra.

Esta modalidad de intertextualidad es aparentemente la más simple por haber sido delimitada de antemano la función significante de los dos textos, aunque siempre existe la fundada sospecha sobre la fidelidad recíproca, sobre todo por la diferencia de los sistemas signícos que construyen cada texto y la capacidad de cada uno de ellos de vehicular valores semánticos exclusivos de otro.

Por ejemplo: el relato La caricia más profunda (La vuelta al día en ochenta mundos), probablemente no se entendería con tanta minuciosidad de cerca ni se aprehendería la trágica situación de un personaje que se hunde por momentos, solo a base de signos-

símbolos lingüísticos artificiales, cuyas formas extremadamente disímiles a sus referentes, solo son acordadas convenientemente, frente al lenguaje natural “icónico” de las imágenes



Otra modalidad en la que la imagen se suma al texto para afianzar y arrojar lo ya narrado por el texto, la imagen de Louis Armstrong, cuya fuerza de exhibición en una de sus míticas actuaciones en la que el jazz, cuyo origen africano, traslada el personaje a experimentar vivencias que el texto lingüístico por sí solo nunca lograría congelar la tan extraordinaria y a la vez efímera vivencia, sin la ayuda efectiva y necesariamente cómplice del lenguaje visual.



#### **2.1.1.1.4. Confrontación**

En esta modalidad relacional entre los dos textos, el sentido o los sentidos que puedan vehicular ambos parecen ser determinantes, toda vez que lo visual y lo verbal se presentan confrontados término a término, hasta un cierre final, especialmente por el deseo de hegemonía de cada texto sobre el otro texto, una función artística específica que se confiesan mutuamente, precisamente para arrebatarse el dominio de los sentidos acogidos por un mismo escenario. Este tipo de coexistencia multitextual parece ser la más promovida por J. Cortázar, ya que le atribuye la capacidad de trastornar las relaciones creando un ambiente conflictivo bastante más sustancioso.

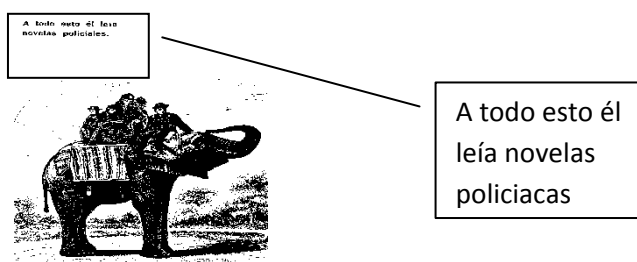
De hecho, la figura de careo entre las palabras y las imágenes son las que más abundan en las cuatro obras multitextuales, favoreciendo así un cúmulo de tensiones en el confundido lector obligándole a construir hipótesis significantes en múltiples direcciones y dimensiones, como única posibilidad de captar los significados subyacentes.

Dice Antonio Monegal refiriéndose al desbarajuste existente entre las “cosas” y las “palabras” dentro de un mismo espacio:

*“El desajuste entre un título tan descriptivo y un cuadro enigmático, que no muestra sino campos de colores, hace no ya que se iluminen mutuamente sino, por el contrario, que se enfrenten en sus respectivas propuestas de sentido. Nadie puede decir con certeza que el título le sirva para descifrar lo que el cuadro representa, ni tampoco que la imagen ilustre el enunciado. La labor de detective, que busca encontrar rasgos comunes, se ve entorpecida por la conciencia insoslayable de que el cuadro y su título significan de muy distinta manera. Sin embargo se significan mutuamente, se dan sentido aunque no se traduzcan ni interpreten, porque una vez se dan unidos en una misma obra, cargan siempre con la huella del otro. La obra existe en la tensión de los **dos** elementos<sup>187</sup>*

Tratándose de conflictos multitextuales, cuando el texto lingüístico golpea en la misma línea de flotación de la imagen, no con el propósito de prescribirla o sellarla, como ocurre en otras circunstancias relacionales, sino solo relegar a planos inferiores su significado y posicionarse él de manera hegemónica explica Áron Kibédi:

*“Un conocimiento previo de las palabras puede destruir la unidad temporal de un cuadro e introducir una secuencia narrativa dentro de él”<sup>188</sup>*



<sup>187</sup> Ibid, p., 130

<sup>188</sup> ÁRON KIBÉDI, Varpa, *Criterios para describir las relaciones entre palabras e imágenes*, p., 115, Universidad de Amsterdam

El texto lingüístico trata de distorsionar el sentido de la imagen, o lo que es lo mismo, el título de la imagen no parece traducir fielmente el contenido de la imagen, si tenemos en cuenta el origen de procedencia de la imagen antes de ser fijada en este otro contexto cortazariano, La imagen del elefante que posa se enfrenta a un verdadero texto tan sumamente rebotante de valores semánticos y por ende de sentidos literarios propios que desbordan y eclipsan los lingüísticos en su totalidad.

u no se limita a la función de interpretar la imagen. El impacto y la resonancia del texto (sujeto-predicado) logra desplazar el interés que pueda suscitar y promocionar la imagen, apropiándose de sus vectores direccionales..

A pesar de la distinción de la imagen por su capacidad de representar lo ausente en condiciones que superan con creces la del texto lingüístico, en esta ocasión y dada la complejidad de éste, por evocar permanentemente las ausencias de los acontecimientos que recoge en sus estructuras significantes : “ *A todo esto, él leía novelas policiacas*”, lo que equivaldría a “a pesar de todo, él seguía leyendo novelas policiacas “ un texto abierto que se proyecta hacia fuera de marco, gracias a su absoluta indefinición, característica que elevan aún más, si cabe, su categoría literaria en detrimento de la categoría postal de la imagen que recoge un momento de diversión y de asueto de un grupo de individuos anónimos.

*“Las voces del discurso nunca se funden ni se niegan, sino que se relacionan en oposiciones disyuntivas y ambivalentes. El exotexto se apropia de los paratextos visuales para reelaborarlos y transformarlos”<sup>189</sup>*

Antonio Monegal trata en su libro el asunto de la confrontación transtextual (visual-verbal), desde el punto de vista de la naturaleza infranqueable de cada uno de los textos contendientes, “un título descriptivo y un cuadro enigmático, no muestra sino campos de colores”, Monegal además de poner de relieve las diferencias existentes entre un lenguaje temporal integrado por signos-símbolos que permite ser “leído”, y otro lenguaje espacial que permite ser “visto”, hace hincapié en el olvido mutuo que se profesan los dos textos:

---

<sup>189</sup> MANZOR COATS, Lillian, *De Rembrandt a Fini*, Una lectura interartística de Cobra p., 78, University of California, Irvine, 1984

*“Nadie puede decir con certeza que el título le sirva para descifrar lo que el cuadro representa, ni tampoco que la imagen ilustre el enunciado. La labor de detective, que busca encontrar rasgos comunes, se ve entorpecida por la conciencia insoslayable de que el cuadro y su título significan de muy distinta manera.”<sup>190</sup>*

#### **2.1.1.1.5. Semantización<sup>191</sup>**

El archivo de imágenes semantizadas que puebla el entramado macrotextual cortazariano es voluminoso y pesado, su presencia se vislumbra al principio de cada libro, desde la misma portada, *La vuelta al día en ochenta mundos*, título que se erige en custodio de todo el escenario pictórico que integra la portada del libro, en forma de aviso, llamando la atención del lector, para informarle, pero según indica Antonio Monegal:

*Por ello es divertido ver en la exposición cómo nos acercamos al cartelito para leer el título del cuadro, a la espera de ayuda explicativa, para recuperar seguidamente, decepcionados, la distancia de contemplación. Como si el pintor nos hubiera jugado una mala pasada. Pero es ahí, en esa inquietante tensión donde nos habla el cuadro. Si sus imágenes no son fácilmente referenciales ¿Porqué habrían de serlo sus palabras?”<sup>192</sup>*

Si había que hacer un inventario y recuento de los objetos y las figuras que habitan la portada, sin tener en cuenta las letras, el resultado sería aproximadamente el siguiente: un acróbata que revoletea entre sus manos un conjunto de globos de diferentes tamaños; lo cual no corresponde con exactitud a la función que indudablemente se le encomienda, que es la de enunciar un contenido unitario, consistente en un viaje fantástico alrededor del tiempo. El intento de definir un significado tan atrevido, en el que se invierte las nociones del tiempo y

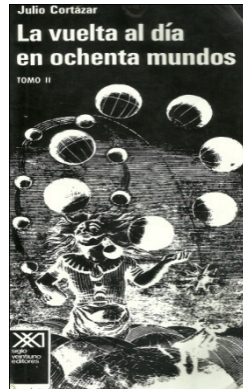
---

<sup>190</sup> Ibid., p., 130

<sup>191</sup> Semántica del griego (semantikus, lo que tiene significado), semantizar algo es designarle un significado y sentido. Generalmente, cuando se menciona el concepto o más bien de proceso semantización, casi siempre salta a la vista ese texto lingüístico que pretende arrojar luz sobre la nebulosidad que se apodera de la imagen, por el hecho de serlo y por otra razón, incluso más acuciante, la de enseñar su contenido, en vez de hablar de él y rubricar su significado mediante las palabras, el “logos”

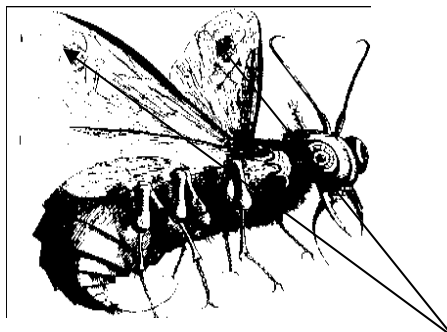
<sup>192</sup> Ibid., p., 131

del espacio , tomando el primero por el segundo y viceversa, solo vendría del lado de la especulación y la conjetura; de ahí que el título lingüístico viene a semantizar y reconducir el significado, aunque siempre de manera relativa y transitoria, ya que el mismo título puede servir para otro escenario, al igual que éste puede suscribir otro título que no fuese la tan fantástica a la vez que surrealista propuesta.



*“Toda representación referida por su espectador a enunciados ideológicos, culturales, en todo caso simbólicos, sin los cuales no tienen sentido. Estos enunciados pueden estar implícitos, **nunca** formulados: no por eso son menos formulables verbalmente y el problema del sentido de la imagen, pues, el de la relación entre las imágenes y las palabras...no hay ninguna imagen **pura**, puramente icónica, para ser plenamente comprendida una imagen exige el dominio verbal”<sup>193</sup>.*

El archivo de imágenes que guarda los multitextos cortazarianos, aún conserva sorpresas más asombrosas si cabe, integrando imágenes, cuya función es la de semantizar otras imágenes ejemplo: la imagen de la abeja, un insecto, cuyo sentido de organización, fecundidad y laboriosidad, por la que se le identifica, se convierte, gracias a la semantización que realizan las minúsculas imágenes incrustadas en sus alas, en símbolo de ferocidad, bestialidad, y por tanto, peligrosidad.



---

<sup>193</sup> AUMONT, Jacques, *La imagen*, p.,

En la siguiente figura, compuesta de dos imágenes (*La vuelta al día en ochenta mundos*, Tomo I), la primera por la izquierda, representa un clima sombrío, en el que una serie de elementos, objetos y figuras ( el muro, el uniforme gris), particularmente el aspecto compungido del retratado, agudizan el ambiente carcelario lúgubre y asfixiante en el que se encuentra el retratado; mientras tanto, la imagen contigua rebosante de imágenes idílicas, muestra un retratado radiante y placentero que contradice totalmente con el retratado en dificultades de la imagen izquierda, lo que explica la semantización mutua de las dos imágenes, en el sentido en el que la imagen derecha enarbola su propio brillo blandiendo el contexto luctuoso de la imagen izquierda, a la vez que ésta afianza su propio congojo con la luz de la segunda imagen.



Finalmente, la figura en la que el personaje se retrata subido en un armatoste circular y agarrado a un volante con el que dirige el destino del peculiar vehículo, solo sabemos de su rodamiento y progreso por la postura dinámica del galgo que avanza en carrera en la misma dirección, lo que evidencia la capacidad de semantización de una imagen a otra imagen, en este caso, informando sobre su estado dinámico.



#### 2.1.1.1.6. **Negación**

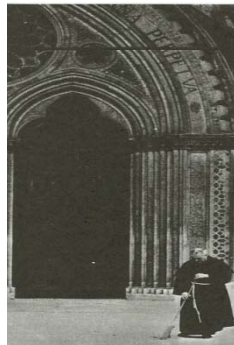
No siempre cuando un texto lingüístico reposa sobre una imagen es precisamente para complementar su significado, o en casos extremos crear una dialéctica sobre el liderazgo de sentido de la unidad multitextual (verbo-imagen), sino que a veces concurren razones aún más radicalizados, si cabe, el olvido y la indiferencia que pueda aplicar un texto lingüístico, obviando el verdadero sentido de la imagen y significando unilateralmente y a sus espaldas

Una verdadera amenaza en la que el texto lingüístico se cierne sobre la imagen en forma de título, apostilla o cualquier otro texto aparentemente favorable a interpretar y complementar su sentido originario, cuando en realidad lo que pretende es secuestrarlo y posicionarse.

La siguiente imagen( último round), participa de ese juego, parece mostrar la fachada majestuosa de un templo religioso en cuya arcada se incrusta la leyenda; ....NA PERPETUA

En este caso, el morfema (NA) puede representar la última sílaba de un abanico de palabras de significados de toda índole, semejantes, contradictorios o simplemente distintos, entre la palabra que más emparenta y encaja en un espacio de estas características, DIVI(NA) sin embargo, el autor al mutilar las primeras sílabas de la primera palabra, crea un enigma, dando la posibilidad al lector de recomponer la palabra, e interpretarla según convenga, en: CADE(NA), PE(NA), CONDE(NA), etc.

Idéntica operación se repite en la imagen de la derecha, en la que la figura más destacada es la de una señorita leyendo, en el fondo se transcriben las palabras (...óspera), que a primera vista podría leerse (áspera), en lugar de (próspera), gracias al siguiente morfema (liz), que con toda seguridad es fe-liz y por lo tanto, (próspera y feliz), de ahí que el ejercicio de lectura en estas condiciones presume ser enigmático y tensionado por el riesgo de que la totalidad del significado miltitextual sea manipulado por el texto lingüístico.



Explica Monegal refiriéndose a los textos lingüísticos que invaden los espacios pictóricos con la finalidad de apoderarse de sus significados, negar sus estatutos y transformándolos en : auténticos despojos

*“Son múltiples las operaciones mediante las cuales se pueden abrir por el texto fisuras por la que el silencio se asoma y el sentido se escapa, quebrar la continuidad discursiva desarticular la lógica del sentido entorpecer el encadenamiento semántico desmontar la integridad material del texto, fragmentarlo, tacharlo, diseminarlo contaminarlo con signos indescifrables”<sup>194</sup>*

Sin embargo autores como F. de la Flor en su libro *La imagen simbólica*, considera este tipo discursos que aterrizan sobre las imágenes con el propósito de suplantar su identidad, de impostores que además arruinan el grado de connotación y polisemia que suele caracterizar una imagen:

*“El tacto presiona como un cingalo sobre la materialidad espesa de la imagen, el motto o lema encarcelada y perimetra la imagen que en esa empresa insoslayable halla los límites de su coerción más inmediata. El comentario vendrá también después a lastrar atrayendo hacia lo bajo, lo terreno, hacia el logos-, la imagen*

<sup>194</sup> MONEGAL, Antonio, *En los límites de la diferencia*, P., 172, Madrid, Tecnos, 1998

*que flota su parte en un aura abstracta ( de la que súbitamente, la palabra se diría como que la arranca.*<sup>195</sup>

#### **2.1.1.1.7. Coexistencia y colaboración**

Coexistencia y colaboración, un tipo de relación que permite que un texto colabore en el significado del otro, cuando es interrumpida su narración por razones artísticas como la elipsis, una figura en la que se oculta un tramo narrativo, cediendo la responsabilidad de llenar el vacío al lector; en este caso la colaboración recíproca de ambos textos, no se trata de actos de complementar significados, sino de la aproximación de un texto a la realidad del otro: los iconos a los símbolos y los símbolos a los iconos sin implicarse en interpretar su significado intrínseco, solo auxiliarse mutuamente en alcanzar cada uno su propio deseo de significar, al margen del otro:

*“lo visual contribuye a la pretensión de presencia en la obra literaria ayudándola a acercarse al ser de las cosas”*<sup>196</sup>

Los textos se protegen y se defienden, es un signo claro del grado de compromiso que llegan a adquirir los distintos sistemas sígnicos en fomentar lecturas multidireccionales, pero sin olvidar en última instancia el sentido unitario que siempre caracteriza una obra de arte, lo que R. de la Flor llama un *“discurso mixto.”*<sup>197</sup>, un estado de cooperación permanente. García Berrio clasifica este tipo de comunió multitextual como una relación de pura *“colaboración”*,

*“Todo el proceso está condicioavorecernado por los términos del contrato de colaboración.”*<sup>198</sup> Berrío , Incluso habla de *“actuación simultánea”* o *“facultades comunes comunes y de unos mecanismos universales de producción de la ilusión artística”*<sup>199</sup>

Por su parte, Monegal, en su libro *En los límites de la diferencia* emplea la alegoría de Margrit Rowell referente a la *“asociación cómplice o parasitaria en la que un medio se sirve*

---

<sup>195</sup> R. de la FLOR, *Emblemas. Lectura de la imagen simbólica*, p., 284, Madrid, Alianza Editorial, 1995

<sup>196</sup> STEINER, Wendy, *La analogía entre la pintura y la literatura*, p., 38, (Universidad de Pennsylvania)

<sup>197</sup> *Ibid.*, p., 285

<sup>198</sup> *Ibid.*, 131

<sup>199</sup> GARCÍA BERRIO, Antonio, *Teoría de la literatura*, p. 442, Madrid, Cátedra, 1989.

de otro” en las “discontinuidades en el sentido” mientras tanto, Miró, plantea otra figura en la cuestión de la coexistencia y colaboración multimedial adecuada a su enfoque cubista, aproximando de manera exagerada los dos lenguajes hasta fundir lo visual en lo verbal, para acabar dando cabida a un tercer elemento que llama *elíptico* a través del cual aproxima de manera exagerada, los dos lenguajes, hasta el punto de fundir lo visual en lo verbal y viceversa, para dar lugar a un tercer elemento, “*lo elíptico*”, un fundido de la materia que se constituye en significativo para dos significados, “*término que se aplica por igual a la composición de la imagen y del texto*”<sup>200</sup>

### **2.1.2. La vuelta al día...: una percepción subversiva del acto creativo.**

#### **(Tomo I y Tomo II)**

No en vano los dos julsos, Cortázar y Silva se esmeran, cada cual en su ámbito, en poner en escena la obra *La vuelta al día en ochenta mundos*, desde el principio, desde la misma carátula exterior original editada en (1967)<sup>201</sup> en la que ambos trazan su escena, escribiendo círculos de letras que giran y dibujando círculos de imágenes de niños que se metamorfosean

---

200

etalles, y <sup>201</sup> En un momento de los preparativos en la creación de la obra, Julio Cortázar informa a su socio de todos los días al mismo tiempo pidiéndole consejos: “*Trabajo mucho en LA VUELTA AL DÍA EN OCHENTA MUNDOS, que así se llamará el libro-collage que saldrá en México el año que viene. Nada me haría más feliz que contar con tu consejo y tu ayuda para la diagramación de ese libro, que será una especie de almanaque de textos cortos y muy diversos, un libro para cronopios. El editor me da bastante carta blanca para meter viñetas, mapas, galletitas secas, gatos disecados, etc. Además me propone cajas fabulosas, incluida una de 24 x 20, que es una exageración. Pero yo te mostraré las opciones, y si tenés un poco de tiempo podremos ver juntos cuál es la mejor fórmula. Me gustaría un libro con mucho viento adentro, blancos por todos lados, viñetas entre texto y texto, dibujitos raros en los márgenes, y otras astucias sylvicas y cortazarianas* (Cortázar 2000: 930)

en camaleones, lo que sería la portada de un libro extraordinario, un auténtico alegato al ideario libertario de la creatividad artística. Explica El Doctor Ferro:

*“La propuesta del curso Los otros libros de Julio Cortázar: para ver y leer buscará asimilarse a un recorrido sinuoso por un cuaderno de viajero en el que Cortázar ha dejado la impronta de su paso por tradiciones literarias de las más variadas raigambres, moviéndose entre lenguas en su tarea de traductor, dejando las huellas de su enorme curiosidad y de su inagotable capacidad de asombro a la que nunca impuso límites ni obstáculos, componiendo una urdimbre inextricable entre un lector infatigable y un escritor que va produciendo una obra de una magnitud extraordinaria, tanto por su extensión como por la diversidad genérica en la que se despliega”<sup>202</sup>*

No obstante, la versión que se maneja en este planteamiento corresponde a la Editorial Siglo XIX Editores, México y consta de dos tomos: Tomo I y Tomo II en los que se elimina una serie de elementos, sobre todo imágenes, se altera el orden de unos Y se reemplazan otros<sup>203</sup>, como es el caso de la imagen de la portada, una imagen decimonónica en lugar del juego de niños en la versión original. Sea cual fuese el tipo de la imagen, *la obra La vuelta al día en ochenta mundos* en su conjunto, es un homenaje a su “tocayo” Julio Verne:

*“una especie de homenaje a Julio Verne de quien toma prestado el título *La vuelta al mundo en ochenta días* (1872) y lo invierte a *La vuelta al día en ochenta mundos*”<sup>204</sup>*

Julio Verne, maestro y en gran medida precursor del subgénero narrativo de la ciencia ficción, cuyas numerosas obras son leídas y devoradas por nuestro autor desde su más tierna juventud, tal como lo declara a la periodista *Elene Poniatowska*:

---

<sup>202</sup> FERRO, Roberto, “Los otros libros de Julio Cortázar: para ver y leer”, [literatura@malba.org.ar](mailto:literatura@malba.org.ar)

<sup>203</sup> *La imagen dialoga con la palabra, La vuelta al día en ochenta mundos* p. 18, Cuarto congreso internacional CELEHIS de literatura, literatura española, latinoamericana y argentina Mar del Plata, 7, 8 y 9 de Noviembre, 2011

*“En lo que respecta a las imágenes plásticas, resultan llamativos los cambios de la portada de la primera edición (1967) donde además de la distribución de las palabras en la hoja aparece una reproducción de dos niños jugando al “juego de sapito”, conforme van saltando, los niños se transforman en sapitos hasta caer de cabeza en el agua. En la edición de 1988, la primera de bolsillo, de dos tomos, la portada cambió su diseño e imagen. En vez de la imagen de los niños jugando aparece un grabado anónimo decimonónico que representa a un hombre sacando globos de su pantalón para tirarlos en lo alto y jugar con ellos”*

<sup>204</sup> RODRIGO MENDEZÁBAL, Iván, *La vuelta al mundo fantástico de lo Julio (s) Cortázar*

*“Leí a Verne como loco y lo que quería era repetir las aventuras de sus personajes, embarcarme, llegar al polo, chocar contra los glaciares...Pero ya ves, (deja caer las manos) no fui marino, fui maestro.”<sup>205</sup>*

La lectura de las obras se convierte en una auténtica pasión que el autor comienza a preconizar con empeño desde las aulas del colegio, según asevera Iván Rodrigo Mendizábal en *La vuelta al mundo fantástico de los dos julio (s)*<sup>206</sup>.

Independientemente de la enorme influencia de Verne en la obra cortazariana, había que reconocer que el proyecto del autor argentino no solo consiste en explorar nuevos rumbos de la narrativa de aventuras, sino que se posiciona en las antípodas de su “tocayo” en lo que a su planteamiento literario se refiere, hasta el punto de transformar los viajes fantásticos del protagonista de la obra de Verne, Filheas Fogg por los mares del mundo, en viajes metafóricos de la escritura, la invención y el misterio.

*“La vuelta al mundo en ochenta días de Julio Verne se transforma en La vuelta al día en ochenta mundos de Julio Cortázar. Pero el juego lingüístico conlleva un importante cambio semántico (la p. dialoga con la imagen)”<sup>207</sup>*

De ahí que *La vuelta...* representa, indudablemente la versión velada o más bien réplica invertida de la obra original, construida a base de todo tipo de “retales (ready-made) literarios y artísticos con posibilidades de significar, dando lugar a extrañas situaciones, orientadas a asaltar y disponer por completo la parcela reflexiva de los lectores, gracias a su exclusiva construcción creativa, caracterizada, sobre todo por extraños e interminables

---

<sup>205</sup> PONIATOWSKA, Elena, *El plural*, p.,2, 1975

<sup>206</sup> RODRIGUEZ MENDEZABAL, Ivan, *La vuelta al mundo fantástico de los dos julio (s) Cortázar*, p. 41

*“...en su niñez devoraba con pasión a Verne y pretendía compartir eso con sus compañeros de colegio. Algunos de éstos al verle y al comprobar sus lecturas, se le burlaban. Quizá porque, según él, era enfermizo y tímido, razón por la cual se refugiaba en lo mágico y en lo excepcional, o porque su temprana vocación de lector voraz le dotaba de un cierto aire que le diferenciaba de los demás. Sean las razones que sean, para Cortázar Verne era un referente inexcusable y quería imitarle”.*

O cuando extiende a más autores de diferentes épocas las influencias de Cortázar, como Poe, Lima, etc.: *“Son los mundos de Cocteau (y quizá del colegio), de Verne (y los viajes extraordinarios), de Poe (y de lo extraño), de Fernando del Paso (y de los recorridos que se hacen por lo cotidiano), de Lezama Lima (y lo fabuloso paradisiaco). El mundo de los ochenta mundos, es el mundo del cronopio Cortázar, de sus lecturas, de sus amigos, de sus escrituras, de su propia visión de la crítica”*

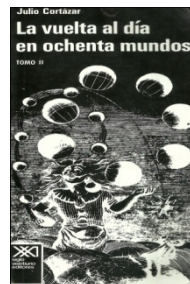
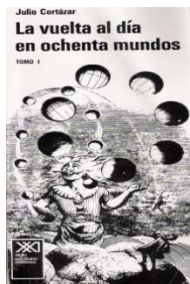
<sup>207</sup> *La imagen dialoga con la palabra, La vuelta al día en ochenta mundos p. 18*, Cuarto congreso internacional CELEHIS de literatura, literatura española, latinoamericana y argentina Mar del Plata, 7, 8 y 9 de Noviembre, 2011

recovecos, generosamente minados a los que solo se accede a través de oblicuos conductos y escarpados itinerarios, aunque en realidad nunca solventarían del todo la interminable cantidad de misterios que se multiplican y flotan sin cesar en el extenso espacio de la obra. Cortázar escritor y su compañero Julio Silva artista no desaprovechan ningún resquicio en su maratónico recorrido creativo:

*“La vuelta al día en ochenta mundos es un libro que se caracteriza por la co-presencia en el mismo espacio textual de la palabra y de la imagen plástica. La obra ha sido clasificada por la crítica como híbrida y perteneciente al género misceláneo. Miscelánea desde el punto de vista de las tipologías textuales que aparecen mixturadas, donde, sin embargo se reconocen ensayos, cuentos, poemas propios y poemas de otros autores, instructivos, citas, fragmentos autobiográficos. Miscelánea también si se atiende a los discursos no verbales donde aparecen ilustraciones, dibujos, fotografías, publicidades, reproducciones de obras plásticas, gráficos, etc.”<sup>208</sup>*

Los mundos a los que invitan se reflejan de manera palmaria, no solo en el escenario de la imagen de la carátula (tapa), sino que también en los colores que revisten cada tomo (Tomo I de color blanco y Tomo II de color negro), y sobre todo aquellos espacios ocultos entre el blanco y el negro como es la escala de grises, que también pueden entrar en juego y participar en el fluido dialógico: espacio, más imagen, más texto

*“... la dualidad palabra/imagen o imagen/palabra es aparente ya que conforma un todo y crea un solo código, un solo texto en búsqueda de una lectura donde las interpretaciones y los significados serán el resultado de las múltiples relaciones entre el elemento gráfico y el verbal”<sup>209</sup>*



---

<sup>208</sup>“ La palabra dialoga con la imagen” *La vuelta al día en ochenta mundos de Cortázar*, p.,15 Cuarto congreso internacional CELEHIS de literatura, Literatura española, latinoamericana y argentina, Mar del Plata, 7, 8 y 9 de Noviembre, 2011.

<sup>209</sup> URANI, MONTIEL, Carlos, *La poética del almacén: Julio Cortázar y la literatura del almanaque*, p.,8c

Antes de abrir cualquiera de los dos tomos de *La vuelta...*, incluso antes de tocarlos, desde cierta distancia, se atisba su peculiar forma rectangular menguada que no encaja con las medidas habituales de un libro “de bolsillo”, lo cual produce más que una desazón a los usuarios durante su manejo<sup>210</sup>, un hito de reflexión en el que Cortázar incide sin cesar como primera actitud anti-costumbrista a través de la cual anuncia a los lectores de aquello que vendría más adelante; sin embargo, el verdadero asombro se percibe una vez cerca, entonces el lector se percata de un peculiar título nada al uso como es *La vuelta al día en ochenta mundos*, fenómeno al que menciona Batarce Bárríos en su trabajo *la Poética del camaleón*:

*“Como es notorio, el libro propone, desde el título, una visión distinta de la consabida. Ese es el sentido de la inversión del título de la obra clásica de Julio Verne. A partir de ahí arrancan los efectos de “improvisación” y digresión repartidos a lo largo de los “ochenta mundos”<sup>211</sup>*

El telón de fondo de la portada, cuya apariencia inminentemente dinámica, un alquimista manipulando mundos y planetas o simplemente un payaso volteando globos, incitando así al espectador a incorporarse y ser partícipe del juego como el instrumento más apropiado para iniciar el tipo de viaje que se vocera mediante el insólito título. El estudioso Carlos Urani Montiel en su trabajo, *La poética del almacén* recoge la procedencia histórica de la imagen que ocupa los dos tomos que conforman la obra de *La vuelta...*:

*“En vez de la imagen de los niños jugando aparece un grabado anónimo decimonónico que representa a un hombre sacando globos de su pantalón para tirarlos en lo alto y jugar con ellos. Esta imagen dialoga con el título (los globos son mundos que dan vueltas, cada día tiene un número infinito de mundos, etc.)”<sup>212</sup>*

---

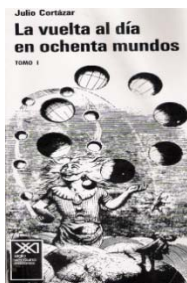
<sup>210</sup> La peculiar forma del libro de *La vuelta al día en ochenta mundos* es una cuestión muy comentada entre sus lectores y especialistas en la narrativa del autor argentino, sobre todo si se tiene en cuenta la máxima de la forma determina el contenido. Carlos Urani Montiel en su trabajo, *La poética del almacén* (Julio Cortázar y la literatura del almanaque) relaciona la forma del libro y los argumentos que envuelve: “La forma del libro mantiene una relación directa con los temas y contenidos. En otras palabras, así como la prosa, fotografías, versos, planos y daguerrotipos comparten el mismo espacio físico; de igual manera, anécdotas, chistes, citas, referencias musicales, cine, historia, escultura y en sí, cualquier aspecto cultural, también conviven en un solo texto. Una lectura global, que haga de los dos planos uno, podrá identificar una suerte de construcción o estructura

<sup>211</sup>BATARCE, Bárríos, Graciela, “La vuelta al mundo en ochenta días: La teoría del camaleón” *Acta Literaria* 27, págs. 145-55.-CLAIRE, Pailler (1986): “Rara Avis:

<sup>212</sup> LOURDES DÁVILA, María (de), *Desembarcos en un papel*, p., 88, Rosario, B. Biterbó, 2001

En primer lugar, el Tomo II, integra entre sus dos portadas un número importante de multitextos que incluyen imágenes, textos lingüísticos y ambos conjuntamente,

*“La portada repite la forma de elipse de título de la tapa, sólo que ahora sobre blanco”.*<sup>213</sup>



#### 2.1.2.1. El arca

A tenor de los escenarios de la carátula del libro, quizá ya no sorprenda tanto la presente imagen, que por su aspecto, probablemente es un adelanto a lo que se nos puede preparar en las páginas siguientes, sobre todo, si no va acompañada de un texto que explique, al menos, parte de su razón, el único indicio a seguir es el título que precede la página, pero el mismo título también precede la imagen de la carátula y todo indica que la presente imagen también invita al “viajero” a descubrir cuantiosos mundos y submundos que rondan en la mente del gran Cortázar:

*“una especie de viaje alrededor de sí mismo, una manifestación de su posición vital frente al mundo, de su credo artístico y de su ideario político. Se inicia el recorrido por los diferentes mundos con la declaración de propósitos de Cortázar y ciertas reflexiones acerca de la condición del escritor”*<sup>214</sup>



---

<sup>213</sup> BATARCE BÁRRIOS, Graciela, “La vuelta al día en ochenta mundos: la teoría del camaleón”, acta literaria nº 27 (145-155), Universidad de Concepción- Chile, 2002.

<sup>214</sup> Ibid., p., 44

En el mismo arca transparente de cristal se depositan todo tipo instrumentos que necesita el lector en su circular recorrido: reales, mitológicos o mixtos. Independientemente de la naturaleza de los recursos, en su conjunto se asocian a distintas formas de viajar que el autor dispone para que cada lector elija su propia forma y dar la vuelta al día, un mapa pictórico diáfano que fácilmente puede aparentar un arca en el que los niños depositan sus juguetes inertes, sin embargo, en la no lógica cortazariana todos ellos llegan a cobrar vida para inducir a los lectores a elegir todo tipo de viajes posibles por la sencilla razón de que se quiebran las medidas espaciotemporales, confundándose las dos nociones.

*“el viaje tradicional se reviste de una perspectiva lúdica que permite observar el mundo con nuevos ojos y establecer contacto con el otro”<sup>215</sup>*

Una vez construido el multitexto, no cabe tregua en sus interioridades, la tensión que genera la acumulación de unidades significantes de todo orden favorecen alianzas entre estructuras significantes bastante heterogéneas, el mismo Cortázar acude a la metáfora para mencionar su propósito de provocar máximas confusiones en su (no)enunciado, como un ferviente surrealista que sostiene que el quehacer poético no consiste precisamente en facilitar los significados o los sentidos de un discurso literario, sino todo lo contrario, proyectarlo para que genere las más variadas e insospechadas combinaciones a través de los misterios, la imaginación; incitando al lector al empleo de la especulación y la conjetura.

*“Todo participa de esa respiración de la esponja en la que continuamente entran y salen peces de recuerdo, alianzas fulminantes de tiempos y estados, y materias que la seriedad, esa señora demasiado escuchada, consideraría inconciliables”*

El recipiente de cristal totalmente repleto de figuras, formas de ámbitos heterogéneos como son los animales, plantas o símbolos, códigos e incluso órganos humanos mutilados; un espacio “agnóstico” que recuerda la constante surrealista cortazariana:

---

<sup>215</sup> Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez, “Julio Cortázar, perspectivas críticas”, coordinadores Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus de Monterrey y Miguel Ángel Porrúa, librero-editor. México, 2012. 384 pp.

*Los forros interiores de las tapas contienen una colección de dibujos de color blanco, sobre un fondo gris oscuro, que representan objetos, ámbitos culturales y épocas diversos: figuras humanas, a veces fragmentarias (ojos, manos, dientes); símbolos religiosos, sociales y geométricos; elementos del mundo natural (plantas y animales variados).*

Graciela Batarce en "Acta literaria" habla de una elipse, una neblina y sitúa la imagen de la "pecera" en ámbitos transparentes de la realidad, por ejemplo "acuario", "burbuja", "pecera", según ella son elementos pseudo-materiales que emplea Cortázar como talismanes caracterizados por ser permeables y diáfanos, susceptibles de ser visitados mediante el sueño y el subconsciente. Indica Batarce:

*"Al interior de la elipse que forma el título hay un grabado que tiene la forma rectangular de un acuario, en cuyo interior hay un bestiario, plantas y objetos culturales. El acuario, la pecera o la burbuja de cristal son para Cortázar símbolos de un estado diferente de la materialidad de las cosas: opacidad-transparencia, duplicidad y ubicuidad del yo, barrera invisible y transgredible de la otredad absoluta y posibilidad de pasaje al otro lado de las cosas. A través de esta "permeabilización" del mundo, Cortázar manifiesta la fascinación que desde muy pequeño sintió por las transparencias, los cristales, los vidrios"<sup>216</sup>*

En definitiva, el arca cortazariano preside las páginas interiores del Tomo I de La vuelta al día en ochenta mundos en su calidad de vector lectoral que sugiere, por su forma y construcción sintáctica y pictórica, las pautas lectorales consistentes precisamente en no seguir ninguna en concreto, sino confiar en la intuición y la especulación, inmejorables procedimientos de acceso a una otredad velada por la rutina.

#### **2.1.2.2. Título libre**

Un multitexto sin un nombre que lo identifica y lo reduzca a uno o varios temas concretos precisamente para ser un continente repleto de vida y dinamismo, contado en primera persona, donde personajes reales y ficticios se entrecruzan en un mismo espacio narrativo, dentro del texto se insertan palabras y frases de varias lenguas. En el mismo espacio y con cierta ambigüedad se incluye un folleto explicativo de preparar un mejunje alucinógeno y

---

<sup>216</sup> Ibid., p., 44-45

justo en la otra página, se sitúa la imagen de una muchacha que simula preparar la pócima mágica.

Cuando Julio Verne escribe su novela *La vuelta al mundo en ochenta días* no se imaginaba el colosal y diferenciado homenaje que iba a recibir de parte de su tocayo, tampoco se imaginaba la alarmante traición que iba a protagonizar su fiel personaje Fileas Fog transitando por mundos fuera de los presupuestados en su originaria novela y en compañía no solo de su escudero inseparable Juan Picaporte, sino de personajes de toda ralea: coetáneos, pasados, futuros, reales, ficcionales, artistas, músicos, escritores, etc.

Aunque en realidad, el verdadero privilegiado viajero sigue siendo el mismo Cortázar a través de las aventuras mentales y los encuentros fortuitos con otras celebridades, preferentemente aquellas con las que le une la visión radicalmente opuesta a todo aquello dado, independientemente de su naturaleza o carácter.

*. Transita por diferentes planetas, lugares de encuentros con otros seres que comparten los mismos principios de libertad creadora. Se establece el diálogo con cronopios de todos los ámbitos del quehacer artístico: Lester Young, Charlie Parker, Clifford Brown, Louis Armstrong, todos músicos de jazz; el pianista Thelonius Monk; Gardel y el tango; Man Ray, el fotógrafo innovador de las técnicas artísticas en su campo; los artistas plásticos, Julio Silva, Marcel Duchamp, Wölfli; con poetas y escritores hasta "Para llegar a Lezama Lima" y con la artista de la danza, Isadora Duncan, etc. Viaja con los cronopios de todos los países, con maoríes, ingleses, argentinos, italianos, alemanes, franceses, ya sea citándolos o dedicándoles un ensayo o un comentario."<sup>217</sup>*



Juan Picaporte



Fileas Fogg

---

<sup>217</sup> Ibid., p.,18

Marcy Schwartz señala los derroteros imprevisibles e impredecibles a los que deriva la apuesta cortazariana una vez manipulado el título de la obra original y evidentemente, reorientado el contenido:

*(...el sentido de la inversión del título de la obra clásica de Julio Verne. A partir de ahí arrancan los efectos de “improvisación” y disgresión repartidos a lo largo de los “ochenta mundos”: “A mi tocayo le debo el título de este libro y a Lester Young la libertad de alterarlo sin ofender la saga de Phileas Fogg””. Julio Verne y el jazz se conjugan y dialogan en la escritura intersticial de Cortázar y sus mundos. El libro muestra la formación universal,[...], su posición política, su creación poética, sus lecturas y autores preferidos, sus descubrimientos.”<sup>218</sup>*

### **2.1.2.3. Verano en las colinas**

En este multitema Cortázar no da una puntada sin hilo, cuando comienza construyendo una jaula para el loro Obispo y jugando con el gato Adorno, un animal talismán de Cortázar que hace aparecer en buena parte de sus libros: Rayuela, “último round”, “La entrada en religión de T. W. Adorno”, “Queremos tanto a Glenda”, “Más sobre filósofos y gatos” donde cuenta las razones del nombre, etc. precisamente el nombre de un filósofo, indica de manera palmaria sus preferencias ideológicas pero más adelante anuncia un acontecimiento asombroso en la ciudad francesa de Cazeneuve, lugar de vacaciones, en cuyo cielo se ciñe una nube anunciando un desastre, es idéntica a la nube que el artista surrealista René Magritte pinta en un cuadro, una nueva configuración de la realidad en la que la misma naturaleza imita el arte, totalmente contraria a los postulados aristotélicos que sostienen que el arte imita la naturaleza, pero además la misma naturaleza en una maniobra diabólica, se encarga de sustraer una fórmula secreta para destruir la ciudad petrificando la nube suspendida en su cielo.

El mismo humor y la misma ironía que se destila desde el comienzo del texto lo desea para sus colegas hispanoamericanos, atizando sin ningún rubor, todos aquellos que por su

---

<sup>218</sup> Marcy Schwartz, « Escribir contra la ciudad: fotos y texto en *Prosa del observatorio* de Julio Cortázar », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 7 | 2012, Puesto en línea el 11 octubre 2012, consultado el 07 junio 2015. URL : <http://lirico.revues.org/652>

hipocresía rehúyen del humor y su efectividad en la desarticulación de los preceptos burgueses y su ideario y acuden a fórmulas reivindicativas desfasadas y sin expectativas, similares a las que él llama “memorias vicarias” que no corresponden con el vigor y la riqueza culturales tan enraizados en el sub-continente hispano.

Con la misma facilidad que en el comienzo, incorpora otra ocurrencia ligada a su gato Teodoro, un referente habitual

La mandrágora, una planta híbrida a medio camino entre un vegetal y humano que surge a través de un suceso fortuito.

Teodoro w. Adorno, un animal talismán de Cortázar que hace aparecer en buena parte de sus libros: Rayuela, “último round, “ La entrada en religión de T. W. Adorno”, “Queremos tanto a Glenda”, “Más sobre filósofos y gatos” donde cuenta las razones del nombre, etc.

Cuatro cuestiones que el autor quiere suscitar: una ruta de apertura a lo maravilloso, donde se invierten las normas reguladas por la lógica, tomando el fenómeno de lo extraño como estímulo de creatividad, en el que una nube real emita una nube ficcional.

En tercer lugar, la puesta en el mismo plano de lo vegetal y lo humano, creando un espacio gnóstico a través de un suceso en el que humano y planta copulan dando lugar a un tercero, un híbrido llamado mandrágora, cuya función es la de crear discordia en la línea sucesoria de los dos reinos, el vegetal y el humano a la vez que poner al descubierto otro producto de la imaginación creadora transfronteriza que opera al margen de la normalidad. La mandrágora supone un sabotaje a las reglas normativas establecidas y un producto inherente a lo fortuito y al “azar objetivo”, fuera de los dominios de la razón, de la ciencia y de la lógica kantiana, éstas cuyos estrictos estatutos sellan por sistema cualquier intersticio que puede conducir al ámbito de lo sideral.

#### **2.1.2.4. Más sobre gatos y filósofos**

El narrador elogia la manera divertida con la que él escribe y rechaza aquellas formas de escritura que iguala a la misma seriedad que se practica en los velatorios, mientras tanto

introduce el lector en un laberíntico vaivén donde dice y desdice, para acabar hablando de un pasaje que suprime de una novela, en la que tres sociólogos argentinos discuten sobre el nombre adecuado que había que ponerle al gato negro, partiendo de unos recortes de periódicos que reciben de sus tías afincadas en Río de Janeiro, en cuyas columnas unos sociólogos puestos a dedo, evocan el nombre de Teodoro (el filósofo) por las simpatías que levanta en sus lectores, pero la presentación del absurdo como un tema de interés, hace su aparición con la discusión entre los personajes relacionada con el apellido “Levi-strauss” del sociólogo francés y del fundador de pantalones “vaqueros” del mismo nombre, una discusión ridícula que se intercala en el discurso para, en cierta medida, reflejar las triviales inquietudes que ocupan los intelectuales latinoamericanos, sin iludir su responsabilidad en su calidad de intelectual latinoamericano.

,

La imagen es la caricatura de una señora o probablemente la caricatura de otra caricatura que él había hecho con respecto de “la gorda” que a su vez es moldeada por una horma cubista , que se prodiga en la deformación de las formas ya conocidas, plantada por el autor en el presente multitexto para apuntalar la transgresión que él mismo ofrece en el transcurrir del discurso lingüístico, pasando de un tema a otro sin ningún rigor que se aprecie.

*“El texto es “Más sobre filósofos y gatos” en La vuelta al día en ochenta mundos. Tras una disquisición sobre identidades (sociólogos, gordas) que parecen diversas y que pueden vivir en varios mundos, y que en el fondo no son más que una sola identidad, Calac concluye”:*

*“Es pura fantaciencia..., en esos diarios están entrando en mutación, che, hay un protoplasma múltiple que todavía ignora que podría vivir pagando un solo Sociólogo y de la Gorda para ver si se enciende la chispa genética y damos un terrible salto adelante”<sup>219</sup>*

---

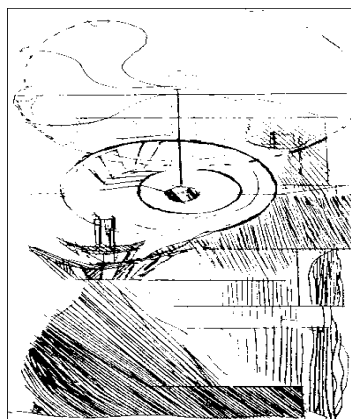
<sup>219</sup> CORTÁZAR, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, SXXI Editores, 2006



#### **2.1.2.5. Julios en acción**

Textos científicos, alusiones metafísicas, filósofos y científicos se dan cita en el presente multitexto, pero no para ser ensalzados por su contribución al desarrollo humano, sino para ser puestos en solfa por las secuelas negativas que dejan en el ideario de los individuos, especialmente por los raquíticos procedimientos de los que se sirven y su insolvencia para explorar las realidades ocultas y explicar lo desconocido, éste un ámbito que solo los métodos de la intuición y el azar logran perforar los delgados tegumentos que separan la ciencia y la metafísica, del ingenio y la concepción y la percepción mágicas.

*“Julios en acción” es un fragmento modelo donde la digresión y lo discontinuo son el motor de la escritura y, a su vez, de la lectura e interpretaciones. La imagen del cóndor, en la página anterior, confirma esta idea. En el escrito se menciona en principio la metafísica en el siglo XIX, para después incorporar a la física de los años 60’s y, hablar de paso, de la patafísica de Alfred Jarry, representada en un cuadro de Marcel Duchamp.* El tema en sí es el absurdo quien dice:



*La primera alusión visual a Duchamp nos la trae el capítulo de “Julios en acción” a través del boceto de Molinillo de café(1911). El texto que lo acompaña reflexiona sobre cómo los descubrimientos de la física son capaces de transmitir al hombre el sentido del absurdo existencial de manera más exacta e implacable que cualquier metafísica. Para iluminar su reflexión, nuestro autor introduce un poema de Jules Laforgue, y después, en una nota que le sigue, menciona una coincidencia o “secuencia patafísica” de la que parece haberse percatado: Cortázar ha incluido la misma composición poética que sirvió a Duchamp como acicate para una de sus obras más significativas: Desnudo bajando una escalera (Nu descendant un escalier), de 1912 dio aparece un apunte a pie de página que informa al lector de otro juego de coincidencias que circunda al escrito”<sup>220</sup>*

Cortázar atiza los filósofos y la metafísica del S XIX por el pavor a la muerte y la miseria humana que producen en los individuos, pero también reprende la física del SXX, por fomentar entre los individuos una fe absurda y ciega, sobre todo si éstos son “famas” o “esperanzas”, ya que su endeble carácter les convierte en fervientes adeptos, todo lo contrario de los “cronopios”, individuos instruidos para transgredir todas las reglas normativas, apelando con frecuencia al absurdo en cualquiera de sus versiones para construir realidades envidiadas por los primeros, gracias al clima de libertad que impera en su territorio y el entendimiento permanente entre sus comunidades.

De hecho, la incorporación de textos científicos a su subjetivo discurso, constata la idea de la libertad expresiva de Cortázar creando asociaciones arbitrarias entre discursos de distinta naturaleza que acaban provocando grietas en todos los niveles de lo conocido y canonizado.

*“P. S. Cuando anoté: “Normalísima secuencia patafísica” luego de indicar ese enlace Laforgue-Duchamp, que de una manera u otra me envuelve siempre, no imaginaba que una vez más tendría pasaje al mundo de los **grandes transparentes**. La misma tarde (11/12/66), después de trabajar en este texto, decidí visitar una exposición dedicada a Dada. El primer cuadro que vi al entrar fue el Nu descendant un escalier, enviado especialmente a París por el museo de Filadelfia”<sup>221</sup>*

---

<sup>220</sup> Ibid., p., 46

<sup>221</sup> CORTÁZAR, Julio, La vuelta al día en ochenta mundos, Madrid, SXXI de Editores, 2006

En este fragmento del multitexto se observa con bastante claridad los brincos que realiza Cortázar en el pequeño texto, pasando de un estadio a otro sin ningún reparo. Gracias a unas operaciones patafísicas logra entrar en contacto con la onirosis y a su vez, dar otros saltos hasta alcanzar el poema de J. Laforgue “contra el sol”, un poema que dado el mensaje que alberga, también, según Cortázar, puede ser perfectamente dirigido, aparte del sol, a los “famas”, como paradigmas de lo banal.

*« La plupart vit et meurt sans soupçonner l'histoire*

*Du globe, sa misère en l'éternelle gloire,*

*Sa future agonie au soleil moribond.*

*Vertiges d'univers, cieux à jamais en fête! »<sup>222</sup>*

*Rien, ils n'auront rien su. Combien même s'en vont*

*Sans avoir seulement visité leur planète.»*

Luego el turno llega al francés M. Duchamp, artista experimental en el periodo de entreguerras. Las referencias a “los grandes transparentes”<sup>223</sup>, concepto acuñado por André Bretón, durante bastante tiempo adalid surrealista, y finalmente, el autor da otro saltito más que le sitúa en el territorio de lo lúdico de Dadá; “decidí visitar una exposición dedicada a Dadá”, visitando un museo que expone “Nu descendant un escalier”, una de las obras más importantes de Marcel Duchamp, precisamente inspirada en el mismo poema de Laforgue, “Encore a cet astre” que le inspira a Cortázar para editar el multitexto *Julios en acción*, final de un trayecto nada lineal ni lógico que comienza desde el plano temporal representado con la metafísica del XIX, sobre todo del absurdo de la física del SXX, un símbolo de exactitud y las

---

<sup>222</sup> CORTÁZAR, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, S XX de Editores, 2006

<sup>223</sup> Bretón, A. *Manifiestos del surrealismo*, p., 269, Madrid, Visor, 2009: “El hombre quizá no sea el centro, el punto de mira del universo. Podemos llegar a pensar que por encima del hombre, en la escala animal, existen unos seres cuyo comportamiento parece al hombre tan ajeno al suyo como éste pueda serlo con respecto al de la efímera o al de la ballena. Nada se opone, necesariamente, a que estos seres sean perfectamente ajenos al sistema de referencias sensoriales del hombre [...] No cabe la menor duda de que esta idea no sobre un inmenso campo de especulaciones, aun cuando también es cierto que tiende a situar al hombre en aquellas modestas circunstancias de interpretación de su propio universo en que se encuentra el niño que se complace en imaginar a una hormiga vista desde abajo, después de atizar una patada al hormiguero. [...] ¿Un nuevo mito? ¿Es preciso convencer a estos seres de que son el resultado de un espejismo o bien darles ocasión de manifestarse?”

reglas prefijadas y no dan ninguna oportunidad a lo imprevisible, para ingresar en un plano espacial donde se exhibe el cuadro “ Nu descendent un escalier de Marcel Duchamp (descendemos desnudos las escaleras), el instrumento puente más oportuno para ir cambiando de una realidad a otra con sobresaltos incluidos

*“El mecanismo imaginario del Gran vidrio se relaciona con “los grandes transparentes”, concepto acuñado por el surrealista Bretón, que Cortázar menciona en “Julios en acción” “los grandes transparentes” es aceptar la existencia de órdenes desconocidos que escapan a la lógica del ser humano, pero el cuyos indicios se filtran continuamente en la cotidianidad. El cristal es una de las entidades materiales que, como la esponja, permite a Cortázar definir su ideología existencial”<sup>224</sup>.*

Siempre que pueda Cortázar hace referencia a su postura ante los acontecimientos desde esa posición que le marca el destino, influido indudablemente por esa peculiar faceta infantil que deja su huella en todo su periplo vital y literario, hasta el punto de convertirse en una especie de ideología persistente y subjetiva que toma la metáfora como una herramienta harto eficiente en evidenciar las relaciones entre la subjetividad del deseo y la objetividad de una realidad tangible que se resiste a retratarse ante la evidencia en que la sitúa “la fascinación” y el embrujo, gracias a su naturaleza transparente. Cuenta el mismo Cortázar:

*“Por ahí yo he escrito un texto donde reseño la fascinación que desde muy pequeño sentí por todo lo que es transparente, por los cristales, los vidrios, que me siguen fascinando, porque el fenómeno de la transparencia, el hecho de que la visión pueda atravesar una superficie opaca, una superficie material como es el cristal, me sigue pareciendo una incitación a ver en la materia otras cosas de las que se ven habitualmente”<sup>225</sup>*

En definitiva, *Julios en acción* representa con gran exactitud el paradigma del “collage”, un ejercicio de cortar y pegar fragmentos de temas, vivencias, inquietudes y experiencias cosechadas en distintas épocas y puestas a macerar en el continente llamado La vuelta al día

---

<sup>224</sup> ONTORIA PEÑA, Mercedes, “Julio Cortázar y Marcel Duchamp”, p., 44, Università degli Studi di Perugia, Italia Impossibilia Nº7, páginas 33-51 (Abril 2014) ISSN 2174-2464

<sup>225</sup> PREGO, Omar, La fascinación de las palabras, conversaciones con Julio Cortázar, p., 26, Barcelona, Muchnik Editores, 1985.

en ochenta mundos que se encarga de moldear las formas y por tanto, los sentidos y generar nuevas instancias, difícilmente predecibles sin la ingente intervención prodigiosa de Cortázar.

#### **2.1.2.6. El sentimiento de no estar del todo**

Generalmente, el periplo vital de cualquier escritor marca toda su obra, en la que inculca elementos acumulados durante décadas de experiencias y en este sentido, Julio Cortázar no es para menos, su peculiar infancia, su innata personalidad, y más tarde su formación intelectual, imprimen de manera categórica reflexiones como “El sentimiento de no estar del todo”, encauzado a dirimir aquellos asuntos íntimos de manera directa, sin someterse al tamiz de la ficción.

*“En La vuelta al día en ochenta mundos, leemos que desde su infancia experimentó «el sentimiento de no estar del todo» una especie de alejamiento, de «extrañamiento» respecto a la realidad cotidiana, un contacto privilegiado con una región del ser más auténtica. La relación entre este estado peculiar y la literatura tiene un carácter fundamental”<sup>226</sup>*

El mismo Cortázar se muestra interesado en sacar a la palestra ese mundo oculto y exhibirlo como un trofeo en forma de espacio privilegiado desde donde se permite el rastreo en las distintas facetas de su propia existencia, enunciándolas en fragmentos y textos como “El sentimiento de no estar del todo” y otros que, en última instancia, se amalgaman en *La vuelta al día en ochenta mundos*, dando lugar a secuencias que ni siquiera el mismo autor podía imaginar en el principio.

*“dudo de que exista un solo gran poema que no haya nacido de esa extrañeza o que no la traduzca; más aún, que no la active y la potencie al **sospechar** que es precisa mente la zona intersticial por donde cabe acceder”<sup>227</sup>*

Quizá el ensimismamiento, una cualidad innata que se atribuye a Cortázar sea su propia gran baza que explota sobremanera, optando por la aproximación al otro a través de la escritura

---

<sup>226</sup> H. PULEO, Alicia, *Cómo leer a Julio Cortázar*, p. 29, Gijón, Ediciones, Júcar, 1990

<sup>227</sup> CORTÁZAR, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Tomo I p., 37, Madrid, Siglo XXI de Editores.

expresiva, la metáfora, la imagen representativa, ámbitos de su dominio por excelencia, en vez de la comunicación directa, incompatible con su introvertida personalidad:

*“...aquí podemos observar la coherencia y constancia de la imagen del mundo cortazariana. Lo que, probablemente, se generó en Cortázar-niño como una Conducta de sobre compensación a sentimiento de debilidad, como una forma de Dominio sobre el mundo y sus seres a través de la palabra investida de poderes sobrenaturales, se convierte poco a poco en convicción metafísica”<sup>228</sup>.*

El hecho de priorizar la creatividad como un instrumento de contactar con el otro, facilita la adquisición de ese carácter camaleónico propenso a facilitar procesos revolucionarios en lugar del estancamiento que ofrecen las opciones tradicionales.

*“...toda las ars combinatoria’, la aprehensión de las relaciones subyacentes, el sentimiento de que los reversos desmienten, multiplican, anulan los anversos, son modalidad natural del que vive para esperar lo inesperado. La extrema familiaridad con lo fantástico va todavía más allá; de alguna manera ya hemos recibido eso que todavía no ha llegado, la puerta deja entrar a un visitante que vendrá pasado mañana o vino ayer. El orden será siempre abierto, no se tenderá jamás a una conclusión porque nada concluye ni nada empieza en un sistema del que solo se poseen coordenadas inmediatas.”<sup>229</sup>*

De ahí que Cortázar defiende con ahínco la consideración de la ciencia ficción como literatura pura, cuyas obras similares a *La vuelta al mundo en ochenta días* de Verne representan holgadamente el nivel de una obra literaria, por la cadencia, la dialogía, el dinamismo y la tensión, necesarias, incluso los mismos fragmentos de naturaleza científica que se incorporan a la literatura se contaminan.

La ciencia en beneficio de la literatura y el arte como lema cortazariano, es una realidad obvia que se refleja en la cantidad de imágenes, textos y fragmentos de naturaleza científica que son traídos a este libro básicamente para nutrir el armazón literario multitextual que representa *La vuelta al día en ochenta mundos*, como un libro de estadios cognitivos que giran en torno al conocimiento de los individuos, a la vez que reflexivos susceptibles de ir incluso más allá del límite de la cognición y la razón, la faceta del subconsciente, cuyos activos

---

<sup>228</sup> Ibid., p., 16

<sup>229</sup> CORTÁZAR, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, S XXI de Editores, 2006.

se constituyen en verdaderos hacedores de aquellos episodios extraordinarios sombreados e incluso solapados tantas veces por las coyunturas del aburrimiento de la monotonía.

*“De lo que se trata es que la ficción científica no puede ser completamente seria. Cortázar pone la nota de asombro y de realidad, haciendo que el sentimiento fantástico aflore sin menoscabo de que ello incluso puede provocar un descentramiento en el lector. Así, más adelante reafirma el hecho que todo viaje de aventura, todo viaje fantástico, o todo viaje extraordinario, como el de la ficción científica no puede ser considerado como un tratado de ciencia; al contrario como una excusa para darse cuenta de hasta qué punto lo científico empieza a penetrar las conversaciones y las lecturas cotidianas –de hecho Cortázar señala en el mismo *La vuelta al día en ochenta mundos que circulan noticias y folletos con los periódicos sobre el tema.*”<sup>230</sup>*

Para llevar a cabo la tarea de deconstruir realidades y reconstruir otras, Cortázar se vale de una ristra de mecanismos artísticos, generalmente, el humor, la ironía el juego, por su naturaleza revolucionaria, en el sentido en que inciden en desmantelar postulados fijos y hartos caducos por otros aunque solo sean hipotéticos. Éstos cuyo carácter volátil facilitan la apertura hacia otras posibilidades, una vez hayan atravesado el denso muro interpuesto, e ingresado en otros departamentos de la realidad, accesibles para unos, los “cronopios” y prohibitivos para otros, los “famas” y los “esperanzas”.

*“Siempre seré como un niño para tantas cosas, pero uno de esos niños que desde el comienzo llevan consigo al adulto, de manera que cuando el monstruito llega verdaderamente a adulto ocurre que a su vez éste lleva consigo al niño, y **nel mezzo del camin** se da una coexistencia pocas veces pacífica de por lo menos dos aperturas al mundo...”<sup>231</sup>*

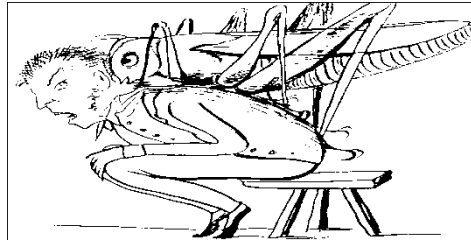
Ya al principio y después del título, se asoma una frase escrita en lengua francesa, empieza el grueso del texto con una serie de reflexiones sobre cuestiones, digamos, filosóficas y luego una idea más detallada de lo que piensa, en la página contigua sigue el texto verbal siendo

---

<sup>230</sup> Cortázar, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, SXXI Editores, 2006

<sup>231</sup> BARNECHEA, Alfredo, *Peregrinos de la lengua*. Confesiones de grandes escritores latinoamericanos, pp., 84-85, Madrid, Alfaguara, 1997.

interrumpido por un dibujo de una langosta gigante como el icono devorador de individuos entregados y en la otras dos páginas solo hay textos verbales, pero intercalados por versos de E. A. POE, precursor del relato fantástico y fantasmagórico, admirado por nuestro autor hasta el punto de considerarse su fiel discípulo.

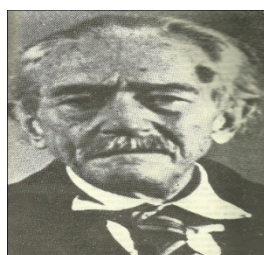


La imagen es bastante nítida en la que un individuo en proceso de ser devorado por una langosta gigante, que Cortázar quiere incorporar a las páginas de La vuelta al día para reflejar vivencias personales de infancia en la que los animales gregarios que se juntan en millones de individuos como las hormigas, avispas, abejas o las mismas langostas terrestres, siempre dispuestos a arrasar con cualquier objetivo propuesto, similar a las hordas fascistas.

#### **2.1.2.7. De la seriedad en los velorios**

Una reflexión sobre la salud humorística de los argentinos en la que, más que incitar al humor, aconseja el abandono de la seriedad en su versión “solemne” como un fenómeno nocivo heredado sin más, por lo tanto susceptible de ser postergado. De ahí que sugiere la imitación de escritores argentinos célebres foráneos, (J. Verne, Shakespeare), los míticos actores de cine (B. Keaton, Ch. Chaplin) o individuos comunes, que por su humor son immortalizados en la literatura de Cortázar gracias a ese momento de gracia, aún en condiciones deplorables,

*“...humor sublime del reo porteño que en la plataforma del tranvía 85 más que completo, mandado a callar en sus protestas por su guarda masificado, le contesta: “¿Y qué querés? ¿Que muera en silencio?”*”



Especialmente *Verano en las colinas*, "*De la seriedad en los velorios*" y *No hay peor sordo que el que*. En ellos, Cortázar reprocha a sus colegas la notable falta de humor. El escritor que se autodefine como tal es un tipo que, según Cortázar, automáticamente se pone serio, se rigidiza, manifestando, en última instancia, falta de capacidad de juego, de libertad creadora. Por el contrario, expresa su abierta simpatía por aquellos escritores que no quieren someterse ni obligarse a escribir en serio:

*"El escritor que se autodefine como escritor, que tiene la ambición de ser un escritor. Aparece una literatura de seriedad. Yo me he ocupado de eso en algunos textos **sueltos** en **LVADOM** (**Verano en las colinas**, **De la seriedad en los velorios**, **No hay peor sordo que el que**), les reprocho a los latinoamericanos en general y a los argentinos en especial una considerable falta de sentido de humor"*<sup>232</sup>

En la misma reflexión sobre algo tan importante como son el humor y la seriedad, Cortázar emite su cuña humorística y distendida agregando su consonante preferida, h, envolviendo las palabras afectadas en un misterio de dudas respecto al significado original y constatando su firme apuesta por revolucionar cualquier estructura, precepto, concepto, orden, etc., por mor de una redefinición de una vez por todas, de la organización del lenguaje, los cronopios con su conocida actitud burlesca se mofan de los escritores que emplean el humor en su sentido estrecho, simplemente para cumplir con la ratio necesaria en los guiones de sus obras.

*"Cuando mis cronopios hicieron algunas de las suyas en *Corrientes y Esmeralda*, huna hemimente hintelectual hexclamó: "¡Qué lástima, pensar que era un escritor tan serio!" Sólo se acepta el humor en su estricta jaulita"*<sup>233</sup>

A través de la ironía y el sarcasmo más absolutos trata de trasladar al lector el tipo de humor que prefiere, un humor que no se trata precisamente de estados de júbilo, tampoco la seriedad debe traducirse en estados penosos mostrados físicamente, sino en actitudes caracterizadas por su naturaleza revolucionaria, empeñadas en atribuir al humor y la ironía

---

<sup>232</sup> CORTÁZAR, *La vuelta al día en ochenta mundos*, p., 48, Madrid, SXXI de Editores, 2006

<sup>233</sup>, *Ibid*, p., 15

funciones destinadas a desempolvar y descubrir otredades opacadas por los rumbos tradicionales ya conocidos gastados.

*“Estos ñatos creen que la seriedad tiene que ser solemne o no ser; como si Cervantes hubiera sido solemne, carajo. Descuentan que la seriedad deberá basarse en lo negativo, lo tremendo, lo trágico, lo Stavrogin, y que sólo desde ahí nuestro escritor accederá (en los dos sentidos del término) a los signos positivos, a un posible happy end, a algo que se asemeje un poco más a esta confusa vida donde no hay maniqueo que llegue a nada”*

La equidistancia que muestra ante las distintas doctrinas, sean católicas, de izquierdas o de derechas corresponde a ese afán suyo de poner en solfa cualquier doctrina que basa sus prácticas de limitar la determinación de los individuos a largos balbuceos repetitivos y sistemáticos.

*“entrar sin esfuerzo en la ironía, el **understatement**, la ruptura de los clisés idiomáticos que contamina nuestras mejores prosas tan seguras de que son las doce y veinticinco como si las doce y veinticinco tuvieran alguna realidad fuera de la convención que las decidió con gran concurso de cosmógrafos y pendolistas de Maguncia y de Ginebra”<sup>234</sup>*

Indudablemente, el humor y la seriedad a los que se refiere Cortázar, no se parecen en nada a las muecas y gestos físicos de un lado o de otro, sino más bien consiste en actitudes sutiles e incluso hasta tenues y desdibujadas.

Del relato *De la seriedad en los velorios* Cortázar hace un alegato al humor, aconsejando su práctica sin importar las circunstancias en las que uno se encuentra, siempre que el humor sea serio, por considerarlo un elemento revolucionario que pone en evidencia cualquier hipocresía, sea en el ámbito que fuera, y además en este texto Cortázar más que fomentar el humor, reprocha la seriedad que invade los eventos tradicionalmente tristes, una compostura impuesta por la tradición y no un estado anímico sincero, de ahí que su erradicación mediante el humor forma parte de la ristra de liturgias de toda índole que Cortázar procura señalar.

---

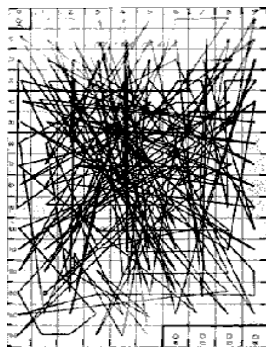
<sup>234</sup> Ibid., p., 15

### 2.1.2.8. De otra máquina célibe

A través del presente multitexto Cortázar propone una serie de maquinarias de lectura de textos, tomando como punto de partida un encuentro imaginado por él mismo entre el filósofo alemán Bertrand Roussel y el artista franco-americano Marcel Duchamp en Buenos Aires, un encuentro que da lugar a un encadenamiento de múltiples encuentros también imaginarios, respondiendo “a la legislación de lo arbitrario”, entre un gran listado de celebridades del mundo del arte, de la ciencia y la filosofía:

*“No solamente Duchamp y Roussel viajaron a Buenos Aires, sino que en esta ciudad habría de manifestarse una réplica futura enlazada con ellos por razones que tampoco la crítica sería tomaría demasiado en cuenta”<sup>235</sup>*

El encuentro del mismo Cortázar con el fundador del Instituto de Altos estudios Patafísicos de Buenos Aires Juan Esteban Fassio, ávido lector de M. Duchamp y R. Roussel, su interés por el filósofo alemán lo conduce a crear una máquina especializada en la lectura de *Nouvelles Impressions de Afrique* y más tarde, diseña una máquina para leer *Rayuela*, el “Rayo-matic”, planificando el itinerario lectoral que acaba en un monumental garabato:



Cortázar escribe El multitexto *Otra máquina Célibe* inspirándose en el texto de Michel Foucault que dedica a Raymond Roussel:

*« Fabriquées à partir du langage, les machines sont cette fabrication en acte; elles sont leur propre naissance répétée en elles-mêmes; entre leurs tubes, leurs roues*

---

<sup>235</sup> CORTÁZAR, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, p., Madrid, SXXI de Editores, 2006

*dentées, leurs systèmes de métal, l'écheveau de leurs fils, elles emboîtent le procédé dans lequel sont emboîtés*<sup>236</sup>

El fragmento en lengua francesa que inicia el multitexto es de Michel Foucault explicando los entresijos de la máquina de Roussel y sus mecanismos lectorales, incluyendo la posibilidad de que existan comportamientos de los engranajes interiores que no obedezcan a las órdenes mecánicas lineales del lector-creador de la máquina, desviando los sentidos a ámbitos de lo fortuito “ *l'écheveau de leurs fils, elles emboîtent le procédé dans lequel sont emboîtés*”

*“Esta entramada red nos ofrece una convergencia de lecturas, aproximaciones y distanciamientos, un diálogo cuyo eje es la conjugación entre máquina y lenguaje, máquina y lectura, máquina y creación”*

con este multitexto (visual-verbal) Cortázar asume con absoluta naturalidad la marcada y dilatada faceta surrealista que se le atribuye, poniendo en escena una amalgama de elementos sin criterios racionales que se interpongan, une lo artificial con lo natural, lo fantástico con lo real, crea encuentros entre artistas, poetas, filósofos; une el pasado con el futuro, lo real y lo posible, y además de todo, sugiere, de ésta manera, la existencia de realidades incluso más allá de esa línea roja marcada por los designios de la racionalidad, no exploradas del todo.

La ocurrencia cortazariana, similar a una hoja de instrucciones pero fuertemente armada desde el punto de vista creativo. Cortázar no da una puntada sin hilo en este campo, sin ninguna duda, el multitexto (visual verbal) *De otra máquina célibe* ahonda más en esa línea oblicua que profesa en su poética.

*“Las ideas de proceso, repetición y proliferación parecen desvendar el enigma de las máquinas. La exhibición de su mecanismo de producción, la exposición radical, sin embargo, ambiguamente, preserva su misterio, guardando en sí la capacidad de multiplicación azarosa, descontrolada y fuera de previsión”*

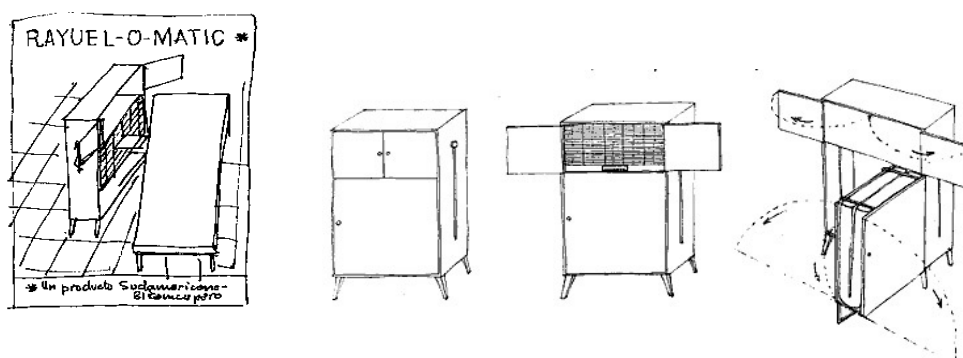
La máquina especializada en la lectura de *Rayuela*, *Rayuel-o-matic*, inspirada en *M. Duchamp* y *R. Roussel* Aunque el lector es invitado a elegir entre una de dos posibilidades lectorales a su

---

<sup>236</sup> CORTÁZAR, JULIO, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, SXXI de Editores, 2006

alcance, una lectura plana que acaba en el capítulo 56 y las “tres vistosas estrellitas”, una lectura aleatoria que no respeta los preceptos tradicionales de lectura, sin embargo, aunque existen las dos formas, a través de insinuaciones y sugerencias se intenta atraer al lector a explorar estos segundos parámetros de lectura de Rayuela, probablemente para arruinar los viejos modos enraizados.

*“De otra máquina célibe”, donde Julio Cortázar, tras relatar nuevas coincidencias que conciernen al creador de los ready-mades, entre otros personajes, presenta los bocetos de un artefacto singular. Los dibujos muestran el plan para la construcción de una máquina para leer Rayuela proyectada por un miembro del Instituto de Estudios Patafísicos de Buenos Aires, Juan Esteban Fassio<sup>237</sup>.*



Por su parte, las complejas **instrucciones de la Rayuel-o-matic** son detalladas por Cortázar con la esperanza de que alguien de sus lectores pueda descifrar los misterios que la velan.

- A.** Inicia el funcionamiento a partir del capítulo 73 (sale la gaveta 73); al cerrarse ésta se abre la N° 1, y así sucesivamente. Si se desea interrumpir la lectura, por ejemplo en mitad del capítulo 16, debe apretarse el botón antes de cerrar esta gaveta.
- B.** Cuando se quiera reiniciar la lectura a partir del momento en que se ha interrumpido, bastará apretar este botón y reaparecerá la gaveta N° 16, continuándose el proceso.
- C.** Suelta todos los resortes, de manera que pueda elegirse cualquier gaveta con sólo tirar de la perilla. Deja de funcionar el sistema eléctrico.
- D.** Botón destinado a la lectura del Primer Libro, es decir, del capítulo 1 al 56 de corrido. Al cerrar la gaveta N° 1, se abre la N° 2, y así sucesivamente.
- E.** Botón para interrumpir el funcionamiento en el momento que se quiera, una vez llegado al circuito final: 58 – 131 – 58 – 131 – 58, etcétera.
- F.** En el modelo con cama, este botón abre la parte inferior, quedando la cama preparada.

<sup>237</sup> ONTORIA PEÑA, Mercedes, “Julio Cortázar y Marcel Duchamp”, p., 45, Università degli Studi di Perugia, Italia Impossibilia N°7, páginas 33-51 (Abril 2014) ISSN 2174-2464



Sin embargo Mercedes Ontoria en su trabajo Julio Cortázar y Marcel Duchamp o encuentros a deshoras, encuentra razones que atañen a una cuestión puramente humana relacionada con dolencias o carencias que inherentes al ser humano, sobre todo, la soledad, representada en el “celibato” en el que el individuo no alcanza realizar un deseo innato.

*. La denominación de “célibe” dada por Cortázar a esta máquina se explica a través del tema del amor en Rayuela. En la novela, Horacio malogra su relación con la Maga. Su desencanto existencial y, a la vez, la búsqueda de lo esencial que construye la metáfora del juego de la Rayuela lo recluyen a un estado de soledad vital, de celibato. La misma situación en que se encuentran los solteros o célibataires del Gran vidrio, en los que el deseo de alcanzar a la novia queda frustrada”<sup>238</sup>.*

#### **2.1.2.9. Por escrito gallina una**

El multitexto *Por escrito gallina una* encarna el conjunto de discursos en los que Cortázar pone su empeño en presentarlo con una sintaxis totalmente deconstruida, transfiriendo el encargo de reorganización al lector, similar a lo que ocurre en el poema *La hoguera donde arde una*.

---

<sup>238</sup> ONTORIA PEÑA, Mercedes, “Julio Cortázar y Marcel Duchamp”, p., 45, Università degli Studi di Perugia, ItaliaImpossibilia N°7, páginas 33-51 (Abril 2014) ISSN 2174-2464

*Podría parecer un ejercicio baladí que un autor escriba un texto enrevesado y esperar del lector su rediseño, sin embargo, la cuestión es más interesante de lo que parece, en el sentido en que el autor traza un plan expresivo en el que explora las posibilidades expresivas y comunicativas del lenguaje lingüístico y también del lenguaje visual en condiciones fuera de las ya conocidas formas de organizaciones sintácticas reguladas. El texto puede ser reconstruido de la forma tradicional, empezando del título que podría ser “Escrito por una gallina” y el grueso del texto sería “lo que pasa con nosotras es exaltante, hurra, rápidamente estamos posicionadas del mundo. Era un aparentemente inofensivo lanzado por los americanos desde el cabo cañaveral, etc.,*

El lector en la parcela que le toca, que es la de analizar sus estructuras sintácticas y descubrir los valores semánticos adheridos, debe trazar el mismo recorrido creativo recorrido por el autor, pero de manera opuesta, siempre pertrechado de fórmulas lectorales que corresponden a la excepcionalidad de los dos textos (verbal-visual), que como es evidente, varían de las conocidas estructuras sintácticas habituales y por lo tanto precisan de significados que corresponden a las mismas estructuras sin antes transformarlas a las estructuras convencionales.

Un espacio de experimentos surrealistas en el ámbito de la imagen, similar el practicado en el texto lingüístico, en el que el autor aplica la máxima surrealista de la desautomatización del lenguaje lingüístico, como es el caso de la imagen de la gallina, una mutación pictórica en la que la obra artística no tiene porque ser un simple simulacro o reflejo analógico de las gallinas de carne y hueso, sino una identidad independiente surgida de la imaginación en libertad creativa que fomenta el surrealismo y sobre todo el cubismo en el que la deformación o la multiplicidad de varios miembros o íntegramente de la imagen, forma parte de su identidad artística. El texto irreconocible que dificulta su propia lectura, también forma parte del mismo juego que plantea Cortázar en el multitexto, ambos textos participan de una transgresión en toda regla de los decálogos realistas decimonónicos, ambos textos revientan la apacible linealidad en la expresión artísticas, introduciendo desasosiego en el transcurrir plano transcurrir de los acontecimientos ficcionales mediante las tensiones que generan su comunión en un espacio abierto como es *La vuelta al día en ochenta mundos*.

En este sentido el lector que participa en la lectura de “Por gallina una”, debe ocuparse de las tareas de reorganizar los textos y luego la lectura propiamente dicha:

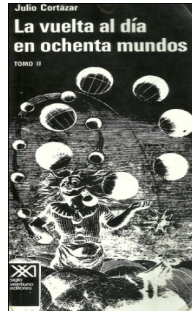
*Con lo que pasa es nosotras exaltante. Rápidamente del posesionadas mundo estamos hurra.” (Cortázar 2010 T.1: 170) Es clara la alteración de la sintaxis, pero también es evidente que el lector, a nivel consciente o inconsciente le da un ordenamiento al texto, esto sin dejar de percibir el desorden del mismo, y así lo reestructura para lograr el establecimiento del sentido. Perfectamente se puede volver a armar: "Escrito por una gallina"/ Lo que pasa con nosotras es exaltante. Hurra, rápidamente estamos posesionadas del mundo. La imagen que acompaña la escritura también participa del juego compositivo es una gallina mutada con una cabeza, cuatro alas y cuatro patas”<sup>239</sup>*

Sin embargo el multitexto vela un multidiscurso en el que las narradoras son una gallinas y a través de sus picos denuncian los lanzamientos de misiles que los americanos lanzan desde el Cabo Cañaveral, lugar habitual de estas prácticas, ocasionando terribles accidentes con aquellos que se desvían de su órbita, dejando secuelas como la mutación en la población avícola doméstica (gallina mutante: un pico, dos pares de alas y dos pares de patas), pero las gallinas optimizan sus recursos aprendiendo distintas disciplinas útiles para poder sobrevivir en el planeta terrícola y “al carajo el cosmos”. Tratándose de un relato en el que unas gallinas (reino animal) narran sus propias vivencias, es *clasificable* en el subgénero de la fábula.

*Tomo II*

---

<sup>239</sup> REINALDO da SILVA, Gisela, “El surrealismo y su revolución en el arte: Una lectura del surrealismo de Salvador Dalí y Julio Cortázar”, Rio de Janeiro, Brasil.



En lo que al Tomo II se refiere, una vez sorteada la carátula y después de franquear la tapa interior de rigor editorial, la siguiente página (p. 4), recoge sin ningún prólogo, como era de esperar, un multitexto compuesto de un título palmariamente equívoco, encargado de dar voz a la imagen silente situada en medio de la página compartida, además de significar por sí mismo (el texto), significado que promueve una vuelta al día (medida temporal) en un total de ochenta mundos (medidas espaciales), una aventura única: dar vuelta alrededor del día (tiempo) en un total de ochenta mundos (espacios)., una operación “patafísica”, en la que se da riendas sueltas al juego de disfraces, el orden espacial se disfraza de orden temporal y viceversa:

*“Cortázar deshace la oposición entre lo visual y lo verbal, entre el ensayo y la ficción, entre el océano y el cielo, entre Occidente y Oriente”<sup>240</sup>*

#### **2.1.2.10. Una imagen**

Mientras que en el centro de la misma (p. 4), se sitúa una imagen de forma ovalada, una traza bastante antigua, en cuya diáfana superficie se aloja un cuadro con una serie de elementos sobre los que destacan dos siniestros personajes de aspecto mitológico que intercambian un globo ¿terráqueo? imitando el personaje de la tapa, una operación dos por uno en la que Cortázar une dos elementos, el lingüístico (título) de ribetes surrealistas-

---

<sup>240</sup> Marcy Schwartz, «Escribir contra la ciudad: fotos y texto en Prosa del observatorio de Julio Cortázar», Cuadernos LIRICO [En línea], 7 | 2012, Puesto en línea el 11 octubre 2012, consultado el 11 marzo 2015. URL : <http://lirico.revues.org/652>

dadaístas, creado por él, y por otro lado, el elemento visual (imagen), prestada de la antigüedad, lo que convierte el encuentro en un artilugio de imprevisibles consecuencias significantes que el autor implanta esencialmente para provocar nuevas reacciones y por lo tanto, tensiones multisígnicas en las que tanto el difuso texto *La vuelta al día en ochenta mundos*, situado en la delantera de la página (p.4), como la silente imagen central, reclaman del lector la elaboración de significados al margen de aquellos que ya tuvieron los distintos textos en otros contextos, fuera de la obra cortazariana.

En esta página se mezclan textos, contextos y cotextos, no hay espacio para el aislamiento de ningún texto, ni siquiera un fragmento: el texto *La vuelta...* es un rótulo luminoso y ambulante, cuya leyenda encaja en cualquier contexto, lo mismo da escoltar una imagen decimonónica (imagen de la tapa) que una imagen medieval (p.4), aunque cada relación genera su propio significado autónomo que desemboca en el sentido unitario del macrotexto. Cuando el título *La vuelta al día en ochenta mundos* se alía con la imagen del siglo XIX, el diálogo entre ambos generaría evidentemente significados distintos a cuando el texto se alía con la imagen medieval. El diálogo entre ambas imágenes (decimonónica-medieval) también añade su porción de mini-sentidos que engrosan el sentido total, y por último, las mismas relaciones multisígnicas que se consuman en el espacio blanco del Tomo I y el espacio negro del tomo II, y las virtuales conexiones entre (texto e imagen, imagen e imagen, texto y texto) en todos y cada uno de los espacios grises existentes entre los dos extremos (blanco-negro).



Por otra parte, la imagen, suele ser considerada como un icono en silencio, principalmente por carecer de un texto lingüístico sobrepuesto que explique sus sentidos, sin embargo, cualquier imagen muestra una disposición en ser leída, mostrando unas coordinadas y vectores de lectura que orientan al interesado en su intento. El presente cuadro, por su contorno ovalado, transmite la sensación de movimiento, y por otra parte los personajes que ocupan el centro del cuadro también transmiten una sensación de dinamismo, al ser retratados *in fraganti* intercambiando una esfera, ¿globo terráqueo?

El movimiento que irradia la imagen se extiende a otras zonas del multitexto, razón para que ésta y otros textos contiguos, establezcan conexiones, cuyo eje principal es el movimiento permanente, característica que también adopta el viaje<sup>241</sup> en sus recorridos ya sean mentales y virtuales o reales y físicos.

#### **2.1.2.11. What happens Minerva?**

-En la p. (5) del mismo tomo, salta la cuota de sorpresa que se vaticinaba, aunque había que reconocer, no se esperaba de forma tan inmediata: el título del texto en cuestión : *What Happens Minerva?* un peculiar título interrogativo que ante todo demanda una pronta respuesta del lector, urge una contestación antes de desembarcarse en el grueso del texto, un largo listado de fragmentos de todo tipo que conforman el multitexto, pero ¿qué tipo de respuesta se puede dar a una construcción lingüística predeterminada, practicada por la mayor parte de los individuos de la urbe, probablemente, ese es el valioso valor que quiere destacar el autor; la mayor conquista y el mejor botín del que puede apoderarse una diminuta construcción lingüística *What happens, Minerva?*, conectar millones de individuos y lenguajes a través de la libertad creadora y la libertad perceptora de discursos.

La existencia de sub-interrogaciones generadas dentro del título, constata la complejidad constructiva en la que se envuelva el macrotexto en su conjunto y el título en particular, ya que el mismo puede ser interpelado por el conjunto de fragmentos a través de las siguientes preguntas, ejemplo: ¿Porqué el título es una interrogación? ¿porqué en lengua inglesa? ¿a cuál de los numerosos textos se refiere el título?, ¿porqué falta un signo de interrogación?, ¿en qué plano se relaciona el título con los textos? En el plano analógico, antinómico, metonímico, metafórico, etc. ¿Qué sentido adquiere? etc.

Difícilmente se puede responder a todas las preguntas arriba planteadas, a pesar de que todas ellas van incrustadas en las mismas estructuras del título *What Happens Minerva?* ,

---

<sup>241</sup> Graciela Batarce se refiere al viaje planteado por Cortázar como una visión del mundo: “... una especie de viaje alrededor de sí mismo, una manifestación de su posición vital frente al mundo, de su credo artístico y de su ideario político”, mientras que Rodrigo Mendizábal rebaja la metáfora del viaje cortazariano a los quehaceres cotidianos: Cortázar quiso llegar al Polo y lo hizo de otro modo; hipotéticamente para nosotros su Polo es literario, inimitable y único. Y de ahí que también, en sus viajes imaginarios por los recovecos de lo cotidiano, nos hizo que topemos con ciertos glaciares, con esos que muchas veces pasan como parte del sentido común: el consumismo, las cosas de la cotidianidad

tampoco su interpretación o el motivo que origina su inclusión como título por parte de los autores; todas las posibilidades quedan abiertas, tal como indica el mismo Cortázar<sup>242</sup>

Sin embargo siempre quedan fórmulas que faciliten una aproximación, partiendo del procedimiento expuesto con anterioridad (ver metodología),

-Po lo tanto, el título a diferencia de los usos convencionales en los que se ocupa de resumir en una diminuta estructura sintáctica todo un mundo recogido en una obra dada, en esta ocasión se distingue por ser una interrogación que exige por sí sola, sino con plena independencia, al menos con cierta autonomía del texto-ensayo al que se debe, una infinidad de respuestas, tantas como sus lectores, e incluso pueden multiplicarse si un mismo lector relee la misma interrogación varias veces, con cada lectura un nuevo simulacro, y así... Dice Bárrios Batarce en su trabajo *La teoría del camaleón*:

*“La imagen icónica genera en el espacio textual transformaciones y combinaciones en continuo movimiento. Introduce, junto a la instantaneidad y simultaneidad de la visión, la propuesta de innumerables puntos de vista sobre el objeto o las situaciones que adquieren, entonces, complejas significaciones. Texto que se despliega en otros textos diferentes y multívocos, como resultado de sus relaciones multidimensionales; texto basado en el concepto de “lectura no lineal”, donde el lector elige sus propias rutas y obtiene grados crecientes de profundidad en el conocimiento de un hipertexto”*<sup>243</sup>

-El texto-título lingüístico y interrogativo en lengua inglesa se presta como epígrafe de un listado de textos e imágenes (prefacios, notas, reflexiones, ), escritos en distintas lenguas (castellana, inglesa) y distintos lenguajes (lingüístico-pictórico), y sobre todo la inclusión de un lenguaje personal, añadiendo o restando elementos sintácticos o gramaticales construidos a base de la deconstrucción del lenguaje reglamentado y a los limitados usos que impone el conservadorismo lingüístico y literario, una cuestión que trasciende las inquietudes literarias para convertirse en una cuestión humana, puesto que la libertad expresiva favorece el progreso de los individuos.

---

<sup>242</sup> Declaraciones de Julio Cortázar recogidas por la revista “El plural”, recogidos por Elena Poniatowska Cortázar reconoce la naturaleza abierta de los textos que jalonan su obra en declaraciones a la periodista: “...toda la ‘ars combinatoria’, la aprehensión de las relaciones subyacentes, el sentimiento de que los reversos desmienten, multiplican, anulan los anversos, son modalidad natural del que vive para esperar lo inesperado. La extrema familiaridad con lo fantástico va todavía más allá; de alguna manera ya hemos recibido eso que todavía no ha llegado, la puerta deja entrar a un visitante que vendrá pasado mañana o vino ayer. El orden será siempre abierto, no se tenderá jamás a una conclusión porque nada concluye ni nada empieza en un sistema del que solo se poseen coordenadas inmediatas.”

<sup>243</sup> BATARCE, Bárrios, Graciela, “La vuelta al mundo en ochenta días: La teoría del camaleón” *Acta Literaria* 27, págs. 145-55.-CLAIRE, Pailler (1986): “Rara Avis:

-La eliminación del primer signo de interrogación del título sitúa a la que podría ser una auténtica interrogación, en un híbrido entre la interrogación y la afirmación, lo que fagocita la posibilidad de una respuesta razonada que se conforme con un significado monosémico, y mientras tanto, en su lugar surge el *entre*, un vasto espacio que en gran medida cierra el camino a las directrices de la razón como método de concepción y percepción del arte y la literatura, apañando otros parámetros lectorales basados en el tanteo y la conjetura como únicos remedios capacitados de desvelar, aunque fuera solo de manera relativa, en una estructura significativa, lo esencial subyacente.

Las mutilaciones en todas sus extensiones, son prácticas habituales en el ámbito del arte y la literatura del surrealismo, Cortázar, consumado surrealista<sup>244</sup>, traza las mismas rutas del movimiento vanguardista que sus correligionarios, mutilando elementos y estructuras con fines creativos, como es el caso del texto en cuestión

. . . “Los fragmentos de realidad empleados pueden ser fotografías, palabras impresas, objetos cotidianos, etc. En definitiva, este retorno surrealista y las obras neodadaístas aparecen vinculados a los intentos de unir el arte y la vida”<sup>245</sup>

La mutilación de la estructura sintáctica no es un asunto baladí, excluir el punto interrogativo supone la zozobra simbólica de una construcción sintáctica habitual ¿What Happens Minerva?, toda vez que ésta al tratarse de una construcción hermética, no permita una verdadera intertextualización, condición que sí dispone el fragmento del texto con una “mordida”, What Happens Minerva?, toda vez que éste al convertirse en un fragmento se hace permeable y por lo tanto, permite conexiones reales entre los distintos fragmentos que habitan las páginas, no solo del multitexto en cuestión, sino de todos los sistemas sígnicos de la obra. Indica Marchan Fiz

---

<sup>244</sup> BARNECHEA, Alfredo, *Peregrinos de la lengua*, Confesiones de grandes escritores latinoamericanos, p.88, Madrid, Alfaguara, 1997.

En la parte teórica se expone el tema relacionado con el compromiso de Cortázar con los movimientos vanguardistas como el dadaísmo, el cubismo y especialmente el surrealismo como él mismo indica: “ *El Surrealismo fue mi camino de Damasco, me arrancó de la sensiblería pos-romántica de la Argentina de los años treinta, me enseñó a atacar a la palabra, a batallar amorosa y críticamente con ella, a fiarme de los absurdos y a rechazar la sensatez sistemática, a creer en una esquizofrenia creadora. Después vi anquilosarse poco a poco el surrealismo, convertirse en escuela, casi en iglesia con André Bretón como Papa. Yo, por muchas razones, no calzo con las iglesias. Pero el verdadero surrealismo es indestructible, es una actitud, un modo de reconocer que se da diariamente de mil maneras que, no son forzosamente literarias.* 88

<sup>245</sup> FIZ, Marchán, “Ambientes y espacios lúdicos”, II capítulo, págs. 173-192, 1997

*“El collage inserta materiales reales en el ámbito de la obra y una elaboración de los mismos en ese contexto. De esta manera se otorga especial importancia al fragmento como objeto susceptible de metamorfosis posibles a nivel forma y significado”<sup>246</sup>*

Cortázar como consumado *homo ludens*, no da puntada sin hilo y siempre que quiere rizar el rizo, lo consigue con absoluta facilidad. La manipulación de la pregunta tiene sus consecuencias en el mismo espacio plástico en el que Cortázar convoca una serie de construcciones lingüísticas de lengua inglesa: happens: verbo intransitivo (ocurrir), happening: sustantivo (suceso), *Happening* concepto (*movimiento artístico*):

Y en segundo lugar, planteando dudas sobre cuál de los dos textos es el referido del título; el prefacio de Dick Higgins, escrito en lengua inglesa: *“Some of us were already feeling the necessity to explore the art that lay between the arts”*

O el texto aludido es la reflexión cortazariana que viene a explicar, con matices, el texto del dramaturgo americano, partidario de explorar un nuevo arte, ¿quién es Minerva?,

El texto que le sigue “Dick Higgins, prefacio a *Four Rouses*” se ocupa de identificar el titular del prefacio, interponiéndose entre éste y el discurso reflexivo de Cortázar, consagrado a los movimientos artísticos vanguardistas denominados *Happening*.

Para tal fin Cortázar, con un estilo burlesco y cargado de humor e ironía, trata de proporcionar unas peculiares instrucciones para aprender bailar, apoyándose en las enseñanzas del representante del movimiento *Happening*, Benjamín Patterson, elogios incluidos a su libro-catálogo de instrucciones. *Lawful Dance*:

*“Pararse en una esquina hasta que el semáforo pasa al verde, oportunidad en la que se cruza a la acera opuesta y se espera a que el semáforo pase otra vez al verde para nuevamente cruzar la calle, operación que se continuará mientras a uno le dé la gana”<sup>247</sup>*

---

<sup>246</sup> Ibid., págs. 173-192

<sup>247</sup> Ibid., p. 5

La literatura cortazariana está atiburrada de manuales de instrucciones<sup>248</sup> de todo tipo, Las instrucciones que aquí implanta, varían sustancialmente si se tiene en cuenta la naturaleza del presente contexto en el que se inserta la narrativa, la crítica, el texto y el contexto, la imagen y la meta-imagen, en definitiva, la literatura y la contra-literatura, ésta como espacio libertario de la escritura y la pintura, en última instancia le permite al autor aprovecharse para desplegar todo tipo de tretas y hacer del absurdo un manual de instrucciones propiamente dicho o hacer un manual de instrucciones del absurdo, sin tener que rendir cuentas a las restricciones de la llamada literatura homologada.

El texto reflexivo cortazariano es en gran medida un homenaje al movimiento artístico de los que él llama “Happenings usuales” que fomentan la exclusión de barreras entre los artistas y los espectadores como la forma más idónea de combatir los intermediarios y los intrusos que explotan el arte con fines lucrativos. Las ideas que inundan el multitexto superan con creces lo que podría considerarse como la exposición de una inquietud cultural sin más; el cúmulo de textos literarios y no literarios, representan la intertextualidad entre textos ajenos/proprios, poéticos/narrativos, actuales/ antiguos, de una lengua/ de otra, visuales/lectorales representan una dinámica que favorece a cada texto establecer alianzas con otros textos y dar lugar una serie de contrastes, analogías, rechazos que en definitiva son los que originan las tensiones necesarias en un acto creativo, de ahí que Cortázar fiel a sí mismo, carga las páginas del *Multitexto What happens Minerva?* de fragmentos, cada cual atesora un sinfín de sentidos dispuesto a compartirlos con otros fragmentos y retales, algunos con décadas, incluso siglos de existencia.

*“...la oposición más radical a esta podrida institución consiste en abolir la diferencia entre actores y público es decir, “ejecutantes-oyentes”, y “escenario-platea”<sup>249</sup>*

Si Cortázar vital y literario es considerado como el cronopio más abolicionista, en esta ocasión no iba a defraudar ni mucho menos, la idea de romper barreras entre actores y

---

<sup>248</sup> Los manuales de instrucciones forman parte de la narrativa cortazariana, toda vez que convierte los mismos manuales en puras obras literarias, que disemina en buen número de sus obras, por ejemplo, en *La casa tomada*, *La familia de Hamoldt*, o *Carta a una señorita en París*, *Instrucciones para subir una escalera* o *Instrucciones para abrir una puerta*, son el mejor ejemplo de la obsesión de Cortázar en transmitir literatura a través de cuestiones aparentemente banales, incluso rozan el absurdo que él se encarga de revestir con la magia apropiada e imprimirlo sobre el papel.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 8

espectadores forma parte del largo listado de rupturas reconocidas, particularmente aquellas que se caracterizan por los automatismos a los cuales declaran la guerra los surrealistas, entre ellos Cortázar, en desarticular el engranaje del que se retroalimentan las viejas usanzas de todo tipo, independientemente del ámbito al que pertenecen y por supuesto, las normas que permiten prácticas divisorias entre espectadores y actores, se consideran automatismos sociales que había que erradicar, sin volver a levantar nada en su lugar, sino a favorecer la fluidez y la diversidad y dar cabida a cuestiones, que precisamente por su extravagancia, potencian el ímpetu del acceso a la otredad de las cosas, en muchas ocasiones taponada por los trastornos de la monotonía. La abolición de la barrera entre espectadores dentro de un teatro y la abolición de barreras entre los textos y fragmentos heterogéneos, incide en el mismo propósito, la desautomatización como herramienta, no para la decodificación de ningún misterio, sino para la búsqueda sin límites previstos.

*“Al lector cabe el papel reflexivo-participativo en este juego de rupturas, puesto que es imposible pasar ileso a tantos rompimientos de paradigmas y cuestionamientos sobre identidad y destino. El lector se estimula y, en verdad, se ve obligado a abstenerse de su zona de confort en la previsibilidad y asumir a la dualidad de su existencia, en todos los aspectos.*

*Cortázar invita a su lector a ingresar en un universo de ora ser el yo, ora ser el otro, en el cual ambos son apenas formas de ser un solo individuo. Es como si las mitades circundantes de un mismo ser se chocaran a fin de descubrir quién, en verdad, tiene papel protagonista en aquella materia humana”<sup>250</sup>*

Las instrucciones para escuchar música, se incorporan al grueso de instrucciones que Cortázar viene acumulando en el multitexto, no es de extrañar que no pase por alto sin dejar sus señas burlescas en un asunto tan común y rutinario como es el de escuchar música estando quietos, sentados o de pie, un asunto que llama bastante la atención del “cronopio” Cortázar, gracias a su afinada observación, (asunto bastante difícil para los “famas” y los “esperanzas”), apadrina el método de de Paik, acérrimo defensor del llamado auténtico movimiento Happening<sup>251</sup>, otro eslabón en la cadena de rupturas cortazarianas, cuanto

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p., REINALDO da Silva, Gisele, *El Surrealismo y su Revolución en el arte: Una lectura del Surrealismo en Salvador Dalí y Julio Cortázar*. p., 22, Rio de Janeiro, Brasil.

<sup>251</sup> *Happening*: movimiento artístico asentado en Europa en los años sesenta en casi todos los campos del arte, toda vez que no es un movimiento artístico concreto, sino una revolución a todos los niveles (el 68 parisino): “La palabra inglesa “happening” que puede traducirse como acontecimiento designa en el mundo del arte una

menos, gracioso y sobre todo, dinámico y provoca movimientos, solo se necesita la voluntad de los oyentes para ir de un lado para otro siguiendo la resonancia de la música en el techo de un inmueble, en vez de estar esperando aburridos que la música haga acto de presencia en un punto concreto.

Cortázar en este sentido aconseja la fórmula particular de escuchar música en la que:

*“... ataca desde dentro la monótona división ejecutantes-oyentes (escenario Platea) mediante el sistema opuesto, es decir que los sonidos ocurren en diferentes partes de un edificio y el público es el que tiene que ir de un lado a otro para escucharlos”<sup>252</sup>*

Por otro lado justifica su oposición a aquellos artistas anclados en el sistema de “permanencia-progreso-humanismo-cultura, etc. como Philip Cornier que reducen el movimiento Happening a actitudes violentas, totalmente alejadas de representar el espíritu lúdico del movimiento:

---

*modalidad que tuvo su auge productivo en la década de los 60 y que se transformó en una de las manifestaciones características y sobresalientes de la época. Lebel, creador de happening y teórico del género, señala la necesidad de la superación de la aberrante relación frontal entre sujeto y objeto que se da el marco de la industrialización de la cultura, donde el artista queda reducido a un hacedor de productos comerciales. Para el artista francés el happening es un intento de reconquistar la función mágica del arte expulsado de ella por la civilización tecnocrática y por los juicios racionalista y morales de la sociedad burguesa. Por medio del happening se trata de reinventar el mundo tomando contacto con él, librando la realidad de los preconceptos culturales y presentándola en un estadio prerracional. La acción ya sea política, social, erótica o emocional produce una nueva cosmogonía donde es dable una relación intersubjetiva y el que el observador es a la vez observado”.*

momento en el que coincide con la estancia de Cortázar en la capital francesa, una plataforma planetaria privilegiada desde donde otea los acontecimientos. En este sentido muchos autores por principios revolucionarios, caso de Cortázar y por el hartazgo de algunos intelectuales artistas, activos sociales originarios o simplemente afincados en Europa, se adhieren a la causa consistente en : „, estructura compartimentada, actuación no matizada, carácter alógico de la acción, mezcla de medios heteróclitos, tomadas de la realidad contextual, simultaneidad de actividades y la participación directa del público que se desarrolla en doble sentido: por un lado la factual determinadas por las instrucciones del artista o de las acciones de los performes y por otra recepción creativa de una obra desarrollada a nivel teórico”.

aunque a medida que pasa el tiempo se desenmascaran comportamientos que en cierta medida repiten los males que aborrecen, actitud que critica Cortázar en el presente multitexto, lo que le conduce a diferenciar entre el verdadero movimiento Happening, cuyo máximo exponente Marcel Duchamp o el mismo de Paik y comportamientos de artistas, algunos consagrados como Philippe Cornier, más cerca del ridículo que de una manifestación artística.

<sup>252</sup> Ibid., p., 9

*“Creo que consiste simplemente en destrozarse un piano de cola en mitad de un escenario y rematar sus pedazos entre el público”<sup>253</sup>*

Y la siguiente ocurrencia cortazariana en consonancia con la ristra de situaciones problematizadas que acostumbra brindar a los lectores, la irrupción de la imagen en forma de ruptura, a doble página en el sereno transcurrir de un texto lingüístico, cuyos fragmentos se posicionan a un lado y otro del texto intercalado, dando cabida a un escenario, figuras humanas aladas practicando extraños juegos en un fondo marino, bajo la atenta mirada de varios individuos. La urgencia con la que Cortázar incorpora la imagen, en primer lugar, sin duda obedece a su afán por recrear un escenario del que él reniega poniendo en evidencia los espectáculos donde los actores son aislados del público. En segundo lugar, cuando Cortázar precisa de comunicar una idea con garantía expresiva, convoca los servicios de una imagen y disipa así cualquier duda que pueda presentar el texto lingüístico en un momento en el que no sea capaz de arrojar luz sobre una fugacidad, luz que, como es sabido, el eje, por antonomasia de la imagen, particularmente la imagen acompañada de la mirada como acto aclaratorio imprescindible para que una imagen inerte logre cobrar vida. Indica Marcy Schwats

*“Cortázar construye puentes verbales que se expanden para no sólo conectar las fotos. Desconfía de la palabra para preferir la luz,...Cortázar asigna a la fotografía sus propios poderes discursivos. Lo visual y lo verbal se juntan para deshacer cualquier orden o correspondencia convencional entre las palabras y las imágenes”<sup>254</sup>*

El poderío de la imagen se incrementa cuando los elementos que la conforman, nadan en transparencia: cristales, agua<sup>255</sup> y por consiguiente, burbujas; los tres elementos iconos de la transparencia; de su transparente existencia, se permite mirar sin orejeras que ciñen la mirada ni restricciones que limiten el horizonte, no solo las burbujas que nadan

---

<sup>253</sup> Ibid., p., 9

<sup>254</sup> Marcy Schwartz, « Escribir contra la ciudad: fotos y texto en *Prosa del observatorio* de Julio Cortázar », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 7 | 2012, Puesto en línea el 11 octubre 2012, consultado el 11 marzo 2015. URL : <http://lirico.revues.org/652>

<sup>255</sup> “El agua en el texto de Cortázar contribuye a un contacto entre elementos distintos, y además de su necesidad en una tierra árida el agua termina en una metáfora para el cielo. Otra explotación del agua resulta en la metáfora de la sed de conocimiento”.

deambulando en el extenso océano, sino que también las extrañas existencias que habitan las burbujas, generalmente relegadas por patrones expresivos oxidados y hasta opacos.

*“...la fascinación que desde muy pequeño por todo lo que es transparente, por los cristales, los vidrios que siguen fascinando, porque el fenómeno de la transparencia, el hecho de que la visión pueda atravesar una superficie opaca, una superficie material como es el cristal, me sigue pareciendo una incitación a ver en la materia otras cosas de las que se ven habitualmente.”<sup>256</sup>*

La otra imagen fotográfica (segunda mitad del siglo XX) incrustada entre las páginas del macrotexto *What happens Minerva?* retrata la celebración de un ritual de conjura de espíritus, atribuida a un acto Happening, ejemplos de ese tipo de comportamientos del movimiento los que critica y rechaza Cortázar. .

El mismo Cortázar indica en la *Nota iracunda* (texto recogido en el macrotexto *What happens Minerva?*) empleando un lenguaje jocoso y manipulado que él se encarga de confeccionar añadiendo una (h), primer consonante de la palabra Happening, aunque en realidad no confunde el sentido, solo se trata de una incorporación formal inocua, en la que Cortázar constata su actitud inconformista ante la construcción del lenguaje y también las instituciones que lo propagan. De igual manera carga su corrosiva y radical crítica a los girifaltes principales de movimientos culturales que degeneran con el paso del tiempo, convirtiéndose en apólogos de la violencia y el mal gusto y por consiguiente en correas de transmisión de aquellos intereses espurios que en principio condenan y combaten. Dice Cortázar:

*“Como estas líneas no son un hensayo herudito sobre los happenings, quiero simplemente hinsinuarles a los heppígonos de Herasmo, Halfonso Reyes y otros humanistas, por el hestilo que toda crítica burla, acción policial, tesis, trabajos forzados, corte de melena, ...las sesiones de dstrucciones de objetos artísticos, son pura hipocresía...”<sup>257</sup>*

En términos generales, Cortázar se sirve de todos los medios expresivos, escritos y visuales con el propósito de hurgar en las cuestiones incuestionables y asimiladas por la mayoría, y al mismo tiempo sacar a la luz las tretas y las propagandas que las perpetúan y poner en evidencia las trampas que se emplean para perpetúalas. No existe ningún flanco de los que

---

<sup>256</sup> PREGO, Omar, *La fascinación de las palabras*, p., 26, Barcelona, Mouchnik Editores, 1985

<sup>257</sup> Cortázar, Julio, *La vuelta al día en ochenta mund.os*, p.9, Madrid, S XXI de Editores, 2006

aquí expone Cortázar sin darle un repaso merecido, con la esperanza de que se propaguen las fórmulas alternativas y se tengan en cuenta para aplicaciones rigurosas y *serias*. La exposición cuasi-cinematográfica, provista de dinamismo, en la que el lenguaje lingüístico y el lenguaje visual se alternan y se conjugan, no solo en juegos de analogías, sino que también en otras facetas, con el exclusivo propósito de aproximar al lector-observador elementos de juicio que permitan su propia valoración.

#### **2.1.2.12. Louis enormísimo cronopio:**

Cortázar incorpora a la obra *La vuelta...* dos macrotextos consagrados a dos iconos de la música del Jazz ( el intérprete Louis Armstrong y el pianista T. Monk), en gran medida para contrarrestar aquello que comenta en el macrotexto anterior en el que justifica su rechazo a determinadas actitudes de los representantes artísticos, y éstas en la que justifica su asentimiento e incluso elogio a las figuras que estima, además de confesar su saludable debilidad por el ritmo del jazz<sup>258</sup> y sus entresijos.

Sin embargo antes de iniciar su crónica sobre el artista, fija varios minitextos en la misma delantera de la página del multitexto, cada cual y su función, el primero anuncia el siguiente, éste avisa de las circunstancias en la que se produce el gran texto, mientras que el siguiente enuncia la existencia del próximo; el conjunto de textos se constituye en una escalada de avisos similar a la que se realiza en los almanaques populares. No obstante, Cortázar aún tiene reservada otra sorpresa de la que acostumbra, la inserción de una nota, (p.13) en la que amenaza con ser más severo con “el pajarito mandón” en otra página sin concretar.

La incorporación de un texto, cuya función no es solo la de significar en su contexto o enlazar un multitexto, en este caso *Louis enormísimo cronopio*, con otro multitexto (desconocido) en el que se ubica el poema señalado, sino que sirve de hilo conductor que se contamina de cada elemento en su camino hacia el lugar señalado.

---

<sup>258</sup>PREGO, Omar, *La fascinación de las palabras*, Conversaciones con Julio Cortázar P., 163, Barcelona Mouchnik Editores, 1985

La preferencia de Cortázar por el jazz en detrimento de otros ritmos, es de sobra conocida y además él mismo se encarga de encontrar razones: “Una de las experiencias más bellas en el jazz es escuchar eso que llaman takes, los distintos ensayos de una pieza antes de ser grabada y observar cómo siendo siempre la misma es también otra cosa. Porque hay una orquestación, un orden de entrada y a veces hay pasajes escritos, pero cada gran instrumento-un trompetista, un saxofonista, un pianista- hace el segundo take de una manera que es diferente del primero, y del tercero diferente del segundo, es realmente una improvisación, él no se acuerda de lo que hizo antes. Todo lo cual a mí me parecía tener una analogía muy tentadora de establecer con el surrealismo”

La pericia y el talento cortazarianos puestos al servicio de lo lúdico, lo irreverente y el disparate<sup>259</sup>. Ir escrutando y saltando de página en página hasta llegar alcanzar el objetivo marcado, es una condición que impone este tipo de juego, ya que el lector que se atreve transgredirlo obviando una página, corre el riesgo de repetir el escrutinio.

En primer lugar el homenaje al gran *Louis Armstrong*, “*enormísimo cronopio*”, una aseveración taxativa que nos remite a las divisiones que hace Cortázar cuando toca clasificar los indiviso entre esperanzas, famas y por último los cronopios, a Armstrong le toca pertenecer por méritos propios a la casilla de cronopios en grado superlativo, en contraposición a los famas, y esperanzas, que encarnan la versión contraria.

*...“el caso de L. Armstrong, yo lo veo como un cronopio, y es curioso porque los cronopios, nacieron en el teatro Champs Elysées y en ese mismo teatro, un tiempo después escuché un concierto de L. Armstrong y no es demasiado gratuito, entonces, al salir de ahí y escribir esas páginas, yo lo sintiera como un cronopio”*<sup>260</sup>

Entre otras fundadas razones que conducen a Cortázar a dedicar homenajes, la de que adopta el jazz como su música de cabecera, debido, aparte del fascinante ritmo jazístico, al carácter efímero de sus partituras, especialmente las de los ensayos que hacen del Jazz un producto fantástico y favorecedor de situaciones fugaces que se desvanecen en instantes, solo son recuperables mediante la imaginación, la conjetura y una serie de medios al margen de los científicos habituales.

Cortázar se sitúa en el macrotexto como un cronopio-espectador-observador dentro del acontecimiento, lo que le facilita la descripción de cerca sucesos de importancia respecto del recital ofrecido en París en 6 de Noviembre de 1952 por Armstrong y la banda de músicos que le acompañan. Cortázar considera al artista como paradigma del verdadero humano e incluso “como un ángel” en su

---

<sup>259</sup> El humor se constituye en uno de los pilares fundamentales en la poética cortazariana, por tratarse de un arma literario sumamente revolucionaria, Cortázar, siendo consciente de su poder lo adopta, de ahí que lo considere como “una de las cosas más serias del mundo” *“Lo lúdico significa la posibilidad de transfigurar la vida cotidiana y apunta a los aspectos subversivos y revolucionarios del arte como forma posible de una sociedad libre”*. *La imagen dialoga con la palabra, La vuelta al día en ochenta mundos p. 18*, Cuarto congreso internacional CELEHIS de literatura, literatura española, latinoamericana y argentina Mar del Plata, 7, 8 y 9 de Noviembre, 2011

<sup>260</sup> Ibid. p, 125

encrucijada, por una parte, y auténtico músico en el escenario por otra, dos condiciones que Cortázar aprecia del Hombre-artista.

El autor comienza la crónica situando al protagonista en un aeropuerto, espacio cortazariano por excelencia, por cierto bastante ajetreado, donde abundan los pasajes, pasajeros y paisajes reales en los que suelen ocurrir sucesos insólitos, traducidos a los mundos que patrocina Cortázar, equivalen a vivencias, fantasías y descubrimientos asombrosos en el seno de la misma realidad y en un viaje cualquiera, idéntico a aquel al que se invita en la portada, en cuyo título “alterado”, arranca precisamente el verdadero itinerario cortazariano ubicado en las antípodas del viaje que inventa su “tocayo”.

*“... esta tarde se descolgó en París como un ángel, es decir que vino en Air France”<sup>261</sup>*

*“Louis ahí rodeado de caras blancas, y sin ningún perjuicio, realmente yo creo en esa foto su cara es la única cara humana entre tantas caras de famas”*

El viaje como contacto humano y reunión, todo lo contrario del viaje frenético que protagoniza Phileas Fogg. A Armstrong solo se le puede imaginar:

*“...saliendo de la oscuridad llena de luz de Louis que avanza por el escenario...”<sup>262</sup>*

Con la crónica de *Louis el enormísimo cronopio*<sup>263</sup> servida, Cortázar logra aumentar aún más el grosor del baúl en que se transforma *La vuelta al día en ochenta mundos*, incorporando dos imágenes consecutivas que los textos lingüísticos, en la primera se capta la imagen de Louis, totalmente activo y en la segunda, olas gigantes que envuelven varios jinetes



L. Armstrong

Louis Carlos Muñoz Sarmiento liga la personalidad humana y artística del artista, al ejercicio de la libertad, como un procedimiento de trascendencia humana:

---

<sup>261</sup> CORTÁZAR, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, p. 14, Madrid, SXXI Editores, 2006

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 17

<sup>263</sup> La crónica de Cortázar está dedicada a L. Armstrong en un recital presentado en 6 de Noviembre de 1952, poco tiempo después de la instancia definitiva de Cortázar en París

“... el tributo a aquél enormísimo *cronopio* llamado Louis Armstrong en *La vuelta al día en 80 mundos*. En dichos textos sale a flote la razón última del jazz: la libertad de expresión. El jazz que vuela como un pájaro libre, *una música que permitía todas las imaginaciones*, una definición de libertad distinta a la que enseñan en las escuelas: *eso que el jazz alude y soslaya y hasta anticipa* es, en últimas, la libertad auténtica. La libertad como sentimiento, no concepto, de afirmación vital. La misma libertad que encarna, precisamente, Armstrong”<sup>264</sup>

Por otro lado Graciela Batarce cuando, refiriéndose al texto cortazariano, incluye al protagonista incondicional entre un listado de personalidades del arte, de la música y de otras actividades culturales del siglo XX

*“Se inicia el recorrido por los diferentes mundos con la declaración de propósitos de Cortázar y ciertas reflexiones acerca de la condición del escritor. Transita por diferentes planetas, lugares de encuentros con otros seres que comparten los mismos principios de libertad creadora. Se establece el diálogo con cronopios de todos los ámbitos del quehacer artístico: Lester Young, Charlie Parker, Clifford Brown, Louis Armstrong, todos músicos de jazz; el pianista Thelonius Monk; Gardel y el tango; Man Ray, el fotógrafo innovador de las técnicas artísticas en su campo; los artistas plásticos, Julio Silva, Marcel Duchamp, Wölfli; con poetas y escritores hasta "Para llegar a Lezama Lima" y con la artista de la danza, Isadora Duncan, etc.”*<sup>265</sup>

*Cortázar aún tiene reservada otra sorpresa de las que acostumbra, la inserción de una nota (p.13) en la que se avisa de la existencia de un poema en una de las páginas posteriores de la misma obra, sin precisar el número exacto de la página.*

La incorporación de un texto, cuya función no es solo la de significar en su contexto o enlazar un multitexto, en este caso *Louis enormísimo cronopio*, con otro multitexto (desconocido) en el que se ubica el poema señalado, sino que sirve de hilo conductor que se contamina de cada elemento en su camino hacia el lugar señalado.

---

<sup>264</sup> MUÑOZ SARMIENTO, Luis Carlos Julio Cortázar: cronopio mayor, o cómo no aceptar el mundo tal cual es, 27, 3, 2014

<sup>265</sup> BATARCE BÁRRIOS, Graciela, “La vuelta al día en ochenta mundos: la teoría del camaleón” *Acta literaria*, 27, págs., 144-45 CLAIRE Pailler (1986), “Rara Avis”

La pericia y el talento cortazarianos puestos al servicio de lo lúdico, lo irreverente y el disparate<sup>266</sup>. Ir escrutando y saltando de página en página hasta llegar hasta el objetivo marcado, es una condición que impone este tipo de juego, ya que el lector que se atreve transgredirlo obviando una página corre el riesgo de repetir el escrutinio.

### **2.1.2.13. En La vuelta al piano de Thelonious Monk.**

Comienza una crónica dedicada a T. Monk, (cronopio), en un espectáculo ofrecido en Ginebra en marzo de 1966, Cortázar, también vivencia el acto como gran entusiasta del pianista

*“Si hay algo superlativo en este libro, es que esa frescura se mantiene intacta. Alcanza con leer apenas unas páginas para comprobarlo, para quedar absortos frente a su libertad formal, para tener ganas de ir por más: de seguir a Cortázar hasta Duchamp, y de ahí saltar a Boris Vian, pasando por Rimbaud y por Thelonious Monk”<sup>267</sup>*



---

<sup>266</sup> El humor se constituye en uno de los pilares de la poética cortazariana, por tratarse de un arma literario sumamente revolucionaria, Cortázar lo adopta, de ahí que lo considere como “ una de las cosas más serias que la vida cotidiana y apunta a los aspectos subterráneos de la sociedad libre”. *La imagen dialoga con la palabra, La vuelta al día en ochenta mundos p. 18*, Cuarto congreso internacional CELEHIS de literatura, literatura española, latinoamericana y argentina Mar del Plata, 7, 8 y 9 de Noviembre, 2011

<sup>267</sup> SANJINÉS, José, *Book at outskirts of culture*, págs., 275-76

The cronopios those elusive and likeable beings” . They are by nature peripheral beings; there is something childlike about them, an often but delightful eccentricity that goes against the grain of our accepted ways of knowing perceiving.”

The famas are subjected to the center of culture; they feel at home in the agreed and prevailing repertoires and stick to the most structured languages and the correct practices of culture”

“The esperanzas are the indecisive beings; they mediate between the cronopios and the famas. Their name in Spanish indicates that they are hopes, perhaps a hope to achieve the status of a cronopio quite, but not quite”.

The cronopios those elusive and likeable beings” . They are by nature peripheral beings; there is something childlike about them, an often but delightful eccentricity that goes against the grain of our accepted ways of knowing perceiving.”

The famas are subjected to the center of culture; they feel at home in the agreed and prevailing repertoires and stick to the most structured languages and the correct practices of culture”

“The esperanzas are the indecisive beings; they mediate between the cronopios and the famas. Their name in Spanish indicates that they are hopes, perhaps a hope to achieve the status of a cronopio quite, but not quite”.

Sin embargo es intercalado por dos imágenes, la primera, una imagen fotográfica en la que se capta al artista en un estado de gracia y en permanente movimiento, en el que muestra su pericia cuando se encuentra frente de un piano, justificando las razones que le incluyen en ese grupo de artistas elegidos por Cortázar para su “enciclopedia particular”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, sin embargo en la segunda imagen relata gigantescas olas que cubren un grupo de jinetes, imagen prestada de la obra de J. Verne, *Veinte mil leguas de viaje submarino*, una imagen transparente con que Cortázar quiere emular la transparencia que muestra T. Monk en su retrato, actuando en un recital de piano, lo que podría traducirse en una imagen que interpreta o mejor, afianza y arroja otra imagen, arrojando sobre ella más luz y transparencia si cabe, independientemente de sus distintos y distantes orígenes, ambas dialogan y se interrogan a la vez que se interrelacionan con el texto lingüístico que intercalan, éste gracias al discurso que vehicula, en el que el lector si no conoce, prevé otros aspectos del escenario que protagoniza T. Monk, al margen de las imágenes. ¿Analogía, maridaje, aproximación, semejanza?, todo depende del cristal (segunda imagen) con (el) (la) que se “mire” (la imagen de T. Monk en pleno recital) y de la transparencia con que se “lea” la crónica emitida por Cortázar sobre el mismo personaje.

De ahí que la cantidad de circunstancias intertextuales que concurren en el mismo espacio, participan del dinamismo que invade el multiespacio, soporte del ajetreado escenario.

#### **2.1.2.14. Con legítimo orgullo:**

-Un relato literario lingüístico

-Dos imágenes fotográficas repetidas en las que se captan montones de hojarasca

-Una imagen fotográfica de cadáver putrefacto

Después de varios textos ensayísticos, Cortázar convoca en su enciclopedia particular, un relato, dando un viraje radical para situarse en el terreno movedizo de la ficción y así

mostrar el carácter especialmente multitextual de la obra, incluyendo texto y metatexto, literatura y ensayo, lo visual y lo verbal a la vez.

“Cortázar’s first almanac situates it self at a metasystemic perspective that is both critical and creative”<sup>268</sup>

El lector desconecta del plano de la reflexión para conectar con el plano de la invención, experimentando el salto de una casilla a otra, y de una página a otra sobresaltos incluidos, de ahí que tiene la posibilidad de vivenciar una realidad ficcional no menos interesante que las anteriores, como el ensayo y la reflexión, en definitiva el metatexto y la crítica social y artístico literaria se mezclan con la invención y la fábula. El relato propone un tema cuyo argumento reproduce la manifiesta ineptitud colectiva humana en grado superior, cuando una sociedad entera se organiza exclusivamente para limpiar la hojarasca del cementerio de la comunidad, lo que les obliga acudir (viajes) a lugares hostiles para abastecerse de serpientes cuya esencia se polvoriza sobre la hojarasca, alimento de las mangostas colectoras, de donde traen de regreso varios muertos que tendrán que ser enterrados en el mismo cementerio que limpian y así de manera cíclica, un cúmulo de absurdos que se repiten.

*"Con legítimo orgullo", visión simbólica de la animalidad, es un homenaje a Franz Kafka como lo señala el epígrafe. El cuento se construye como modelo o réplica codificada del sentimiento de lo absurdo. Las mangostas son reducidas a recoger hojas secas bajo la atracción engañosa de la esencia que viene de la selva del norte, mientras una sociedad fantasmal se emplea en trabajos codificados y absurdos ligados a la celebración del día de los muertos. Las mangostas jamás aparecen descritas, pero reaccionan a la esencia de la serpiente (pulverización) educadas y entrenadas por personal técnico, "hemos crecido en una época en que todo estaba establecido y codificado". Esta animalidad fantástica sirve para expresar una visión irónica de las opresiones a las que es sometido el hombre-*<sup>269</sup>

Presentar personajes sin nombres en el relato *Con legítimo orgullo* es una vuelta de tuerca más que Cortázar apetece exhibir, con un estilo absolutamente irónico para situar ese tipo de actitud colectiva del absurdo en su justo sitio, en el de las falsas tradiciones que esconden normas sistematizadas y orientadas a domesticar las voluntades de los individuos y los colectivos hasta el punto de despojarlos de los propios nombres y transformarlos en simples

---

<sup>268</sup> SANJINÉS, José, *Book at ouskirts of culture*, p., 277

<sup>269</sup> BATARCE BÁRRIOS, Graciela, "La vuelta al día en ochenta mundos: la teoría del camaleón" *Acta literaria*, 27, págs., 144-45 CLAIRE Pailler (1986), "Rara Avis"

zombis dispuestos a inmolarse por causas nunca justificables Cortázar con un estilo absolutamente irónico . Dice el narrador del relato:

*“... a nadie se le ocurriría discutir la oportunidad de esa fecha es algo que figura en las costumbres del país y que tiene su razón de ser”<sup>270</sup>*

Si al auténtico movimiento *Happening* es una corriente en la que se puede inscribir cualquiera de la galería de personajes que desfilan por las páginas leídas por los lectores y verdaderos cronopios, y el falso movimiento *Happening*, basado en la exhibición de la violencia y que por tanto es aplaudido por los “famas” y los “esperanzas”, y por último, los personajes de *Con legítimo orgullo* se encuadran en el ideario de estos últimos, por instigar desde la sombra el comportamiento de los cándidos personajes que se organizan para tan peculiar tarea.

Con esta expresión extremadamente irónica Cortázar describe el grado de ingenuidad con el que conviven los personajes:

*“La generosidad de nuestras autoridades no tiene límites, incluso en cosas que podrían perturbar la tranquilidad pública, por eso nunca sabremos .ni queremos saber, conviene subrayarlo- qué ocurre con nuestros gloriosos heridos”<sup>271</sup>*

*Con legítimo orgullo* se presenta como la síntesis de los temas que le anteceden, relata acontecimientos necios en los que no participa ningún verdadero cronopio, sin embargo caben todos los “famas” y “esperanzas”, verdaderos paradigmas de la degeneración humana recreada en el relato lingüístico, pero también recreada en las imágenes intercaladas en las que se recoge la podredumbre vegetal encarnada en la hojarasca puesta en el mismo plano que la podredumbre humana, encarnada en el cadáver en putrefacción. *Con legítimo orgullo* representa el lado desahuciado de los acontecimientos, en contraposición con los textos anteriores al relato en los que el lector puede deducir el clima que ronda los ambientes que, nunca dominados, sino administrados por los verdaderos cronopios.

#### **2.1.2.15. Subir al “Paradiso”**

---

<sup>270</sup> Ibid., 29

<sup>271</sup> Ibid., 38

El presente espacio multitextual o en palabras de Genette “Palimpsestos”<sup>272</sup>, sembrado de letras y trazos, es una aproximación “simpática” que el gran actor Julio Cortázar dedica a *Paradiso*<sup>273</sup> de J. L. Lima. Pero por otro lado, cabe señalar con bastante énfasis que dicha reflexión “simpática” no parece ingenua del todo, creemos que este trabajo creativo realizado por Cortázar, es un verdadero macrotexto estético-artístico, una auténtica obra de ficción disfrazada de crítica, construida en clave paródica simula aceptar los preceptos y las reglas restrictivas tradicionales para luego *desmontar* su constructo ideológico.

En este escenario, tenso y caldeado, habitan elementos verbales y visuales de diversa ralea que el autor *re-ubica* nuevamente en un macrotexto propio, pero éstos a pesar del cambio contextual, siguen conservando significados y sentidos iniciales que destilan en el nuevo contexto propuesto por J. Cortázar, perturbando así los sentidos previsibles y pasando del estadio del *punctum* en el que radican significados más o menos predecibles al *studium*, en términos de R. Barthes cuyos sentidos subyacentes obligan al espectador a trabajar sobre hipótesis inacabables ya que cada hipótesis desencadena otra.

*“Leer a Lezama Lima es una de las tareas más arduas y con frecuencia más irritantes. La perseverancia que exigen escritores **de frontera** como Raimondi Russel, Herman Bruch o el maestro cubano.”*<sup>274</sup>

Cortázar analiza *Paradiso* de Lima y mientras tanto le da un repaso “simpático” a la totalidad de su obra y su posición ideológico-literaria en el panorama latinoamericano y cosmopolita.

El hecho de que Cortázar sitúe a Lima en el espacio fronterizo de las letras, comparándolo con dos grandes del oficio, Roussel y Bruch no es casual; Cortázar cita a Lima en el escenario más ajetreado, accidentado y ricamente sustancioso en acontecimientos azarosos, que tanto gusta. En esa tenue línea divisoria entre un lado y otro, ese filo de navaja, ese *entre*, es la estrecha brecha, por antonomasia, en donde acostumbra ubicar sus propias obras de ficción, la hilera de criaturas que andan entre espacios convencionales y otros anómalos que generalmente les conduce a vías cerradas. Precisamente en esa franja es donde pretende reconocer y encontrar a su admirado Lima junto con la totalidad de su obra, pero para

---

<sup>272</sup> GENETTE, Gerard, “Transtextualidades”, MALDODOR, Revista de la ciudad de Montevideo, nº 20, pág., 53, Montevideo, Marzo, 1985.

<sup>273</sup> LIMA, J. L., *Paradiso*,

<sup>274</sup> CORTÁZAR, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, pág., 45, Madrid, SXIX Editores, 2006.

desarrollar esa reflexión, Cortázar configura y construye un esquema de partes congruentes, y dialógicos que desembocan en última instancia, en un multitexto ensayístico-literario, su peculiaridad representativa y única merece una valoración integral que escudriñe todas las posibilidades estético-artísticas y extra-literarias, ya sean inmanentes o subyacentes.

El método semiológico, cuyo carácter monodimensional, se limita al estudio de las relaciones entre las unidades significantes y sus posteriores significaciones (sintaxis y semántica), el segundo método, ya expuesto con anterioridad, opera en el reverso de los objetos y estudia contactos intertextuales que se producen de manera fortuita y azarosa

Partimos de las premisas establecidas por Roland Barthes en *La Cámara Lúcida* en la cual establece dos planos analíticos de un texto lingüístico, (*studium* y *punctum*), el primer plano consiste en el análisis de estructuras significantes codificadas, cuyos significados, más o menos inducidos por el destinador y relativamente reconocibles por el destinatario, mientras que *punctum*, en cuyo campo, el azar, la aleatoriedad, el deseo, asociaciones subjetivas, etc., determinan sus significados.

Erwin Panofsky, a través de su teoría planteada en *El arte iconográfico*, coincidiendo con Barthes, desarrolla dos estadios de análisis de un texto *pictórico*: el estadio *iconográfico* en el que los signos vehiculan significados relativamente tasados y el segundo estadio, el *iconológico*, cuyas significaciones intrínsecas y subyacentes, permanecen aún por determinar,

<b><i>Cámara Lúcida (Roland Barthes)</i></b>	<b><i>Estadios de análisis ( Erwin Panofsky)<sup>275</sup></i></b>
<i>Studium: (signos objetivos)</i>	<i>Estadio iconográfico (intencional)</i>
<i>Punctum: (azar, deseo, asoc. subj., etc.)</i>	<i>Estadio iconológico (no intencional)</i>

Dos son las cuestiones fundamentales que el autor Julio Cortázar resalta a través de su reflexión-ensayo “*Para llegar a Lezama Lima*” de Lezama Lima:

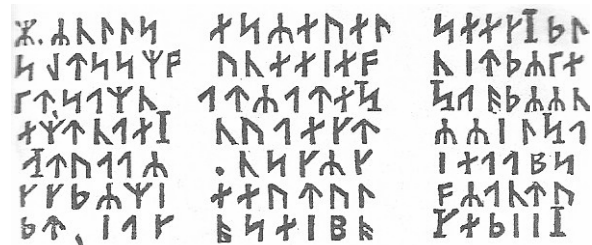
---

<sup>275</sup> PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

- situar a Lezama Lima y su obra en el panorama literario latinoamericano y europeo
- Poner de relieve los aciertos y carencias de la novela *Paradiso* del mismo autor, convirtiendo las imágenes oníricas que generan sus personajes en imágenes pictóricas.

2.1.2.15.1. **Lezama Lima y su obra bajo el prisma “Cortázar”**

Está claro que si Lezama Lima representa para Cortázar otro cronopio, por lo tanto, “uno de los nuestros”, lo que convierte esta reflexión en la que emplea estratégicamente recursos literarios clásicos de largo recorrido histórico, como la ironía, que elevan al sarcasmo más hiriente cuando trata el aspecto formal de la narrativa de Lima, en general, en la que cree encontrar un escritor convencional que espanta los posibles lectores, pero el contenido tampoco se libra de la deconstrucción cortazariana, situándolo en espacios intramurales infranqueables, prohibitivos para una mayoría de lectores especuladores que se limitan a aplicar en su lectura métodos rígidos de naturaleza científicista, pero el mismo contenido se torna accesible para lectores provistos de coordinadas codificadoras basadas en parámetros multifocales capaces de captar aquello que el destinador J. Lezama Lima esboza o solo insinúa en su obra.



Esta imagen rectangular horizontal en blanco/negro, compuesta de tres grupos de signos, cada grupo adopta una forma rectangular vertical separada de otras mediante un espacio en blanco

signos figurativo-lingüísticos, probablemente de la Antigua Grecia no parecen articular valores semánticos concretos de forma individual, pero son susceptibles de originar un sinfín de significados una vez articulados con los demás textos lingüísticos que habitan el espacio macro textual *Para llegar a Lezama Lima*.

En primer lugar, dicha imagen híbrida, en la que los signos pueden leerse como figuras o como letras se encuentra ubicada junto a un texto lingüístico que ni siquiera menciona su presencia, lo que la convierte en un objeto, ¿amnésico, abandonado? ¿y los espacios en blanco?, pero sobre todo ¿qué relación puede existir entre una imagen primitiva y un texto de la actualidad?

Cortázar tilda *Paradiso* de novela hermética en el sentido de impenetrable e inescrutable, en definitiva, sellada, pero como se observa, el autor se las apaña con sobrada facilidad no solo para acceder a su modo a la trama de la novela, objetivo último de cualquier lector, sino para rediseñar la novela *Paradiso* mediante lecturas *mántricas*<sup>276</sup>, lo que le permite rescatar las imágenes mentales, muchas de ellas de origen onírico, que rondan las conversaciones de los personajes, personajes que incluso viven y comparten con una naturalidad palmaria la animación de las figuras ornamentales de la vitrina, deslizándose y estableciendo alianzas y conexiones con otras figuras que también cobran vida.

El reproche de Cortázar no lo es tanto a Lezama Lima, sino a aquellos métodos analíticos tradicionales, generalmente contaminados y por consiguiente carentes de mecanismos analíticos adecuados para perforar los recios muros de la poética del cubano:

*Lezama no solo es hermético en sentido literal por cuanto lo mejor de su obra propone una aprehensión de esencias por vía de lo mítico y lo esotérico en todas sus formas, históricas, psíquicas y literarias” “los arduos ajedreces proustianos y joycianos que comparten piezas conocidas y estrategias adivinables” ya que [los textos de Lima] corresponden a un sistema narrativo que no nace de los libros, sino de largas **lecciones del abismo**”<sup>277</sup>*

En realidad, el carácter hermético con el que reprocha Cortázar la obra de Lima es inherente a cualquier producto de la creatividad, independientemente de su autor o y los artificios estéticos empeñados

---

<sup>276</sup> El mantra: un concepto referente a la religión hindú, consistente en mecanismos de descodificación de los textos sagrados. Indica Alicia H. Puleo en su libro *Como leer a Julio Cortázar* (H. Puleo, Alicia, *Cómo leer a Julio Cortázar*, pp., 15-16, Madrid, Ediciones Júcar, 1990): “Esta tendencia del espíritu humano se manifiesta de forma extrema en la práctica de recitación de la “mantra”, propia de las religiones de la India. Según estas creencias, los “mantra” otorgan a quien los recita control sobre las cosas. Poseen la capacidad de inducir visiones de la verdadera realidad del ser”

<sup>277</sup> *Ibid*, pág. 58

, *Paradiso* participa de una narrativa que basa sus historias en ambientes catalogados de mágico-esotérico-mitológicos, muy característicos de la narrativa latinoamericana del boom a la cual pertenecen los dos autores (Cortázar y Lima), además de G. Marqués, C. Fuentes, A. Carpentier, J. M. Arguedas y un largo listado de renombres que encumbran el arte de narrar.

En primer lugar, las razones que alejan, según indica Cortázar, la obra de Lima de los lectores consiste en el gothismo literario, o lo que es lo mismo, en la visión aristotélica de la literatura heredada del Impresionismo y el Simbolismo de finales de siglo XIX

El segundo motivo que relega al poeta cubano al ostracismo, según indica Cortázar, el subdesarrollo, la proliferación de dictaduras militares, los enfrentamientos regionales y sobre todo, el cambio político producido en Cuba a finales de los años cincuenta, lo que produce un cisma en el mundo cultural cubano, entre favorables y detractores del régimen surgido de la revolución, que al igual que en otras ocasiones en la historia humana, cuando el poeta cede ante las presiones, se convierte en hombre de paja del régimen de turno o se exilia en busca de aires libertarios, véase el mismo Cortázar, Monterroso, Paz, etc

El tercer motivo que esgrime Cortázar para justificar el supuesto fracaso de Lezama Lima, es su incapacidad por difundir su propia obra literaria entre los lectores hispanoamericanos y los pudientes europeos, sobre todo éstos, que según Cortázar, son los que podrían participar activamente en la construcción de una conciencia colectiva que respeta la identidad y la idiosincrasia de un pueblo cuyo pasado colonial aún resuena en la memoria de sus pobladores, aunque en realidad éstos tampoco logran superar el día a día de un presente plagado de dictaduras que les recuerda permanentemente su precariedad, un muro infranqueable de escollos que se suceden. Lima, a los ojos de Cortázar es otro eslabón más de la frustración colectiva:

*“El hecho inconvertible de que Lima parezca decidido a no escribir jamás correctamente un nombre propio inglés, francés o ruso, y de que sus citas en idiomas extranjeros estén consteladas de fantasías ortográficas, inducirá a un intelectual rioplatense a ver en él un no menos autodidacto, de país subdesarrollado, lo que es muy exacto y encontrar en eso una justificación para no penetrar en su verdadera dimensión”<sup>278</sup>*

---

<sup>278</sup> Ibid, pág., 50

En este sentido, había que reconocer que el trabajo más complicado que afronta Cortázar en su proceso lectoral de la obra de Lima, consiste en traducir imágenes oníricas que los personajes de la novela desgranar en el transcurso de la narración, en imágenes pictóricas (dibujo-pintura), para ir descubriendo una realidad en fragmentos pictóricos que le resiste a Lezama Lima a través de la escritura; e incluso las mismas imágenes pictóricas pueden ser interpretadas con otras imágenes pictóricas:

*“no se puede decir mejor el mecanismo que pone el tumultuoso movimiento, las innumerables criaturas animadas e inanimadas que pueblan cada página del libro”,<sup>279</sup>*

*“Cemi [protagonista de Paradiso] elije dos estatuillas, una vacante, mecida suavemente por los números de la danza y un Cupido al que le falta el arco y que asemeja así desarmado, un ángel, “un doncel persa en una miniatura”<sup>280</sup>*

#### 2.1.2.15.2. **“Leer” la imagen y “ver” la palabra:**

En las presentes imágenes, cuyas formas ovaladas alertan al espectador-lector de su carácter dinámico, la primera imagen consta de dos pequeños cuadros separados de un texto, el cuadro superior agrupa dentro de su contorno un conjunto de elementos heterogéneos que representan distintos sistemas sígnicos: por un lado signos pictóricos y por otro, signos lingüísticos; sin embargo en este “collage”, se invierten las reglas pero también los conceptos: una rama de laurel se transforma en cabeza humana, mientras que las letras A y U, flotantes y danzarines se desprenden de sus raíces lingüísticas, renegando así de su identidad simbólica primigenia que las condena a ser escritas y leídas de manera lineal y plana, para ingresar finalmente en el mundo de *lo visual* y exigir ser lenguaje visual y por tanto, ser pintadas y por ende, ser vistas.

**A** diagonal = brazo derecho

**U** invertida = brazo izquierdo

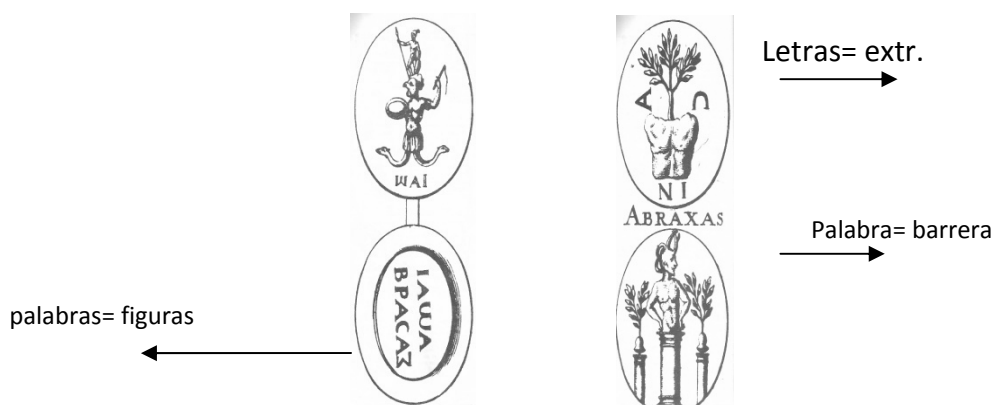
---

<sup>279</sup> Ibid, pág., 69

<sup>280</sup> Ibid, pág., 69

**NI** = extremidades inferiores

Entre los dos pequeños cuadros se sitúa una palabra que desempeña la simple función de una barrera que separa la imagen superior de la imagen inferior de línea divisoria, el superior, de forma ovalada, en cuyo interior registra dibujos y palabras, es articulado mediante líneas al cuadro inferior que encierra un grupo de palabras mediante un eslabón catenario.



Devolver a un lenguaje metatextual las imágenes de origen textual, Cortázar las congela para que vuelvan de nuevo a fluir en forma de palabras, es la vuelta al origen de las palabras, primero se imaginan, se comentan y luego se analizan: *“volver visible por la imagen el universo esencial del que solo vivimos instancias aisladas”*<sup>281</sup>

*Imagen onírica* — *imagen lingüística* — *imagen pictórica* — *meta-imagen*

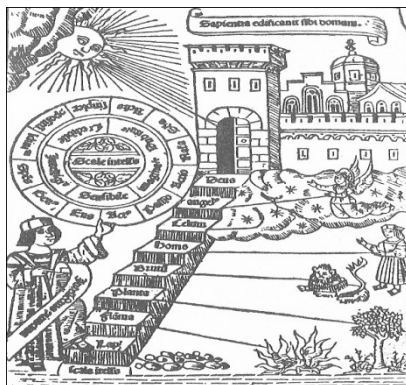
El largo y tortuoso periplo que recorre la imagen desde que inicia su existencia en las mentes de los personajes de *Paradiso*, luego su transcripción lingüística, su transcripción pictórica y por último, la tarea que nos ocupa, reconvertir, de nuevo las imágenes pictóricas en su versión verbal. En este sentido hay que señalar que cada proceso que transita la imagen se constituye nuevamente en otro contexto y cotexto, ambos se convierten en anfitriones necesarios que condicionan el significado último. En el diálogo que entablan Cemi, protagonista principal de la novela y su abuela materna tratan cuestiones referentes a

<sup>281</sup> Ibid, pág.,

inquietudes filosóficas, aún por resolver, por ejemplo, la voluntad de una fuerza dominante e implacable y la debilidad notoria del ser humano:

*“Hemos sido dictados, es decir, éramos necesarios para que el cumplimiento de una voz superior tocara orilla, se sintiese en terreno seguro. La rítmica de la voz superior, sin intervención de la voluntad que ya venía envuelta por un destino superior...”).<sup>282</sup>*

La imagen que mencionan los dos personajes, referente a aquella fuerza omnipresente y atrayente necesaria es una actividad creativa con la que el autor traza un escenario paleosímico total y sin límites, entidades expresivas de todo tipo, (ensayo, novela), distintos sistemas sígnicos (visuales-verbales) y y distantes épocas históricas ( Renacimiento (imagen textualizada), siglo XIX (fragmentos de literatura de ciencia ficción (J. Verne), un escenario mutante, cuyo sentido escapa al mismo autor abandona la criatura en manos del lector que descubre, una vez leído y releído el macrotexto, el carácter mutante, que ni si quiera el mismo destinador puede reconducir.



La imagen superior que representa “La escala mística” encarna una de las tantas imágenes generadas en la mente de los dos personajes se transcriben con estructuras lingüísticas en *Paradiso*, que Cortázar vuelve a traducir en imágenes en el presente ensayo

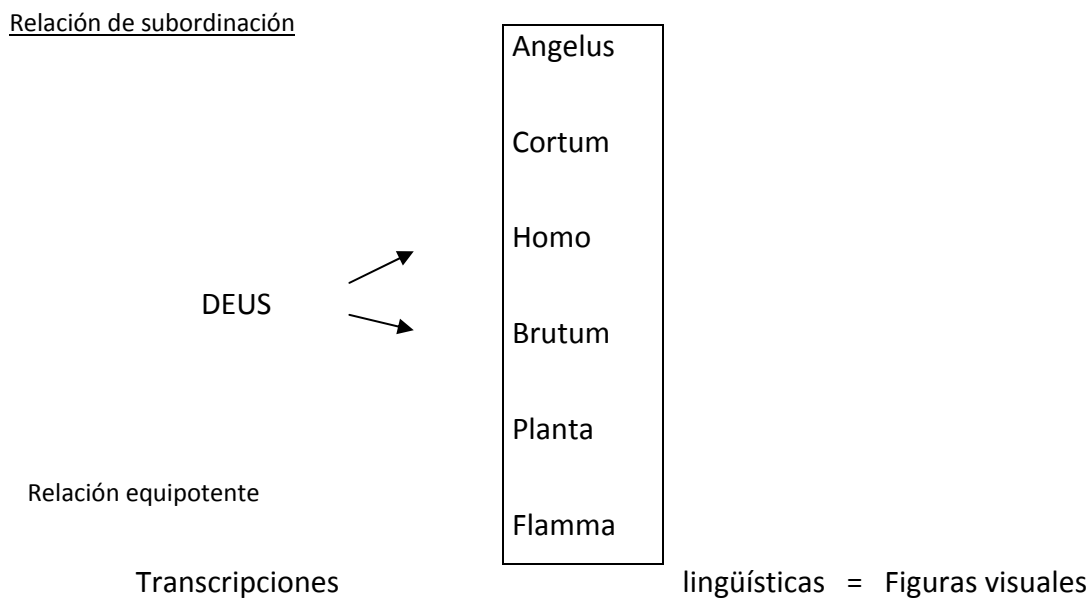
#### 2.1.2.15.3. **Análisis semiológico de la imagen “Escala mística”**

---

<sup>282</sup> Ibid, pág., 66

En la figura 3, imagen textualizada los diferentes elementos son diseminados de modo que cada icono ocupa la superficie que jerárquicamente le corresponde, la imagen más importante se sitúa en el centro geométrico del cuadro, zona del espacio que concentra la máxima tensión existente en la totalidad del cuadro por su atracción incontenible que ejerce sobre la totalidad de elementos y figuras con los que comparte espacio; el astro rey lanza chispas e insufla alientos desde su posición *tenística* y vigila el espacio terrenal imponiendo por medio de su fuerza cósmica sus leyes y decálogos.

La figura 3 es una imagen fija aislada, pertenece a esa categoría de imágenes cuyo espacio-único, permanente y cerrado, no dispone de una estructura de temporalidad similar a la de las imágenes secuenciales, la diversidad y la cantidad de elementos que la habitan y su puesta en escena teatralizada, favorecen una jerarquización de los elementos existentes en el cuadro:



Esta relación nuclear a la vez que jerárquica existente entre el icono atrayente central de la imagen (Dios) (todas las demás figuras pictóricas y lingüísticas) no es la única, ya que existen conexiones y alianzas que pueden considerarse marginales, pero no menos decisivas en la construcción de la narración del presente multidiscurso, por ejemplo: la existencia de relaciones entre los iconos figurativos y sus respectivas transcripciones verbales ubicadas en los peldaños de las escaleras un conducto espacial que vertebra la cuadro y surte las

estructuras temporales de espacio, imprescindible para una progresión narrativa de la multitextualidad.

#### 2.1.2.15.4. ***La estructura espacial de la “Escala mística”***

El **espacio** en la figura 3 es profundo, la progresión decreciente de los tamaños de objetos en función de su distancia corroboran esa focalización: las escaleras posicionadas diagonalmente, precisamente para provocar una profundidad que dé cabida a más elementos que pierden su autonomía semántica individual por mor de una unidad de sentido .el edificio del fondo ubicado en el polo óptico decreciente, constata la intencionada búsqueda del otro espacio que hace posible una secuencialización espacial favorecedora de una progresión narrativa.

La longitud de los vectores direccionales interpuestos entre los iconos y sus respectivas transcripciones lingüísticas depende de la cercanía o lejanía de éstos respecto de aquellos, lo que encarna de modo obvio la amplitud, flexibilidad y por tanto, plasticidad de la estructura espacial multitextual de la figura que nos ocupa.

La tridimensionalidad de los objetos es otra versión más de la espacialidad a la que el artista de la imagen textualizada “Escala mística” acude para destacar la importancia de algunos iconos, como por ejemplo: la torre de la puerta de acceso al Saber Originario, las escaleras cuyo sombreado resalta su presencia y su importancia en la elevación del individuo peldaño a peldaño hasta el espacio lindante entre lo terrenal y lo celestial.

#### 2.1.2.15.5. ***Intertextualidad multisémica? en la “Escala mística”***

En la figura 3 alberga diversos elementos geométricos, como los rectángulos, círculos, semicírculos; pictóricos, las rosas del centro del círculo y palabras, un simulacro en miniatura del libro *La vuelta al día en ochenta mundos*, una figura emblemática que Cortázar convoca en el presente multitexto para atribuirle funciones que no se limitan a explicar cuestiones de

altura celestial como en su origen, sino con las connotaciones artísticas, ideológicas y sociales con las que Lezama Lima impregna su novela *Paradiso*.

*“que el espacio significativo de carácter figural no se dé nunca en soledad abstracta, fija, sino que en realidad sea siempre el resultado de una formación discursiva, que constantemente se encuentre sometida a correcciones del contexto social y a presiones del psiquismo del observador.”<sup>283</sup>*

Entonces ¿hasta qué punto, la palabra “da a ver” la imagen? ¿o es la imagen la que “da a leer” la palabra? ¿Tiene la imagen la perentoria necesidad de ser desvelada por los signos o permanecer silente? ¿Se trata de leer la imagen y ver la palabra? ¿Posee la palabra la capacidad suficiente para traducir la imagen?

#### -cuando la palabra se desvincula de la imagen.

Al pertenecer a dos naturalezas de impulsivas encontradas, la palabra y la imagen, aún compartiendo espacio y construyendo juntas una arquitectura unitaria, no significan siempre en función de una relación analógica, en la figura 3 existen textos lingüísticos que se desvinculan totalmente de la imagen con el fin de interpretarse y explicarse a sí mismos, como textos independientes que vehiculan una serie de informaciones intrínsecas y fundamentales, irreductibles, que solo compete a ese tipo de lenguaje lingüístico-simbólico artificial y no a un lenguaje pictórico-icónico-natural como es la imagen. Ejemplo las palabras de la representación zodiacal no explican ninguna imagen en concreto, sino que reflejan conceptos, cuyo valores semánticos son de libre interpretación.

#### -cuando la palabra se metamorfosea en imagen

Otra de las funciones, que realiza la palabra es la de no tener la necesidad esencial de explicar absolutamente nada, sus resortes semánticos alcanzan un estado *cerológico* en términos de Kristeva<sup>284</sup> o *grado cero de escritura*, según Barthes, incluso la palabra va más allá desvinculándose de lo verbal para fusionarse con lo visual y exigir el estatuto del lenguaje que se “lee” a través de los sentidos (vista, tacto). Ejemplo los esbozos de palabras y de textos que se ubican en los espacios en blanco del ropaje del icono que sostiene la “esfera” zodiacal, no

---

<sup>283</sup> R. de la FLOR, Fernando, *Emblemas*, lectura de imágenes simbólicas, p., 53 Madrid, Alianza Editorial, 1995.

<sup>284</sup> KRISTEVA, Julia, *Semiótica, I*, Fundamentos, 1981.

tienen el deseo perentorio de transformarse en palabras nítidas, sino todo lo contrario, transmiten un deseo claro de permanecer en un estado figural.

Cuando las palabras pretenden dar a leer la imagen convirtiendo ésta en objeto de su deseo y escenario de sus operaciones más arriesgadas, que consisten en la reconstrucción de la imagen, un elemento figurativo-simbólico, compuesta de puntos, líneas, trazos, etc. en un simulacro de la misma, construido a base de fonemas, palabras; en ese trayecto de conversión, lo que R. Barthes llama *huella*, es donde se desmorona el orden lógico y ocupa su lugar otro de naturaleza fantástica que conduce a derroteros especulativos y de la imaginación individual.

#### 2.1.2.15.6. **Movimientos aleatorios multisígnicos en la “escala mística”**

La diversidad, cantidad y exposición teatral de los elementos que posan en la figura 3, la convierten en una suerte de multimodalidad discursiva compleja, dada las inagotables relaciones intertextuales que se manifiestan en infinitudes de maneras y modos, muchos de ellos son esquivos a la observación, por su fugacidad, cuya principal característica es la de pertenecer a un plano *sub-temporal* del *pre-presente* en espacios transfronterizos, al margen de las zonas emblemáticas del espacio, como el centro geométrico y los cuadrantes superiores de la imagen.

A través de la teoría (browniana rotatoria aleatoria<sup>285</sup> disciplina científica traída al ámbito de la literatura, al igual que otras ciencias, sean ligadas directamente al lenguaje como la semiología, la lingüística o de otra naturaleza como la antropología, la sociología, etc.

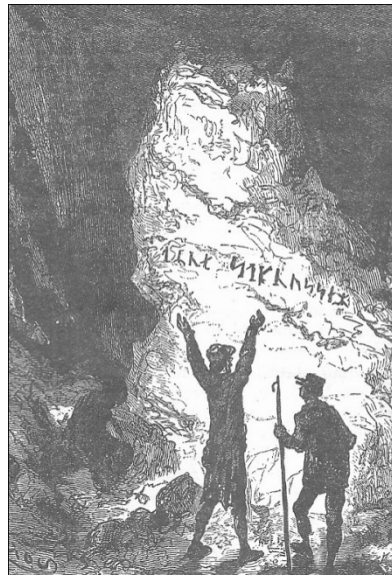
Observado el escenario dramático que se representa en el cuadro “Escala Mística” y al margen de las relaciones ya presupuestadas de antemano, cabe la hipótesis de que existan otro tipo de conexiones subyacentes, preferentemente azarosas y fortuitas entre los distintos componentes del escenario propuesto, que podrían invertir el tema principal consistente en una representación, más o menos didáctica que orienta al creyente hacia una

---

<sup>285</sup> Robert Brown, botánico estadounidense, cuya teoría (1927) forma parte de la metodología que se adopta en el análisis de corpus propuesto (ver el apartado de metodología browniana del presente planteamiento)

elevación moral, para transmutarse en un escenario, cuyos iconos dejan de ser atraídos por la Luz que lo iluminada todo, al igual que Cupido que abandona el arco dejando el arco con los brazos caídos, los iconos vagan en busca de otras conexiones de manera aleatoria..

#### 2.1.2.15.7. *Erótica de la imagen*



*“el recuerdo del cráter de Yoculo pasó al sótano, por allí llegaban también las sombras del Scartaris. La sombra anillada de Scartaris sobre el cráter de Sneffels...”. Diabólicamente la resonancia de la inocente orografía islandesa se vuelve una lasciva circunstancia erótica, y el mensaje de Arne Saknussem, maravilla de nuestra infancia (Descends dans le cratère du Yocul de Sneffels que l’ombre du Scartaris vient carriser avant les calendes de Juillet, voyageure audacieux, et tu parviendras au centre de la terre...) propone por el sonido y las imágenes una lúbrica revelación. Yoculo sombra anillada,... Sneffels, que hace pensar en to sniff, Scartaris, que en este contexto evoca el escroto, y las imágenes de descenso al cráter, de caricia, re región sobria...”<sup>286</sup>*

La actitud crítica de Cortázar es la de crear un espacio de subjetividad en el que se desarrolla la libertad creadora propia que en esta ocasión no solo propone la retirada de barreras que se interponen entre las distintas formas de expresión artísticas, sino que supera con creces su propio record , desbaratando las barreras temporales y los mecanismo que las producen,

---

<sup>286</sup> , Ibid, pág., 43

planteando en su lugar escenarios de plena intertextualidad suprahistórica, en el “*que no le importan los caracteres de los personajes, sino el misterio total del ser humano*” reflejado en las diferentes escenas y personajes que intercambian identidades, pasándose de un lado para otro de la historia sin ningún tipo de límite. Las escenas eróticas homosexuales que protagonizan los personajes de Lima, son réplicas de otras que ya habían transcurrido en la obra de Verme y posteriormente:

*“Recardo Forensis surge en su dimensión más secreta, Foción se sitúa ante él como una antiesrtofa o como el jin con respecto al jan”<sup>287</sup>*

#### 2.1.2.15.8. **La semántica de la imagen “erotizada”**

Una forma rectangular vertical en colores blanco y negro, cuyo espacio plástico se divide en dos escenarios bien definidos que se materializan en dos escenas bastante contrastadas, la primera de color negro (oscuridad, domina los márgenes del cuadro y se expande hacia el infinito, aprovechando la ausencia de un marco restrictivo que limite su ansia de significar, un objeto plurisignificante y en permanente cuestionamiento, puede ser un cráter, pero también un escroto.

Desde el punto de vista espacial, la imagen-textualizada, *¿cráter o escroto?*, esconde innumerables maneras de organización, entre ellas las que considera Panofsky como estadios *iconográficos*, cuyas escenas se ubican en superficies relativamente enmarcadas y predecibles y por lo tanto, susceptibles de un hipotético inventario de carácter lineal, sin embargo otras se pierden en la indefinición dando lugar a diversas interpretaciones al margen de las atribuidos en un principio, sin que alcancen nunca una síntesis definitiva.

. En otro estadio, llamado *iconológico* por el mismo Panofsky, se trata de un estadio virtual que dispone de un espacio de acción de carácter ilimitado y abarcador, basa sus significados en estructuras subyacentes o lo que llama R. Barthes *Cámara lúcida* en la que *Studium*, cuyos significados previsibles se oponen al *punctum* que se retroalimenta de acontecimientos

---

<sup>287</sup> Ibid., pp., 63

azarosos y erráticos que aprovecha el mismo Cortázar para inocular el sentido que quiere sugerir a través del conjunto de los elementos que comprenden una imagen determinada.

Desde el polo óptico espacial o lo que Hildebrandt llama polo háptico (mirar de lejos), no precisamente en el lado de acá, desde la vista de los espeleólogos asombrados, que aparecen en la imagen, ni siquiera el lado de los lectores espectadores que habitualmente son los que observan y definen; sino desde el lado de allá, desde lo alto de la atalaya, donde los ojos en soledad intentan abrirse al mundo al margen de otras consideraciones, los ojos que miran atrapados en un juego inter-subjetivo, establecen su territorio en la ilusión, proyectando hacia fuera el complejo pasaje de lo virtual a lo real, pero que nunca se termina de culminar.

De ahí que el juego de semejanzas que el autor establece a partir de la imagen de Cerne en el que no existen imágenes exclusivas de tal o cual tema, sino dependiendo de la función que puedan desempeñar en un momento dado, al igual que la totalidad de las imágenes expuestas en este planteamiento, su procedencia no las priva de ejercer su nuevo rol, significando nuevamente en el presente contexto; lo que antaño era un cráter abierto en el centro de la tierra, ahora representa el centro de un individuo y lo candente y estertoroso se transforman en jadeos eróticos.

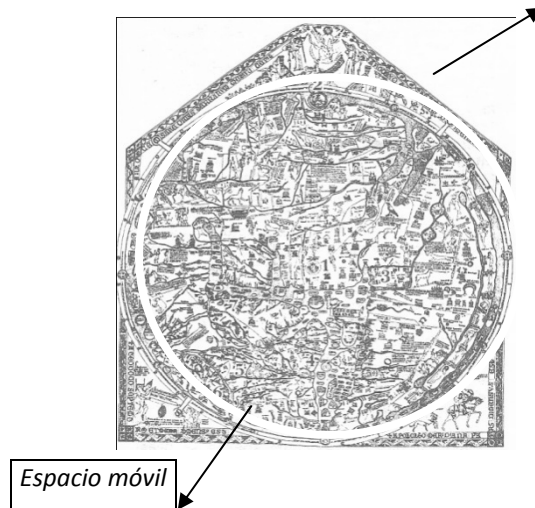
*“Cuando su visión le entregaba una palabra en cualquier relación que pueda tener con la realidad, esa palabra le parecía que pasaba a sus manos, y aunque la palabra le permaneciese invisible, liberada de la visión de donde había partido, iba adquiriendo una rueda donde giraba incesantemente la modulación invisible y la modelación palpable y una modulación casi visible...”<sup>288</sup>*

#### **2.1.2.15.9. Espacio en movimiento**

Espacio fijo

---

<sup>288</sup> Ibid., p., 148



La miniatura hexagonal gris /blanco “estática”, que da cabida a otra figura geométrica circular, “móvil”. Ambas figuras se construyen en subespacios de escritura y dibujo, se distribuyen conforme a parámetros secretos provistos de mecanismos de lectura que se basan en combinaciones cifradas proporcionadas por el mismo mecanismo. El espacio hexagonal “invadido” se fragmenta en dos espacios inconexos, el superior comprende un icono dominante que lidera el centro es flanqueado por otras figuras de menor importancia jerárquica, mientras que el espacio inferior se fragmenta en dos nuevas figuras que sirven de espacios textuales, una composición compleja que precisa de una serie de gestos físicos con cada lectura.

*“Gracias a Paradiso, como en su día a Locus Solus o la muerte de Virgilio, vuelvo a la palabra escrita con la actitud del niño que lentamente viajaba con un dedo por los mapas de los atlas, por el contorno de las imágenes, que paladeaba el sabor embriagante de lo incomprensible, de las palabras que eran ensalmos, ritmos y ritos de pasaje.”<sup>289</sup>*

La ventana del cuadrante superior izquierdo abre el escenario del cuadro al mundo, dando entrada a un espacio de carácter ilimitado, que ilumina la totalidad de la superficie, pero como contraposición, se traza otro espacio en el extremo derecho de color oscuro para compensar esa luminosidad, los elementos de ambos subespacios articulados con el mismo

---

<sup>289</sup> Ibid, pág. , 80

texto lingüístico de Julio Cortázar que se relaciona para rentabilizarlas por ser de alguna manera herméticas y así asociarlas con *Paradiso*

#### 2.1.2.15.10. *El espacio gnóstico*



*“...cada página oscura y riesgosa de *Paradiso*, cada imagen desarraigante o enajenante, requiere un humilde pero profundo amor de primer recorrido matinal por el jardín del Edén, un descifrar de helectos, esquinas y de comportamientos; una cadencia de ritual que por la hipnosis y el encantamiento abra las puertas de tanto misterio resolviéndose en la gran luz de esa suma...”<sup>290</sup>*

La presente imagen-textualizada, de forma ovalada vertical, tal vez *Paradiso* se convierte en un verdadero espacio gnóstico, donde concurren los humanos, los animales y las cosas para participar en el escenario de la vida y la muerte, dos espacios separados por una delgada línea que hace de árbitro entre dos planos distintos, el terrenal y el celestial

Los textos lingüísticos que intervienen en la composición, varían en grado de importancia con respecto al conjunto de elementos del cuadro, dependiendo de la zona que ocupan y de las funciones que pretenden desempeñar. En primer lugar, el texto "Sinistra aveto" incrustado en un espacio en blanco, *endotópico*, aislado en un subespacio, que cuelga de la parte seca del "manzano". El texto desempeña la función lingüística que suele ocupar la manzana junto a la serpiente enroscada, invitando a Adam a protagonizar el "pecado original"; la serpiente baja del árbol, la manzana desaparece y la rama se seca, pero permanece la palabra que sigue suplantando una manzana; una representación humanista del imaginario cristiano, un paraíso similar al de *Paradiso*, pero en su versión latinoamericana del S XX, que Cortázar quiere convocar en el presente artículo con una intencionalidad intertextual que sitúa en el mismo

---

<sup>290</sup> Ibid, pág., 80

plano el conjunto de fenómenos y versiones, sean expresivas o no, que se incorporan al ruedo multitextual con el que ahonda de manera progresiva en el entramado mundo de *Paradiso* para demostrar su inmenso dominio.

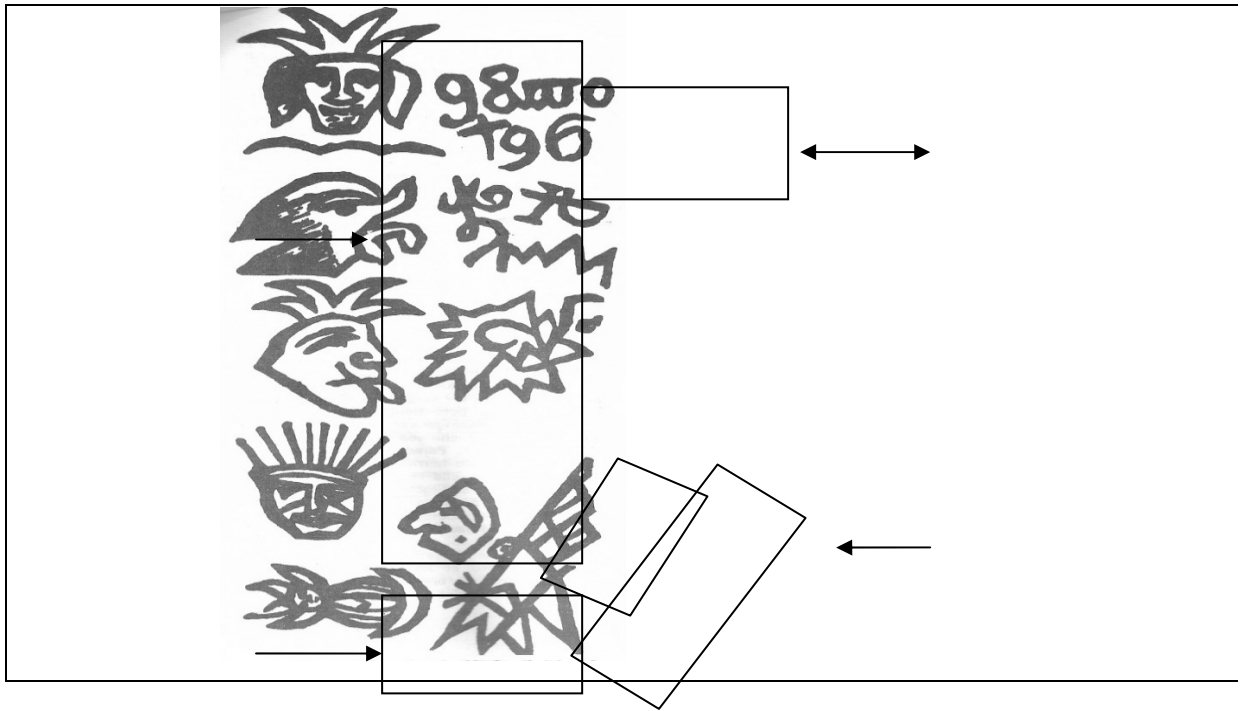
2.1.2.15.11. ***Lecturas multimodales de una imagen (horizontal, vertical, diagonal, polivalente)***

*“Se habla mucho en nuestros días de ciencias diagonales, pero el lector diagonal, se tomará su tiempo en aparecer y Paradiso, tajo al sesgo en esencias y presencias, conocerá la resistencia que le opone al haz de las ideas recibidas, pero el tajo ya está dado, como en la historia china del perfecto verdugo, el decapitado sigue en pie sin saber que apenas estornude su cabeza rodará por el suelo”.*<sup>291</sup>

La peculiar estructura espacial de cabezas flotantes y la posición cambiante de sus elementos, exigen al lector espectador un ejercicio lectoral igualmente cambiante que comienza con una lectura vertical de la columna de cabezas situadas verticalmente, mientras que a los horizontales corresponde una lectura también horizontal, entre ésta y aquella existen otras dos formas: la lectura ambivalente y la diagonal, tal como muestran las flechas.

---

<sup>291</sup> Ibid, pág., 47



La peculiar estructura espacial de cabezas flotantes y la posición cambiante de sus elementos, exigen al lector espectador un ejercicio lectoral igualmente cambiante que comienza con una lectura vertical de la columna de cabezas situadas verticalmente, mientras que a los horizontales corresponde una lectura también horizontal, entre ésta y aquella existen otras dos formas: la lectura ambivalente y la diagonal, tal como muestran las flechas.

El juego de lecturas y relecturas, sin duda obedece al mismo razonamiento que Cortázar viene significando en su estudio de la novela *Paradiso*, su carácter hermético, cuya lectura precisa de habilidades lectorales múltiples, tantos como los mostrados en la imagen: de vertical a horizontal y de éste a diagonal

#### 2.1.2.15.12. Mano “mnemónica”



La imagen mnemónica representa una mano humana que da cabida en su palma abierta a una serie de símbolos distribuidos de manera que cada uno corresponde con un dedo de la mano, y todos articulados constituyen un enunciado unitario denotativo y unívoco para el autor y connotativo y equívoco para los otros. La mano es protegida por una lánguida, pero persistente línea, que sirve de hilo comunicante entre los cinco dedos y fija un espacio circular, cuya forma potencia el halo esotérico-mágico del escenario representado y refuerza su aspecto misterioso ante cualquier lector que pretenda especular con su enunciado impenetrable, idéntico al de *Paradiso* vista por Cortázar en el presente ensayo, ya que considera que la novela trasciende de ser simplemente un objeto literario para situarse en un escenario multidiscursivo y extremadamente velado que precisa de un código inexistente en los métodos rígidos tradicionales.

*“Paradiso es una ceremonia, algo que preexiste a toda lectura con fines y modos literarios; tiene esa acuciosa presencia típica de lo que fue la visión primordial de los eléatas, amalgama de lo que más tarde se llamó poema y filosofía, desnuda confrontación del rostro del hombre con un cielo de zarpas de estrellas....”<sup>292</sup>*

#### **2.1.2.15.13. La imagen erótica**



Baño de luna

---

<sup>292</sup>Ibid, pág., 78

La estampa, estampilla o carta erótico-tarótica cuya forma rectangular vertical se distribuye en tres espacios claramente definidos: el extremo superior, rectángulo horizontal que encierra dentro de su espacio en blanco lo que podría ser una transcripción numérica romana (XVII), no obstante dichos símbolos pueden significar (XVII) en su versión de mayúsculas (XVII), lo que convierte la mismísima delantera de la imagen en una zona bastante tensionada, dada la ambigüedad que caracteriza el significado de sus signos

El segundo espacio abarca la superficie más extensa del cuadro, que a su vez se divide en dos subespacios, el superior celeste en el que se representa el firmamento cuyo centro, se sitúa la Osa Mayor, una estrella de referencia, flanqueada de dos estrellas de siete puntas, número con propiedades mágico-esotéricas en ámbitos sociales en los que domina la superstición y la visión mitológica de la realidad. El espacio inferior alberga en su zona central el icono más destacado, una muchacha aseándose.

Por último, se suma otro espacio de dimensiones espaciales similares al primero pero en su interior integra una palabra en singular, L'ETOILE, que aparentemente da a leer la imagen en su totalidad, pero también puede significar el nombre de la muchacha, o posiblemente se refiera a la Osa Mayor (L'ETOILE= ESTRELLA) que emplea los mismos fonemas que (TOILETTE= LUGAR DE ASEO). Este juego de letras, cifras y figuras, forman parte del enunciado cifrado que pretende vehicular la imagen -textualizada, la imagen erótica de la muchacha.

Se ha mencionado con anterioridad (¿cráter o escroto?) la imagen erotizada, que llamamos a aquella imagen que en principio no se crea para una finalidad erótica, pero siempre hay alguien que ve en ella ese aspecto, caso de Cortázar, y lo destaca para el asombro de muchos, mientras tanto, la imagen erótica propiamente dicha, caso que nos ocupa, también impregna los distintos lenguajes cortazaianos (verbal-visual) y domina buena parte de su narrativa, siempre que acude a ella es para destacar no solo el aspecto erótico, o incluso sexual, que también, sino para romper ese molde de cristal en la que se deposita y recuperar la libertad de poder recrear en ella sin sentirse culpable de caer en extravagancias, aunque tal vez sí si extravagancias significan transgresiones sin discreción ni medida de todo orden, bienvenida sea y porque en realidad de eso se trata, lo mismo que en la imagen erótica expuesta "muchacha aseándose", en la novela *Paradiso* o el mismo texto cortazariano, de establecer la erótica un mecanismo vital-literario susceptible de acceder a los productos de la imaginación

creativa de autores como Lezama en *Paradiso* y crear de ella infinidad de simulacros, como es el caso de la imagen que nos ocupa, más las estrellas, el desierto, el agua, etc., posiblemente sea por sí sola el simulacro de toda la novela *Paradiso*, parte de ella o es la ilusión y el deseo del lector Cortázar que tantea la posibilidad de tapar con un tupido velo cuestiones por considerarlas menos relevantes para su ideario, pero fuera como fuese la cuestión los principios de partida recuerdan la absoluta subjetividad del poeta en la concepción de su obra, de igual manera el lector es dueño de su parcela perceptiva respecto de la obra, en definitiva, *Paradiso* en sus distintas parcelas, nada entre dos subjetividades.

*“la invención de situaciones extremas en el campo de lo erótico, lo mágico y lo imaginario. Imposible resumir la multiplicidad de episodios encadenados o libres, las secuencias acumulativas o irradiantes, la inagotable fantasía de un hombre para quien el régimen de la imagen es una fabulosa cetrería en la que el halconero, el halcón y la presa triangulan una primera serie de reacciones capaces de multiplicarse hasta cuajar en un gigantesco cristal que contiene un mundo, “la ciudad tibetana” de la maravilla total”*

El ensayo cortazariano corresponde en gran medida a su visión tantas veces repetida del mundo, pero con la novela *Paradiso* de Lima en ciería mediante la cual va abriendo caminos secretos que le sitúan en el mismo núcleo de la novela, para luego recrearla a su manera e ir surtiendo al lector del fruto de sus invenciones que no representan ninguna banalidad tratándose de un autor tan experimentado y extremadamente minucioso, sino todo lo contrario, se trata de la esencia de la literatura y la reflexión puestas al servicio del usuario.

*“Finalmente, el sentido general de La vuelta al día en ochenta mundos podría sintetizarse con una cita del ensayo de Cortázar sobre *Paradiso*, la novela de Lezama Lima en la que parece condensarse su propia visión camaleónica del libro, la literatura y el arte en general, su posición vital frente al hombre y la sociedad”:*

#### **2.1.2.16. La hoguera donde arde una**



Ahora le toca el turno a la poesía ocupar el espacio que le tiene preparado ex profeso el autor universal, Después de colocar una serie de textos (*reflexivos*, ensayos, discursos diminutos, relato, fragmentos de textos) e imágenes (dibujos, pinturas y fotografías ), en donde en los espacios textuales se añaden imágenes para refrendar aquello que se acibe, sea acertado o no, mientras que en el presente caso de *La hoguera arde una*, es la imagen la que interpela, o lo que es lo mismo, es el texto quien se incorpora a la imagen para ¿refrendarla, contradecirla dialogarla, interrogarla, etc.?

Un poema “en proceso” de construcciones , necesita ser apuntalado con lecturas activas susceptibles de atribuirse la tarea de, no ya de desvelar el sentido exacto, tarea fútil en un poema, especialmente el poema en cuestión *La hoguera donde arde una*; sino de construir significados lógicos y sentidos a partir de un “simulacro” de poema, sin la pretensión de zurcirla y remendarla mediante fragmentos exógenos , sino de restaurarla destacando lo oculto y enmarañado en las estructuras significantes de los versos y por consiguiente de la totalidad del poema, un juego de enigmas<sup>293</sup> que Cortázar trae a este espacio multitextual.

*“El poema “La hoguera donde arde una” (Cortázar 2010 T.2: 83-85) ofrece un claro ejemplo de la creación de un espacio desarticulado a nivel visual y verbal. Hay cambios en la orientación de la página (de vertical a horizontal) al pasar del dibujo al texto; por otra parte es un claro ejemplo de la ruptura del lenguaje puesto que los versos aparecen mutilados. La palabra “bruja” silenciada en el título (horizontal) es reconstruida gracias a la ilustración adyacente (vertical). El juego llega a su variante extrema en una nota de “Jack the Ripper blues” que dice: “Basta imaginar a Jack cumpliendo en tan vasto y real campo operatorio lo que modestamente debió conformarse con hacerle a Mary Kelly y que, para protección de personas impresionables resumo en nota cabeza abajo.” (Cortázar 2010 T.2:*

---

<sup>293</sup> Cortázar en este y otros libros muestra sobradamente su capacidad en emplear material de cualquier época para sus obras, un verdadero acto intertextual y *La vuelta al día en ochenta mundos* es la más privilegiado en acaparar textos y fragmentos, visuales y verbales de diversos épocas y autores. El enigma, por la vitola de misterioso y el juego lingüístico y literario que ofrece, especialmente, cuando las obras son relatos o multitextos breves, se constituye en preferido del autor

98). *El resultado es que el lector debe maniobrar los 360 grados del libro para poder proseguir la lectura. En conclusión, estamos muy lejos del libro como simple soporte de la escritura y sí nos encontramos con el concepto artístico de libro-objeto*".<sup>294</sup>

De ahí que la peculiaridad constructivo-espacial del macrotexto *La hoguera donde arde una* en el que la imagen que precede al texto se despliega en un espacio vertical similar a todas las imágenes del libro, mientras que el texto lingüístico se transcribe de forma horizontal, Una cuestión baladí, sino se tratase de *La vuelta al día en ochenta mundos*, donde cada detalle en el plano formal repercute en el plano semántico.

Con el mismo título, Cortázar ya advierte del tipo de elemento que convoca esta vez, la intrincación que demuestra el título, recuerda las prácticas surrealistas que Cortázar intensifica desde el principio: (el mismo título de la obra o el título interrogativo mermado y por último, similar al del título del presente poema), sirven para generar dudas a raudales, provocar situaciones lúdicas, por ejemplo: *La hoguera que arde una ¿qué) ¿una poesía, una ilusión, un mitología, una casa, un tótem, otra hoguera, una tradición, todas a la vez, etc.*

Pero por lo leído y visto de Cortázar, el poema parece ser el mejor motivo en el que siempre se desmelenan para implantar la erótica literaria y la literatura erótica, sin alcanzar la pornografía, derrotero que nunca le agrada, precisamente porque no es ámbito de la creatividad literaria ni artística, según indica Mario Gallardo:

*"la queja de Cortázar se centra en el pobre manejo de la expresión lingüística que torna al erotismo en pornografía"*<sup>295</sup>

*"Cortázar asevera que el erotismo exige imaginación al momento de trasvasarlo a la expresión literaria, hasta lograr un feliz desenlace en la ecuación "erotismo= sexo+ inteligencia, lengua + inteligencia, dedos+ inteligencia"*<sup>296</sup>

---

<sup>294</sup>, Ibid, p. 20

<sup>295</sup> GALLARDO, Mario, Memorias, erotismo y arte poética en los almanaques de Julio Cortázar Espéculo: Revista de Estudios Literarios32 (2006 Mar-June): sin paginar

<sup>296</sup> GALLARDO, Mario, Erotismo y arte poético en los almanaques de Julio Cortázar, Espéculo. Revista de estudios literarios, 32, (2006 Mar, Jeun), sin pagina

*Sin embargo, para otros estudiosos del poema La hoguera arde una, entre ellos, Mercedes Ontoria Peña, consideran que el tema de la sexualidad domina el poema desde el principio hasta el final:*

*“poemas de “Poesía permutante”, un conjunto de versos que el lector puede combinar a su gusto. Precisamente el grupo de estrofas que se propone en este pasaje es de contenido sexual”<sup>297</sup>*

Aunque en realidad la posición de Ontoria Peña es una postura intermedia entre lo erótico-sensual y lo pornográfico, si se considera a éste último como acto exhibicionista<sup>298</sup> de lo erótico y lo sexual. En la misma idea que Ontoria, anda José Amícola<sup>299</sup>

un peculiar poema difícilmente inteligible de modo habitual, el lector se ve obligado a acopiar métodos lectorales nada acostumbrados, como la combinación entre estructuras, conceptos y términos que forman parte del mismo multitexto (título, imagen y poema), deducir terminaciones, empleando elementos propios del multitexto, crear combinaciones basadas en relaciones conceptuales, ideológicas, eróticas, literarias,, en definitiva , un derroche lúdico-erótico-enigmático, sin límites a disposición del los usuarios, donde el que se aproxima a la respuesta del requirente, se convierte en ganador y así...

*“El poema “La hoguera donde arde una” (Cortázar 2010 T.2: 83-85) ofrece un claro ejemplo de la creación de un espacio desarticulado a nivel visual y verbal. Hay cambios en la orientación de la página (de vertical a horizontal) al pasar del dibujo al texto; por otra parte es un claro ejemplo de la ruptura del lenguaje puesto que los versos aparecen mutilados. La palabra “bruja” silenciada en el título (horizontal) es reconstruida gracias a la ilustración adyacente (vertical). El juego llega a su variante extrema en una nota de “Jack the Ripper blues” que dice:*

---

<sup>297</sup> ONTORIO PEÑA, Mercedes, “Julio Cortázar y Marcel Duchamp o nuevos encuentro a deshoras”, Imposibilita nº 7, Abril, 2014, págs., 33-51 (*Università degli Studi di Pirugia, Italia*)

<sup>298</sup> PLANELLS, Antonio, *Metafísica y erotismo: Julio Cortázar y su cuentística*, p., 58, Madrid, Purrúa Ediciones, 1979

Aunque para nosotros está fuera de toda duda la inclusión de pornografía en su poética, abundan estudiosos que sostiene todo lo contrario, esgrimiendo la cantidad de cuentos del autor que recogen la pornografía, el exhibicionismo e incluso, el incesto (*Casa tomada*), como es el caso de Antoni Planells en su libro *Erotismo y metafísica: Julio Cortázar y su cuentística: La narrativa de Cortázar está poblada de imágenes sexuales, de expresión audaz y portadoras de gran fuerza lírica. Tales imágenes abarcan una gama expresiva que incluye el incesto (“Casa tomada” “B”) (“el río”; “El ídolo de las Cíclades”), etc.), la desfloración (“Ómnibus”), la homosexualidad (“Los buenos servicios”), el exhibicionismo (“El perseguidor”)*

<sup>299</sup> AMÍCOLA, José, *Sobre Cortázar*, p., 59 B. Aires, E. Escuela, 1969

*“ no se encuentra el motivo de amor, que suele ser una tabla de salvación para los personajes de muchos autores”*

*“Basta imaginar a Jack cumpliendo en tan vasto y real campo operatorio lo que modestamente debió conformarse con hacerle a Mary Kelly y que, para protección de personas impresionables resumo en nota cabeza abajo.” (Cortázar 2010 T.2: 98). El resultado es que el lector debe maniobrar los 360 grados del libro para poder proseguir la lectura. En conclusión, estamos muy lejos del libro como simple soporte de la escritura y sí nos encontramos con el concepto artístico de libro-objeto”.*<sup>300</sup>

*“En este collage donde se recorre un largo y variado itinerario con la misma liviandad que empleara Phileas Fogg en dar la vuelta al planeta, Julio Cortázar vuela, navega y camina hacia escalas tales como: Soliloquio ante una hoguera”*<sup>301</sup>

La posición vertical de la imagen y la posición horizontal del poema añade más tarea al lector, ya que entre “mirar” y “leer” debe girar el libro entre dos posiciones opuestas, una lectura horizontal le corresponde una mirada vertical, un trayecto de lectura de ida y vuelta.

#### **2.1.2.17. Relaciones sospechosas**

Cortázar reúne una retahíla de discursos, cada cual más rompedor, revestidos de humor e ironía pero desprovistos de envolturas que hagan disfrazar su verdadero aspecto, todos ellos se constituyen en afilados dardos multidireccionales en busca de dianas oportunas. Cortázar se faja con la responsabilidad de poner negro sobre blanco relatando acontecimientos cotidianos que con toda seguridad pasarían desapercibidos y relegados si no fuera por la agudeza de un visionario capaz de trasladar a la reflexión réplicas de una sub-realidad inquietante como consecuencia de la soledad, el silencio, la paranoia como fenómenos de arraigo en las grandes urbes, particularmente europeas y americanas<sup>302</sup>.

---

<sup>300</sup> , Ibid., p.20

<sup>301</sup> REINALDO da SILVA, Gisela El surrealismo y su revolución en el arte: Una lectura del surrealismo en Salvador Dalí y Julio Cortázar, p.,34, Río de Janeiro, Brasil

<sup>302</sup>En la narrativa del Boom las grandes ciudades representan el espacio perfecto para construir infinitas tramas narrativas, *Borges, Cortázar, Sábato, Buenos Aires es una ciudad babilónica, modelo de la narración urbana que incluye rufianes, asaltantes solitarios, borrachos, vagos, desocupados, mendigos, miseria y descreimiento. Habitantes que deambulan por la ciudad como en un caos, que se acercan a las cloacas de la ciudad.*

Aunque el título proclama la existencia de unas relaciones, el grueso del presente multidiscurso no parece responder a su propia etiqueta, sobre todo por la ausencia de relaciones y la presencia constante de sospechas que subyugan cualquier atisbo de libertad convirtiendo el clima en nebulosa asfixiante; los individuos que moran sus espacios se tipifican como seres asociales que se resisten a cualquier forma de apertura hacia el otro y solo soportan a duras penas los espacios colectivos.

En *Relaciones sospechosas* Cortázar experimenta con la máxima de “mientras más, mejor”, acumulando una cantidad considerable de elementos expresivos, poniendo los distintos productos en el mismo cesto, alternando textos lingüísticos y fotografías, textos y metatextos, crítica y literatura, propios y ajenos, destinados a destilar significados circulares que abarcan todas las parcelas culturales e ideológicas de un círculo semántico, por la cantidad de conexiones que supone un escenario tan atiburrado de estructuras significantes de toda índole.

Bajo el auspicio del título *Relaciones sospechosas*, en primer lugar, se sitúa el texto en lengua inglesa que trata de un manifiesto anunciante del fin de los milagros y el nacimiento del pensamiento moderno, dueño y creador de sus propias mitologías. Justamente en el siguiente renglón, un diminuto texto reza lo siguiente: Shakespeare, *All’s Well that Ends Well*, que traducido al castellano vendría a decir: todo fenecerá.

*“They say miracles are past: and we have our philosophical persons to make modern and familiar things supernatural and causeless. Hence it is we make trifles of terrors: ensconcing ourselves into seeming knowledge, when we should submit to an unknown fear”.*<sup>303</sup>

Shakespeare avisa de lo desfasado que queda el tiempo de los milagros, reclamando la existencia de otra forma de visionar el mundo, un texto anticipatorio que coincide plenamente con la idea cortazariana de oponerse frontalmente a los postulados caducos imbuidos en envoltorios más o menos atractivos.

---

<sup>303</sup> SANJINÉS, José, *Book at outskirts of culture*, p., 277,

#### 2.1.2.17.1. Encuentro con el mal

Encuentro con el mal narra extraños hechos que se producen en la línea 92, en cuyo autobús los pasajeros viven una peripecia durante el trayecto que les retorna a su domicilio en el Barrio Latino de París.

*“en la plataforma cerrada del autobús, mirándose las caras más huecas en ese silencio que es la ley no escrita de París”<sup>304</sup>*

*“En algún momento tuve la conciencia de tener miedo”<sup>305</sup>*

El texto se asemeja a una obra dramática en la que el autobús se constituye en una plataforma ambulante a la que suben unos pasajeros y bajan otros, simulando las entradas y salidas de los personajes en el escenario en un teatro tradicional, y “el aire viciado” del autobús corresponde a esa dosis de tensión que precisa un escenario dramático para poder alcanzar el clímax necesario de una representación.

*“Muchos bajaron en la parada de la École Militaire; se entraba en el autobús tramo del trayecto y el autobús estaba caliente de aire viciado”<sup>306</sup>*<sup>87</sup>

Sin embargo la vivenciada y posteriormente relatada experiencia de Cortázar puede representar perfectamente un relato de suspense en el que él se erige en narrador en primera persona, único pasajero con nombre y apellidos, observador subjetivo de cada movimiento del personaje más sospechoso y temido, “el hombre del sobretodo” y el comportamiento de los demás pasajeros ante momentos de incertidumbre, pero sobre todo de pánico

*“Mi punto de vista, por otra parte, queda reforzado por un pasaje del artículo “Relaciones sospechosas”, de La vuelta al día en ochenta mundos donde Cortázar narra un “encuentro con el Mal” en realidad, encuentro con su encarnación en un pavoroso viajero de un ómnibus de París. La anécdota da pie a Cortázar para un impromptu sobre la “sospechosa” relación que suele existir entre asesinos y víctimas (o especial fascinación de estas últimas con respecto a sus victimarios); los rasgos físicos de ciertos criminales, para Cortázar, reflejan de algún modo su*

---

<sup>304</sup> CORTÁZAR, Julio, La vuelta al día en ochenta mundos, Tomo II, P.,86, Madrid, S XXI de Editores, 2006

<sup>305</sup> Ibid., p., 86

<sup>306</sup> Ibid., p., 87

*naturaleza maligna y a este propósito recuerda la descripción del asesino Williams por De Quincey*<sup>307</sup>

El relato traslada a los lectores el clima asfixiante que se respira en el seno de una sociedad en dificultades, toda vez que el ambiente de sospechas y recelos encuentran arraigo en todas las estructuras que conforman el tejido social parisiense, la historia del autobús solo representa la punta del iceberg de una sociedad gravemente enferma y en vía de desintegración irreversible, cuyos individuos son calificados por Cortázar como eslabones inconexos que nunca hablan, solo seres fantasmagóricos que murmuran:

*“Cuerpos debajo de incontables chalecos y bufandas” o “tuve que abrazarme al tronco de un plátano”*<sup>308</sup>

#### **2.1.2.18. Jack Ripper blues**

Bajo el mismo título *Jack the Ripper Blues*, se ubica un diminuto poema atribuido al autodenominado Jack the Ripper, enviado al diario londinense en 1888 reivindicando su tétrico pasatiempo, un personaje convertido a lo largo de los años en pura franquicia, bajo cuyo anonimato se cometen centenares de asesinatos de prostitutas a finales del SXIX en Londres

Justo después, el texto cortazariano en el que desgrana el kilométrico periplo de Jack el destripador, un asesino en serie de prostitutas londinenses entre los años 1886 y 1993, las leyendas asociadas a las aventuras del mítico personaje y las extrañas versiones que se hacen de su figura; Cortázar desmenuza los tópicos asociados a su ajetreada vida, en muchas ocasiones elaborados con la finalidad de crear opiniones interesadas y mantener así el negocio periodístico en boga. Cortázar, aunque sin justificar ni condenar a Ripper, minimiza sus atrocidades en comparación con las que él entiende como verdaderas crueldades, las cometidas por la monarquía británica de entonces, avasallada por la reina Victoria, una reina

---

<sup>307</sup>MATAS, Julio, “El contexto moral en algunos cuentos de Julio Cortázar, p. 598, Revista iberoamericana, University of Pittsburgh

<sup>308</sup>CORTÁZAR, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, p., 92, Madrid, S XXI de Editores, 2006.

que jocosamente tilda de “mofletuda” y “gorda” y su monarquía de nociva y monstruosa, especialmente por la acelerada degradación social que sufre la sociedad británica durante su patético y feudal reinado:

*“En "Relaciones sospechosas", trabajo incluido en La vuelta al día en ochenta mundos, el tono humorístico no impide (creo que más bien facilita) la proposición moral sentada por Cortázar. A la reina Victoria o a lo que caracterizaba su reinado ("el desempleo, la miseria, el despotismo social" y, como consecuencia, el alto índice de prostitución), Cortázar opone como más justificados o comprensibles los crímenes de Jack el Destripador. Cortázar concluye, dirigiéndose a la hipotética señora en quien suele encarnar los prejuicios de la "mentalidad burguesa" (recuérdese a la señora de Cinamomo de las últimas novelas)”<sup>309</sup>*

Una época (SXIX) que Cortázar, siempre pegado de su interlocutora(señora) hace coincidir con la época que su “tocayo” Julio Verne refleja en su obra *La vuelta al mundo en ochenta días*, como una forma de intertextualidad entre dos maneras de enfocar una misma historia, la primera, ficcional sin más y por lo tanto, unimodal, mientras que la segunda, ficcional, reflexiva histórica, pictórica, poética y por lo tanto una estrategia multitextualizante en la que se convoca una cascada de elementos expresivos misceláneos con el decidido propósito de establecer nuevas conexiones y alianzas multitextuales al margen de las ya gastadas relaciones habituales:

*“Así señora, por muy horribles que fueran los crimines del Ripper, parecen obras de beneficencia frente a este hipócrita genocidio que en tantas partes del mundo está lejos de haber cesado; y por eso, en mi mundo figurado, jacke sigue ahí para destripar a la reina Victoria”<sup>310</sup>*

En el espacio del ensayo de Cortázar se emite otro poema del supuesto destripador cuyo acento londinense (cockney) desbarata las teorías nacionalistas y racistas que lo identifican con emigrantes irlandeses, sobre todo judíos venidos del Este de Europa, polacos, rusos, etc. El poema, a parte de su primera función identificativa del personaje, trastorna el transcurrir del multidiscurso, añadiendo con su incorporación más sustancia expresiva a la catarata de

---

<sup>309</sup> MATAS, Julio, “Contexto moral de algunos cuentos de Cortázar” Revista iberoamericana, Universidad de Pittsburg, p., 594.

<sup>310</sup> CORTÁZAR, *La vuelta al día en ochenta mundos*, p., 102, Madrid, S XXI de Editores, 2006

textos que se van acumulando en un espacio tan comprimido y dosificado como es el de *"Ripper blues"*<sup>311</sup>

Por ejemplo los dos poemas de Ripper, el primero amenazante *"I came to be a killer"* y el segundo, conciliador, e incluso hasta gracioso y tierno, ofreciéndose como un alegre amigo *"I'm your own light-hearted friend"* representarían un escenario paradójico e incluso absurdo si no fuera por el texto cortazariano interpuesto donde pone en contacto distintas historias de distinta índole: reales, fantásticas, antiguas, actuales, propias, ajenas, etc., la literatura se cruza con el ensayo, el periodismo e imágenes, dando lugar a procesos de intertextualidad en los que los significados de los distintos elementos se contaminan de manera recíproca, dando lugar a sentidos y contrasentidos, sobre todo estos últimos intencionadamente promovidos por Cortázar en el presente multitexto con el propósito de quebrantar la serie de excluyentes pautas burguesas concebidas con carácter vitalicio, y como alternativa, Cortázar sugiere una serie de coordenadas que incluyen todo tipo de existencias, su marcada flexibilidad conceptual y perceptiva favorece el surgimiento de significados subyacentes.

De ahí que aunque el caso Ripper sigue abierto, con el paso del tiempo ya no despierta el interés policial y periodístico de antaño, sin embargo con toda seguridad, sigue encarnando un notable motivo creativo artístico que inspira durante más de un siglo a un gran listado de creadores de distintas generaciones: dramaturgos, narradores, poetas, cómics, guiñoles, etc., que pasean el siniestro "alias" de "Jack the Ripper" por todo el planeta hasta hoy día.

En esta ocasión el fenómeno Ripper parece tener el aspecto de ser resucitado por Cortázar en su versión de multitexto compuesto de una hilera de textos visuales y lingüísticos, literarios y no literarios, precisamente para erigirse en un alegato favorable a la objeción y en contra de lo dado histórico y literario respecto de las aventuras del mítico personaje; de ahí que el texto reflexivo cortazariano se flanquea de tantos elementos expresivos (fragmentos, poemas, imágenes), precisamente para poner en cuestión la sarta de falsedades asumidas como verdades históricas canonizadas, pero antes el autor osa trufar cada estructura de las que componen el multitexto con ingredientes literarios: (humor, burla, ironía, sarcasmo, etc.) que sitúan lo que en principio aparenta una simple controversia histórica, en la

---

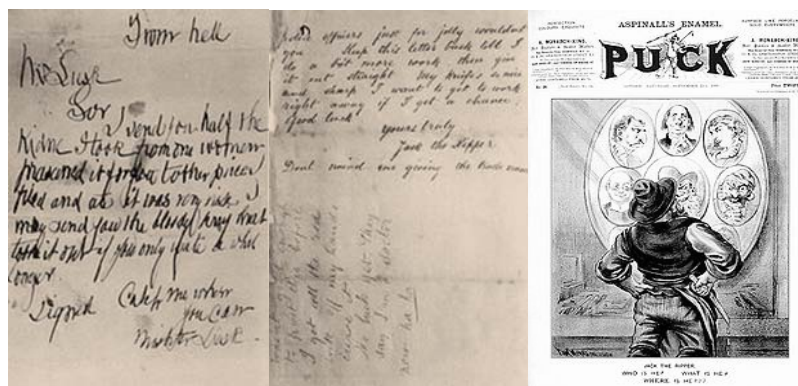
<sup>311</sup> Como es sabido, el asunto Ripper sigue siendo un caso abierto mientras en su casi siglo y medio de existencia atesta cantidades colosales de páginas en todos los medios comunicativos. (prensa, radio, televisión) y expresivos: (narrativa, teatro, poesía, cómic)

representación de la parodia como elemento corrosivo clave en el resquebrajamiento del texto tradicional en el plano sintáctico y por ende , su discurso y los valores semánticos que enuncia, por ejemplo:

-el envío de poemas por parte de Ripper presentándose como un auténtico romántico rompe con la vitola asesina que desde el principio viene marcando su identidad.

-el asombroso deseo de las prostitutas londinenses de entrevistarse con Ripper en pleno auge de los asesinatos atribuidos al personaje, supone otra ruptura con respecto de las crónicas que anuncian las desbandadas masivas y el pavor generalizado que invade las señoritas.

La puesta en la misma escena de discursos contradictorios alimenta aún más el misterio asociado al personaje en cuestión, sobre todo cuando el perfil criminal de éste y su modus operandi exigen ser un experto en la anatomía humana, lo que pone en sospecha todos los carniceros, charcuteros, cirujanos, en definitiva todos aquellos profesionales, cuyo oficio precisa de suficiente habilidad para seccionar los miembros de un cuerpo, incluso el escritor Stephen Knight propone una elaborada teoría de conspiración masónica donde interviene la clase alta y un médico en su libro publicado en 1976 *Jack the Ripper: The Final Solution*



1-carta atribuida a J. the Ripper 2-carta atribuida J. the Ripper

3-Portada de la revista humorística PUCK (diablo) de 21 de Septiembre de 1889 que representa un escenario en la que aparecen las distintas caricaturas de los posibles sospechosos de ser Jack the Ripper.

Sin embargo, lo más llamativo del asunto consiste en la predilección que profesa Cortázar por las carnicerías de Jack the Ripper en lugar de las atrocidades del sistema monárquico

victoriano, refuerza el carácter revolucionario de Cortázar que muestra el crimen, sobre todo el crimen literario desplegado por los surrealistas como una forma de quebrantamiento de normativas, o lo que llama el mismo Cortázar “La gran costumbre”

*“... puede sorprender la inclusión de los criminales en la clase de los que acceden a la «iluminación» o «extrañamiento». Esta referencia al crimen, no será única y se inserta en la concepción schopenhaueriana del genio artístico como patología. Tampoco le es ajeno «le déréglement de tous lessens» (búsqueda de estados alterados de conciencia) de Rimbaud o el elogio surrealista a los asesinos famosos (Pensemos en la figura de Jack el Destripador, genio y héroe en lucha contra la burguesía convencional, en Laliberté ou l'amour de Robert Desnos). Una apreciación similar del crimen”<sup>312</sup>*

*“Pero en La vuelta al día en ochenta mundos hay mucho más para decir: en el texto abundan las notas a pie de página, pero en lugar de la numeración habitual aparece un ícono, una mano”<sup>313</sup>*

En la base de la misma página se inserta un diminuto texto periodístico alineado de manera opuesta al grueso del texto en el que el periodista londinense Chales Franklin describe con extrema minuciosidad el descuartizamiento de Mary Jane Kelly, la quinta y según buena parte de la prensa del momento, la última víctima atribuida a Jack the Ripper

*“el lector debe maniobrar los 360 grados del libro para poder proseguir la lectura. En conclusión, estamos muy lejos del libro como simple soporte de la escritura y sí nos encontramos con el concepto artístico de libro-objeto”<sup>314</sup>*

Una travesada más de las que acostumbra Cortázar, siempre fiel a sus maneras surrealistas y aparentemente absurdas formas, trata de vaciar de contenido las normas unidireccionales de escritura, transgrediendo las leyes que la sustentan, pero no en vano, sino con un claro propósito lúdico que convierte la totalidad del libro, las páginas escritas y los espacios en blanco en objetos de entretenimiento por sí mismos, independientemente de los valores semánticos que podrían vehicular, pero además la parcela del lector, a tenor del presente

---

<sup>312</sup> H. PULEO, Alicia, *Cómo leer a Julio Cortázar*, p. 31, Gijón, Ediciones, Júcar, 1990

<sup>313</sup> *La imagen dialoga con la palabra, La vuelta al día en ochenta mundos* p.20, Cuarto congreso internacional CELEHIS de literatura, literatura española, latinoamericana y argentina Mar del Plata, 7, 8 y 9 de Noviembre, 2011

<sup>314</sup> *Ibid.*, p., 21

contexto planteado, se presume fundamental y muy tenida en cuenta por parte del autor, sobre todo aquel lector activo dispuesto a manosear y hurgar en cada recoveco del libro, labrando su propia ruta de lectura, desechando y admitiendo lo que estima apropiado.

Jorge Alberto Sáez resume así el propósito de la literatura de Cortázar:

*"Desde Los reyes hasta La vuelta al día en ochenta mundos, su acción creadora no tiene (salvo algunos cuentos de Bestiario o de Final del juego, de raíz puramente estetizante) otro propósito que el de socavar las instituciones de la comodidad y de la costumbre, la obesidad intelectual, la poltrona, la solemnidad, la modorra, esos narcóticos que han matado el estado de gracia, la curiosidad y el desconformismo"*<sup>315</sup>

En páginas consecutivas (100-101) hacen su aparición cumpliendo el círculo multidiscursivo, dos imágenes fotográficas, cuyos personajes retratados representan al personaje de Ripper en circunstancias distintas y distantes, la primera izquierda refleja claramente una cara con aspecto de circunstancias en ambiente posiblemente carcelario (muro, uniforme, estado anímico deplorable), mientras tanto, el retratado de la segunda imagen luce un estado anímico plétórico en algún lugar del Caribe.



#### **2.1.2.19. Estación de la mano:**

-*Estación de la mano*, p. (105- 110), el segundo relato ficcional que se agrega al Tomo II de *La vuelta al día en ochenta mundos*, hace su aparición pero no sin antes ser precedido de otro texto introductorio en el que Cortázar cuenta cómo logra rescatar el diminuto relato entre

---

<sup>315</sup> SÁEZ, Jorge Alberto, "Alrededor del hombre en ochenta mundos y tres julios", Sur nº 311, Buenos Aires, 3-4, 1968, p. 86.

objetos personales y cachivaches abandonados, se trata de unir dos formas expresivas, literatura y crítica y viceversa. En el relato *Estación de la mano* narra una peculiar relación entre el protagonista y su mano derecha, una relación pendular que oscila entre dos referencias concretas: un contexto onírico y otro de vigilia que se alteran en la vida del protagonista y de su mano derecha, hasta que ésta se percata de las perfidias de su anfitrión flirteándose con el anverso de la realidad y por lo tanto de lo banal en lugar del reverso, su bitácora preferente, entonces planifica una espantosa venganza en la que decide arrancarle la mano izquierda.

El relato breve *Estación de la mano*, contradictorio con su propio título cuyo significado podría ser el de un objeto estacionado o quieto, mientras que en el presente caso, la mano se muestra hartó dinámica; el narrador en primera persona describe una mano totalmente animada e indómita, incluso relativamente humanizada, “¿Vegeta, siente, comprende, ama?”, “...andaba por los nidos..”, o “amaba las palomas y los bocales de agua fresca”, “fingió por pudor”, con este comportamiento y otras referencias similares dentro del relato, se pone de manifiesto su estado de ánimo de intimar con el protagonista, dice Marcel Duchamp: “ un jueguecillo entre yo y mí”

No obstante, la actitud del personaje *mano* trasciendo la actitud considerada normal liberándose de los lastres y rigores que imponen la sensatez, el sentido común y la cordura. El itinerario que traza en sus movimientos refleja el estado de suma libertad en que nada desde el principio, “venir a quedar inmóvil sobre el piano, o en el marco de un retrato, o a veces sobre la alfombra color vino”, incluso sus sugerentes contactos y a veces devaneos con las palomas de la casa, sus posturas eróticas “la veía ponerse de espaldas sobre la alfombra, secarse prolijamente” “ahucándose para contener los pechos de tiza de los más jóvenes, la pluma áspera de los machos celosos...” o por otro lado, su carácter nada vanidoso, obviando joyas y objetos muy valorados y admirados por apreciaciones refinadas . “y aunque un día llegó a ponerse un anillo de amatista fue sólo por un instante y lo abandonó como si le quemara...” , y como colofón a su coraje, escribe un mensaje en diagonal.

Cuando el protagonista se vuelve “normal” pierde la perspectiva onírica y regresa a la cotidianidad atenazada, y por lo tanto sitiada por la censura de la razón, “Cansado de maravillarme, quise saber; he ahí el invariable y funesto fin de toda aventura” o cuando el

protagonista se serena en el momento en que le asalta el sueño, ¿diurno?, ¿nocturno? en el que vuelve a desprenderse de los pesados legados de la tradición lógica y razonable adquirida y embarcarse de nuevo en el ilimitado terreno del deseo y la confabulación.

Dice el mismo Cortázar en el *Último round*: “Quien llegue a despertar a la libertad dentro de un sueño habrá franqueado la puerta”<sup>316</sup>:

*“Por mi ventana entraba Dg y con ella el ingreso de lo absolutamente mío, rescatado al fin de la limitación de los parientes y las obligaciones”, sin embargo el rescate que coloca el protagonista en el plano anhelado, se aprecia bastante fugaz, cuando el protagonista dice “... vivimos así, por un tiempo que no podría contar, hasta que la sanción de lo real vino a incidir en mi flaqueza”<sup>317</sup>*

Un continuo vaivén entre dos estadios, el estadio de vigilia o del discernimiento, cuya función es la de conectar el individuo con el hastío de la certeza y la evidencia, mientras que el estadio del sueño o de la subconsciencia conecta con el estadio onírico en el que las dos posibilidades conciertan e incluso sincronizan y por ende, liberan los individuos de las garras de la razón como única ruta de exploración vital y creativa, un estadio, el onírico en el que los elementos más disímiles se revelan conectados a través de secretos vínculos:

*“Estación de la mano” narra la armoniosa relación entre el personaje y su mano que poco a poco se deteriora por la excesiva tendencia racionalista del narrador, que quiere ver las cosas desde “este lado”, es decir, el lado normal y monótono de la realidad. La rebelión de la mano será total y terrible; el desenlace nos enfrenta a la amenaza de la amputación que la mano rebelde es capaz de hacer de la mano izquierda del protagonista o, en todo caso, del abandono en que lo deja”<sup>318</sup>*

*El relato Estación de la mano* no es el único texto cortazariano en el que aparece la mano, el misterio y el encanto de éste órgano humano encandilan tanto al autor argentino que repite las hazañas en las que la mano protagoniza importantes episodios<sup>319</sup>. En definitiva, Cortázar

---

<sup>316</sup> CORTÁZAR, Julio, *último round*, Madrid, Editorial Debate, 1995.

<sup>317</sup> CORTÁZAR, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, p109., Madrid, siglo XXI de Editores, 2006

<sup>318</sup> BATARCE BÁRRIOS, Graciela, “La vuelta al día en ochenta mundos: la teoría del camaleón”, *acta literaria* nº 27 (145-155), Universidad de Concepción- Chile, 2002.

<sup>319</sup> Cortázar encuentra en la mano un elemento bastante interesante en el juego de la invención artística, su condición de miembro amputado, recuerda las prácticas

invoca el relato *Estación de la mano*, un relato en el que plasma con mayor fuerza, si cabe, las trazas surrealistas que nos tiene acostumbrados, trenzando estructuras de significados fundamentadas sobre principios surrealistas proclives a la experiencia onírica como el origen más “sensato” del acto creativo, en lugar de los automatismos que solo reproducen los mismos patrones de siempre.

A pesar de que en el Tomo II de *La vuelta al día en ochenta mundos* domina el ensayo y la reflexión, Cortázar hace varias excepciones incluyendo algunos relatos ficcionales como *Con legítimo orgullo*, *La caricia más profunda* o este último, *Estación de la mano* con el propósito de asegurarse la garantía de poder explayarse con toda libertad creadora en cuestiones ideológico-filosóficas bajo palio de la ficción y evitar así tener que rendir cuentas a las estrictas exigencias del rigor científico del discurso reflexivo, lo cual permite al autor desplegar sus artes y dar salida a todas y cada una de las fantasías acumuladas que al igual que en la escritura argumentativa, probablemente tampoco se atrevería consumir en la realidad cotidiana del día a día.

#### **2.1.2.20. Tombeau de Mallarmé**

*Tombeau de Mallarmé* encarna un ensayo en el que Cortázar, con sobrado sentido de humor reflexiona sobre la conveniencia de la traducción literaria, particularmente cuando se trata de la poesía por los riesgos que puede entrañar la sustitución de su lenguaje originario por otro lenguaje ajeno.

El autor argentino se fundamenta en los postulados que consideran el lenguaje, especialmente el lingüístico, no como un conjunto de símbolos desprovistos de historia unidos funcionan de forma mecánica, sino que se trata de una organización simbólica de estructuras a las que se adhieren cantidades de fenómenos a lo largo de su historia, de ideas pensamientos, filosofías, deseos, fracasos, etc. que conforman su identidad lingüística original en la que mediante la expresión artística, especialmente la poesía, se subliman.

De ahí que el mismo Cortázar, brillante traductor de E. A. Poe, de J. Cocteau, de J. Keats, nunca publica en vida la vasta e inmejorable traducción de *las cartas* de éste último, y de

---

genera mucho misterio, misterio que explota Cortázar en varias ocasiones: *Las líneas de la mano*, un brevísimo relato que cuenta la aventura de una línea, la palma de la mano mnemónica incluido en *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo II, p. (63) o las manos que emplea Cortázar para señalar algunas notas en la presente obra.

hecho parece algo desdichado de anteriores traducciones publicadas, duda por las mismas razones que esgrime en *Tombeau de Malarmé*:

« Traduje a Jules Supervielle, a Keats, a Jean Cocteau, a Benjamín Peret. Un séptimo día miré lo que había hecho, y lo encontré malo »<sup>320</sup>

La animadversión de Cortázar al canje lingüístico de la poesía lo muestra cada vez más de forma enérgica, hasta el punto de comparar los desgarros que sufre la poesía por parte de traductores faltos de escrúpulos con el episodio de traición más célebre de todos los tiempos, la traición de Judas, lo que convierte las dos execrables prácticas que abarcan dos acontecimientos distantes en el tiempo, en una intertextualidad entre un hecho mitológico (traición de Cristo), indefinido en el tiempo y otro, (traducción), en plena vigorosidad.

#### **2.1.2.21. *Rara avis***

El manantial de ocurrencias en el mundo de Cortázar parece, a todas luces, inagotable después de un relato, toca uno de juegos que probablemente introduce tal vez, para aislar, aunque sea por momentos, al lector de los avatares de la ficción para ingresarlo en otro de tantos mundos que se desfilan por *La vuelta...*, *el del misterio de los enigmas*, una zona fronteriza entre la ficción de *La mano* y el ensayo sociopolítico de *La vuelta al tercer mundo*.

En primer lugar, se anticipa la existencia de un fragmento- aviso, *Rara avis*, que a su vez anuncia la existencia de otro aviso que informa del cumplimiento de una promesa: “La referencia al pajarito mandón en la primera frase corresponde a un ciclo del que algunos poemas inéditos dejaron un testimonio más bien sigiloso”, hecha en la página (13): “*En cumplimiento de lo prometido en la página 13*”, cuyo título es *Poema a Dios, ese pajarito mandón*.

---

<sup>320</sup> CORTÁZAR, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, p., 112, Madrid, Siglo XXI de editores, 2006

En este multitexto Cortázar vuelve a plantear un escenario lúdico en el que atribuye a la escritura otros estatutos al margen de los ya acostumbrados, por ejemplo: la puesta de la escritura al servicio de otra escritura, un texto que señala y notifica otro texto, el otro, el texto buscado, pero además implica otros textos y fragmentos que se encuentran en su recorrido hasta alcanzar el objetivo, un sinfín de hileras, trazas y estructuras y discursos emparentados de incontables maneras, cada cual más insospechado, lo que eleva un simple discurso al nivel de prácticas lúdico-enigmáticas dependientes de manera prioritaria de lectores dispuestos a trazar y establecer los vínculos pertinentes, aplicando recetas lúdicas y cartománticas como la confirmación o el descarte de páginas.

#### **2.1.2.22. *Vuelta al día en el tercer mundo***

Esta vez la vuelta que pretende realizar Cortázar tiene su partida y llegada en la cruda realidad la gente, su firme compromiso respecto de los problemas humanos es harto conocido y la inclusión de un texto reflexivo sobre la injusticia planetaria en *La vuelta al día en ochenta mundos*, una obra destacada por su diversidad discursiva partidaria de fortalecer los vínculos intertextuales: ensayo (político, literario, filosófico,, corrobora la apuesta cortazariana de incorporar a sus inquietudes literarias otras inquietudes que sobre todo atañen a Cortázar Hombre

*“Nos parece legítimo señalar en su evolución una apertura hacia el prójimo, una progresiva afirmación de la posibilidad de encuentro entre los hombres”<sup>321</sup>*

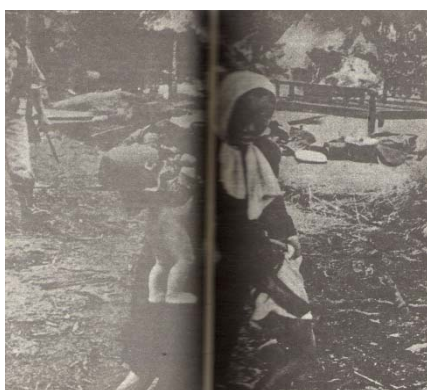
*En la p. (114), Vuelta al día en el tercer mundo*, un epígrafe que engloba dos textos, en primer lugar, Cortázar, reproduce un informe de William Pepper que simula a Ripper” enviando un poema a un diario londinense, pero en vez de “Jack”, se reproduce el nombre de pila de Shakespeare, William enviado a la revista Rampart que a su vez reenvía a Henry Labouisse, director de Unicef en el que se refleja el recuento de víctimas vietnamitas de la guerra y sus consecuencias devastadoras sobre la población civil.

---

<sup>321</sup> CORTÁZAR, Julio, *Una antropología poética*, Buenos Aires, Ediciones Nova, 1986

*“Doscientos cincuenta mil niños muertos en Vietnam desde 1961, víctimas de la guerra. Más de setecientos cincuenta mil heridos, mutilados y quemados con napalm. Miles y miles de niños mueren de desnutrición y de enfermedades infecciosas...”<sup>322</sup>*

La irrupción de la imagen (116-17) desplegada a doble página, sin duda corresponde al afán de Cortázar por sacar a la palestra una imagen sin límites que puedan detener su expansión dentro del



multitexto, cuya escena reproduce escrupulosamente la máxima de “una imagen vale más que mil palabras”, por sí sola resume la tragedia de un pueblo en el que se mezclan elementos incompatibles, por un lado: (arma, fuego, soldado) y por otro: (niño, madre, bosque), una mezcla explosiva que alerta al lector de manera instantánea sobre la tragedia que ahí se representa:

En la (p.118) un título bastante semejante al primero: *La desaparición de menores en Venezuela*, tiene por objetivo la denuncia de hechos contrarios a los derechos humanos que se encuentran a la orden del día en casi todos los países del mundo, particularmente los países situados en unas vías calificadas “en desarrollo”, lo cual contradice totalmente el deterioro galopante de las estructuras que deberían velar por los legítimos intereses de los sin voz, máxime cuando éstos no solo no son atendidos, sino entregados, por omisión o acción, a las organizaciones criminales dedicadas a la infame actividad de la explotación y el

---

<sup>322</sup> Ibid, p., 114

sometimiento de menores y lo que es peor, las mutilaciones de órganos, un negocio en auge en los últimos años.

La aportación de datos objetivos a su artículo, constata la inquietud humana de Cortázar que le acompaña en todas las parcelas de la creatividad y la reflexión, salvando, por supuesto, las evidentes distancias existentes entre la ficción y el ensayo, sobre todo cuando, de manera casi automática, en la ficción los personajes arquetipos de Cortázar nacen, crecen y fenecen siendo irreversiblemente víctimas, mientras que para las víctimas de la realidad real siempre reserva una rendija de liberación.

*“... los menores, víctimas de la fechoría, a la simple condición de explotarlos en la mendicidad, sino que estos actos involucran una situación más grave e inhumana todavía: la mutilación”<sup>323</sup>*

### **2.1.2.23. Encuentros a deshora:**

Cada título de los textos que componen La vuelta al día en ochenta mundos, atesora todo un texto, *Encuentros a deshora incluso rebasa ese volátil límite que suele poner Cortázar a sus textos, incluidos los títulos, que en el caso de éste, rezuma a incursiones extraordinarias en instancias cotidianas de los individuos en momentos imprevistos.*

En su lectura del libro *L'âme romantique et le rêve*<sup>324</sup> del autor romántico alemán Robert Béguin, Cortázar descubre que el protagonista del relato Ignaz-Pul-Vitalis Troxler, filósofo del

---

<sup>323</sup> Ibid., p., 118

<sup>324</sup> H. PULEO, Alicia, *Cómo leer a Julio Cortázar*, p. 31, Gijón, Ediciones, Júcar, 1990. H. PULEO, Alicia, *Cómo leer a Julio Cortázar*, p. 31, Gijón, Ediciones, Júcar, 1990. *Cortázar participa de la idea sostenida por el Romanticismo alemán (del que se manifiesta gran admirado y para cuya comprensión aconseja leer el estudio de Albert Béguin L'âme romantique et le rêve) según la cual el ser humano no utiliza todas las capacidades de conocimiento que le son inherentes y que poseía al comienzo de la historia de la especie. Los místicos alemanes habían iniciado, en una línea que según Béguin conduce hasta el surrealismo, la valorización de los sueños y del inconsciente como acceso privilegiado a una realidad más allá de la lógica del universo que no podemos conocer durante la vigilia.*

siglo XIX, coincide con el pensador italiano Morelli que él mismo crea en su novela *Rayuela* a mediados del siglo XX, lo que le apena no conocer antes de publicar su obra cumbre

Paralelamente y en otra lectura del cuento fantástico *Ghost Stories* del autor inglés Hugh Wapol, Cortázar descubre que los dos protagonistas del cuento, Robert Lunt y Mrs Lunt se asemejan bastante a dos viejos amigos en la vida real, lo que le lleva a tomar la determinación de prescindir de la amistad de éstos.

El narrador de *Encuentros a deshora* comienza sugiriendo al lector la posibilidad de establecer otros parámetros en la noción de la percepción de la realidad y de los elementos que la comprenden, especialmente la flexibilización del plano temporal para dar cabida a “encuentros tricrónicos” que agregan ficción y realidad indistintamente:

*“Tiempo de más adentro o de más abajo: encuentros en el pasado, citas del futuro con el presente.”<sup>325</sup>*

De ahí que el autor diseña el presente discurso como una proposición lúdico-intelectual que establece el juego como el germen del conocimiento humano, y para que el paso de un plano a otro sea factible, se precisa de un elemento paradigmático de lo diáfano, el agua expulsada por una manguera como impulsor del cambio: “ese útil líquido en un solo chorro para activar el mecanismo”<sup>326</sup>, incluso el mismo whisky como líquido también transparente, una vez ingerido, impulsa a Cortázar lector a transitar por los distintos pasajes, mientras que los alicates, los alambres sirven de herramientas de enlace entre los distintos pasajes y mundos que se alternan dentro del multitexto

*“...la manguera me perturbaba bastante” .. y esta tarde, entre dos arreglos de una manguera que se suelta de la canilla con una obstinación sardónica conocí a Troxler... y eso que la manguera me perturbaba bastante...servirme un trago de whisky”<sup>327</sup>*

---

<sup>325</sup> Ibid., p., 120

<sup>326</sup> Ibid., p., 120

<sup>327</sup> CORTÁZAR, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, p.,121 Madrid, S XXI de Editores, 2006

*“tuve una sesión de alicates y gutapercha que me dejó pensar a gusto en la crítica literaria”<sup>328</sup>*

Los dos juegos que plantea Cortázar son historias paralelas que aunque aparentemente versan de historias distintas, desembocan en episodios inquietantes y de extremo asombro: cuando él mismo se percató de que el personaje de su novela Morelli ignora la existencia de su homónimo personaje del siglo XIX, (Ignaz-Pul-Vitalis Troxler), se enoja, pero es incapaz de cambiar los acontecimientos y el destino de su personaje, para poder convertirlo en un *hombre ducho en el precursor del romanticismo alemán de los principios de siglo XIX.*

En la segunda historia, cuando Cortázar percibe no solo la similitud entre los personajes del cuento fantasmagórico *Ghost stories*, Robert Lunt y Mrs Lunt, y el matrimonio amigo residente en las afueras de Buenos Aires, sino que también de la semejanza existente en sus relaciones cotidianas de pareja, teme de que la terrible vida que experimentan los Lunt en la realidad ficcional, se repita en sus amigos de la realidad real, sin que él pueda alterar ni un ápice para ayudarles, aunque acaba reconociendo la naturaleza literaria, por lo tanto imaginaria de las dos historias, es decir, un auténtico enredo en el que se implican y se confunden planos dispares de la realidad.

El lector adquiere en este tipo de textos un rol bastante más decisivo en la tarea de atar cabos narrativos, dado el peculiar derrotero que toma el discurso en el que el autor Cortázar puede reprochar al personaje de ficción que él mismo crea, por ignorar la existencia de otro personaje de ficción (Troxler,) anterior a él. En la segunda lectura se eleva el nivel, trasladando el escenario a dos planos distintos que interactúan a través de conductos acuáticos en el sentido en que las vivencias de los individuos de ficción se pueden calcar en los de la realidad y viceversa, no existen fronteras definitorias que pongan fin al trasiego de un lado a otro.

*“Y hoy vengo a conocer una historia escrita antes de todo eso, donde alguien que no podía conocer a mis amigos de entonces los describe como los viera y los precipita a la horrible suerte que yo había prefigurado en otro plano y que me apartó de ellos con la desesperación del que no pueda hacer nada, precisamente porque nada va a pasar en el nivel donde sería posible hacer algo”<sup>329</sup>*

---

<sup>328</sup> Ibid., p., 122

<sup>329</sup> Ibid., p., 123

Parece medianamente claro el acervo surrealista que impregna el artículo Encuentros a deshora, basado en la experiencia personal de Cortázar y orientado a provocar zozobra y confusión en las mentes monocordes acostumbradas a reducir sus incursiones a territorios de un solo lado, nunca osan traspasar la frágil binza que conduce a lo que llama Cortázar “el gran volcán” o “las grandes madres”.

#### **2.1.2.24. El noble arte:**

Era previsible que Cortázar incluyera en *La vuelta al día en ochenta mundos* un homenaje al boxeo, narrando una velada<sup>330</sup> tildada de “pelea del siglo” que el mismo Cortázar capta a través de un rudimentario radio en un patio de vecinos de un barrio de Buenos Aires, una velada protagonizada por el argentino Luis Firpo, alias “el Toro Salvaje de Las Pampas” y el estadounidense Jack Dempsey en 14 de Septiembre de 1923 cuando Cortázar solo contaba con 9 años de edad.

*“De chiquito, en el patio de su casa de Banfield, vivió desde la naciente radio la naciente pelea del boxeo argentino entre Luis Ángel Firpo, el Toro Salvaje de las Pampas, y Jack Dempsey, en el Polo Grounds de Nueva York, en 1923. Hasta llegó*

---

<sup>330</sup> Cortázar, a parte de su ya conocida afición al boxeo, la transmisión radiofónica de los combates, sus comentarios antes y después de boxeo son otras de sus seducciones. En 1951 transmite como el (speaker de box) un combate para Argentina y Méjico, le despidieron por su dificultad en la pronunciación del castellano, pero nunca abandona opinar sobre los combates sucesivos en los que se implican púgiles argentinos, por ej.: (M. A. Castellini vs D. Holliday, 1973 en Luna Park), una declaración hecha a la revista argentina Gráfico: CORTÁZAR, Julio, “Historia de puños y letras”, El gráfico, nº p. 17, Argentina 10/04/ 1973

*“Como es lógico, el público fue a ver ganar a Castellini. Como también es lógico, Castellini ganó. La única cosa ausente en tanta lógica fue lo que justifica y da su auténtica belleza al deporte: la alegría. A la victoria del argentino le faltó todo, salvo la fuerza del punch, y ni siquiera éste pudo definir una situación que por lo menos dos veces se volvió crítica para Doc Holliday. Fue una victoria chata, sin nada que permitiera festejarla como se esperaba. Frente a Castellini hubo un hombre que en buena ley deportiva merecía los aplausos que tan sin ganas cosechó el vencedor. Pero Doc Holliday fue además otra cosa: el símbolo amenazante del futuro. Si Castellini no aprende todo lo que le falta aprender, de nada le valdrán las interminables instrucciones que le gritaba Ringo Bonavena. En la actualidad no faltan los Doc Holliday a la espera de su hora y algunos, además de la alegre y clara técnica yanqui, tienen punch. Cualquiera de ellos puede malograr la carrera de Castellini si éste no se decide a convertir la potencia física en ese mecanismo más complejo y eficaz que define a los grandes boxeadores, y que da a sus victorias el esplendor que tanto faltó anoche”.*

a catalogarla como “uno de los acontecimientos más extraordinarios de este siglo”. Sería en verdad el nacimiento de una pasión: la de un escritor con boxeo”<sup>331</sup>

Aunque ya en el primer asalto el púgil argentino consigue lanzar al estadounidense por detrás de las cuerdas del ring, es devuelto por varios reporteros apostados en la primera fila contraviniendo las reglas que obligan al púgil volcado volver por sus propios pies, oportunidad que el estadounidense aprovecha para reponerse y fulminar al argentino por nocaut en dos rounds, privándolo así de ser campeón del mundo:

*“El Toro Salvaje de Las Pampas” como se lo conocía a Firpo, fue derrotado por nocaut en dos rounds. Sin embargo, lo ocurrido realmente aquel 14 de septiembre fue un combate teñido de irregularidad, ya que el argentino derribó al campeón mundial y lo sacó del ring con un perfecto directo. Dempsey salió despedido entre las cuerdas, cuando se desarrollaba el primer asalto. Pero lo ayudaron a reingresar al cuadrilátero ante la permisividad del árbitro local Johnny Gallagher, quien no realizó la cuenta en forma reglamentaria e hizo seguir el pleito. Por esa actuación, el referí fue suspendido por cinco semanas por la Comisión Municipal de Nueva York.”<sup>332</sup>*

A través de un hecho histórico, Cortázar inmortaliza uno de los episodios más frustrantes que experimentan los argentinos, durante un buen tiempo:

*“Fue nuestra noche triste; yo, con mis nueve años, lloré abrazado a mi tío y a varios vecinos ultrajados en su fibra patria”<sup>333</sup>.*

Además de lo trágico que invade los argentinos, Cortázar exhibe su enorme interés por explicar con todo lujo de detalle los pormenores técnicos de la radio y la comunicación radiofónica en un momento histórico en el que la radio aún era incipiente, necesitada de individuos apasionados como el autor argentino para su difusión.

Sin embargo, antes de iniciar el texto homenaje al boxeo y en cierta medida a la radio, Cortázar anticipa un diminuto texto recordatorio como introducción, insertándolo justo debajo del título, aunque el mismo texto podría servir perfectamente de epílogo en el que se

---

<sup>331</sup> CORTÁZAR, Julio, “Historia de puños y letras”, El gráfico, nº p. 17, Argentina 10/04/ 1973

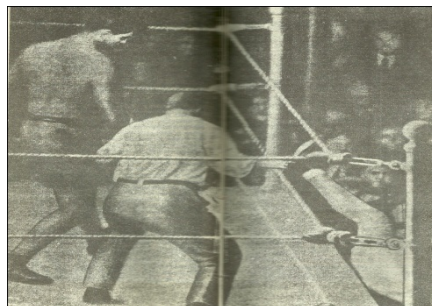
<sup>332</sup> Ibid., p. 77

<sup>333</sup> CORTÁZAR, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, p., Madrid, Siglo XXI de Editores, 2006

notifica en primer lugar, el dorado retiro de Jack Dempsey y el devenir menos favorecido de Luis Ángel Firpo, además de los boxeadores supervivientes a la crisis boxística con la talla de Justo Suarez, Kid Gavilan etc., guiados principalmente por Sugar Robinson que se resisten a “tirar la toalla” y a la desaparición del “Noble arte”, y en segundo lugar, el vaticinio irreversible de la “muerte” del boxeo, pendiente de que “*las tijeras de los Parcas corten las cuatro cuerdas*” del cuadrilátero:

*“A Cortázar lo maravillaba la perfección de Ray Sugar Robinson, el descaro de Muhammad Alí, el baile del intocable Nicolino Locche y el impacto demoledor de Carlos Monzón”<sup>334</sup>.*

Cortázar en el presente multitexto *El noble arte* vuelve, por enésima vez, a confiar en el lenguaje de la vista irrumpiendo en el mismo espacio del texto verbal con una pintura en la que se solidifica la caída del boxeador estadounidense por detrás de las cuerdas del ring, un instante histórico en el cual la imagen no solo ilustra los demás textos lingüísticos que versan sobre el boxeo, sino que se constituye en un discurso autónomo que narra un acontecimiento que solo la imagen en su calidad de texto pictórico, puede convertirlo en un recordatorio cincelado en la memoria y en la retina de los argentinos.



*El hecho de que El noble arte no se considere un texto estrictamente literario<sup>335</sup>, no es óbice para que no pueda trasladar con bastante dramatismo unos episodios acaecidos en los años*

---

<sup>334</sup> Ibid., p., 77

<sup>335</sup> La pasión de Cortázar por el boxeo alcanza buena parte de su narrativa, en él encuentra un verdadero trasfondo literario útil para sus tramas narrativas que salpican varios cuentos del conjunto de su obra, por ejemplo: *Circe*, *Un tal Manuel* y el más destacado según Roberto Parrottino: “*Habló sobre muchas otras peleas, pero la principal obra de Julio Cortázar en el ámbito del pugilismo sin duda fue “Torito”, la cual inmortalizó en “Final del juego”. Trataba de Justo Antonio Suárez, que mezcló su coraje para abrirse camino a las trompadas, con la esencia del barrio donde nació y se crió, un hogar con más hambre que comida*”. Además de motivo literario, el boxeo le proporciona a Cortázar el contundente lenguaje que emplea en una de sus comparaciones: “*El buen cuentista es un boxeador muy astuto, muchos de sus golpes iniciales pueden parecer poco eficaces cuando, en realidad, están minando las resistencias más sólidas del adversario*”. O cuando dice: “*La novela siempre gana por puntos, mientras que el cuento debe ganar por nocaut*”. Nada antojadiza la terminología. Julio Cortázar, escritor padre de la analogía, era un amante del boxeo, por puntos y por nocaut.

veinte del pasado siglo, si se tiene en cuenta su carácter multitextual en el que los distintos lenguajes y textos que participan en su construcción interactúan de manera tan dinámica que consiguen generar situaciones de asombro y desconcierto similares al de un relato.

*“fue como oler otra vez la trementina de los linimentos, oír los anuncios rituales, todo desde tan lejos y yo mismo desde las gradas del recuerdo”<sup>336</sup>*

#### **2.1.2.25. La caricia más profunda**

La caricia más profunda es el tercer relato ficcional del II Tomo de La vuelta al día en ochenta mundos, un multitexto compuesto de imágenes y textos en el que se descubre el hundimiento del personaje principal

-Cuatro imágenes dibujadas y emplazadas a lo largo de cuatro páginas en las que se muestra un individuo hundiéndose de manera progresiva.

-Un texto lingüístico que relata las encrucijadas de un personaje que tiene la sensación de ser engullido por el suelo.

El conjunto de imágenes-bocetos se ubica a lo largo de cuatro páginas, dada la importancia que supone su presencia en el conjunto del multitexto, de ahí que los tamaños y su distribución a lo largo del espacio multitextual tiene su fuste comunicativo y significativo; a medida que el personaje se sumerge, la imagen se disminuye y pierde progresivamente partes de su superficie escenificando así un enterramiento propiamente dicho. La forma inconclusa de las imágenes-bocetos expresan de manera nítida el estado de descomposición en la que se encuentra el individuo, lo que recuerda al sempiterno arquetipo cortazariano encarnado en un superviviente en conflicto permanente. Sin embargo la inclusión de las imágenes sin espacios propios que las acojan ni marcos que las delimiten, implica una intencionalidad expresa de una intensa intertextualización entre la tira de imágenes y el texto lingüístico.

---

<sup>336</sup> CORTÁZAR, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, P., Madrid, Siglo XXI de Editores, 2006

El efecto óptico en las imágenes en su calidad de elemento artístico juega un papel importante en la medida en que clarifica el estado del individuo a través del tipo de imagen que lo representa, la primera imagen interpreta el inicio del hundimiento, mientras que la segunda, de tamaño más reducido, refleja un estado mínimo de naufragio, en la tercera imagen la inmersión es más marcada y la hechura pierde por enterramiento buena parte de su entidad, y por último, en la cuarta solo se atisba una silueta en vía de desaparición; en definitiva, el lote de imágenes narra un acontecimiento lineal desde el principio hasta el fin.



Mientras tanto el texto lingüístico, aunque relata las peripecias del mismo personaje, los resortes expresivos de los que dispone, sin duda, superan con creces los de su homólogo visual, si se tiene en cuenta la recargada polisemia de sus estructuras significantes.

En primer lugar el mismo título del multitexto *La caricia más profunda*, invierte el sentido del grueso del texto que encabeza, ya que en éste la caricia es precisamente el elemento ausente, una figura idéntica a la de *Relaciones sospechosas* (ausencia de relaciones).

El texto lingüístico narra el proceso de hundimiento del protagonista (sin nombre) de *La caricia más profunda*.

El protagonista se enfrenta a un proceso en soledad, ignorado por sus allegados o simplemente “podía pasar inadvertido”, el misterio que envuelve el ambiente que le rodea al personaje, convierte el acontecimiento en un fenómeno harto difuso que balancea entre varias hipótesis: el hundimiento físico con el que la víctima debe lidiar en soledad para evitarlo a espaldas de sus allegados, por supuesto cabe como primera posibilidad en una primera lectura del texto, pero por tratarse de un texto literario, además de la insinuante escritura cortazariana, las hipótesis de significado se disparan alcanzando planos insospechados como el estado psicológico del protagonista, inmerso en un conflicto interior y desconocido para los suyos, conflicto que se agrava alcanzando su máximo grado cuando se

percata del desbordante problema que le rebosa e intenta reaccionar para impedirlo. Es el postulado que sostiene Graciela B. Batarce en su trabajo *La vuelta al día en ochenta mundos: la casilla del camaleón*:

*“El cuento "La caricia más profunda" es una variante del tópico del enterrado vivo. El protagonista sufre una metamorfosis, víctima de un hundimiento lento y progresivo. La novia y la familia no se dan cuenta de esta transformación. Podría interpretarse como una alucinación neurótica, relativa a las nociones de estabilidad de la consistencia del yo en el mundo, pérdida de la proporción normal entre el hombre y las cosas. Ello le produce un estado de incertidumbre creciente, que no sólo alcanza las nociones de estabilidad, equilibrio o consistencia del mundo y sus objetos, sino una confusión entre la vida y la muerte, entre lo posible y lo incomunicable, entre la identidad compartida y la alienación absolutas. En el relato prima la pérdida de la noción de estabilidad a través del hundimiento progresivo. El protagonista intenta salvarse a través de las camas y sillas comunicantes y superpuestas, acciones que manifiestan los orígenes alucinatorios del hundimiento; se sueña como perpetuamente acosado y, de este modo, se ve imposibilitado de escapar a la porosidad e inestabilidad del suelo.”<sup>337</sup>*

*Sin embargo, el texto podría dar cabida a otra hipótesis aunque ligada a las primeras dos, conservaría su autonomía expresiva como otro mini discurso dentro de otro discurso: el hundimiento metafórico del personaje que gira en torno a la escritura, la literatura y la creatividad artística en general como procedimiento de reflexión sobre una situación humana en condiciones extremas, en la que el individuo asume la responsabilidad de labrar otro tipo de alianzas al margen de las humanas, las llamadas alianzas horizontales referentes a las que se podrían establecer entre personas, animales o cosas dentro de unos estatutos nuevos, generalmente fundamentados en la similitud e incluso en la analogía.*

En *La caricia más profunda* el intercambio de roles entre los distintos elementos de la realidad es notorio, los humanos pierden la sensibilidad con la que suelen ser caracterizados y se apoderan de ella los animales que la reflejan en sus actitudes. La naturaleza inerte de las cosas (sillas, mesas) cobra vida y éstas se constituyen en ayudantes necesarias en el difícil

---

<sup>337</sup> BATARCE BÁRRIOS, Graciela, “La vuelta al día en ochenta mundos: la teoría del camaleón”, acta literaria nº 27 (145-155), Universidad de Concepción- Chile, 2002.

trance del personaje, una encrucijada que corresponde a esos arquetipos cortazarianos indecisos, que en el fragor de su búsqueda individual, activan los resortes que proporcionan a los lectores material rico en el conocimiento de los avatares humanos, generalmente se presentan difusos, pero para añadir aún más tensión, el autor rodea al protagonista de personajes harto insensibles, incapaces de percatarse de sucesos que ocurren a su alrededor.

*“... en el fondo lo que él le dejaba pensativo era que sus padres y sus hermanas no se dieran cuenta de que andaba por todos lados metido hasta los codos en la tierra”<sup>338</sup>*

*“... y una pequeña cucaracha que le observaba con una atención que jamás le habían dedicado sus hermanas o su novia”<sup>339</sup>*

El protagonista, desbordado por los acontecimientos adopta el papel de víctima aceptando los hechos tal como le son impuestos y los tolera para que se hagan más llevaderos, y en todo caso cambiando los hábitos ya adquiridos por otros más adecuados a la nueva realidad, una versión humana del personaje metamorfoseado de Kafka, Gregorio Samsa.

*“...la única manera de cambiarse de zapatos y de medias consistió en sentarse en una silla y levantar la pierna hasta apoyar el pie en otra silla o el borde de la cama”<sup>340</sup>*

De ahí que en esta última fase de hundimiento, el personaje encuentra en los objetos los aliados más fieles que le facilitan la intendencia necesaria con la que desenvolverse en el difícil trance, durante sus salidas al exterior:

*“...un sistema de camas comunicantes que le permitieran pasar de la suya a esa otra donde lo esperaría su novia, y de ahí a una cama en la oficina y otra en el cine, en el café...”<sup>341</sup>*

O en el desarrollo de la vida íntima dentro del hogar:

---

<sup>338</sup> CORTÁZAR, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, p., 137, Madrid, Siglo XXI de Editores, 2006

<sup>339</sup> *Ibid*, p., 137-38

<sup>340</sup> *Ibid*, p. 39

<sup>341</sup> CORTÁZAR, JULIO, *La vuelta al día en ochenta mundos*, p., 137, Madrid, S XXI Editores, 2006

“...cuando tuvo que ir al baño esperó a estar solo y se pasó a una silla, de la silla a un taburete, desde el taburete adelantó la silla y así alternativamente llegó a la cama”<sup>342</sup>

**2.1.2.26. Del gesto que consiste en ponerse el dedo índice en la sien y moverlo como quien atornilla y desatornilla.**

El enorme título ( mueca que significa estar loco o chiflado), advertir al lector del abundante e inflamable material literario, periodístico y divulgativo que atesora el presente multitema, una antología de textos de todo tipo que se sitúan de manera estratégica a lo largo del espacio textual.

**2.1.2.26.1. Los apiantados y los idos**

Cortázar siempre vuelve por sus fueros con el bastante conocido propósito de rentabilizar por enésima vez las hormas surrealistas que tanto juego le prestan en su narrativa, sobre todo en los relatos breves, escritos periodísticos, reflexiones o ensayos, o todos juntos como es el presente caso , desplegando todo tipo de artimañas en forma de ironía, humor, y en muchos casos puros juegos lingüísticos y sintácticos, alimentando la curiosidad del lector desde aquel enfoque que considera la escritura como una meditación continua sobre el lenguaje, primeramente, planteando la dialéctica etimológica entre el término “ido” de origen castellano y el término “piantado” de origen italiano, “piantare” castellanizado a las bravas por los bonaerenses a pesar de las instituciones. Lo que podría considerarse al piantado como el prototipo del verdadero transgresor de las normas establecidas, un cronopio que se otorga la legitimidad de revelarse en contra de resoluciones patrocinadas por los cuerdos como los “famas” y los “esperanzas” paradigmas del egocentrismo y la codicia.

“...Un piantado es un cronopio, pero además ser piantado no es ninguna **salida**, sino una **llegada**”<sup>343</sup>

---

<sup>342</sup> Ibid, p., 137

<sup>343</sup> Ibid., p, 138

A salto de mata, Cortázar traslada al lector a un escenario con el mismo espíritu revolucionario que la cuestión etimológica anterior, en esta ocasión se trata de la exposición de varios tipos de piantados y su actitud ante la realidad:

Don Francisco Musitani, un verdadero piantado y estrafalario personaje que se pinta a sí y todos los objetos que le rodean de color verde, entre ellos caballo, bicicleta, ropa, o la misma casa, gracias a que logra vencer el recelo acumulado, expresando conductas embebidas en el subconsciente, contrarias a las directrices de la raigambre y de los buenos hábitos.

*“Entre los ensayos hay algunos más serios, como el dedicado a Lezama Lima, y otros imbuidos de un humor metafísico-surrealista que crea adicción: páginas memorables dedicadas a los "piantados" (como el hombre que vestía de verde y pintó su casa, su bicicleta y su caballo de verde)”<sup>344</sup>*

Además Cortázar exhibe otros piantados que trazan los mismos derroteros que Francisco Musitani negándose a percibir la realidad tal como indican las ideas canonizadas:

- un piantado poeta que escribe nada menos que doscientos metros de poesía sobre las abejas, una épica hartamente difícil que solo un piantado puede realizar.
- un piantado belicoso que crea un frente virtual de guerra sobre el que va emitiendo partes
- un piantado que al ver la película *La bella y la bestia*, se encariña con la bestia.

Como se observa la galería de piantados cortazarianos es inagotable y no se limita a individuos de tal o cual estatuto social o intelectual, cualquier individuo puede convertirse en un valiente piantado solo con transgredir las normas implantadas, quebrar la tenue cutícula que hace de velo y apoderarse de la libertad ansiada, secuestrada por mor de las buenas costumbres.

Con otro salto más se hace evidente otro asunto lingüístico en el que Cortázar quiere incidir para dejar lo suficientemente claro su apuesta antagonista en lo que se refiere a lo asentado y establecido en el plano lingüístico, agregando la consonante H a dos palabras “H-angelito” y “Hinocente”, cuando se refiere al hijo de un piantado principalmente con el propósito, en

---

<sup>344</sup> <http://www.monografias.com/trabajos17/julio-cortazar/julio-cortazar.shtml#ixzz3SZiYIIInv>

repetidas ocasiones mostrado, de construir otros significantes a partir de la manipulación de lo ya existentes y por ende ampliar la casilla de significados del concepto resultante, es decir manipulando el lenguaje hasta que deje de significar como lo hace habitualmente, trascendiendo a otro nivel signifiante, posiblemente mucho más sustancioso, ejemplo: cuando las palabras angelito e inocente se escriben con H, habrán entrado en un tipo de relaciones sintácticas sobrevenidas que antes de la inclusión de la consonante no se barajaban, ya que el “complemento” inocente solo se limitaba a complementar el “núcleo” (angelito), mientras que en el nuevo caso, el nivel del núcleo y del complemento se igualan, provocando zozobras en los significados ya conocidos y dando lugar a la incorporación de otros significados equívocos próximos a la parcela de la intuición y esquivos a la razón.<sup>345</sup>

*“Las posibilidades de la exploración onírica, el espacio interior,- desprovisto de fronteras-, lo irracional, la pesadilla, las visiones tremendas y grotescas que toman por asalto los mecanismos de la razón y las buenas costumbres cartesianas”<sup>346</sup>*

Difícilmente se puede dar riendas sueltas a lo fortuito con tanto desparpajo como lo hace Cortázar en la nota a pie de página 144, una referencia bibliográfica de la enciclopedia en la que el autor consulta la composición de la sal, pero se aprovecha para relatarnos el resultado de sus curiosidades cuando en vez de bastarse con conocer la respuesta investigada en la enciclopedia, desliza la mirada “viajando” en la misma página y topándose por puro azar con palabras que comparten la misma raíz que la palabra buscada, *sal* , *salamandras* o *salamanquesas*, sobre todo sus imágenes, su reptil fisionomía y sus atractivos colores, o el hallazgo enciclopédico del retrato de *Sajonia* (Mauricio), emparentado con un retrato de un *Sajú* (nombre con el que se distingue varias especies de monos), por compartir la misma raíz.

Cortázar determina que la imagen de una salamanquesa fuese como una franquicia para salir sin apuros de la realidad enciclopédica, el plano de la escritura, la pintura y el dibujo

---

<sup>345</sup> La manipulación de las palabras es un ejercicio constante en Cortázar, viene desde la más tierna infancia cuando observaba sus parientes repetir siempre las mismas palabras y construcciones del lenguaje, actitud que le aburre enormemente, de ahí su postura radicalizada «*La hunidad*», *h*escribía *Olíveira*. «*El hego y el hotro.*» *Usaba las haches como otros la penicilina.*»

<sup>346</sup> LOVELOUCK, J., *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, p., 13, Madrid, Taurus, 1976s

caracterizados por su evidente sopor, para deslizarse al plano de la realidad tangible y dinámica, vivenciada personalmente por el autor y su esposa en Nueva Delhi, siendo él miembro de la ONU, una realidad de falsos protocolos y excesivos lujos que contrasta con el otro plano de la misma realidad, el de la miseria y el desarraigo que se oculta detrás de la aparente normalidad, un fenómeno de grandes contradicciones que capta Cortázar gracias a su sensibilidad de avizor observador y a su inmanente compromiso en favor de los parias de la tierra, independientemente de su origen.

En definitiva, bajo el título *Los piantados y los idos* se ubican cinco microtemas, cada cual gira en torno a una microhistoria o anécdota que a su vez se entreteje con otras, hasta completar un macrodiscurso que abarca a parte de los microdiscursos, todos los elementos presentes en el mismo, incluidas las imágenes, los espacios en blanco y sobre todo, los aledaños y los espacios fronterizos que son en realidad los que aglutinan el sinfín de conexiones intertextuales, por ejemplo: lo que llama G. Genette Palimpsestes<sup>347</sup>. Independientemente si los temas planteados fuesen lingüísticos, de morales o simplemente una simple expresión, desembocan en las mismas cuestiones que marcan *La vuelta al día en ochenta mundos*: a partir de una impresión se crea un mundo donde las semejanzas y las disimilitudes se organizan de una manera difícilmente coincidente con latitudes ya conocidas; en el presente multitexto las manipulaciones lingüísticas son una forma de transgresión, pintarse de verde y pasear la propia locura por doquier y sin ningún rubor, es otra forma de transgresión, escribir poemas sobre abejas de manera exagerada también es una forma de transgredir lo usual, crear un frente virtual de guerra y sus respectivos partes, sube un peldaño aún más, de ahí que el piantado que ve la película *La bella y la bestia* y lo más importante que le sucede es el de encariñarse con la bestia, habrá suscrito así su particular fijación, libre de influencias externas.

---

<sup>347</sup>GENETTE, Gerard, "Transtextualidades", MALDODOR, revista de Montevideo, nº 20, p. 53, Montevideo, Marzo, 1985: *"Esta transtextualidad puede asumir diferentes aspectos, algunos de los cuales aparecen reseñados al comienzo de PALIMPSESTES. Por ejemplo, la relación de cada texto singular con las distintas clases de textos a las que pertenece necesariamente: tanto aquí como en otros casos, no existe un individuo –por más monstruoso que sea– que no pertenezca a alguna especie; era lo que se denominaba, en la época clásica, la teoría de los géneros. Y no creo que Hegel, ni siquiera Northrop Frye, hayan dicho la última palabra en cuanto a la invención genérica ya que, lejos de agotarse –como se ha creído– por mezcla y entropía, me parece más bien que se encuentra con ánimo de proliferación.*

#### **2.1.2.26.2. Donde se habla de Demeter, de otros piantados y de premios literarios**

Cuando Cortázar se percata de las prácticas arbitrarias de la revista Diógenes debido a su parcialidad en la entrega de premios que ella misma patrocina sobre trabajos científicos, organiza una fundación dedicada a rescatar aquellos trabajos científicos desechados, con el fin de otorgarles los merecidos premios obviados por dicha revista, por lo que Cortázar debe disponer de sus currículos y los proyectos desarrollados. Autores como, el Santo, A. Bretón, L. Greco, se encuentran entre los científicos barajados por Cortázar.

El Santo, catalogado como un auténtico piantado, merecedor de la distinción que promueve Cortázar por ser capaz de escribir las distintas facetas de la historia argentina empleando el verso, pero tratándose de un verdadero piantado, podría abandonar el oficio de poeta y dedicarse a otros menesteres menos románticos, por ejemplo: compra y venta de coches usados, lo cual contentaría sobremanera al “juez” Cortázar por fusionar la ciencia y la literatura para forjar la historia argentina y segundo, por alternar oficios tan dispares con toda naturalidad como es el comercio, la historia y la poesía, idéntico a un verdadero camaleón.

Como todo cronopio, Cortázar cambia totalmente la orientación del texto en curso dedicada a los competidores de los premios que él mismo patrocina, para dar cabida a una nota en la que se anuncia un acontecimiento extraordinario entre

Entre las páginas del texto, intercala una nota bastante curiosa que le transmite su maestro mite una nota relatando una fortuita y extraordinaria relación que surge desde el manicomio entre Fredi Guthmann y un loco a través del muro protector de la institución, y de paso contraprogramar y hacer sombra al texto de Marie C. Glofre, traída por Cortázar para mostrar la literatura mediocre.

#### **2.1.2.26.3. Curriculum vitae.**

José Mira Deméter, no presenta un trabajo de investigación que se aprecie, pero su rocambolesco periplo (bachillerato en Hungría, luego estudios universitarios en Viena, en

1933, farmacéutico en Zagreb, en 1935 emigra a las Américas y después de recorrer durante veinte años numerosas ciudades del continente, finalmente “se queda solo solitario, un triste cincuentón, sin rancho ni diamantes ni amantes”.) constata su espectro de pianto y lo hace merecedor acompañante de Cortázar en su tarea concursal.

#### **2.1.2.26.4. Para ir terminando un tema interminable**

El mismo título anticipa la postura de Cortázar con respecto al adalid del surrealismo A. Bretón, otrora compañero del Movimiento más vanguardista de la primera mitad del siglo pasado, el Surrealismo. La hosca crítica dirigida a Bretón en este artículo no representa más que un escueto muestrario de la abultada burla que Cortázar consagra al afamado artista, especialmente por acusarle de derivar un movimiento originariamente libertario a una institución rígida y excluyente que repite los mismos vicios que las organizaciones convencionales denostadas. Dice el mismo Cortázar en una entrevista a Alfredo Barnechea:

*“...vi anquilosarse poco a poco el surrealismo, convertirse en escuela, casi en iglesia con André Bretón como Papa. Yo, por muchas razones, no calzo con las iglesias. Pero el verdadero surrealismo es indestructible, es una actitud, un modo de reconocer que se da diariamente de mil maneras que, no son forzosamente literarias”<sup>348</sup>*

Cuando Cortázar pone en duda el carácter de pianto de alguien, por lo general se trata de una crítica-

#### **2.1.2.26.5. ¿Predominio de la raza amarilla’**

Latino-greco, una transcripción opuesta a la comúnmente utilizada de “greco-latino” “sinónimo de un pianto”, produce un extraño documento en el que, por un lado explica los secretos de la fisonomía de los asiáticos, y por otro, refuta la infundada idea de aquellos que

---

<sup>348</sup> BARNECHEA, Alfredo, *Peregrinos de la lengua*. Confesiones de grandes escritores latinoamericanos, p., 88, Madrid, Alfaguara, 1997

sostienen la segura expansión de la raza amarilla por Occidente, empleando dos disciplinas, la astrología (mitología) y electrónica (ciencia), ambas colaboran en la revelación de los misterios del cosmos,

El tercer piantado, L. Ferré, inventor catalán que descubre casualmente en el maíz-sorgo un extraordinario alimento planetario, explica las recetas de su preparación y aconseja su propagación.

Como se observa, los escenarios que habitan el menudo multitexto son diversos y variados, cada cual (imagen + texto) juega su papel divulgativo e informativo dependiendo de la materia que encierra (ciencia, literatura, astrología, dibujo, notas explicativas, etc.), un sinfín de pastiches de fragmentos que en conjunto suman una enciclopedia propiamente dicha que Cortázar aprovecha para compartir con sus lectores, una intertextualización fecunda y transversal que muestra por enésima vez las consonancias existentes entre los distintos fenómenos.

#### **2.1.2.27. Viaje a un país de cronopios**

Desde que Cortázar se le ocurre la idea de crear una galería de tres: ¿personajes, entes, calificativos, apodos, apelativos, etc.?, “cronopios”, “esperanzas” y “famas”, no cesa en pasear sus virtudes y defectos cada vez que se le presente la oportunidad; en la presente ocasión cuenta los frenéticos y angustiosos momentos de los cronopios cuando se encuentran inmersos en los preparativos de viaje, un negocio que rentabilizan otros cronopios, pero además describe el modelo de su avión, sus hábitos culinarios y una serie de costumbres específicas de los cronopios que, con toda seguridad, resultarían triviales para los demás individuos. Las costumbres y los hábitos que adoptan los cronopios distan mucho de las virtudes estandarizadas y de las buenas costumbres burguesas que catalogan este tipo de conductas cronopias en la casilla de lamentables taras y defectos: (voracidad, despiste, golosinería, etc.)

De ahí que el autor no parece tomar una postura maniquea en la que crea unos perfectos autómatas “cronopios”<sup>349</sup> y otros en los que personifica el mal como los “famas” y los “esperanzas”, sino todo lo contrario, los parámetros cortazarianos no parecen interesarse por los estrechos criterios sustentados en el bien y el mal, tampoco trata de enderezar las almas de los díscolos a base de aburridos decálogos, sino que se embarca en cuestiones mucho menos trascendentales que todo eso, en el juego, el humor y la ironía, o la erótica sugeridos como herramientas revolucionarias susceptibles de cambiar el curso monótono y aburrido de los acontecimientos previstos , por ejemplo cuando los cronopios quieren mostrar su indulgencia y comprensión a los esperanzas, no se le ocurre otra cosa más curiosa que la de colgar en sus paredes sin miramiento y en letras pequeñas el mensaje amistoso de “Decídete”, mientras que el mensaje dirigido a los “famas” la transcripción es más contundente y escrita en enormes letras “Se acabó”. Son sus formas de expresar sus sentimientos y pasiones, raramente se comportan de manera enérgica, sencillamente por tratarse de individuos harto pacíficos pero bastante irónicos y burlescos cuando lo exige la situación, obedeciendo así al ideario dadaísta con el que Cortázar imprime sus criaturas distinguidas (cronopios y piantados).

#### **2.1.2.28. Casilla del camaleón**

*Casilla del camaleón* podría considerarse la recapitulación de la totalidad de *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar se sincera, sobre todo, al saberse un hombre de experiencias y de haber escrito lo suficiente como para sugerir tímidamente decálogos y procedimientos del

---

<sup>349</sup> Según indica Sarmiento los cronopios gozan de un estatus de existencia bastante peculiar, ninguna de sus hábitos coincide exactamente con los conocidos en la vida cotidiana:

*¿Qué son los cronopios? Se ha dicho que son globos de colores, preferentemente verde y azul, como quienes no cambian naturaleza por progreso, ni tranquilidad, agua, playa o mar por riqueza, barro, acera o calle. Que son humanoides pero representan rasgos indeterminados y combinan características de animales dispares. Que son húmedos, con algo de gusano o rana (eso sí, nunca sapos), lo que no quiere decir que por gustarles la tierra les guste a su vez arrastrarse o que vayan a renunciar a su parte femenina, por envidia de los otros, aquéllos que no merecen ser nombrados. Si bien su apariencia es indeterminada, la misma se esboza dentro de un marco zoológico. Luego psicológicamente, igual que en las fábulas, los cronopios obran como humanos. Los que no merecen ser nombrados, no. Obran como bestias o, sencillamente, no obran. Los cronopios son líricos, idealistas, oníricos. Los demás son prácticos, pragmáticos, burócratas reales o potenciales.*

arte de escribir poemas en los que el compromiso humano del poeta debe figurar como un acto esencial del hecho creativo:

*“Hablo de la responsabilidad del poeta, ese irresponsable por derecho propio ese anarquista enamorado de un orden solar y jamás del nuevo orden o del slogan que hace marcar el paso a cinco a setecientos millones de hombres en una parodia de orden”*<sup>350</sup>

Cortázar pone al descubierto de manera categórica y concluyente su idea de la creatividad poética, situando a John Keats como el antagonista de los dictados sistemáticos de la tradición y paradigma del verdadero camaleonismo:

*“Keats era tan capaz como cualquiera de tomar partido sartrianamente..., pero ese sentimiento de esponja, esa insistencia de señalar la falta de identidad..., apunta a ese camaleonismo que nunca pueden entender los cleópteros quitinosos.”*<sup>351</sup>

El camaleonismo, un concepto que el mismo Cortázar extrae de las cartas de John Keats enviadas a su amigo Bayley donde el poeta romántico antes de mencionar “el poeta camaleón”, hace referencia a un gorrión para imitarle:

*“Si un gorrión se posa junto a mi ventana tomo parte de su existencia y picoteo en el suelo”*<sup>352</sup>

Identidades cambiantes que le permiten al poeta estar en cada poema, pero sin ese afán de personalismo y de exaltación:

*“Un poeta es lo menos poético de todo cuanto existe; como no tiene identidad, continuamente tienden a encarnarse en otros cuerpos. El poeta no posee ningún atributo invariable.”*<sup>353</sup>

Tal actitud de Kets la aprovecha Cortázar en este multitexto para desplegar sus propios decálogos respecto del poeta y de la creación poética, atizando a diestra y siniestra autores como Aragón” Ese surrealista obediente al partido” o a Sartre por anclarse en el existencialismo oficialista, sin embargo alaba al cronopio Nietzsche por la famosa frase de: “solo los imbéciles no se contradicen tres veces al día”, refiriéndose a los poetas que se

---

<sup>350</sup> Ibid., p. 188

<sup>351</sup> Ibid., p. 189

<sup>352</sup> Ibid., p. 188

<sup>353</sup> Ibid., p. 189

pierden en la búsqueda del perfeccionismo, sin tener en cuenta el valor superlativo de las contradicciones en el progreso humano:

*“En su teoría de los camaleones, Cortázar habla para incomodidad de las buenas conciencias instaladas en verdades monocráticas; para los críticos que esperan o hasta pretenden la "panoplia ideológica y estética". Señala que el artista también tiene ideas, pero es raro que las tenga sistemáticamente, que se haya coleopterizado al punto de eliminar la contradicción: "Sólo los imbéciles no se contradicen tres veces al día". No se refiere a falsas contradicciones, sino a la disponibilidad para latir con los cuatro corazones del pulpo cósmico que van cada uno por su lado, cada uno con su razón, moviendo la sangre y sosteniendo el universo”<sup>354</sup>*

El encuentro entre Keats y Cortázar transcurre bajo la presencia de dos imágenes, la híbrida (escarabajo-araña-gorrión) y la figura de John Keats luciendo una fija mirada, probablemente buscando la mirada cómplice del proto-animal que simbolizaría el tipo de poeta escarabajo, gorrión, araña y por lo tanto camaleónico del poeta, un camaleonismo revolucionario que observa con sus rotatorios ojos realidades de otra manera:

*“... un dial que capta las gamas de las ondas y las ordena o, las prefiere de una manera que nada tiene que ver con los reglamentos de la Unión internacional de Telecomunicaciones”<sup>355</sup>*

Sin embargo Cortázar denuncia la actitud de los poetas latinoamericanos atenazados por “los miedos nocturnos que agitan el sueño del escritor”,-olvidando que él mismo cruza el Atlántico por las mismas razones con las que atiza a éstos- por no desarrollar una poética libre de cualquier compromiso que no fuese el deontológico, estar lejos de restricciones impuestas por las circunstancias políticas e ideológicas o de los “comisarios”, señalando al “comisario llamado Platón” en su calidad de primer regulador de la poesía moderna y por lo tanto, primer crítico homologado.

*“... como el lugar privilegiado de la "casilla del camaleón", en donde teoría y práctica se conjugan. La casilla remite a un lugar o punto de vista desde donde el*

---

<sup>354</sup> BATARCE BÁRRIOS, Graciela, “La vuelta al día en ochenta mundos: la teoría del camaleón”, acta literaria nº 27 (145-155), Universidad de Concepción- Chile, 2002

<sup>355</sup> CORTÁZAR, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Tomo II, P. 188, Madrid, S XXI de Editores, 2006

*autor se sitúa en el juego creador de la rayuela[...]proceso de transformación, de metamorfosis, de mutación y de cambio que se vincula con toda la existencia humana y con la creación poética del autor”<sup>356</sup>.*

No es de extrañar que Cortázar recurra al lenguaje visual y su fuerza expresiva para encarnar el ideario camaleónico atribuido a Keats, inventando un monstruo gregario mediante el modelo cubista de cortar y pegar, cuyas secuencias corporales pertenecen a varios animales distintos, tantos como todos aquellos en los que se transforma un poeta camaleónico en cada acto creativo.

*“El poeta es considerado un vidente y la poesía apreciada en tanto lenguaje que revela el fundamento ontológico de la realidad”<sup>357</sup>*

Ante este escenario queda claro que las imágenes no se implantan en este espacio multitextual de La casilla del camaleón como meros objetos ornamentales, en esta ocasión trascienden cualquier simplismo, ambas muestran sus ribetes narrativos de naturaleza visual; aparte de vehicular uno o infinitos discursos, interactúan de igual a igual con los textos lingüísticos, dando lugar a significados dispares o incluso hasta contradictorios, dependiendo del tipo de texto de turno con el que se toparían,

*“Lo que está antes es el escritor, con su carga de valores humanos y literarios, con su voluntad de hacer una obra que tenga un sentido; lo que está después es el tratamiento literario del tema”<sup>358</sup>*



---

<sup>356</sup> BATARCE BÁRRIOS, Graciela, “La vuelta al día en ochenta mundos: la teoría del camaleón”, acta literaria nº 27 (145-155), Universidad de Concepción- Chile, 2002.

<sup>357</sup> Cortázar, Julio, “Para una poética”, La torre nº 7, 1954, págs., 121-138

<sup>358</sup> CORTÁZAR, Julio, “Algunos aspectos del cuento” *Casa de las Américas, La Habana, núms. 15-16, 1962-63, p. 9*

### **2.1.2.29. El epílogo**

Finalmente, Cortázar haciéndose acompañar por su interlocutora “señora” para anunciar, como broche de oro a todo el libro, lo que ya era un secreto a voces, su inclinación izquierdista del espacio político, pero como también es sabido, su postura de no implicación activa en ninguna organización política, no obstante, aprovecha la coyuntura y la tribuna que le permite la escritura para denunciar el encarcelamiento de poetas por todo el planeta.

### **Conclusión:**

Afortunadamente, los reclamos que se anuncian en la carátula del libro cumplen las promesas dadas, *La vuelta al día en ochenta mundos* se muestra bastante resultona, el largo recorrido laberíntico trazado desde el principio hasta el fin, arroja un saldo bastante positivo, si se tiene en cuenta la cantidad de elementos de episodios y situaciones que habitan su espacio, entre decenas de elementos dibujados, pintados, escritos o insinuados, participan en la construcción del mega-texto que a la vez deriva en un mega-discurso sin límites.

Es un libro de literatura, de información periodística y sobre todo de conocimientos humanos forjados desde experiencias únicas que solo se pueden dar en un personaje como Cortázar y sus circunstancias literarias, ideológicas y vitales.

El orden seguido en la distribución de los textos y las imágenes dentro del libro sin duda obedece a un meditado y minucioso plano correspondiente a una labor pre-escritural que concierne al mismo autor o autores del libro, sin embargo el libro es una obra abierta a la interpretación.

En cuanto al Tomo II, diferenciado del primero por su carátula oscura (negativo), y evidentemente por su contenido, cuyo espacio abarca, sino todas, casi todas las disciplinas humanas consagradas al conocimiento y la percepción de la realidad en todas sus extensiones, tocadas, evidentemente, con el maná cortazariano, explicado en páginas anteriores.

### **2.1.3. SILVALANDIA J. “PINCEL” VS. “J. PLUMA”**

La colaboración entre los dos artistas, Julio Cortázar y Julio Silva es hartamente conocida, desde el principio cada uno en su campo, ambos desarrollan trabajos conjuntos de mucho éxito, especialmente en la realización de los cuatro libros híbridos analizados en este planteamiento.

Sin embargo en *Silvalandia*, último libro de ambos, pretendemos convertir la indudable cooperación entre ambos en una pasajera competición, cada uno en su campo, entre Julio Cortázar alias, “El plumas” contra Julio Silva alias, “El pincel”.

*Silvalandia* representa un mundo de fábula, cuyos espacios idílicos, personajes pintorescos y acontecimientos asombrosos dominan los escenarios multitextuales (verbal-visual)

*Silvalandia*, que podría significar “territorio de Silva” donde da riendas sueltas a su arrojo de artista esparciendo imágenes pintorescas a lo largo de todo el libro, con las que pretende, sino dominar el contexto multitextual, al menos hacer valer el aspecto natural e icónico del lenguaje pictórico y corresponder a los textos lingüísticos de su tocayo “Julio Plumas”, mientras tanto Cortázar participa en la construcción de *Silvalandia* con el lenguaje que domina como pocos, el lingüístico, creando fábulas infantiles en correspondencia a las imágenes de su tocayo “Julio pincel



*Julio Silva*

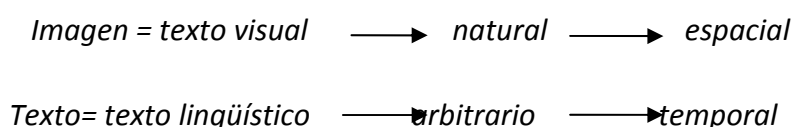


*Julio Cortázar*

Como era de esperar y en un clima competitivo, Julio Cortázar, “el plumas” responde gentilmente a su amigo Julio Silva “el pincel”, relatando fábulas infantiles en las que domina el juego, la parodia y la ironía.

En este sentido cada tipo de texto (verbal-visual) como es natural, precisa de unos parámetros de lectura distintos:

en primer lugar, una lectura de las imágenes empleando solo los parámetros específicos de las imágenes, en segundo lugar, los parámetros de los relatos y por último, los parámetros que contemplan ambos.



### **2.1.3.1. El espacio del lenguaje natural**

Con toda seguridad, el libro *Silvalandia* se publica para ser leído en su totalidad multitextual, sin embargo por razones analíticas, se cree factible una división circunstancial y provisional que nos haga ver la dinámica subyacente de cada tipo de texto.

La ficticia rivalidad comienza desde el principio, desde el comienzo de la contextualización, cuando cada texto se une al otro por vía de los hechos y porque los dos juicios lo deciden, lo cual obliga, por ejemplo, las imágenes de impedir que los reclamos de los relatos escritos no atraigan tanto al lector, y para la ocasión, las imágenes se presentan vivarachas, coloreadas, dinámicas, etc. susceptibles de secuestrar la vista del lector antes de leer el relato, una idea que explica muy bien el crítico Antonio Monegal en su libro *En los límites de la diferencia*<sup>359</sup>

Partiendo de la teoría de Umberto Eco en la que establece los componentes necesarios de un texto visual en los siguientes términos: la materia, la forma y la sustancia

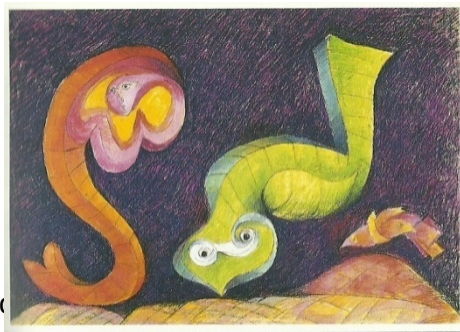
---

<sup>359</sup> MONEGAL, Antonio, *En los límites de la diferencia*. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas. 40, Madrid, Ediciones Tecnos, 1998 "El signo natural será el más verdadero por ser el más semejante a su objeto. El signo natural será el que se conoce directamente por medio de los sentidos, al igual que su objeto natural. Para cumplir esta condición habrá de tener necesariamente una relación icónica con su referente, ser su sustituto visual o, la onomatopeya auditivo. El signo natural se opondrá signo artificial, aquel que está mediatizado por un sistema de convicciones arbitrarias"

Las imágenes de *Silvalandia* en su totalidad, o se trata de figuras fantásticas de origen imaginario, tal vez onírico o ambas cosas, que se asemejan en algunos aspectos a los humanos y animales de la realidad, pero también habitan en el mismo libro cosas animadas que cobran vida y ocupan espacios estelares y para desarrollar una vida de fábula se pone a su disposición todos los accesorios necesarios ideados para tal fin: camas, sillas, mesas, zapatos, ropajes, etc.

### **2.1.3.2. Lectura de imágenes de Selvilandia**

#### **2.1.3.2.1. En familia I**



Tres son las figuras que ocupan el margen izquierdo, una fantástica silueta de color marrón, mientras que el centro es ocupado por otra insólita criatura y por último, un minúsculo pez que trata de ganar el centro a nado.

Se puede aproximar a las distintas imágenes de *Silvalandia* de dos maneras, en calidad de espectador, buscando identificarla con su referente real Jordi Pericot, gestaltista<sup>360</sup> o en calidad de lector, un proceso más dilatado en el tiempo, cuyo papel requiere entrar en el

---

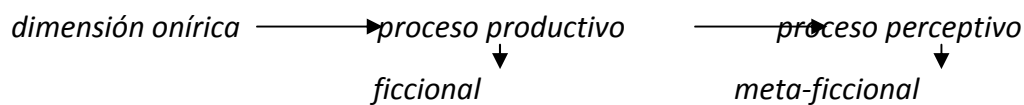
<sup>360</sup> PERICOT, Jordi, *Servirse de la imagen*. Un análisis pragmático de la imagen, p., 161, Barcelona, Ariel, 1987  
““caso de las expresiones icónicas, la situación se presenta parcialmente diferente: la misma con su iconicidad, aporta por simple analogía un re-conocimiento inmediato y evidente de su referente.””

juego de las connotaciones y polisemias, explicando los distintos significados y sentidos que atesoran, Indica el mismo Pericot:<sup>361</sup>

Aunque no debería ocurrir lo contrario, es decir, tomar la imagen como referente para explicar cuestiones fuera de sí y lejos de sí misma, una idea razonable, según U. Eco en su *Obra abierta*<sup>362</sup>

Cuando se trata de imágenes cuya procedencia la imaginación del artista, mezclada con elementos fantástico-oníricos:

*“... consisten en la representación de referentes formados por distintos mundos y submundos que constituyen configuraciones imaginarias complejas, de acuerdo con la teoría de los mundos posibles, del ensueño, de la esperanza, del temor, etc.”*<sup>363</sup>



La imagen erguida del cuadrante extremo izquierdo imbuje, como es obvio infinidad de posibilidades significantes tipo lúdico-infantil-afectivo, entre ellas es la de una hembra-mujer y madre en posición vertical, muy atenta a los movimientos “ infantiles” que realiza el ingenuo y minúsculo vástago, que nada descuidadamente en el otro extremo ; los colores

---

<sup>361</sup> Ibid., 269 “El estudio del significado de una imagen supone, además de la comprensión visual de su referente, el conocimiento de las modulaciones o connotaciones que esta imagen puede adquirir en diferentes situaciones”.

<sup>362</sup> ECO, Umberto, *Obra abierta*, p., 207, Barcelona, 1985“..no es una información semántica como para enriquecer la conciencia de los referentes externos implicados, sino información estética, información que se vierte sobre la riqueza de esa forma dada sobre el mensaje como acto de comunicación dirigido principalmente a indicarse a sí misma”

<sup>363</sup> BERRIO, GARCÍA, Antonio, *Teoría de la literatura*, p., 305, Madrid, Cátedra, 1989

cálidos: marrón, amarillo y sobre todo, violeta, son compartidos entre madre e hijo, y por lo tanto expresan una afectividad maternal, lo que contradice con la figura central, de aires paternos, se reviste de un color que infunda medida y prudencia.

Entonces *¿Qué muestran unas imágenes de tipo onírico? ¿De qué pretenden informarnos?*

En principio y al tratarse de criaturas extravagantes, automáticamente saltan a la memoria los arquetipos que Julio Silva en consonancia con Julio Cortázar plasma sobre espacios diversos ocurrencias múltiples como la de insuflar vida y dinamismo en criaturas inertes para experimentar con uno de los modelos surrealistas más importante, si cabe, o quizá, la mezcla de ésta y el mito del Minotauro mito resucitado por los dos Julios en forma de madres y padres del animal y hermanos, para vengar su sacrificio en forma juegos rocambolescos.

#### **2.1.3.2.2. En familia II**

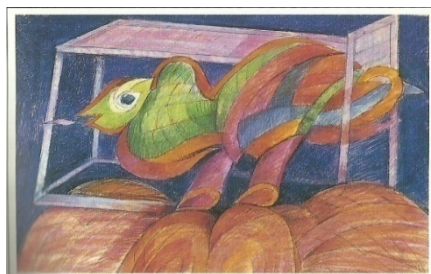


Como claramente muestra el cuadro, son tres las figuras que lo habitan: niño-liebre, retales-humanos, centro y finalmente oruga-erguida.

La primera figura representa una silueta infantil entre liebre y humano en movimiento, en pleno juego y aprendizaje.

La familia fundada sobre tres singulares personajes, mientras que el espacio central si sitúa la figura que asume el papel de madre, interesada por la evolución de los acontecimientos que rodean al pequeño aprendiz, el papá oruga aparentemente alterado, asume el papel de padre; cada individuo refleja su personalidad a través del color que le reviste, por ejemplo, los colores azul y el verde de la madre y del hijo transmiten sosiego y serenidad en ambas criaturas, todo lo contrario de la oruga, cuyo color rojo infunda vehemencia.

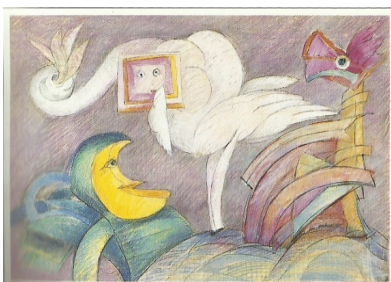
#### **2.1.3.2.3. Jaula abierta**



El cuadro en su interior muestra una jaula “caja” en la que posa un pájaro multicolor, una imagen, cuyo aspecto recuerda las prácticas cubistas que fundamenta su estilo en la desfiguración de las formas, manipulando la materia (una jaula deformada, formas puntiagudas del pájaro, duplicaciones, espacios curvos, etc.), e infringiendo lo que es objetivamente visible en un ave, para alimentar la tensión en el ambiente y provocar reflexiones que hagan recapacitar al lector y probablemente reconsiderar algunos postulados dados por ciertos.

El ave en cuestión puede ser todas las aves, la infinidad de colores que lo revisten y sus múltiples formas dilatan su naturaleza fantástica y onírica que borra las fronteras entre lo real y lo imaginario de la imagen hasta convertirse en una fusión plena entre lo lúdico-infantil y lo real-fantástico que abre un nuevo modelo en el archivo de las imágenes fuera de lo común, rastrear en el subconsciente para obtener nuevas formas de lo ya conocido.

#### **2.1.3.2.4. Charla**



Animar objetos e insuflarles vida e dotándoles de hábitos y instrumentos(cama, silla, pañuelo), corresponde a las prácticas surrealistas en las que el artista sitúa en el mismo plano los objetos y los humanos, aunque hay que reconocer que Julio “Pínel” incluso rebasa aún si cabe los límites del movimiento, humanizando los objetos inoculándoles los mismos sentimientos y creando un clima entristecido en el que la variedad de los colores domina las formas de la escena y marca con su intensidad o suavidad el estado de ánimo de cada uno de los tres personajes-objetos que habitan el cuadro.

#### **2.1.3.2.5. “Mini teatro”**



No hay que hincar tanto la mirada en el presente cuadro para darse cuenta del tipo de escenario propuesto: retrato de dos insólitas figuras, el primero armado a base de “retales” humanos y animales, ocupa el centro y transmite la sensación de movimiento y desplazamiento de un lado a otro, sus colores cálidos, amarillo, marrón y naranja reflejan su risueño estado de ánimo. Frente al hombre-elefante, caracterizado por su dinamismo, se encuentra otro que ataviado de colores templados, refleja un estado más sosegado.

#### **2.1.3.3. Lectura de textos lingüísticos de Silvalandia**

La brevedad de los relatos de *Silvalandia* más que perjudicarles, afianza su capacidad expresiva gracias a la intensificación de situaciones lúdicas y rocambolescas y las agudezas expresivas fundamentadas en insinuaciones y sugerencias que dilatan sobremanera su sustancia narrativa.

En el relato *Crítica de la razón pura*, el elefante Rubén y el loro Praxiteles se regocijan viendo los comportamientos y actividades que realizan algunos de los habitantes de la comunidad de vecinos, comunidad que integra en su seno personajes de identidades enigmáticas, sin nombres, apellidos u otras descripciones que desvelen sus filiaciones, pero siguiendo el hilo conductor de rasgos y hábitos, sobre todo, los culinarios (el postre, el vino), o taras personales como (la locura, la idiotez), se puede desvelar, en cierta medida, muchos de los misterios que rodean el pueblo y los personajes que lo habitan.

#### 2.1.3.4. Ver y leer



Observando la imagen y el texto simultáneamente, se percata del grado de implicación del texto lingüístico en la construcción de su significado.

El texto lingüístico en el presente relato dota de identidad y de nombres a los protagonistas figurantes (Rubén) (Pexiteles), que sin la intervención de las palabras, solo se puede especular. Indica de la Flor<sup>364</sup>:

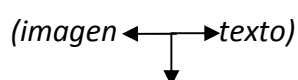
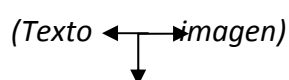
---

<sup>364</sup> Ibid, p., 183, Las imágenes “están dotadas de una identidad simbólica que las hace comparecer siempre como “cifradas”, como necesitadas de un discurso desvelador, que revele su estructura interna de significado, el texto último que las subyace. El texto, en otra más de sus funciones, prolonga entonces la instancia figural, complementando el valor que la imagen asume y del que ésta no se puede hacer cargo (no puede evidenciar) íntegramente”, o cuando explica: ““Pero no se agota en esta función la potencialidad que ostenta la palabra en estos dominios donde lo icónico se diría que encarna el sentido rector. Aquella puede venir a posicionarse en otras estrategias distintas, donde ya no solo “ancla” (a imagen a su sentido rector), sino que incluso “releva” en ella otros significados” Incluso de la Flor personifica los signos de la imagen para incidir en el daño de significado que el texto lingüístico pueda infringir al misterio de la imagen: ““El texto aclara y diserta-o especula- sobre el sentido a veces oscuro que pone en escena la imagen en su nivel figurativo. La palabra fija, semiológicamente “ancla” una cierta **diáspora** y dispersión del sentido que se encuentra en la imagen; se trata de combatir por todos los medios “**el terror de los signos inciertos**” (R, Barthes), el plus de indeterminación que habita en toda imagen. El texto, en consecuencia explica a este nivel lo figural; lo atrae y lo captura en su significación”

Sin embargo las imágenes de *Silvalandia* tienen tanto que aportar como los mismos textos lingüísticos o incluso en ocasiones quizá más, por ejemplo, las características personales, anímicas y sociales de los personajes que figuran en la imagen son determinadas gracias a las artes del color, propiedad de la imagen y su capacidad por dotar las formas de sentido: (estados de ánimo, situación social, carácter, etc.)

Ejemplo: La figura elefante-hombre puede inspirar interminables nombres, cualidades, estados, etc., mientras que el relato lingüístico, limita su identidad al nombre de “Prexiteles”. Por ejemplo, en el margen izquierdo, se puede observar la silueta de un ave que puede ser muchos tipos de pájaros, pero identificándolo mediante la palabra (loro Rubén) reduce, sino elimina, las dudas. O quizás las incrementa, tal como explica A. Monegal<sup>365</sup>

Por otra parte, Rubén y Pixiteles son testigos de *Silvalandia*”, extremo que no refleja la imagen, tampoco la imagen refleja la afición irremediable de figoneo de los dos protagonistas, con las que quiebran las rocambolescas reglas de la comunidad de vecinos, es decir que la palabra le arranca a la imagen su silencio y por lo tanto, la banaliza, cuestión que explica perfectamente F. de la Flor<sup>366</sup>



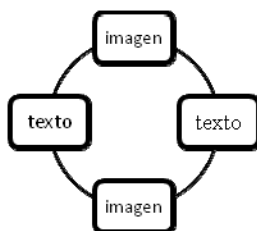

---

<sup>365</sup> Ibid., p., 198, “para quebrar la continuidad discursiva basta o bien desarticular la lógica del sentido, entorpecer el encadenamiento semántico, o bien desmontar la integridad material del texto, fragmentarlo, tacharlo, diseminarlo por la página, contaminarlo con signos indescifrables”

<sup>366</sup> R. de la Flor, Fernando, *Emblemas. Lectura de la imagen simbólica*, P., 283, Madrid, Alianza Editorial, 1995. “El texto presiona como un cingalo sobre la materialidad espesa de la imagen, el motto o lema encarcela y perimetra la imagen, que en esa empresa insoslayable halla los límites de su coerción más inmediata. El comentario vendrá también después a lastrar, atrayendo hacia lo bajo, lo terreno- hacia el logos-, la imagen que flota por su parte en un aura abstracta ( de la que, súbitamente, la palabra se diría como que la arranca”

( texto-imagen-texto)

( imagen-texto-imagen)



#### 2.1.4. Fantomas contra los Vampiros Multinacionales: *discurso carnavalesco*

Peldaño tras peldaño Cortázar alcanza en el macrotexto *Fantomas contra los Vampiros Multinacionales la cima de transgresiones tolerables*, trazando un gran mural cuyo espacio es diseminado de miniespacios que a su vez albergan minitextos articulados de diversas maneras con otros minitextos de otros miniespacios. El principio del texto solo representa el cabo que acordona la totalidad del macrotexto, que el lector espectador irá descubriendo a medida que avanza en su lectura, aunque el tipo de embalaje del material estético-literario no favorece una lectura lineal y plana, sino todo lo contrario, exige multitud de gestos, poses y cambios en la dirección de lectura.

Nunca el término híbrido tuvo tanta incidencia en los múltiples trabajos de julio Cortázar como en *Fantomas*, un híbrido que se consuma entre textos lingüísticos, pictóricos, parapictóricos paralingüísticos y depositarios, depositarios de otros tantos discursos convergentes.

Ante este fenómeno macrotextual, cuyo espacio plástico se presenta en forma de mural en el que se esparcen una cantidad considerable de textos y multitextos autónomos en sus significaciones particulares, pero articulados entre sí en una totalidad estructural unitaria.

#### **2.1.4.1. Textos lingüísticos**

El protagonismo del lenguaje lingüístico en *Fantomas contra los Vampiros Multinacionales* comienza con el título encabezando el entramado multitextual, un título económico y preciso, capaz de sintetizar en muy pocas palabras, cantidades considerables de asociaciones secuencias y acontecimientos, al mismo tiempo sirve de envoltorio, abriendo y cerrando la obra multitxtual.

#### **2.1.4.2. Textos visuales (imágenes)**

Las imágenes participan de manera sumamente activa en la construcción y el significado del presente macrotexto, situándose espacialmente en espacios en blanco reservados ex profeso para ser un espacio pictórico:

##### **2..1.1. Imágenes sencillas:**

Son imágenes que no poseen más que una sola secuencia espacio-temporal con independencia de la cantidad de elementos que pueda integrar dentro de su espacio plástico; la imagen de la derecha aunque dispone de un número considerable de elementos dentro de su espacio, no deja de ser una imagen simple como la imagen de la izquierda.



##### **2..1.2. Imágenes múltiples:**

son las mismas imágenes repetidas y multiplicadas en una misma superficie mismo, una técnica que se emplea, indudablemente, para provocar ciertas sensaciones en el espectador, sobre todo cuando los objetos son letales.



#### 2.1.4.2.1. Imágenes difuminadas:

Son imágenes que se amalgaman con el espacio (*background*), desprovistas de un marco que las aisle de otros elementos con las que comparten espacio. La célebre imagen fílmica surrealista de la *navaja seccionando un ojo*, en el presente contexto se integra en el espacio común, liberada de todo tipo de barrera en forma de marco que impida su total inmersión multitextual, lo que le permite ser contaminada a la vez que contaminar el significado unitario del macro-texto, aportándole valores semánticos tomados de un hecho tan escalofriante que concentra buena parte de la tensión existente en conjunto del entramado multitextual.



#### 2.1.4.2.2. Imágenes aisladas:

se trata de imágenes, que aún incorporándose al macrotexto mantienen el espacio propio aislado en forma de un marco que frena su expansión hacia fuera de su dominio, de la misma manera el marco se erige en un muro que entorpece el deslizamiento de elementos contextuales extrínsecos coincidentes en este macrotexto





### 2.1.4.3. La multimodalidad expresiva “cómico”

En el presente contexto, el cómic se presenta como un conjunto de fragmentos intercalados dentro de un multitexto, lo que le liga sintáctica y semánticamente con los demás componentes del multidiscurso, en su categoría de multitexto en sí mismo, precisamente para servir de puente entre las imágenes y textos lingüísticos

#### 2.1.4.3.1. La viñeta

La viñeta en el cómic representa la unidad mínima de una secuencia determinada de viñetas y consta de los elementos siguientes:

##### 2.1.4.3.1.1. imágenes

La imagen de verdadero galán, pajarita y chistera incluidas, es la que caracteriza a Fantomas desde el principio; su ubicación en la cabecera de la tira cómica, un espacio privilegiado y de peso dentro de la superficie de la viñeta, su volumen y extensión, desde el extremo superior izquierdo hasta el centro geométrico de la imagen, afianzan su protagonismo. Justamente en la viñeta siguiente se divisa un paisaje urbano desolador ruinoso, totalmente opuesto al espacio natural de la viñeta anterior; simultáneamente en la tercera viñeta se muestra un instante de biblioteca vacío de libros, un hurto que se acaba de cometer, la importancia de las imágenes en el género del cómic en general y del que nos ocupa, en particular, parece obvia, e incluso en ocasiones los textos lingüísticos funcionan como epítetos, ejemplo: las siguientes imágenes que indican capitales del mundo reconocibles por sí solas, por sus monumentos.



En prim clausur s y continuas, sirven de espacios en los que se depositan únicamente los enunciados del narrador como se puede observar en la viñeta del lado izquierdo;



Mientras tanto, los *bocadillos* de la imagen derecha señalan mediante un apéndice triangular los personajes que hablan.

La tercera modalidad de los bocadillos de *Fantomas* se materializa en la siguiente viñeta, un espacio en blanco rodeado de una línea quebradiza y un apéndice chispeante, alberga en su interior la transcripción de voces provenientes del otro lado de un teléfono.



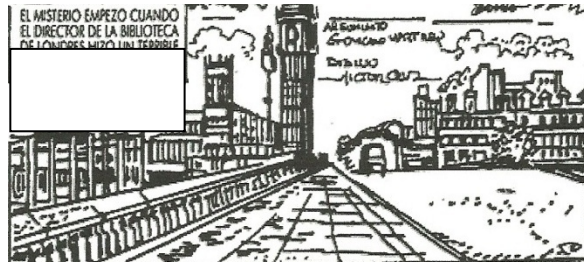
El cuarto modelo de *bocadillo* no varía tanto del anterior, sin embargo a parte de matices formales, existen diferencias funcionales; el bocadillo de la viñeta en la que un joven ofrece diarios, por su forma adentellada, sirve exclusivamente para albergar textos caracterizados por su urgencia.



El quinto, en su interior solo cabe depositar textos referentes a los monólogos de los personajes retratados.

### 2.1.4.3.1.3. *textos paralingüísticos y textos parapictóricos*

Textos *parapictóricos*: aquellos que originariamente son lingüísticos, pero a fuerza de manipulación, derivan en el orden visual, ejemplo: el cuadrante superior de la viñeta siguiente, el texto se metamorfosea en imagen.



Sin embargo, los textos *paralingüísticos* son de origen visual y se metamorfosean en textos y palabras, objetos como velas o llamas se transforman en letras.

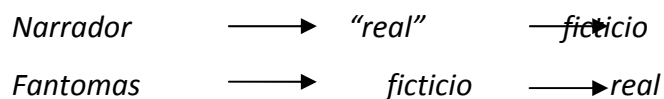


### 2.1.4.3.2. *El metadiscurso Fantomas contra.....*

Después de unos días de faenas judiciales en Bruselas, el 'narrador', miembro del Tribunal Roussel de Derechos Humanos, regresa a París, su lugar de residencia, mientras dura el viaje en el tren, ojea la tira de cómic que anteriormente adquiere en la estación, en cuyas viñetas recoge hechos sincronizados que ocurren en tiempo real y en ese justo momento en todo el

planeta: incendios de bibliotecas y saqueo de libros. Ante tan siniestro escenario, el narrador es absorbido por las páginas cómicas que se disponía a ojear, metamorfoseándose en un personaje ficticio que participa de la trama ficticia y de los acontecimientos que allí acontecían *“se dijo el narrador que empezaba a compartir el cultísimo ambiente de la historieta”*

Mientras tanto, Fantomas, un afamado personaje de historietas de cómic, recorre el trayecto contrario al realizado por el “narrador”, sale del mundo de la viñeta y se incorpora al mundo real, el mismo que abandona el “narrador”, preocupado por la deriva que toma el desencadenamiento de los acontecimientos delictivos a nivel planetario.

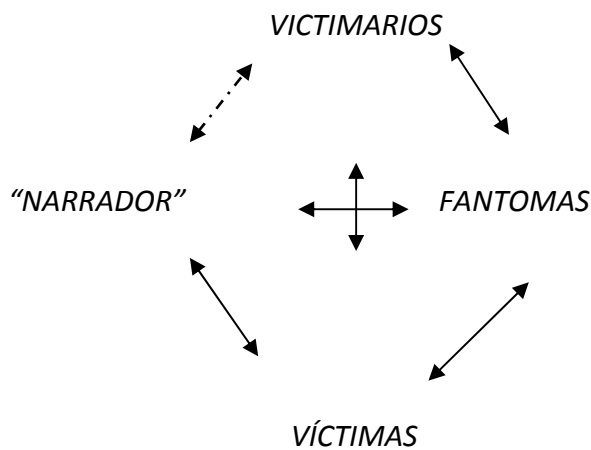


Julio, miembro del Tribunal Roussel de Derechos Humanos, consciente de la poca o nada efectividad de las sentencias condenatorias que emite éste y otros tribunales respecto de las causas de derechos humanos graves, en las que se encuentran implicados países imperialistas, sus corporaciones multinacionales y los déspotas locales y regionales afines y cómplices; decide combatir la legión de delincuentes de guante blanco que se desfilan en las viñetas cómicas, aliándose con Fantomas.

Julio, antes “narrador” probablemente “empujado por el calambrecito de la supuesta culpa transita hacia el mundo de la ficción mediante trances, que en principio él no domina *“captado como sardina en red de nailon, pero decidido...”*, sin embargo, a medida que transcurre el tiempo, va asumiendo su sino con cierta normalidad, facilitando su propia metamorfosis de un lado a otro de la realidad *“...y antes de que las cosas empezaran a precipitarse decidió cerrar la revista y los ojos”*, pero el grado de conciencia de su extraño estatuto vital, va en aumento y Julio se convierte en protagonista de sus propias intrusiones en la dimensión para-real (ficcional), después de específicos rituales, generalmente, *“un*

*trago*” o detrás del *“humo de un cigarro negro”*, etc., e incluso, decide su propio regreso al mundo para-ficticio (“real), o sea, el propio, :” y *al salir de todo eso...*”.

*Fantomas* también *“empujado por el calambrecito de la supuesta culpa”* inicia la aventura de salvar el mundo de las garras del imperialismo y sus afines, trazando planes conjuntamente con Julio. *Fantomas* al igual que Julio es provisto de resortes y maneras que le introducen y le sacan del mundo tangente, sobre todo, el espacio concreto desde donde realiza las rocambolescas maniobras de aparición y desaparición, localizado en el departamento de Julio



VICTIMARIOS

FICHORÍAS

VÍCTIMAS

*Multinacionales*

*Contaminación*

*Medio ambiente*

*G. corporaciones*

*Saqueos*

*Científicos*

*Sectas*

*Incendios*

*Opositores*

*Déspotas*

*Exilios*

*Escritores*

*DIA*

*Asesinatos*

*Teólogos*

*CIA*

*Juristas*

El recorrido circular que inicia el narrador tiene comienzo y fin en su apartamento, sito en el Barrio Latino, París (Tribunal Roussell, Plazas de Bruselas, estación de tren, viaje en el tren, apartamento)

Las vivencias que el “narrador” experimenta durante el trayecto que le conduce desde el hotel en Bruselas hasta su apartamento en París, influyen sobremanera en sus decisiones ulteriores respecto del asunto de los derechos humanos, siendo él un miembro de un tribunal que solo dicta sentencias sobre el papel, pero desprovisto de la capacidad material necesaria para ejecutarlas, lo que le provoca al “narrador” el cierre de “*los ojos del pensamiento*”, con la intención de aislarse de tanto desbarajuste existente en las frías salas de los tribunales pero “*bruscamente entre dos tragos... y una pitada al cigarro...*” se da “*cuenta de algo curioso...*” que en principio, creía ver un ambiente de lo más normal, a pesar de la presencia llamativa de sudamericanos en las plazas de la capital belga, “ hasta el aire olía a pampas, sabanas y selvas”, pero una vez que se percata de que “solamente dos chicas venezolanas eran turistas, el resto era barrido por el odio de lejanos déspotas”, se desengaña y vuelve a ver la cruda realidad tal como es: pelotones de exiliados que no precisamente llegan a estas ciudades como turistas, sino como desarraigados y parias, que deambulan en “ un mundo que ni siquiera era hostil, simplemente, otro, distante y ajeno” “Los exiliados, el **vago** perfume de pampas, sabanas y selvas”

El encontronazo de Julio con la kiosquera, al sospechar que por su aspecto latino, solo le ofrece revistas mexicanas,; es la otra señal que le remite de nuevo a lo que él ya venía sospechando, incluso confirmando: la exclusión del ser sudamericano de los engranajes de una sociedad que se resiste a dejar de seguir viendo en el otro la imagen de lo extraño, “*Usted me ha engañado y ha escondido los diarios belgas.*”

Sin embargo, nunca se sabe, las mismas revistas “mexicanas” que él despreciaba por considerarlas banales, se manifiestan, casualmente en una gigantesca imagen fragmentada, cuyos segmentos, una vez articulados, dan inicio a interminables historias, cada cual más funesta, el espacio en movimiento le conectaría definitivamente con aquella realidad otra a la que solo accedía esporádicamente (el mundo del cómic), es el taxi, devolviéndole al punto de partida, su apartamento, casualmente laboratorio que elige Fantomas para sus maniobras

Fantomas por su parte, traza igualmente un itinerario circular en sus vuelos estratosféricos que comienzan y terminan en la misma viñeta; (los distintos ascensos y descensos alrededor del planeta). Fantomas en su recorrido circular, trata de arremeter de forma sigilosa contra los verdaderos ideólogos culpables del saqueo, previo asesoramiento del “narrador” y el apoyo de sus secretarías. Un escenario carnavalesco asistido por todos los elementos de un carnaval: polifonía, dialogía del discurso, lo que llama A. J. Greimas **isotopías** o en términos de Jenaro Talens, “coherencia connotativa”

#### **2.1.4.3.2.1. El discurso carnavalesco**

Si había que ubicar el multidiscurso Fantomas en una forma, probablemente ésta sería la surrealista, no solamente por su carácter polifónico-dialógico, aspecto, indudablemente esencial en un carnaval y en un discurso carnavalesco, sino que también por las consecuencias estéticas y extra-estéticas que se derivan de los juegos, de las parodias y de las parrandas inherentes a este tipo de representaciones. Dice J. Kristeva en su libro *Semiótica I*, que:

*“El carnaval es esencialmente dialógico (hecho de distancias, relaciones, analogías, oposiciones no excluyentes). Es espectáculo no conoce rampa. Ese juego es una actividad; ese significante es un significado. Todos los textos se alcanzan, se contradicen y se relativizan en él”<sup>367</sup>*

El surtido macrotextual, trágico, paródico, reflexivo-ficticio que encarna *Fantomas contra...*, es provisto de elementos fundamentales sobre los cuales descansa un verdadero discurso carnavalesco, como el travestismo, la máscara y la polifonía dialógica:

#### **2.1.4.3.2.2. El travestismo:**

---

<sup>367</sup> KRISTEVA, Julia, *Semiótica I*, p., 209, Madrid, Fundamentos, 1981



#### **2.1.4.3.2.3. La capa y la máscara**

No se podría imaginar a Fantomas sin capa y máscara, dos objetos imprescindibles en operaciones tan riesgosas y rocambolescas en las que se embarca

#### **2.1.4.3.2.4. La dialogía carnavalesca**

Otra de las características del discurso carnavalesco es la dialogía existente entre las distintas voces del discurso; *Fantomas contra...*, es un macrodiscurso dialógico por excelencia, las voces que componen su estructura se relacionan de múltiples maneras, similar a las voces que se desprenden de los tumultos callejeros: *“frases en idiomas y acentos diferentes de cerca y de lejos.*

Los personajes reales que desfilan por las páginas del presente entramado abandonan su estatuto de realidad ostensible para convertirse en réplicas o simulacros de lo palpable y lo; pero además sus voces individuales se agrupan en una sola voz colectiva. De ahí que los victimarios a pesar de su diversidad, sus intereses espurios son intercambiables y comunes con respecto al daño que causan a sus víctimas (destrucción, dolor y muerte):

*“pero se llaman sobre todo ITT, sobre todo Nixon y Ford, sobre todo Henry Kissinger o CIA y DIA, se llaman sobre todo Pinochet o Banzer o López Rega, sobre todo General o Coronel o Tecnócrata o Fleury o Stroessner, se llaman de una manera tan especial que cada nombre significa miles de nombres, como la palabra hormiga significa siempre una multitud de hormigas aunque el diccionario la defina en singular.”*

Las diferentes voces de los personajes reales que se van sumando al entramado, abandonan sus identidades personales en pro de una “menipea, a la vez comedia y tragedia en el sentido

en que lo es el carnaval, la fantasmagoría y el simbolismo, la ficción y la realidad se fusionan con una naturalidad palmaria<sup>368</sup>

### **2.1.5. El texto itinerante en *Último round*.**

#### **2.1.5.1. La reformulación del espacio plástico en *ÚR***

La reorganización del espacio plástico en *Último Round*, indudablemente pertenece a esa interminable lista de extralimitaciones que Cortázar viene protagonizando, siempre con el propósito de desbaratar las formalidades establecidas; esta vez le toca al espacio sufrir los rigores de las reglas que impone Cortázar, tomando las tiras de un periódico como modelo de un espacio artístico

La conversión de un virtual almanaque en espacio plástico constata la imparable actitud beligerante del autor argentino que abarca cualquier faceta del acto creativo; frente a un espacio geoméricamente clónico, esgrime otro, prestado de la información cotidiana para fijar en él su visión del mundo en forma de pequeñas “chispas”, probablemente respondiendo a los nuevos tiempos en los que los hábitos sociales y las exigencias laborales, especialmente en las grandes urbes, no permiten dilatados tiempos para leer obras ejemplares.

El espacio en *Último Round* se constituye en un factor determinante por ser el primer seleccionado por el autor antes que los textos depositados en él, cuyo espacio se dilata o se reduce dependiendo del volumen de los textos que hospedan en su interior.

---

<sup>368</sup> ZAVALA, Lauro, *Cartografía del cuento y la minificción*, p. 266, Sevilla, Renacimiento, 2004, “Es la ley de máximos semánticos la que impulsa hacia la ficción, los seres y acontecimientos no ficcionales que pueden formar parte del referente de discursos de carácter ficcional. En ellos, gracias a esa elevación semántica que los despega de la realidad efectiva de la que forman parte, se integran como componentes de la propia ficción y contribuyen a sustentar la ilusión ficcional “Esta conjunción de ámbitos opuestos y complementarios en la que se produce en los textos ficcionales con realidades históricas, discursos ficcionales miméticos en cuyos referentes se mezclan seres y acontecimientos históricos con seres y acontecimientos ficcionales. En esta clase de textos es evidente el refuerzo que supone la inclusión y hechos de índole históricos para la apariencia de la realidad. Lo que contribuye a constatar que, en cuanto a su organización historia y ficción mucho en común..

El espacio plástico que nace en *Último round* se transforma en un verdadero elemento artístico, valiéndose, sobre todo de la cantidad de variaciones y versiones en forma de miniespacios que se desfilan uno tras otro (miniespacios endotópicos, exotópicos geométricos, indefinidos, irregulares, blancos, negros, etc.), a los que hay que sumar especialmente los espacios llamados “backgrounds”, (espacios en blanco). Los miniespacios en *ÚR* se negocian con bastante frecuencia.

#### **2.1.5.2. El texto itinerante**

El entramado textual que integra UR se caracteriza por ser una estructura dinámica, dada la naturaleza fractal y el estado flotante de los fragmentos que la componen, consolidan su autonomía como subgénero literario, admitido incluso por las voces más beligerantes y contrarias a incluirlos en la familia de lo ficcional, por considerarlos meras excepciones y producto de experimentos, cuanto menos, atolondrados. Sin embargo y a pesar de no ser aceptados del todo en el seno de los géneros literarios clásicos, los diminutos textos consiguen con mérito propio formar parte de las formas de expresividad, haciendo de su capa un sayo y cundiendo al máximo a pesar de su menguado volumen.

Dice L. Zavala:

*“La escritura metaficcional parece ser una escritura sin un objeto específico, lo cual significa de que cada texto metaficcional construye su propio contexto de interpretación.”*<sup>369</sup>

Sin embargo el conflicto de los anteriores significados de los textos y los actuales puede desatarse en cualquier faceta narrativa del texto y la imagen, tal como lo entiende el mismo Zavala:

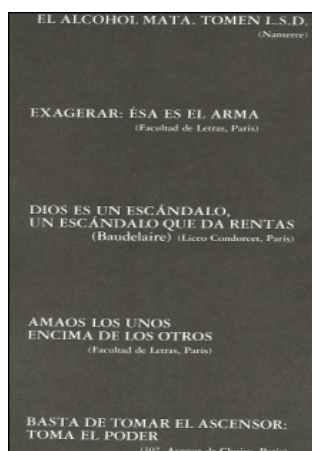
*“...el autor puede utilizar la palabra de otro para poner en ella un sentido nuevo, al mismo tiempo que conserva el sentido que tenía ya la palabra. De ello resulta que la palabra adquiere dos significaciones, que se vuelve ambivalente. Esa palabra ambivalente es el resultado de la junción de dos sistemas de signos”*<sup>370</sup>

---

<sup>369</sup> ZAVALA, Lauro, *Cartografía del cuento y la minificción*, p. 265, Sevilla, Renacimiento, 2004

<sup>370</sup> KRISTEVA, Julia, *Semiótica I*, p., 202, Madrid., Fundamentos, 1981

### 2.1.5.2.1. **Blanco sobre negro**



Observando la cantidad de deformaciones que sufre cada elemento presentado, cada texto, incluido el espacio plástico, se daría cuenta de la gran pericia y destreza con la que Cortázar parodia, o más bien golpea certeramente en la mismísima línea de flotación de todos los perfiles expresivos o simplemente comunicativos clásicos, exageradamente “serios”, proponiendo a cambio, lo impropio y lo impertinente como principio no solo del acto creativo, sino en todas las facetas vitales.

Lo que a primera vista llama la atención en la página en cuestión, es su color negro con el que el autor logra invertir la frase que se emplea como metáfora en bastantes ocasiones, “negro sobre blanco” y convertirla en “blanco sobre negro”, probablemente para probar otras posibilidades y satisfacer propias curiosidades y al mismo tiempo enfrentar al lector con unas tesis poco acostumbradas. En segundo lugar, la transgresión que practica Cortázar en su bitácora *Ú. R.*, es la de deconstruir<sup>371</sup> las estructuras textuales originarias, manipulando

---

<sup>371</sup> ASENSI, Manuel, *Teoría literaria y Deconstrucción*, Pags, 14-15, Madrid, Arco, 1990, *Dice Derrida*: “La **deconstrucción** destruye cualquier estructura recibida como unitaria y monádica en términos de Paul de Man a base de inquirir las asociaciones implícitas apuestas desde el interior de la unidad, pero también consigue, al contrario revelar las “Ocultas fragmentaciones recubiertas por el trabajo de colmatación más superficial del deterioro lógico del discurso”<sup>371</sup>

mensajes panfletarios y otras predicaciones y transformándolas en estructuras paródicas, cuyos sentidos como bien se sabe en una parodia, generalmente se tornan adversos cuestionando los originarios.

. La transcripción de la parábola parodiada “AMAOS LOS UNOS SOBRE LOS OTROS” en la que se reproduce inversamente el significado original, sobreponiendo la preposición “SOBRE” en lugar de la preposición “A” y expulsando la totalidad del sentido mitológico-religioso y sentimental de la construcción sintáctica y poner otro, cuanto menos, provocativo.

La frase propagandística parodiada “EL ALCOHOL MATA, TOMA L. S. D” corre la misma suerte de manipulación que la frase anterior, en el sentido en que se incorpora “TOMA L. S. D.” a la frase original “EL ALCOHOL MATA” un mensaje que implícitamente se entiende como una advertencia del peligro del consumo del alcohol, al que incorpora el verbo TOMA, pero no precisamente para completar el sentido, sino para deconstruir el texto original y desbaratar el enunciado que asocia la toma de alcohol con la muerte.

*“Esta categoría de palabras ambivalentes se caracteriza porque el autor explota el habla del otro, sin topár con su pensamiento Nada ocurre en la segunda categoría de las palabras ambivalentes de las que la parodia es un espécimen. Aquí el autor introduce una significación opuesta a la significación de la palabra de otro”<sup>372</sup>*

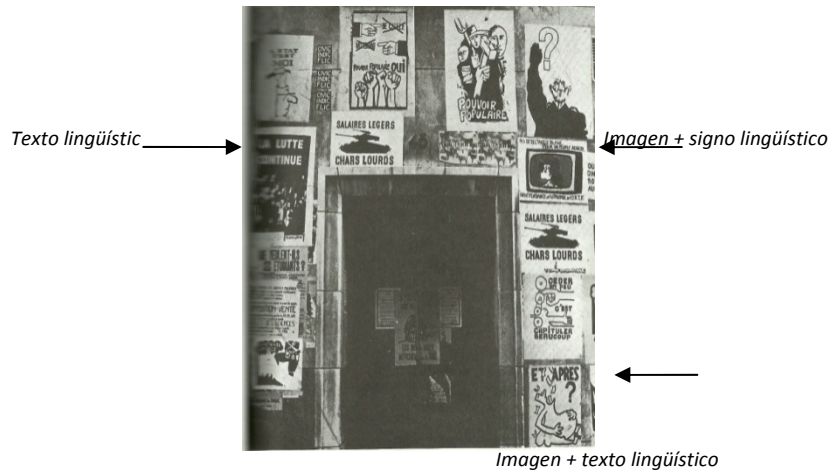
#### 2.1.5.2.2. **“Papiers collés”.**

Cortázar, un gran apasionado de la ecología, su afán por reutilizar materiales otorgándoles una segunda oportunidad que les haga recobrar el hábito de significar, hábito probablemente desleído con el paso del tiempo, cualquier material es re-generable en el taller cortazariano, nada se agota en sí mismo, solo cambian los contextos: unos panfletos propagandísticos, octavillas y folletos de la calle, “objetos encontrados” en términos de M. Duchamp, , se transforman en representaciones que vehiculan otro tipo de valores semánticos cuando forman parte de las páginas de *ÚR*.

---

<sup>372</sup> KRISTEVA, Julia, *Semiótica*, p., 202, Madrid, Fundamentos, 1981

“Los cómics, los murales y las gárgolas en la pared de un castillo claramente deben ser apprehendidos en su conjunto y los carteles en las columnas. En todos estos casos el sitio de aparición socialmente determinado el que influye en la decisión del lector espectador, sobre si quiere considerar un objeto como singular o formando de una serie. Extraer algo de su sitio convencional es un acto artístico.”<sup>373</sup>



El mural atestado de octavillas reivindicativas y revolucionarias dirigidas a los viandantes, se transforma dentro de UR en un espacio fotográfico, colmado de estructuras visuales y verbales articuladas en una totalidad multitextual, susceptible de vehicular un sinfín de significados muchos de ellos conspicuos y otros tantos subyacentes, no necesariamente coincidentes con los originales.

Si había que hacer un recuento de los elementos que pueblan el espacio de la imagen en cuestión sería el siguiente:

texto lingüístico, texto pictórico, texto pictórico. + texto lingüístico, texto pictórico + símbolo (?)  
 texto borroso, fuera de campo

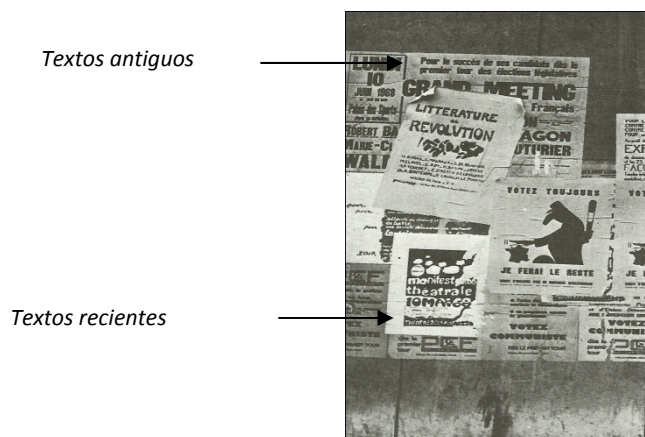
Las imágenes y los textos de forma individual por un lado y las imágenes textualizadas y los textos ilustrados de imágenes por otro, colocados de manera caótica sobre un mural, independientemente del objetivo con el que se colocan y del significado individual que vehicula cada uno, al compartir el mismo trozo mural, interactúan en un sinfín de planos y dimensiones, muchas de las relaciones se caracterizan casualmente por su analogía entre los elementos de distinta procedencia, pero otras tantas se relacionan en términos opuestos

<sup>373</sup> Ibid, pág., 144

como la indiferencia, el cuestionamiento o la oposición frontal, ejemplo: la imagen de un tanque, un arma eficaz frente los enemigos, mientras que con la inclusión de los textos lingüísticos SALAIRES LÉGERS” y “ CHARS LOURDS, deconstruyen el mensaje patriótico basado en fomentar la fortaleza y las bondades del tanque y reconstruyen otro en su lugar, como la denuncia.

La imagen del signo interrogativo (?) deconstruye el mensaje del hombre retratado con saludo fascista, aunque también abundan zonas oscuras y borrosas dentro de la imagen que precisan para su lectura cierta habilidad y tanteo de los lectores.

### 2.1.5.2.3. Palimpsesto

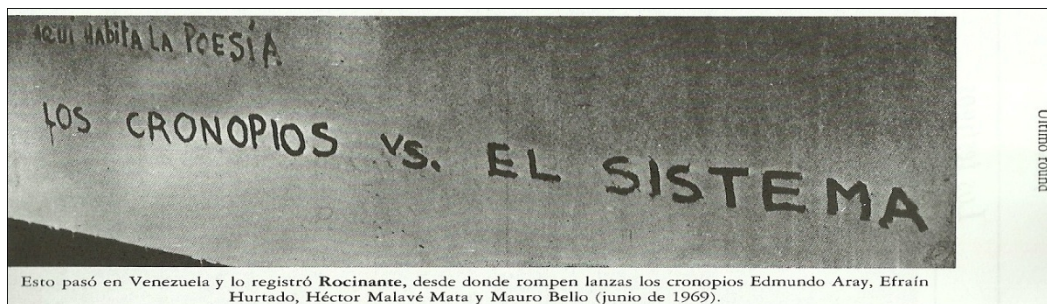


La presente fotografía encaja con el Palimpsestos de G. Genette en el sentido en que posee todos aquellos elementos que hacen de un espacio un verdadero mural susceptible de acumular en su superficie una cantidad considerable de mensajes que pertenecen a diferentes momentos históricos. La fotografía representa en su totalidad un escenario en el que se fijan elementos antiguos y otros recientes; los primeros al ser colocados con anterioridad, se eclipsa parte de su contenido, lo que dificulta una lectura del texto completo, mientras que los elementos recientes al ser sobrepuestos sí permiten una lectura completa.

En este sentido la ocasión exige mínimamente dos parámetros lectorales, una lectura lineal de los textos diáfanos y otra lectura basada en la confabulación del lector y de su actitud ante el texto, su responsabilidad es determinante, en su subjetiva lectura reside la recreación de las estructuras significantes ocultas y de la reconstrucción de los significados verosímiles. Dice L. Zavalza

*...”manifestaciones que pueden ser leídas alternativamente como poema en prosa, ensayo, crónica, alegoría o cuento”<sup>374</sup>*

#### **2.1.5.2.4. Texto “abandonado”:**



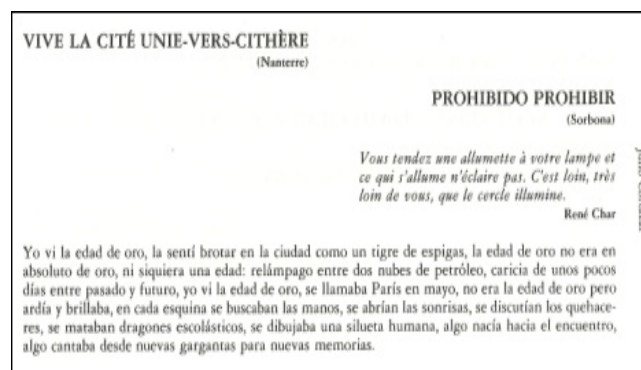
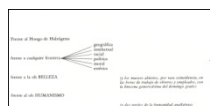
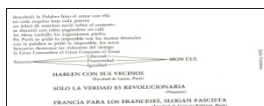
Si con anterioridad se expuso un conjunto de textos “encontrados” por el autor y aprovechados para atribuirles nuevos usos, los textos abandonados pertenecen a ese tipo de frases o eslóganes escritos en cualquier mural de cualquier ciudad, en este caso el texto abandonado es una reivindicación cortazariana clásica en la que los cronopios siempre prefieren la poesía y se declaran insumisos, una imagen realizada por un grupo de amigos de Cortázar en Venezuela, 1969.

#### **2.1.5.2.5. Nanotextos:**

<sup>374</sup> Ibid, pág., 269

“...breves textos que no pertenecen a la tradición occidental (parábolas budistas, jasídicas o derviches), o están cercanos al poema en prosa (cuento lírico) y diversos g géneros extraliterarios... rastros formales del género hibrido o parodiado, al ser un género proteico, es riesgoso reducir su diversidad a normas estables.”<sup>375</sup>

El autor argentino presenta este tipo de espacios como recipientes en los que da cabida a todo tipo de citas en forma de líneas, eslóganes, lemas, frases prolijas, conceptos, y textos mínimos escritos en mayúsculas, minúsculas y en cursiva; o los llamados “textos fronterizos” “géneros de escritura extra-literaria, lo epistolar, etnográfica, confesional, autobiográfica o periodística o que adopta formas alejadas de la narrativa literaria, adivinanzas, viñetas, poema en prosa, guión cinematográfico, etc., también es llamado collage (integrado porretazos de orígenes diversos)”. Tal vez no alcanzan ni siquiera la noción clásica de texto ficcional, como el cuento y la novela, pero articulados entre sí, entretejen un entramado de mini-estructuras significantes.



Los textos que integran la página son los siguientes:

1.1.1.1.1. *Eslogan deformado*

1.1.1.1.2. *Lema subversivo*

<sup>375</sup> ZAVALA, Lauro, *Cartografías del cuento y la minificción*, p., 90, Sevilla, Renacimiento, 2004.

1.1.1.1.3. *Fragmento en francés*

1.1.1.1.4. *Poema-relato o cuento lírico*

Una multimodalidad expresiva en la que hacen presencia cuatro transcripciones lingüísticas, cada cual parodia un texto original, deformándolo y despojándolo de su significado anterior, para luego revestirle de un tenue simulacro de significado, incluso en bastantes ocasiones, solo con la deconstrucción del sentido anterior, el autor parece lograr su objetivo.

Cortázar en este conjunto de “nanotextos” supera sus propios records en lo que concierne a su larguísimo listado de transgresiones relacionadas con las normas de la escritura y la escritura literaria; proponiendo dos ideas totalmente contradictorias:

-Estabilización de fronteras de la extensión mínima que pueda tener un texto para adquirir un valor -literario.

-Abolición de fronteras excluyentes entre los distintos nanotextos, favoreciendo un clima de conexiones multitextuales aleatorias, gracias a

*“la presencia de la ironía (generalmente en forma de parodia, sobreentendido o juegos de lenguaje), funciona como un ácido retórico que disuelve las fronteras entre géneros literarios, y entre la escritura literaria y la no literaria.”<sup>376</sup> 276*

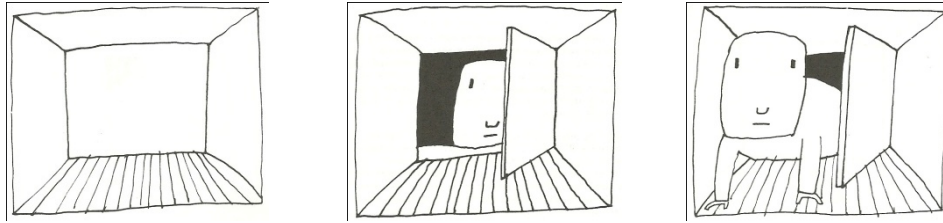
El conocido eslogan: “Vive la cité universitaire”, deconstruido en : “VIVE LA CITÉ UNIE-VERS-CITHÉRE” da entrada a otros minitextos “PROHIBIDO PROHIBIR” que aunque en principio no son análogos, ambos se presentan morfológica-sintáctica y semánticamente deconstruidos.

Como contraposición a los dos primeros contra-enunciados, se sitúan los dos nanotextos siguientes; el fragmento de René Char y la reflexión del autor (Cortázar), gracias a su construcción lógica, consiguen, en cierta medida, poner coto a las pretensiones contaminantes de los primeros; pero solo en el plano formal, ya que los segundos también transmiten un tipo de deconstrucción, que en su caso se limita a la de ideas mitológicas irrisorias, como la capacidad absoluta del hombre por modificar la realidad, que conecta con la deconstrucción de otra idea mitológica representada en el texto de Cortázar, que plantea el mayo del 68 como un recuerdo que solo permanece en la memoria, un mito sin más.

---

<sup>376</sup> ZAVALA, Lauro, *Cartografía del cuento y la minificción*, p., 276, Sevilla, Renacimiento, 2004

### 2.1.5.2.6. *La imagen en movimiento:*



El juego como se viene observando desde el principio, es un asunto fundamental en la poética de Cortázar, la incorporación de las tres imágenes responde a ese espíritu lúdico con el que Cortázar impregna Ú. R.,

El carácter dinámico del conjunto de imágenes es en realidad el elemento más atractivo si tenemos en cuenta la sencillez de los mecanismos empleados en su construcción; el primer movimiento reside en la secuencialidad de las tres imágenes consecutivamente, lo que da la sensación de movimiento, incluso de aproximación paulatina de la figura al encuentro del espectador, una técnica cuasi-cinematográfica en la que el movimiento de las tiras provoca el movimiento de las figuras.

La técnica de secuenciación de los espacios, que permite narrar unos acontecimientos coherentes sintáctico-semánticamente mediante la secuencialidad de los espacios de manera correlativa y progresiva, creando una globalidad temática visual unitaria:  $M = ( a + b + c )$ , siempre que la imagen(proposición) saliente (a) tenga elementos efectivos o indiciarios comunes a la imagen(proposición) entrante, (b), y ésta tenga elementos comunes a la imagen (proposición) (c), lo que permitiría una narración lineal progresiva compuesta de tres estructuras significantes que se articulan entre sí a través de hechos correferenciales, lo que V. Dijk llama “*continuidad de focus*” .

### 2.1.5.2.7. *Erótica de la imagen*



En principio y a simple vista, se divisa la imagen de una bicicleta, cuyas fragmentos aparentemente desencajados, pueden reconstruirse en una bicicleta completa y asunto cerrado, sin embargo cualquier intento resultaría en vano, por tratarse de un artefacto deconstruido y puesto al servicio de otras causas totalmente alejadas de las del día a día de su uso.

Si había que localizar el epicentro de la mayoría de los escenarios cortazarianos, seguramente se encontraría en el transcurso de un viaje, en su calidad de movimiento continuo y por consiguiente, generador de acontecimientos cambiantes y difícilmente experimentables en otras circunstancias fuera de un viaje; pero además Cortázar introduce en lo que puede ser un trayecto habitual, historias anómalas que desvían cualquier sentido lógico ligado a lo habitual de los acontecimientos.

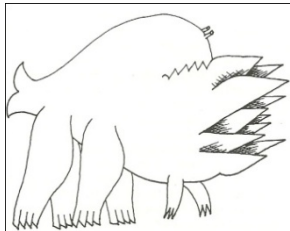
No hay medio de transporte posible, real o imaginario que no haya sido el espacio ideal fijado por Cortázar para desplegar sus tretas, independientemente de su naturaleza, su duración o su destino, autobús, (*Onibus*), coche, (*Autopista del sur*), en avión, en globo (*Cronopios*), en el metro, incluso en el lugar más insospechado, la bala de un misil, en (*La vuelta al día en ochenta mundos*).

*El ciclismo en Grignan* nos retrotrae al continuum surrealista cortazariano de toda la vida en el que una bicicleta trasciende de su función para convertirse en protagonista excepcional de hechos tan sutiles que solo los ojos avizores como los de Cortázar consiguen percatarse de tan erótico acontecimiento y aún más heroico, sacarlo a la luz. La influencia cubista, dadaísta y surrealista en el ideario de Cortázar se hace evidente en esta representación, la presencia del objeto mutilado, se convierte en el señuelo de otro acontecimiento todavía más delirante: el juego erótico entre el sillín de la bicicleta en cuestión y la muchacha que lo monta.

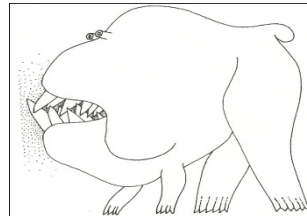
*“La producción surrealista se caracterizó por una vocación libertaria sin límites y la exaltación de los procesos oníricos, tomas de posición públicas. El acercamiento operado a fines de los años veinte con los del humor corrosivo y de la pasión*

*erótica, concebidos como armas de lucha contra la tradición cultural burguesa. Las ideas del grupo se expresaron a través de técnicas literarias, como la “escritura automática”, las provocaciones pictóricas y las ruidosas comunas produjo las primeras querellas y cismas en el movimiento”.*<sup>377</sup>

#### **2.1.5.2.8. La imagen onírica y su equivalencia visual**



*A*



*B*

Importantes teorías del arte y de la imagen en general, distinguen entre imágenes elaboradas en el interior del individuo, (mnemésicas, fantásticas, eidéticas oníricas o manieristas) y las imágenes de la realidad sensorial-visual exterior. A la luz de estas teorías no parece necesario realizar un esfuerzo extra para percatarse de la naturaleza de las dos amenazantes figuras A y B. Quizá en estos arquetipos cortazarianos de imágenes de “dentro” , libres de las ataduras de la razón donde Cortázar se desenvuelve con holgada tranquilidad, dándose el beneplácito de plasmar negro sobre blanco o, viceversa, sus particulares ocurrencias en forma de textos o de imágenes, generalmente de carácter polivalente, la figura A al igual que la figura B pueden ser dibujadas por niños que se inician en la cosa del dibujo o ligadas directamente a la irracionalidad creadora, origen de monstruosas imágenes plasmadas sobre el papel.

---

<sup>377</sup> Wikipedia

Las dos imágenes podrían representar perfectamente el tipo de imágenes llamadas **mnemésicas**; prototipos que emplea el autor para reconstruir a través de fragmentos y vestigios que aún habitan en la memoria, libres de un sometimiento estricto de los miramientos de la razón, si tenemos en cuenta las vivencias reales del autor en su más temprana infancia en el barrio bonaerense de Bonfield, donde experimenta fuertes sacudidas derivadas de un cúmulo de circunstancias de todo tipo que se suceden en su entorno más próximo *“un temor atávico, el de un totalitarismo zoológico, lanzándose contra el hombre”*.

En contraposición a estas hipótesis significantes, surgen otras totalmente en las antípodas de las primeras, como imágenes **eidéticas**: el autor plasma sobre un espacio con una precisión incuestionable imágenes desaparecidas de su campo visual mucho tiempo atrás; lo que significa que ese tipo de monstruosidades podrían ser las verdaderas visiones que el autor experimenta en un contexto de miedos.

Al margen de estas dos versiones contradictorias, se puede sugerir otra hipótesis significantes consistentes en interpretarlas como imágenes **paraidólicas**, un arquetipo de imágenes que el autor copia de la realidad visual, agregándole elementos de su fantasía personal, una auténtica leyenda (realidad + ficción) en su versión visual.

A tenor de las declaraciones de Cortázar conversando sobre su narrativa:

*“... los poemas, como muchos cuentos míos, nacen de imágenes oníricas, son una tentativa de poner en escritura visiones o entre-visiones que me da el sueño”<sup>378</sup>.*

Dicho fenómeno podría ser extensible de igual manera a las imágenes aquí expuestas (A, B) por tratarse de imágenes de origen onírico-amorfas traducidas a imágenes visuales.

En medio de tanto enmarañamiento de nociones y conceptos, las interrogantes que se formulan así mismas son las siguientes: ¿Qué reconduce el sentido del multitexto? ¿El texto? ¿la imagen?, o ¿ambos a la vez?

Probablemente señalar con una exactitud científica el texto lingüístico como el principal constituyente capaz por sí solo de reconducir el sentido unitario, poner medida lógica en el

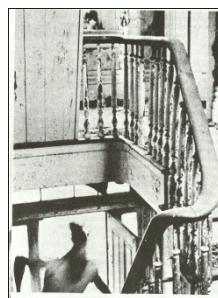
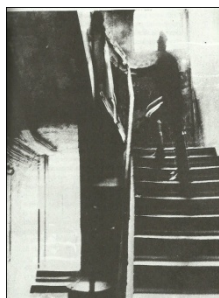
---

<sup>378</sup> PREGO, Omar, *La fascinación de las palabras*, p., 154, Barcelona, Muchnik Ediciones, 1985

multidiscursivo y frenar el frenesís surrealista desbocado de las presentes imágenes, no sería tan factible, sobre todo si se trata de una estructura de signos-símbolos ordenados sintácticamente y semánticamente deriva en significados polivalentes. Sin embargo la misma interrogante saltaría a la vista cuando se pretenda atribuir a las imágenes la responsabilidad de reconducir el sentido multitextual, toda vez que las mismas destacan precisamente por su extrema polisemia, por lo tanto, ligar la síntesis significativa del multitexto a uno u otro sistema signífico, sería reducir el vasto campo significativo de los efectos de la multitextualidad a los mismos parámetros de la unimodalidad.

Con esta tentativa Cortázar parece haber resuelto la problemática de la representación, no obstante, añade aún más ambigüedad al asunto, primero porque establece las imágenes oníricas del sueño como el origen y principio de su acto creativo, mientras, *“La experiencia onírica se presenta impregnada de la concepción del sueño llamado método paranoico-crítico, una mezcla entre la técnica de observación de Leonardo da Vinci por medio de la cual observando una pared se podía ver como surgían formas y técnicas de frottage; fruto de esta técnica son las obras en las que se ven dos imágenes en una sola configuración.*

#### **2.1.5.2.9. La curva de una escalera**



Las escaleras se presentan en tres fases donde la incertidumbre aumenta a medida que el escalador se acerca a la curva; *no hay más arte que la poética de lo inadvertido y lo “infraordinario”* que Cortázar pretende implantar en un espacio de tránsito y de movimiento, como es el de la escalera; un homenaje al maestro Marcel Duchamp, iniciador, a principios del SXX de la imagen que se mueve, pero, incluso Cortázar va más allá, radicalizando el asunto

con la incorporación la curva a la ya conocida escalera, como un extraordinario escenario de lo fortuito y lo imprevisible.

La escalera, considerada desde tiempos inmemoriales como símbolo de auxilio y salvación, desde el antiguo Egipto, Osiris dios del sol, es arrojado a la oscuridad por Set, amo de las tinieblas, gracias a las escaleras de Horus, consigue ascender a la superficie. En el judaísmo Job emplea las escaleras לִטּוּ (salum) para ascender, escenificando así el final de la diáspora judía en Babilonia; o la interpretación cristiana de la Escalera de Jacob que se basa en Juan 1:51 ("veréis el cielo abierto y a los ángeles de Dios subir y bajar sobre el Hijo del hombre."); Jesucristo se convierte en escaleras y así conecta las dos realidades, terrenal-celestial. En la Edad Media y el Renacimiento, la literatura emblemática descubre en escaleras un instrumento mágico-místico que emplea el devoto en su ascensión al origen de la sapiencia.

Como se observa, Cortázar invierte el mito mágico-místico de las escaleras, en lugar de un instrumento en posición vertical que sirve de mediador entre la superficie (naufragio), espacio celestial (salvación); el autor argentino vuelve por sus pasos y reincide en la misma fístula como acostumbra, confiando en el rigor del azar y la aleatoriedad el destino de los acontecimientos, presentando las escaleras como un lugar de paso, un pasaje entre dos regiones de la misma realidad terrenal; la primera, diáfana y la otra anómala, lúdica y paródica que da mucho juego, o en ocasiones como ocurre en *"Instrucciones para subir una escalera"*, pasando de la noción del espacio a la del tiempo:

*«Y ya que vamos a contarlo pongamos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta el Domingo siete de noviembre, justo un mes atrás. Uno baja cinco pisos y ya está en el domingo»<sup>379</sup>*

Un anti-mito o mito degenerado que trata de demoler el primer mito con el propósito de construir mediante los mismos mimbres un enigma que embarca el espectador en una comprometida tesitura consistente en examinar sus impulsos cuando se ve ante una situación de incertidumbre.

---

<sup>379</sup> CORTÁZAR, Julio, *Instrucciones para subir una escalera*, Todos los fuegos el fuego

*“La escaleras y los puentes permiten la conexión de reinos de distinta naturaleza”<sup>380</sup>*

#### **2.1.5.2.10. El cadáver vs. su imagen:**



Desde que el hombre adquiere la conciencia de su muerte, mira al cadáver del prójimo como el objeto inerte más misterioso, enigmático e inductor de miedos y respetos, distintamente es la imagen fotográfica de un cadáver, con la que desaparece el miedo, la angustia y ocupa su lugar la curiosidad o incluso hasta la misma atracción.

Cortázar echa mano de cadáveres, momias y cuerpos incorruptos consciente del juego que pueden ofrecer en un contexto de libre expresión, donde la imagen sin que sea necesariamente artística y el texto sin que alcance el estatus de texto literario (ficcional), consiguen vehicular algunos significados soliviantados por el modelo multitextual del contexto propuesto.

La imagen del cadáver como texto que aquí muestra Cortázar ahonda sus principios en los ya conocidos movimientos vanguardistas de principios de siglo, encaprichados en promover nuevas modalidades de expresión artística, proponiendo escenarios

---

<sup>380</sup> Marcy Schwartz, « Escribir contra la ciudad: fotos y texto en Prosa del observatorio de Julio Cortázar », Cuadernos LIRICO [En línea], 7 | 2012, Puesto en línea el 11 octubre 2012, consultado el 07 junio 2015. URL : <http://lirico.revues.org/652>

espeluznantes y macabros, que en ocasiones infundan no pocas dudas sobre su idoneidad como obras de arte, no obstante consiguen, en cierta medida, impactar al espectador. Son las reglas del Surrealismo más recalcitrante que cultivan autores de la calidad de: S. Dalí, Lorca, J. Miró, M. Ernst, E. Aragón, L. Bretón, etc., colmando sus textos (verbal-visual) de cadáveres mutilados y descuartizados; además del conocido pistache "*Cadáver exquisito*".

## **2.2. Conclusión de tesis**

Una vez concluido el trabajo, la verdadera sensación que invade es la pesada duda de si de verdad se ha logrado responder adecuadamente a los interrogantes que motivaron la realización del presente planteamiento.

Al decir verdad, como es evidente casi nunca se puede lograr enteramente la clausura definitiva de una investigación, por muy liviana o compleja que podría resultar, toda vez que forma parte del colosal proyecto humano aún inconcluso y sin atisbos de que lo haga, puesto que éste cuya naturaleza no permite de ninguna de las maneras, ni siquiera un instante de demora en el proceso en marcha de la construcción inquebrantable de sentidos y contrasentidos, a todo aquello que se ve, se piensa, imagina o se palpa; lo que deriva inapelablemente en una dialéctica permanente como única respuesta a esa necesidad esencial, intrínseca y extrínsecamente humanas.

El lenguaje pictórico y la imagen forman parte de los elementos que saltan a la palestra para constituirse en el armazón constructivo primigenio al que desde el principio se acude para contar vivencias y pensamientos, gracias a su natural lenguaje que no precisa de aprendizajes previos, lenguaje cuyos componentes morfológicos no se normalizan y regularizan hasta muchos siglos después.

Como se ha demostrado en la exposición, la imagen, el lenguaje visual y las teorías implicadas, a pesar de haber atravesado facetas bastante zigzagueantes entre un éxito siempre puesto en duda y la travesía del desierto que supera solo tímidamente lo que le acarrea más de un problema referente a su credibilidad como instrumento comunicativo fiable y consistente;

A pesar de las dificultades inherentes a su naturaleza, el lenguaje visual consigue invertir los mismos tropiezos transformándolos en tamices que forjan y curten su historia, encumbrándolo a cimas insospechadas hasta hace un siglo escaso. Durante todo el siglo XX el lenguaje visual y la imagen con todas sus ramificaciones, dimensiones y virtudes, logran echar por tierra el conjunto de teorías que los catalogan en estancos y casillas como productos contingentes y accesorios, cuya única misión -según sostienen- es la de auxiliar el lenguaje hegemónico, el sempiterno lenguaje lingüístico en momentos de excepciones y tribulaciones.

El poder del acto de la imagen consigue refutar y enterrar para siempre teorías más extremistas todavía, que solo ven en ella un motivo ornamental circunscrita a deleitar la vista de los usuarios sin más, escudándose en el defecto de la irregularidad de un lenguaje fundamentado sobre trazos y pinceladas difícilmente reproducibles.

Sin embargo para aproximarse de cerca al lenguaje pictórico había que traer a la palestra del presente planteamiento el lenguaje competidor del lenguaje visual por excelencia, el lingüístico, dominante en todos los ámbitos comunicativos y artísticos e instrumento de comunicación de todas las hazañas humanas, aventureros, cronistas, historiadores, filósofos y un interminable listado de fenómenos de los que se ocupa brillantemente el lenguaje lingüístico, no obstante en su faceta literaria es cuando desborda todas las previsiones, la poesía la narrativa la dramaturgia se convierten en sinónimos del lenguaje lingüístico. Es más, el lenguaje lingüístico apartando su natural inquietud por la permanente amenaza de la pujante imagen, colabora activamente sustentando estudios y teorías que se interesan por el desarrollo del lenguaje visual y el texto que construye (la imagen) catapultándolo a la llamada "Era digital" del siglo XXI.

De ahí que el momento más fascinante y controvertido lo protagonizan ambos sistemas sígnicos en comunión, sea en contextos simplemente comunicativos, los llamados textos para-lingüísticos, aquellos textos visuales que se ayudan de las palabras para completar el enunciado que vehiculan, (título de una imagen, comentarios, referencias, etc.) o los llamados textos para-pictóricos, fundamentalmente textos lingüísticos que se apoyan en las imágenes para complementar su sentido (prospectos, folletos, octavillas, ilustraciones escolares, etc.)

La literatura emblemática y la ékfrasis después los dos sistemas signícos inician un maridaje de tipo secundario, lleno de incidencias destacables, la primera figura, referente a los emblemas (imagen+texto), en las que se superponen palabras sobre imágenes con intenciones literario-artísticas; mientras que en las figuras ekfrásticas, ambos lenguajes se cruzan hablando el uno del otro sin que necesariamente se superpongan o se yuxtapongan.

Ya en los albores del siglo XX es cuando el cubismo, el surrealismo y movimientos afines, revolucionan el tipo de relaciones que se vienen experimentando, situando el atractivo creativo en la deformación de las formas.

La multimodalidad discursiva y la poética en movimiento de Cortázar se puede considerar como una escenificación del acto de la libertad de expresión literaria y artística llevada a sus límites, en el que el autor argentino consuma su amenaza no permitiendo ningún margen de maniobra, incluyendo el caos y el absurdo como posibilidades significantes, más allá solo se atisba el precipicio y el vacío.

Cortázar en su afán de escenificar el final de la hegemonía del mito de lo perenne en la expresión literaria, emerge como un verso suelto en medio de océanos de corrientes y contra-corrientes, desbordando con sus desafueros todas las previsiones y elevando su propio estilo a rango de tendencia literaria, secundada por legiones de jóvenes narradores de todos los continentes

Con la publicación de *Los reyes*, Cortázar consuma la deconstrucción del mito que da vida al poemario homérico, invirtiendo los papeles de Teseo y Minotauro, y con la publicación de *Bestiario*, *Los premios*, *El perseguidor* o *Rayuela* crea su propio mito revestido de un anti-mito aún más difuso; tal como se ha demostrado a lo largo del planteamiento con los cuatro libros adscritos al género del pastiche o collage, Cortázar ya en el otoño de su periplo vital-literario da un radical viraje incorporando a su causa libertaria todos los rompecabezas necesarios para inexcusablemente, terminar el juego iniciado décadas atrás. En este sentido se puede clasificar en tres los procesos básicos encadenados que complementan el ciclo lúdico propuesto:

*Deformación textual* → *re-codificación sígnica* → *degeneración discursiva*

En lo que a la deformación textual se refiere, como se ha demostrado, Cortázar no escatima en talento y esfuerzos en desplegar fórmulas y tretas que le conducen a lograr su objetivo; la intensificación de insinuaciones y sugerencias que caracteriza los textos, violenta y fragmenta la tradicional unidad de significado, cada miniestructura significativa se constituye en portadora de significados y significados contrarios. La inclusión dentro de un mismo espacio de elementos dispares, fustigando verdaderos conflictos multitextuales, reacciones y reacciones contrarias sobrevenidas en las que cada texto remite a otros textos sin la presencia de directrices lectorales lineales con suficiente capacidad de encaminar una interpretación unitaria de las composiciones expresivas multitextuales: *“cierta connatural vibratibilidad, un contacto más íntimo con el ambiente”*

La deformación y deconstrucción material de textos ajenos (de otros autores) con el propósito de dismantelar su referencialidad y reconstruir otros (sin) sentidos con los rípios sobrantes, favoreciendo dialécticas que generan tensiones en forma de rechazos, repeles y otra serie de ajetreos y convulsiones intersígnicos e intertextuales.

Re-codificación del signo: Cortázar cultiva buena parte de las grandes corrientes literarias vanguardistas europeas del siglo XIX (Romanticismo, impresionismo, simbolismo) y del siglo XX (cubismo, dadaísmo, futurismo y surrealismo); sin embargo con su incuestionable talento, su indiscutible capacidad imaginativa y su fecunda vida creativa, logra influir él mismo en todos aquellos movimientos estético-artísticos que asimila y reproduce en sus obras.

Si la mayoría de los líderes de dichas corrientes, como A. Bretón, L. Aragón J. Miró, P. Picasso, T. Tzara, M. Ernst, basan su ideario en lo que llaman los surrealistas la Escritura Automática, un mecanismo que deconstruye el significado tradicional de los signos y símbolos supeditado

a los designios del pensamiento de la razón, y en su lugar proponen un elenco de significados emanados del pensamiento de la sin razón creadora.

*“de la imagen deforman la apariencia, de la palabra manipularán el sentido de las normas que organizan cada uno de los sistemas”<sup>381</sup>*

Las líneas que traza Cortázar en estos libros encarnan otro tipo de ideas respecto del acto creativo, más trabadas y enmarañadas aún si cabe, apropiándose de elementos manipulados de antemano, es decir de segunda mano, codificados décadas, incluso siglos atrás por sus propios creadores, avivando de esta manera, extraños maridajes, insólitas mutaciones, dialogías, polifonías, parodias, en definitiva, auténticos carnavales

Degeneración del discurso: una vez deformado el texto, re-codificado el signo, se produce una catarsis que deriva en una degeneración multidiscursiva; los textos que otrora amparaban valores semánticos de diversa ralea (literarios, esotéricos, mitológicos, etc.), se inoculan de sobredosis de recursos retóricos como el humor “serio”, la parodia, el juego, especialmente la ironía más sarcástica, tal como la entiende Wayne Booth:

*“oscureciendo lo que es claro, mostrando el caos donde había orden, liberando por medio de la destrucción del dogma o destruyendo al revelar el inevitable germen de negación que hay en toda afirmación”<sup>382</sup>*

lo que llama L. Zavala “ironía inestable” o ironía “elíptica”.

Cortázar, al estar fijamente decidido a dismantelar cualquier forma, cualquier sentido, cualquier postulado en el ámbito de la creatividad, sea clásico, moderno o posmoderno; acaba degenerando su propio discurso en una suerte de anti-discurso, ubicado en una absoluta indeterminación significativa.

---

381

382

**BIBLIOGRAFÍA GENERAL**

## **Bibliografía de Julio Cortázar**

### **Libros de cuentos:**

*La otra orilla, 1937*

*Bestiario, 1951*

*Final del juego, 1956*

*Las armas secretas, 1959*

*Historias de cronopios y famas, 1962*

Todos los fuegos el fuego, 1966

***La vuelta al día en ochenta mundos, 1967***

***El último round, 1969***

***Fantomas contra los vampiros multinacionales, 1975-78***

***Silvalandia, 1975-78***

Un tal Lucas, 1979

Queremos tanto a Glenda, 1981

La otra orilla

Deshoras, 1982-83

Territorios

### **Novelas:**

Las nubes y el arquero

Los premios, 1960

Rayuela, 1963

62. Modelo para armar, 1968

Libro de Manuel, 1973-74

El examen

**Poemas:**

De este lado

Los reyes, 1949

Presencia

Masaccio

**Ensayos:**

La urna griega de John Keats 1946

Teoría del túnel 1947 1

Y demás material informático y audiovisual de gran valor documental; entrevistas, conferencias, encuentros, lecturas públicas de relatos y poemas, etc., que queda como legado

**: Bibliografía sobre Julio Cortázar:**

1. ALAZRAQUI, Jaime, *En busca del unicornio*, Madrid, Gredos, 1983

2. AINSA, Fernando, *Los buscadores de la utopía*, Caracas, Monte Ávila, 1977, capítulo reproducido en la obra colectiva coordinada por Pedro Lastre, *Julio Cortázar* (El escritor y la crítica), Madrid, Taurus, 1981
3. BARNICHEA, Adolfo, *Peripatéticos de la lengua*, Madrid, Alfaguara, 1997
4. BATARCE BÁRRIOS, Graciela, *La teoría del camaleón*, Universidad de Concepción Chile
5. CAMPRA, Rosalba, *Cómplices para Cortázar*, Madrid del Centro, 2009
6. CARMEN DE MORA, Valcarcel, *Teoría y práctica del cuento*, en los cuentos de Julio Cortázar, Sevilla, *Escuela de estudios hispanoamericanos de Sevilla*, 1982
7. COLOQUIO INTERNACIONAL, *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Madrid, Fundamentos, 1986 ( primera y segunda parte)
8. CORTÁZAR, Julio, *Nicaragua tan violentamente dulce*, Managua, Mouchnik Editores, 1987
9. DANIELO, Martino, *ABC de Bioy Casares*, Caracas, Fundamentos, 1989
10. GARCÍA-CANCLINI, Néstor, *Cortázar: una antología poética*, Buenos Aires, Nova, 1968
11. GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La producción simbólica*, México, S XXI, 1979
12. G. CRUZ, Julia, *Lo fantástico en Julio Cortázar*, Madrid, Pliegos, 1988
13. GONZALEZ DUEÑAS, Daniel, *Las figuras de Julio Cortázar*, México ALDUS, 2002
14. FRALASCO, Héctor, *Julio Cortázar y el tango*, Buenos Aires, Hector Fralasco, 2005
15. Hernández, Filesberto, *Las Hortensias*, Montevideo, Escrituras, 1949
16. HERRÁEZ, Miguel, *Julio Cortázar*, Valencia, Papallona, 2001
17. HOCK, Gustave René, *El mundo como laberinto*, Madrid, Guadarrama, 1961
18. LAFUENTE, Fernando, *Prólogo a las armas secretas*, Madrid Millenium, 1999
19. LAGMANOVICH, David, *Estudios sobre Julio Cortázar*,
20. LOURDES DÁVILA, (de) María, *Desembarcos en el papel*, Rosario, B. Biterbo, 2001
21. L. SHOW, Donald, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1981
22. MARTINEZ RENATO, *Para una relectura del boom*, Madrid, Pliegos, 1990
23. MONTEGA, Antonio, *Los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las Vanguardias hispanoamericanas*, Madrid Tecnos, 1983
- 24.
25. MORTYNIUK, Claudio, *Imagen de Julio Cortázar*, Buenos Aires Prometeo, 2004
26. PICÓN GARFIELD, Evelyn, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid, Gredos, 1
27. PLANELLS, Antonio, *Metafísica y erotismo*, Madrid, Porrúa Editores, Madrid, 1979
28. PREGO, Omar, *La fascinación de las palabras*, Barcelona, Mouchnik Editores, 1985

29. REIN, Mercedes, *Julio Cortázar: el escritor y sus máscaras*, Montevideo, Diaco, 1969
30. REYZABAL, María Victoria, *Bibliografía de y sobre Julio Cortázar, Cuadernos Hispanoamericanos, núms: 364-66, 1981.*
31. SCHOLS, Lasló, *El arte poético de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Castañeda, 1977
32. VAZQUEZ ROCCA, Adolfo, *Revista de publicaciones filosóficas nº 1, 2005*(<http://www.observacionesfilosoficas.com/alteridad.html>)
33. VIÑAS, David, *De sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, S XXI, 1971

**Bibliografía de la teoría literaria y métodos analíticos:**

1. ASENSI, Manuel, *Crítica límite /El límite de la crítica*, Madrid, Gredos, 1990
2. ASENSI, Manuel, *Teoría de la lectura. Para una crítica paradójica*. Madrid, Heperión, 1987
3. BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1985
4. CLANSIER, Anne, *Psicoanálisis, literatura crítica*, Madrid, Cátedra, 1979
5. DERRIDA, Jacques, *La Diseminación*
6. DERRIDA, Jacques, *La voz y el fenómeno*, Valencia, Pre-texto, 1980
7. DERRIDA, Jacques, *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid ArcoLibros, 2002
8. ECO, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1985
9. GARCÍA BERRÍO, Antonio, *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1978
10. GASCHÉ, Rudolf, *La deconstrucción como crítica*, Madrid, Arco/Libros, 2002
11. GENETTE, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989
12. GONZALEZ BOIXO, José, c., *Las claves narrativas de Juan Rulfo*, León, Colegio Universitario, 1980
13. GREIMAS, A. J., *La semiótica del texto*, Barcelona, Paidós, 1993
14. GREIMAS, A. J., *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1987
15. GUERRERO RUIZ, Pedro, *El método ekfrástico*, Murcia, Librero -editor, 2008
16. HARTMAN, Geoffrey, *El destino de la lectura*, Madrid, Lecturas, 1999
17. JIMENEZ, J., Olivio, *El Simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979
18. KRISTEVA, Julia, *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos, 1981
19. KRISTEVA, Julia, *Semiótica II*, Madrid, Fundamentos (2ª de.)

20. LE GUERN, *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1986
21. LOTMAN, Yuri, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978 (Círculo de Tartu)
22. MIJAEI MIJAILOVICH, Bajtín, *Estética de la creación verbal*, S XXI Editores, 1990
23. MIJAEI MIJAILOVICH, Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus humanidades, 1989
24. PAGNINI, Marcelo, *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra, 1982
25. RUIZ, Elisa, *Hacia una semiología de la escritura*, Madrid, Pirámide, 1992
26. TALENS, Jenaro, *Elementos para una semiótica del texto*, Madrid, Cátedra, 1988
27. TALENS, Jenaro, *El espacio y la máscara*, Barcelona, Anagrama, 1975
28. TOCCA, Oscar, *Voces de la novela*, Madrid, Taurus, 1989
29. YLLERA, Alicia, *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza Universidad, 1986

**Bibliografía de la teoría pictórica:**

1. ARNHEIM, R, *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1986
2. AUMONT, Jacques, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992
3. BERGUER, René, *El conocimiento de la pintura, el arte de conocerla*, Barcelona-Madrid, Noguer, 1976
4. BLOCH, Ernst, *Filosofía del arte. El pensamiento de Hegel*, Madrid, F. C. E., 1982
5. BONNEFOY, Yves, *Lugares y destinos de la imagen*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2007
6. CASSETTI, Francesco, *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1989
7. DONDIS, A., Denis, *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982
8. ECO, Umberto, "Perspectivas de una semiótica de artes visuales" *Criterios*, La Habana nº 25-28, pp. 221-233
9. EPHRAHIM LESSING, Gothold, *Laocoonte*, Madrid, Tecnos, 1990
10. GARCÍA BERRÍO, Antonio, *Teoría de la literatura (imagen)*, Madrid, Cátedra, 1989
11. GAUTHIER, Guy, *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Madrid, Cátedra, 1986
12. GILMAN B. ERNEST, *Los estudios interartísticos y el "imperialismo del lenguaje"*, Universidad de Nueva York, 1986
13. GUBERN, Roman, *Patologías de la imagen*, Barcelona, Anagrama, 2004
14. HOCKE, Gustave René, *El manierismo en el arte*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1961

15. JOLY, Martine, *La interpretación de la imagen; entre memoria, estereotipo y seducción*, Barcelona, Paidós, 2003
16. KREIGER, Murray, *El problema de la ékfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo y la obra literaria* (Universidad de California, Irvine)
17. MANZOR-COATS, Lilian, *De Rembrandt a Fini, una lectura interartística de Cobra*, University of California, Irvine, 1984
18. MONEGAL, Antonio, *Diálogo y comparación entre las artes*, (Universidad Pompeu Fabra)
19. MONEGAL, Antonio, *En los límites de la diferencia, Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Tecnos, 1998
20. NIGRO, Mariella, *La voz de la mirada*, publicada en la revista crítica literaria *Hermes*, Criollo nº 2 Marzo-Junio 2002, Uruguay
21. PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1991
22. PARIS, Jean, *El espacio y la mirada*, Taurus Ediciones, 1967
23. PERIKOT, Jordi, *Servirse de la imagen. Un análisis pragmático de la imagen*, Barcelona, Ariel, 1987
24. R. de la Flor, Fernando, *Emblemas. Lectura de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial, 1995
25. STEINER, Wendy, *La analogía entre la literatura y la pintura* (Universidad de Pensilvania)
26. VILLAFANE, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide, 1986.
27. VIRILIO, Paul, *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1998
28. ZUNZUNEGUI, Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1989

<b>1. LA IMAGEN, UN TEXTO VISUAL</b>	<b>12-12</b>
<b>1.1. Introducción</b>	<b>12-14</b>
<b>1.2. La imagen, un texto comunicativo</b>	<b>15-17</b>

1.2.1.	El hombre “pictor” y la génesis de la imagen	17-19
1.2.2.	Posibilidades inagotables del acto de la imagen	19-28
1.2.3.	Lo icónico y lo simbólico, dos características intrínsecamente pictóricas	28-28
1.2.3.1.	La iconicidad de la imagen	28-32
1.2.3.2.	La imagen simbólica:	33-35
1.2.4.	El estado de las imágenes	35-35
1.2.4.1.	La imagen aislada	35-37
1.2.4.2.	La imagen secuencial	37-38
1.2.5.	El cómic (tebeos, historietas)	38-40
1.2.5.1.	La viñeta	40-42
1.2.6.	La gramática de las imágenes	42-42
1.2.6.1.	Elementos morfológicos del lenguaje visual	42-42
1.2.6.1.1.	El punto	43-44
1.2.6.1.2.	La línea	44-45
1.2.6.2.	Sintaxis de la imagen:.	45-50
1.2.6.3.	El significado de las imágenes:	50-50
1.2.6.3.1.	La imagen fetiche	50-51
1.2.6.3.2.	La imagen isomorfa (onírico-mental)	51-51
1.2.6.3.2.1.	Onírica	51-54
1.2.6.3.2.2.	Mental	54-56
1.2.6.3.3.	La imagen mitológica	56-58
1.2.6.3.4.	La imagen especular (convexa-cóncava)	58-59
1.2.6.3.5.	La imagen tachista:	59-61
1.3.	La imagen, un texto artístico	61-61
1.3.1.	La estética de la imagen	62-63

1.3.1.1.	Elementos estéticos de la imagen	63-64
1.3.1.1.1.	La dimensión espacial de la imagen	64-69
1.3.1.2.	Elementos dinámicos de la imagen	69-73
1.3.2.	Procesos evolutivos de la imagen plástica	73-74
1.3.2.1.	La era clásica	74-75
1.3.2.2.	Edad Media	75-76
1.3.2.3.	El Renacimiento y el Barroco	76-78
1.3.2.4.	La deriva abstracta de los “ismos” en el SXIX	78-78
1.3.2.4.1.	El Romanticismo	78-78
1.3.2.4.2.	El Realismo	78-79
1.3.2.4.3.	El Impresionismo.	80-80
1.3.2.5.	La irrupción de la fotografía ¿crisis del pincel o triunfo de la luz?	80-84
1.3.2.6.	El SXX, un espacio de experimentalismos pictóricos	84-84
1.3.2.6.1.	El cubismo y la imagen deformada	84-86
1.3.2.6.2.	La imagen desautomatizada en el Surrealismo	86-87
1.3.2.6.3.	La abstracción y el límite del límite	87-90
1.3.2.6.4.	El instante y la fugacidad	90-90
1.3.2.6.5.	El marco y el marco del marco	90-91
1.3.3.	El espectador	92-93
1.3.3.1.	El espectador antropocentrista	94-95
1.3.3.1.1.	La percepción sensorial de la imagen	95-97
1.3.3.1.1.1.	La vista	97-99
1.3.3.1.1.2.	La mirada	99-100
1.3.3.1.1.3.	El tacto:	100-101
1.3.3.1.2.	La percepción mental de la imagen	101-102

1.4. Metodología.	103-108
<b>2. MULTIMODALIDAD CORTAZARIANA, EL LÍMITE DE UNA POÉTICA EN MOVIMIENTO</b>	<b>109-109</b>
2.1. Literatura-vida de Cortázar, dos planos un solo periplo	109-125
2.1.1. Contextualización y (re) contextualización	125-125
2.1.1.1. Relaciones entre palabras e imágenes	125-129
2.1.1.1.1. Restricción	129-130
2.1.1.1.2. Diálogo	130-131
2.1.1.1.3. Analogía	132-132
2.1.1.1.4. Confrontación	133-135
2.1.1.1.5. Semantización	135-138
2.1.1.1.6. Negación	138-140
2.1.1.1.7. Coexistencia y colaboración	140-141
2.1.2. <i>La vuelta al día...</i> , una concepción subversiva del acto creativo.	142-246
2.1.2.1. El arca	147-149
2.1.2.2. Título libre	149-150
2.1.2.3. <i>"Verano en las colinas"</i>	151-152
2.1.2.4. <i>"Más sobre gatos y filósofos"</i>	152-153
2.1.2.5. <i>"Julios en acción"</i>	154-157
2.1.2.6. <i>"El sentimiento de no estar del todo"</i>	158-161

2.1.2.7.	<i>“De la seriedad de los velorios”</i>	161-163
2.1.2.8.	<i>“De otra máquina célibe”</i>	164-167
2.1.2.9.	<i>“Por escrito gallina una”</i>	167-169
<i>Tomo II</i>		
2.1.2.10.	Una imagen	170-171
2.1.2.11.	<i>“What happens Minerva?”</i>	171-181
2.1.2.12.	<i>“Louis enormísimo cronopio”</i>	181-185
2.1.2.13.	<i>“En la vuelta al piano de Thelonius Monk”</i>	185-186
2.1.2.14.	<i>“Con legítimo orgullo”</i>	186-188
2.1.2.15.	<i>“Subir al Paradiso”</i>	189-191
2.1.2.15.1.	Lima y su obra bajo el prisma de Cortázar	191-194
2.1.2.15.2.	Leer la imagen y ver la palabra	194-196
2.1.2.15.3.	Análisis semiológico de la imagen “escala mística”	197-198
2.1.2.15.4.	La estructura espacial de la “escala mística”	198-198
2.1.2.15.5.	Intertextualidad multisignica en la “escala mística”	198-200
2.1.2.15.6.	Movimientos aleatorios multisig. en “escala mística”	200-201
2.1.2.15.7.	Erótica de la imagen	201-202
2.1.2.15.8.	La semiótica de la imagen erotizada	202-203
2.1.2.15.9.	Espacio en movimiento	204-205
2.1.2.15.10.	Espacio gnóstico	205-206
2.1.2.15.11.	Lecturas multimodales de una imagen	206-207
2.1.2.15.12.	Mano mnemónica	207-208
2.1.2.15.13.	Imagen erótica	208-210
2.1.2.16.	<i>“La hoguera donde arde una”</i>	211-214

<b>2.1.2.17.</b>	<b><i>“Relaciones sospechosas”</i></b>	<b>214-215</b>
<b>2.1.2.17.1.</b>	<b><i>“Encuentros con el mal”</i></b>	<b>216-217</b>
<b>2.1.2.18.</b>	<b><i>“Jake the Ripper Blues”</i></b>	<b>217-222</b>
<b>2.1.2.19.</b>	<b><i>“Estación de la mano”</i></b>	<b>223-225</b>
<b>2.1.2.20.</b>	<b><i>“Tombeau de Lallarmé”</i></b>	<b>225-226</b>
<b>2.1.2.21.</b>	<b><i>“Rara Avis”</i></b>	<b>226-227</b>
<b>2.1.2.22.</b>	<b><i>“Vuelta al día al tercer mundo”</i></b>	<b>227-229</b>
<b>2.1.2.23.</b>	<b><i>“Encuentros a deshora”</i></b>	<b>230-232</b>
<b>2.1.2.24.</b>	<b><i>“El noble arte”</i></b>	<b>232-235</b>
<b>2.1.2.25.</b>	<b><i>“La caricia más profunda”</i></b>	<b>235-239</b>
<b>2.1.2.26.</b>	<b><i>“Del gesto que consiste en ponerse el dedo índice en la sien”.</i></b>	<b>239-239</b>
<b>2.1.2.26.1.</b>	<b><i>“Los piantados y los idos”</i></b>	<b>239-243</b>
<b>2.1.2.26.2.</b>	<b><i>“Donde se habla de Demeter...”.</i></b>	<b>243-244</b>
<b>2.1.2.26.3.</b>	<b><i>“Curriculum vitae”</i></b>	<b>244-244</b>
<b>2.1.2.26.4.</b>	<b><i>“Para ir terminando lo interminable”</i></b>	<b>244-245</b>
<b>2.1.2.26.5.</b>	<b><i>¿Predominio de la raza amarilla?</i></b>	<b>245-245</b>
<b>2.1.2.27.</b>	<b><i>“Viaje a un país de cronopios”</i></b>	<b>246-247</b>
<b>2.1.2.28.</b>	<b><i>“Casilla del camaleón”</i></b>	<b>247-250</b>
<b>2.1.2.29.</b>	<b><i>“Epílogo”</i></b>	<b>250-251</b>
<b>2.1.3.</b>	<b><i>Silvalandia , Julio “Pincel” vs. Julio Pluma”</i></b>	<b>251-253</b>

2.1.3.1.	El espacio del lenguaje natural	253-54
2.1.3.2.	Lectura de imágenes de <i>Silvalandia</i>	254-254
2.1.3.2.1.	En familia I	254-256
2.1.3.2.2.	En familia II	256-256
2.1.3.2.3.	Jaula abierta	257-257
2.1.3.2.4.	Charla	257-258
2.1.3.2.5.	Miniteatro	258-258
2.1.3.3.	Lectura de textos lingüísticos de <i>Silvalandia</i>	259-259
2.1.3.4.	Ver y leer	259-261
2.1.4.	<b>FANTOMAS CONTRA ..., UN DISCURSO CARNAVALESCO</b>	<b>261-262</b>
2.1.4.1.	Textos lingüísticos	262-262
2.1.4.2.	Textos pictóricos (imágenes)	262-262
2.1.4.2.1.	Imágenes sencillas	262-262
2.1.4.2.2.	Imágenes múltiples	263-263
2.1.4.2.3.	Imágenes difuminadas	263-263
2.1.4.2.4.	Imágenes aisladas	263-263
2.1.4.2.5.	Imágenes textualizadas	264-264
2.1.4.2.6.	Textos que figuran como imágenes	264-264
2.1.4.3.	La multimodalidad expresiva (cómic)	265-265
2.1.4.3.1.	Viñetas	265-265
2.1.4.3.1.1.	Imágenes	265-265
2.1.4.3.1.2.	Bocadillos	266-267

2.1.4.3.1.3.	textos para-pictóricos y textos paralingüís.	267-267
2.1.4.3.2.	El meta-discurso	268-271
2.1.4.3.2.1.	El discurso carnavalesco	271-272
2.1.4.3.2.2.	El travestismo	272-273
2.1.4.3.2.3.	La máscara	273-273
2.1.4.3.2.4.	La dialogia carnavalesca	273-274
2.1.5.	El texto itinerante en último round	274-274
2.1.5.1.	La reformulación del espacio plástico en ÚR	274-275
2.1.5.2.	El texto itinerante en ÚR	275-276
2.1.5.2.1.	Blanco sobre negro	276-277
2.1.5.2.2.	“Papiers collés”	277-279
2.1.5.2.3.	Palimpsesto	279-280
2.1.5.2.4.	El texto “abandonado”	280-280
2.1.5.2.5.	“Nanotextos”	281-283
2.1.5.2.6.	Imagen en “movimiento”	283-283
2.1.5.2.7.	Erótica de la imagen	284-285
2.1.5.2.8.	La imagen onírica y su equivalencia visual	285-287
2.1.5.2.9.	En la curva de una escalera	287-289
2.1.5.2.10.	El cadáver vs. su imagen	289-290
2.2.	CONCLUSIÓN:	290-294