GALERIA DE ARTE EN LA OBRA DE JULIO CORTAZAR

La aproximación al mito literario llamado Julio Cortázar ha sido copiosamente abordada en nuestros días por la crítica y el ensayo. Este estudio pretende hacerlo desde el arte y con el arte. En efecto, como un hecho incontrovertible, la crítica ha subrayado en sus escritos una cuantía de referencias, citas, obras y alusiones artísticas que, si bien le convierten en un escritor vastísimamente culturizado, le transforman a su vez en un escritor para minorías igualmente sensibilizadas por el arte. No obstante, un acercamiento minucioso y detallado desde esta perspectiva permite afirmar que la intromisión del arte en su obra trasciende lo erudito, lo pedante y se convierte en una regla más del *juego-lectura* cortaciano. Regla que origina a veces un estilo hermético, un lenguaje esotérico, que suscita imágenes metafóricas; regla, en fin, que busca una expresión común y universal de las ideas, sensaciones y sentimientos, expresados primero, y ante todo, en el contexto literario, desde su oficio de escritor, pero factiblemente transformados, con la complicidad del lector, en una obra de arte concreta, en un determinado pintor o escultor, en una referencia musical. Sólo en este sentido Cortázar utiliza todo el arte que no es literatura para crear, dentro de su estilo literario, *las transformaciones, figuraciones* e *imágenes artísticas* basadas en un pensamiento metafórico, aunque el proceso difiera en cada una de ellas.

Las *transformaciones artísticas* ofrecen a Cortázar dos posibilidades: *Palabra-Pintura* y *«ser ficticio-ser artista»*. La *Palabra-Pintura* es un juego conceptual, un salto en imágenes realizado por La Maga, personaje de Rayuela, y que en esquema se afectúa así:

PALABRA	CROMATISMO PICTORICO	PENSAMIENTO METAFORICO	PINTORES
«Alguna frase»	verde blanca	era	*Atlan* *Estève*
«Un sonido»		crecía como	*Manessier* *W. Lam* *Piaubert* *Max Ernst*
«De las palabras»		veía nacer	*Deyrolles* *Bissière*
«Hablaba»		y de golpe era	*Friedländer* *Villon*
«Ontología empírica»	azules rosas amarillo pálido blanquecinas (1)		

Esta «transformación», de indudable fuerza creadora, evidencia un Cortázar barroco, ecléctico y profundo conocedor del arte. La selección de pintores hecha por el escritor corresponde a tres movimientos pictóricos del arte contemporáneo: la abstracción poética (Bissière, Atlan, Estève, Manessier, Piaubert y Deyrolles), el surrealismo (Lam y Ernst) y el cubismo impresionista de Villon, de los que Cortázar aprehende su más genuino significado artístico. Era necesario que el surrealismo estuviera presente, porque la escena tiene mucho de evocación fantástica, maravillosa, casi onírica: *La Maga,* «ayudada por *la oscuridad* de la pieza y el cigarrillo» (*Rayuela,* p. 159), protagoniza la transformación. Era igualmente necesario que la abstracción poética estuviera ampliamente representada porque Cortázar, al igual que estos pintores, se niega a mostrar las cosas tal cual son y prefiere sugerir, evocar, lo que hay de menos visible en el mundo exterior traduciéndolo en equivalentes cromáticos. Las palabras también tienen color en Julio Cortázar: se observará que la imagen iniciada con una referencia cromática («verde, blanca») se cierra igualmente con otro cromatismo («azul, rosa, amarillo, blanco») y que ambos se aplican a la expresión hablada. El cubismo impresionista de Villon trata, con su presencia, de conciliar tendencias opuestas, al igual que en su obra: lo real (alguien que habla) con lo abstracto (resonancias convertidas en una enumeración de pintores).

La selección de pintores, que en principio parece responder a criterios subjetivos, se le impone luego a Cortázar por sus afinida-

(1) *Rayuela,* cap. 26, p. 159 (Editorial Sudamericana, 1968).

des expresivas con el arte pictórico elegido. Otro tanto va a ocurrir con la transformación del *Ser-Ficticio* en *Ser-Artístico: Oliveira, La Maga,* personajes de «Rayuela», y *Hèléne,* personaje de «62 Modelo para armar», quedan asociados con la personalidad artística de determinados pintores y determinados escultores. *Oliveira* transcurre por las páginas de «Rayuela» siendo un *Mondrian (Rayuela,* pp. 95, 112, 113); *La Maga,* siendo *Vieira da Silva (Rayuela,* p. 95), y *Helène* quedará primero identificada con *Arp, Brancusi* y *Hajdu* (62, pp. 76 y 77), y luego con la obra de Marcel Duchamp *La Mariée* (62, p. 77). Es evidente que Cortázar se propone ahora establecer un juego de comparaciones entre el psiquismo de sus personajes y el significado de estos artistas; pero al suprimir el adverbio «como», nexo de unión entre unos y otros, e introducir el verbo «ser», fusiona la personalidad literaria con la artística y tácitamente les da a sus seres ficticios la misma fuerza expresiva, enigma e interpretación que el *lector-espectador* puede buscar y hallar frente a las obras de estos artistas.

Las concesiones de Cortázar para facilitar al lector esta transformación son mínimas. En el caso *Oliveira-Mondrian.* el escritor insinúa una analogía («un espíritu lleno de rigor») que resulta insuficiente («yo digo un Mondrian»). *La Maga* asume el ser de la pintora portuguesa María Helena Vieira da Silva mediante el concepto «realidad», pero el concepto es ambiguo: hay una realidad Vieira da Silva y una realidad Mondrian, y Cortázar trata de diferenciar a dos seres tanto como a dos artistas. En *Hélène* todo induce a ver en ella una obra escultórica: «un gusto a sílex en el beso», «una respiración del mármol» e incluso una sensación táctil: «fría, astuta, indiferente»; pero hecha esta primera concesión, bruscamente la transforma en la obra pictórica de Duchamp, calificada por Octavio Paz como una de las más herméticas de nuestro siglo. Hay, pues, una intencionalidad palmaria en Cortázar para que la interpretación de estas transformaciones se realice una vez más con el arte; vuelve a ser una hipótesis lanzada al lector para que con su complicidad vea en estos seres literarios lo que Cortázar omite describir, pero que de alguna manera todos sabemos: Asumir *Oliveira* la personalidad artística de Mondrian implica convertirle en un ser abstracto, filosófico, con una estructura mental hecha de compartimientos estancos, múltiples e incomunicables; presupone reconocer en él un ser analítico, de mente precisa, exacta, pero con riesgo de destruir todo lo que analiza, un ser que carece de centro unitario y se proyecta en las páginas de la novela hacia la búsqueda desesperada e irónica de lo absoluto. Asumir

La Maga la personalidad artística de Vieira da Silva es ante todo una comparación entre el psiquismo de La Maga con lo artístico de la pintora y para descifrarla hay que recurrir a la abstracción poética de esta última, a su fragmentación minúscula y vacilante en sus lienzos, a su variado cromatismo, a sus formas misteriosas y a su enorme capacidad evocadora. Sólo desde esta forma de hacer, de pintar, se vislumbra la forma de ser de La Maga, su inseguridad, su aislamiento, su fragmentada existencia, sus múltiples facetas, su matización humana, su misteriosa personalidad. *Hélène* tiende al enigma desde el Cubismo de Brancusi, el Dadaísmo y luego el Surrealismo de Arp, la abstracción de Hajdu y la complejidad de «La Mariée». Cortázar ha recurrido al contenido esencial de estos artistas por encima de sus particularidades para presentar al lector una *Hélène* igualmente abstracta y bella, con la única belleza de la línea pura que modula su ser, pero inconcreta en sus formas, inaprensible. Una imagen de *Hélène* en la que es igualmente posible hallar el ingenio, la ironía, el amor, la frialdad, la pasión. Enigma-Hélène, mítica-Hélène, desconcertante-Hélène, como el Arte que la identifica. Una comunión ideológica, una misma finalidad expresiva, han permitido al escritor estas transformaciones rechazando apriorísticamente la metáfora literaria y creando símbolos universales que responden al contenido filosófico del Arte —la idea trasciende a la forma—, y como tales, perfectamente presentados en cualquiera de sus manifestaciones.

Un paso más en las especulaciones metafísicas de Cortázar lo constituye su teoría sobre las *figuras* expuesta en los soliloquios de Persio, personaje de su novela *Los Premios,* cuya visión estructural de lo que acontece en el buque «Malcolm» rompe la recta argumentación del libro, y origina lo que el mismo Cortázar declaró a Luis Harss «Persio... ve siempre las cosas como figuras, como conjuntos, a manera de grandes complejos y trata de explicarse los problemas desde ese punto de vista que representa una especie de supervisión» (2). El lector descubrirá que la otra perspectiva de Persio, su aludida visión metafísica, es estética: el otro lado del buque y de sus pasajeros se concretiza en una obra pictórica: «El guitarrero pintado por Picasso en 1918 y que fue de Apollinaire», que se reitera obsesivamente en las páginas de la novela.

Indiscutiblemente, las posibilidades artísticas en las que puede cristalizar esta *figura* son enormes. De todas ellas, Cortázar elige a Picasso (criterio subjetivo), y de Picasso, el Cubismo (analogía ex-

(2) Luis Harss: *Los nuestros* (Editorial Sudamericana, 1966), pp. 252-300.

presiva) y de su temática, «un hombre con la guitarra» (connotaciones simbólicas). Con todo ello, Cortázar elabora una compleja gestación, un lenguaje conceptual, casi hermenéutico; vacila entre lo pictórico y lo musical, ofusca al lector y se contradice a sí mismo. Una visión del buque que se asemeja a una pintura, una pintura en la que es factible «cambiar todas las relaciones pensadas verticalmente por el artífice, organizarse otro orden igualmente posible y aceptable» (*Los Premios*, p. 64), es decir, un *cuadro cubista* como especifica más adelante, y una primera descripción para ir armonizando, mediante un proceso metafórico («como») las partes del buque (babor, estribor, puente, palos), con las tonalidades y formas geométricas del cuadro (azuladas, negro, verde claro, dos círculos). Un pensamiento dubitativo («Persio retrocede con horror ante el riesgo de forzar una realidad cualquiera») y, finalmente, superada esta indecisión, Cortázar opta abiertamente por la figura artística, por el cuadro de Picasso, ciñendo los elementos descriptivos con el cromatismo del cuadro (*Los Premios*, pp. 65-66).

El Cubismo como fenómeno artístico ha resuelto las figuras cortazarianas, tanto en su composición formal como en su temática, La Música, representada por casi todos los pintores cubistas. De esta forma, la primigenia y plástica figura se sonoriza en la visión de Persio, adquiere resonancias musicales en su monólogo «E»: la guitarra vibra en el espacio y Persio contempla y oye «un dibujo musical que nace entorno» (*Los Premios*, p. 226). Cortázar transforma la lucha metafísica de su personaje (pictóricamente aludida en «Jinetes de Ucello»), en melodía emitida por la propia guitarra, y cuando sus acordes se atenúan, la «visión» de Persio reaparece caótica y alucinada: la popa del barco invadida por toda clase de animales. Visión que requiere un orden, orden que evoca el «Músico de Picasso que fue de Apollinaire» (*Los Premios*, p. 229), por todo lo que esta obra presupone de composición estructurada según los rígidos principios cubistas, descripción reiterada de su cromatismo y súbito rechazo de esta imagen: «pero toda persistencia en esa analogía es ya mero recuerdo y por ende error», para introducir, paradójicamente, otra analogía inspirada en el Arte Etrusco («sombras de Volterra o Cerveteri») cuya temática animalista se adapta mejor a la «visión» de Persio en esos momentos.

Diríase que Cortázar ha sido captado por su propia complejidad. Su contradicción se vuelve desafío y desconcierto para el lector: después de elaborar esta figura artística y melódica, basada en las simi-

litudes, la rechaza de nuevo categóricamente introduciendo un anónimo sujeto «visionario», una voz en *off* («¿Pero quién estaba mirando y sabiendo todo eso?» —*Los Premios*, p. 264—), demoledora de su figura:

> Y al mismo tiempo todo es como una guitarra (pero si Persio estuviera aquí proclamaría la guitarra negándose al término de comparación —no hay como, cada cosa está petrificada en su cosidad, lo demás es tramoya— sin permitir que se la empleara como juego metafórico. *(Los premios*, p. 266).

Desconcierto momentáneo, argumentación falaz en quien ha sabido crear la metáfora artística. Ciertamente el lector no descubre quién es el nuevo «contemplador» estratégicamente situado («desde lo alto», «arriba»), pero su visión del mar y del buque coincide con la de Persio y fatídicamente reaparece «el mar como lo sintió Picasso cuando pintaba el hombre de la guitarra que fue de Apollinaire» *(Los Premios*, página 266). Y, sobre todo, no se puede negar categóricamente la Metáfora, el sutil tejido de relaciones hilvanado en esto es como aquello, para terminar creando en torno al cabello de una mujer, Paula, una nueva Metáfora Artística: «cada uno la cuerda de un instrumento sigiloso que se tendería sobre kilómetros de mar, *un arpa como el arpa-mujer de Jerónimo Bosch*»... *(Los Premios*, p. 266). Cortázar, consecuentemente consigo mismo y con la intencionalidad atribuida a su teoría de las figuras, revés de una trama, tercera vía entre lo real-posible y lo fantástico-soñado, supera su contradicción y reitera en la mente de Persio la imagen del cuadro de Picasso *(Los Premios*, pp. 317 y 357), *leit-motiv* de sus disertaciones, «visión estética» de cuanto acontece en el buque Malcolm, visión calidoscópica de unos destinos que cuando se realizan inexorablemente en los personajes de la novela recobran una vez más el esteticismo que el escritor les atribuyó en un principio «la imagen del guitarrista en un cuadro que fue de Apollinaire» y Persio «una vez más ve que el músico no tiene cara, no hay más que un vago rectángulo negro, una música sin dueño, un ciego acaecer sin raíces, un barco flotando a la deriva, una novela que se acaba» *(Los Premios*, p. 403). Todo es cierto.

Cierto es también que hay un Cortázar exhaustivo frente a los recursos que el Arte ofrece a su creación literaria y uno más son las *imágenes artísticas*. Si el término imagen lo empleamos en su más estricto significado académico, como representación de algo, es evidente que Julio Cortázar ha representado en toda su producción li-

teraria, cosas, seres, ideas, valiéndose del Arte, de sus autores, estilos u obras, creando con ello lo que en términos generales podemos llamar *imagen artística,* profusamente empleada, y con un espectro mucho más amplio de escuelas y tendencias hasta ahora señaladas y que constituyen un rasgo estilístico genuino en su obra; fácilmente desglosadas de la simple cita artística, puesto que suponen un proceso de creación, en Cortázar casi automático, mediante el cual el pensamiento del escritor encuentra su reflejo, su equivalente, en la expresión o manifestación plástica. Se objetará que tal procedimiento resulta, en algunos casos, excesivamente manido; presupone, no obstante, un conocimiento profundo del Arte y una determinada sensibilidad receptiva en Cortázar para cifrar en claves artísticas todo cuanto nos quiere decir y que ha de ser descifrado por un lector igualmente sensibilizado por el Arte, estableciendo así una doble conexión la del Arte con la Literatura, rompiendo los moldes visuales del primero para llegar a una identidad expresiva con la segunda, y la del escritor con el lector, aproximando sus percepciones estéticas. Las *imágenes artísticas* de Cortázar cumplen de esta forma su finalidad: representar algo que conocimos o vimos expresado de otra forma, pero que mantiene su mismo significado.

Su campo de aplicación y su cuantía son muy extensos. por ello se impone una clasificación que las agrupe primeramente en *descriptivas, humanas,* referidas a un personaje, e *ideológicas* o abstractas, pero a su vez son susceptibles de utilizarse de forma directa, inmediata, o por el contrario, de forma mediata, reflexiva, implicadas en un contexto más amplio que hay que sobreentender. Teniendo en cuenta esta matización, podemos analizar las imágenes artísticas sometiéndolas a la elemental división del Arte:

ARQUITECTURA

IMAGEN	SENTIDO	FUNCION
Gaudí: «¿Pero qué cuenta eso al lado de la concepción de la catedral de Gaudí en Barcelona» (3).	Ideológico.	Reflexiva: Dentro de la idea de que todo acto trascendente puede no serlo.
Wright-Le Corbusier: «Me atormenta tu amor, que no me sirve de puente... Jamás Wright ni Le Corbusier van	Ideológico.	Reflexiva: Implicada en su pensamiento filosófico sobre el amor.

(3) *La vuelta al día en 80 mundos,* tomo I, p. 81 (Edic. Siglo XXI, 7.ª).

IMAGEN	SENTIDO	FUNCION
a hacer un puente sostenido de un solo lado» (4).		
Alvar Aalto: «El cine era una enorme sala completamente insensata que he soñado otras veces... reíte de Alvar Aalto» (5).	Descriptivo.	Directa: Alude al estilo arquitectónico.
Knoll-Aalto: «Ludmilla se apoya de lado contra él y acaba redondeándose COMO una perfecta creación de Knoll o de Alvar Aalto» (6).	Humano.	Directa: Aunque se asemejará en las redondeces, difícilmente en sus obras.

ESCULTURA

IMAGEN	SENTIDO	FUNCION
Sirias: «Más de una vez la vi admirar su cuerpo en el espejo, tomarse los senos con las manos COMO las estatuillas sirias» (7).	Humano (referida a La Maga).	Directa: Imprime a la imagen el valor de una copia artística.
Pisanello: «Por supuesto no es una medalla de Pisanello» (8).	Ideológico.	Reflexiva: Para determinar lo bello frente a lo que no lo es.
Rodin: «Medio mirando al mismo tiempo el sapo gigantesco retorcido en su robe de chambre, Balzac Rodin o Rodin Balzac, mezcla inextricable de dos relámpagos en su broncosa helicoide» (9).	Descriptivo (de la obra de Rodin).	Directa: «El sapo» implica un juicio valorativo de esta polémica obra.
Brancusi: «Las observaciones que podría hacer un rinoceronte acerca de una escultura de Brancusi» (10).	Ideológico.	Reflexiva: Matiz irónico aplicado a la comprensión de las cosas simples.
Moore: «La Maga que se dibujaba frente a él COMO un Henry Moore en la oscuridad, una giganta vista desde el suelo» (11).	Humano.	Directa: Establece un paralelismo entre La Maga y la obra de Moore: «¿Sus mujeres echadas?».

(4) *Rayuela*, cap. 93, p. 483 (ídem).
(5) *Libro de Manuel*, p. 101 (Editorial Sudamericana, 1973, 2.ª).
(6) *Libro de Manuel*, p. 316 (ídem).
(7) *Rayuela*, cap. 2, p. 24 (ídem).
(8) *Rayuela*, cap. 17, p. 86 (ídem).
(9) *Rayuela*, cap. 155, p. 630 (ídem).
(10) *La vuelta al día en 80 mundos*, tomo I, p. 101 (ídem).
(11) *Rayuela*, cap. 28, p. 187 (ídem).

IMAGEN	SENTIDO	FUNCION
«*Lascaux-Matthieu*» (12).	Ideológico.	Reflexiva: Arte prehistórico y arte de vanguardia en el sentido de extremos opuestos en la pintura, inmersa en un párrafo que alude a principios contrarios.
Cuadros flamencos: «Lezama Noé idéntico al que en los cuadros flamencos asiste aplicadamente al desfile de los animales» (13).	Humano (Lezama Lima).	Reflexiva: Metafóricamente le llama «Noé» para identificarlo con la temática de algunos cuadros primitivos.
«Estábamos tan bien murmuró Gregorovius COMO si viera avanzar al ángel de la expulsión. Gerard David, Van der Weiden, el Maestro de Flemalle, a esa hora todos los ángeles no sabía por qué eran malditamente flamencos» (14).	Ideológico.	Reflexiva: Alude al fin de una situación paradisíaca, mencionando para ello a la escuela flamenca.
Van Eyck: «Todo se te ordena satisfactoriamente COMO en una tabla de Van Eyck» (15).	Ideológico.	Reflexiva: Implicada en la idea de un optimismo filosófico sobre la vida.
«Mirando de vez en cuando por los ojos mágicos... cada cuarto un diminuto Van Eyck» (16).	Descriptivo.	Sin embargo, la omite y alude indirectamente a los espejos cóncavos que aparecen en muchos de sus cuadros reflejando su célebre pintura de interiores.
Giotto: «Y ese pez era perfectamente Giotto» (17).	Descriptivo.	Directa: Confesará: «nos emborrachábamos de metáforas y analogías».
Masaccio: «De golpe comprendo mejor el espantoso gesto del Adán de Masaccio» (18).	Ideológico.	Reflexiva: Se vale del cuadro para expresar sus ideas sobre la conformidad.
Fra Filippo Lippi: «Apenas un perfil nada tonto (pájaro azorado, ángel de Fra Filippo)» (19).	Humano.	Directa: Aplicada al retrato del protagonista adolescente.

(12) *Rayuela*, cap. 73, p. 438 (ídem).

(13) *La vuelta al día en 80 mundos*, tomo II, p. 54 (ídem).

(14) *Rayuela*, cap. 28, pp. 171-72 (ídem).

(15) *Rayuela*, cap. 28, p. 196 (ídem).

(16) *Rayuela*, cap. 54, p. 367 (ídem).

(17) *Rayuela*, cap. 8, p. 50 (ídem).

(18) *Rayuela*, cap. 132, p. 577 (ídem).

(19) *Las Armas Secretas: en «Las Babas del diablo»*, p. 84 (Editorial Sudamericana, 1972, 12.ª edic.).

IMAGEN	SENTIDO	FUNCION
Ghirlandaio: «Cada tarjeta postal abriendo una ventanita... Ghirlandaio» (20).	Descriptivo.	Directa: Con su presencia en la habitación crea una imagen estética («ventanitas»).
Boticelli: «Y su boca ahora PARECE un ángel de Boticelli, algo tan joven, tan virgen» (21).	Humano (Paula).	Directa: Para describir a Paula dormida.
Cranach: «Una vieja con un sombrero extraordinario, COMO para un cuadro de Cranach» (22).	Descriptiva.	Alusión inmediata a una referencia plástica.
Durero: «Etienne... y levanta la lámpara, estudia las hojas, se entusiasma, Durero, las nervaduras...» (23).	Descriptivo.	Al nombrar el pintor a Durero se produce una imagen en la que se suprime todo, excepto el punto inicial: las hojas.
Rembrandt: «La Maga prendió una lámpara y la puso en el suelo fabricando una especie de "Rembrandt"» (24).	Descriptivo.	Directa: Implica el conocimiento de la técnica del tenebrismo en su pintura.
Reiteración de la imagen: «¿Quién había apagado la lámpara Rembrandt?» (25).	Descriptivo.	Directa: Por sus efectos utiliza el nombre de un artista como adjetivación de un objeto.
Rembrandt: «Esto que nos está pasando ahora, aquí, es COMO uno de esos cuadros de Rembrandt donde apenas brilla un poco de luz en un rincón, y no es una luz física» (26).	Descriptivo.	Directa: Metaforiza un ambiente en la obra de un pintor.
Rembrandt: «Sólo los ciegos de lógica y de buenas costumbres pueden pararse delante de un Rembrandt y no sentir que ahí hay una ventana a otra cosa, un signo» (27).	Ideológico.	Reflexiva: En la que se alude al contenido y mensaje de su obra.
La Tour: «Oliveira encendió un Gauloise y COMO en un La Tour el fuego tiñó por un segundo las caras de los amigos» (28).	Descriptivo.	Directa: Imagen semejante a las anteriores, que presupone un conocimiento pictórico.

(20) *Rayuela*, cap. 1, p. 15 (ídem).
(21) *Los Premios*, p. 95 (Editorial Sudamericana, 1973, 13ª edic.).
(22) *Rayuela*, cap. 100, p. 515 (ídem).
(23) *Rayuela*, cap. 84, p. 461 (ídem).
(24) *Rayuela*, cap. 28, p. 174 (ídem).
(25) *Rayuela*, cap. 28, p. 183 (ídem).
(26) *Rayuela*, cap. 28, p. 195 (ídem).
(27) *Rayuela*, cap. 28, p. 200 (ídem).
(28) *Rayuela*, cap. 28, p. 188 (ídem).

IMAGEN	SENTIDO	FUNCION
Juan B. Mazo: «Y dos niños indudablemente inspirados por un cuadro encantador, "El pintor y su familia", de Juan Bautista Mazo, yerno de Diego Velázquez» (29).	Humano.	Directa: Asocia dos niños del relato con el cuadro. A pesar de la precisión de datos y dado el que en éste aparecen otros cuatro niños, el lector dudará al establecer el parecido físico.
Chardin: «Y ahora hago café... COMO un cuadrito de Chardin todo sustancia y luz y perfume» (30).	Descriptivo.	Directa: Basada en una apreciación estilística, pero aplicada al café.
Gericault: «Andrés dormía desnudo... y Ludmilla imaginó un cuadro histórico, Gericault o David, Chatterton envenenado, títulos como "¡Demasiado tarde!" y sus previsibles variantes» (31).	Descriptivo.	Directa: Matiz irónico en la mención del romanticismo pictórico.

ESCUELAS PICTORICAS DEL SIGLO XX

IMAGEN	SENTIDO	FUNCION
Post-Impresionismo: T. Lautrec: «El aire Toulouse Lautrec de La Maga para caminar arrinconada contra él» (32).	Humano (sobre La Maga).	Directa: Centrada en el estilo del pintor, en algo que la identifica sin referencia a ninguna obra.
Bonnard: «Pola parecía una figura de Bonnard, tendida en la cama que la última luz de la ventana envolvía en un verde amarillento. "La barredora del amanecer"» (33).	Humano (sobre Pola).	Directa: En contraposición aquí se inspira en un cuadro concreto.
Bonnard: «Y el misterio se volvía sobra azul y rosa bajo las manchas del sol de la claraboya, un cuerpo Bonnard naciendo trazo a trazo bajo mi mano» (34).	Humano (sobre Celia).	Directa: Elementos cromáticos sobre un desnudo femenino que adquiere por ello identidad pictórica.
Bonnard: «La marca de la pata-da merecía la firma de Bonnard, toda en oros viejos, ro-	Descriptivo.	Directa: Insistencia en las referencias cromáticas del pintor.

(29) *La vuelta al día en 80 mundos,* tomo 1, p. 87 (ídem).
(30) *Libro de Manuel,* p. 70 (ídem).
(31) *Libro de Manuel,* p. 213 (ídem).
(32) *Rayuela,* cap. 9, p. 51 (ídem).
(33) *Rayuela,* cap. 64, p. 422 (ídem).
(34) *62 modelo para armar,* p. 222 (Editorial Sudamericana, 1972, 14.ª edic.).

IMAGEN	SENTIDO	FUNCION
jos perversos y azules de papagayos» (35).		
Arte naïf: Rousseau: «La otra, que hace sonreír a los acomplejados, a los impecablemente cultos, es el lado aduanero Rousseau» (36).	Ideológico.	Reflexiva: Implicada en el estudio crítico sobre Lezama Lima. Alude a un aspecto del escritor que puede identificarse con el pintor «naïf».
Rousseau: «Con especial preferencia por un cerezo en el que ejercita las uñas y trata de parecerse con resultados melancólicos a un cuadro del Aduanero» (37).	Descriptivo.	Directa: A pesar de la omisión del cuadro, la imagen sobre su gato define la temática preferida del pintor: selvas y animales.
Fauvismo: Matisse: «Su dibujo es pausado COMO el de Matisse, gato de la pintura, jamás Jackson Pollock o Apell» (38).	Descriptivo.	Directa: La metáfora implica un juicio crítico, comparativo, entre estilos opuestos.
Cubismo: Picasso: «Estoy yo... con en la memoria todo el surrealismo... con en los ojos Picasso» (39).	Humano.	Reflexiva: Confesión de sí mismo que descubre su formación artístico-cultural.
Picasso: «Pero sólo en la medida en que puede molestarme una mosca posada en un Picasso» (40).	Ideológico.	Reflexiva: Para expresar una actitud indiferente.
Braque: «Cada tarjeta postal abriendo una ventanita Braque» (41).	Descriptivo.	Directa: En el mismo sentido que anteriormente: pequeños espacios estéticos que se abren en las paredes de la habitación.
Escuela de París: Soutine: «De verdad tenés una cara para Soutine hermano» (42).	Descriptivo.	Directa: Alusión muy concreta al estilo del pintor: rostros que se deforman y contorsionan en un expresionismo acentuado y antiestético.
Figari: «Cómo podía yo sospechar que aquello que parecía tan mentira era verdadero, un Figari con violetas de anochecer, con caras lívidas, con	Ideológico.	Reflexiva: Las confidencias de La Maga, las miserias y tristezas, se identifican con el pintor uruguayo a pesar del

(35) *Libro de Manuel*, p. 282 (ídem).
(36) *La vuelta al día en 80 mundos*, tomo II, p. 56 (ídem).
(37) *La vuelta al día en 80 mundos*, tomo II, p. 151 (ídem).
(38) *Ultimo round*, tomo II, p. 12 (Editorial Siglo XXI, 1974, 4.ª edic.).
(39) *Rayuela*, cap. 21, p. 112 (ídem).
(40) *La vuelta al día en 80 mundos*, tomo II, p. 56 (ídem).
(41) *Rayuela*, cap. 1, p. 15 (ídem).
(42) *Rayuela*, cap. 155, p. 635 (ídem).

IMAGEN	SENTIDO	FUNCION
hambre y golpes en los rincones» (43).		colorido exótico y costumbrista de su obra.
Expresionismo: Ensor: «Parece... o algunas figuras de Ensor» (44).	Descriptivo.	Directa: La forma de pintarse la cara la clocharde evoca las máscaras expresionistas de Ensor.
Ensor: «Mientras Cefe, borracho de colores, se concedía un último poema donde COMO en un inmenso cuadro de Ensor estallaba todo lo estallable en materia de máscaras y antimáscaras» (45).	Descriptivo.	Directa: La metáfora reitera el inconfundible estilo y temática del pintor.
Dadaísmo: Max Ernst: «Cada tarjeta postal abriendo una ventanita... Max Ernst» (46).	Descriptivo.	Directa: La enumeración de autores diferentes crea la misma imagen ya comentada.
Surrealismo: L. Carrington: «Todo había sido un poco COMO en las pinturas de Leonora Carrington, la noche con Talita y la rayuela» (47).	Descriptivo.	Directa: El surrealismo pictórico presta a la metáfora literaria su aspecto irreal, fantástico y onírico.
P. Delvaux: «Una puerta se abrió sobre una vasta habitación donde la luna era ya el comienzo de una pintura de Paul Delvaux» (48).	Descriptivo.	Directa: El relato evoca los ambientes nocturnos, misteriosos y fantásticos de muchas de sus pinturas.
Magritte: «Descubrí sobre el cielo de Cazeneuve una nube solitaria que me hizo pensar en un cuadro de René Magritte, "La Bataille de l'Argonne» (49). Como una adjetivación reitera a lo largo del capítulo la imagen *«nube Magritte».* La misma imagen se produce con «una nube en forma de pera Williams ha decidido sobrevolar Saignon» (50) y «Se puso a fumar con los ojos fijos en el agua, donde una nube hacía desesperados es-	Descriptivo.	Directa: Alusión concreta a un cuadro. Casi innecesario porque la presencia de una nube es constante en la obra del pintor. («La suspensión vital siempre ominosa en Magritte», escribe Cortázar más adelante).

(43) *Rayuela,* cap. 1, p. 18 (ídem).
(44) *Rayuela,* cap. 108, p. 528 (ídem).
(45) *Rayuela,* cap. 133, p. 586 (ídem).
(46) *Rayuela,* cap. 1, p. 15 (ídem).
(47) *Rayuela,* cap. 54, p. 365 (ídem).
(48) *La vuelta al día en 80 mundos,* tomo I, p. 119 (ídem).
(49) *La vuelta al día en 80 mundos,* tomo I, p. 15 (ídem).
(50) *Ultimo round,* tomo I, p. 22 (ídem).

IMAGEN	SENTIDO	FUNCION
fuerzos para no perder su forma de pera Williams» (51).		
Miró: «En un mundo-Maga que era la torpeza y la confusión, pero también... el circo Miró» (52).	Ideológico.	Directa: Doble contenido: primero, una apreciación estilística sobre su forma de pintar. Segundo, ver a La Maga a través de esa obra subjetivamente calificada de *circo.*
Abstracción: Klee: «En un mundo-Maga que era... pero también helechos con la firma de la araña Klee» (53).	Ideológico.	Idéntica construcción: Primero, una apreciación subjetiva y estilística que alude a su forma de pintar «araña Klee». Segundo, aplicar al mundo Maga el mundo Klee («helechos»).
Klee: «París, una tarjeta postal con un dibujo de Klee al lado de un espejo sucio» (54).	Descriptivo.	Reflexiva: Imagen producida dentro de un contexto nostálgico y evocador.
Mondrian: «¡Un cosmos de colores puros, mondrianescos a reventar!» (55).	Descriptivo.	Directa: Alude a la técnica de Mondrian, lo que le permite adjetivar con su nombre estos colores.
Mondrian: «Un plano del metro de París define en su esqueleto mondrianesco, en sus ramas rojas, amarillas, azules y negras una vasta, pero limitada superficie de subtendidos seudópodos» (56).	Descriptivo.	Directa: Igualmente se refiere a la temática (árboles) y técnica de Mondrian.
Reitera la imagen: «El árbol mondrianesco con todas sus ramas secas, el azar de las tentaciones rojas, azules, blancas, punteadas» (57).		
Abstracción orientalista: Michaux: «¿Qué colores eran esos, que ninguna marihuana michauxina o huxleyana traducía?» (58).	Descriptivo.	Directa: Creación de un adjetivo sobre Michaux basándose en su cromatismo y en su alucinada imaginación.

(51) *Los Premios,* p. 278 (ídem).
(52) *Rayuela,* cap. 1, p. 18 (ídem).
(53) *Rayuela,* cap. 1, p. 18 (ídem).
(54) *Rayuela,* cap. 2, p. 24 (ídem).
(55) *Rayuela,* cap. 133, p. 586 (ídem).
(56) *Octaedro,* p. 54 (Editorial Alianza Tres, 1974).
(57) *Octaedro,* p. 63 (ídem).
(58) *Rayuela,* cap. 133, p. 586 (ídem).

IMAGEN	SENTIDO	FUNCION
Arte cinético: Tinguely: «El anda por aquí COMO otros se hacen iniciar en cualquier fuga... o las máquinas de pintar de Tinguely» (59).	Ideológico.	Directa: Implica un juicio crítico a la obra de Tinguely y desde éste (una fuga) se establece la comparación con la personalidad de su protagonista.

El lector habrá observado que las preferencias de Cortázar para crear *Imágenes artísticas* se inclinan notoriamente hacia la pintura, la más literaria de las Bellas Artes, y que si bien el orden cronológico establecido comprende a todas las escuelas pictóricas más representativas, flamencos, renacimiento, barroco, romanticismo, son los *ismos* del siglo XX los que inspiran con más frecuencia sus *imágenes:* posimpresionismo, fauvismo, cubismo, expresionismo, dadaísmo, surrealismo, abstraccionismo y vanguardismo, movimientos pictóricos a los que generacional y subjetivamente Cortázar se siente más unido y con mayor afinidad expresiva respecto a su estilo literario. Hay, sin embargo, una ausencia significativa: la del arte español y sus figuras epónimas, con la nimia excepción de Juan Bautista del Mazo, y la de Picasso, Miró y Dalí —que será citado—, españoles, estos últimos, de origen, pero cuya obra se gesta fuera de su lugar de nacimiento. ¿Omisión intencionada? La respuesta se encuentra ante todo en Cortázar: el escritor rechaza libremente toda manifestación artística que no moviliza su sensibilidad hacia un proceso creador o simbiótico entre el arte y la literatura, y en este sentido Cortázar quedará identificado tanto con lo seleccionado como con lo omitido y, por otra parte, en esta selección artística hay un indicativo de su errante biografía, internacionalmente ubicada, pero siempre lejos de nosotros. Cortázar es un argentino culturizado por Francia; no lo es, en modo alguno, por España. Dado que el conocimiento del arte es en él una percepción vital y sensitiva, la ausencia de todo el arte español se explica tanto por motivaciones psicológicas como por sus diversos lugares de residencia.

Se observará también que Cortázar adopta tres variantes en la creación de sus *imágenes artísticas.* En la primera, el escritor utiliza la metáfora (el adverbio como aparece en ellas subrayado), expresando una identidad absoluta entre lo descrito y el elemento artístico.

(59) *Rayuela,* cap. 26, p. 160 (ídem).

En la segunda, el adverbio se suprime, pero recurre a términos que de alguna manera lo intuyen («parecía», «era»), e incluso a las adjetivaciones artísticas en las que implícitamente se contiene una afinidad metafórica. En tercer lugar hay un sobreentendimiento ideológico, alusivo, al que podemos llamar connotación metafórica, para expresar con una referencia estética una problemática conceptual. Todas cumplen la finalidad atribuida: representación artística de su mundo literario, pequeña galería de arte, íntima y evocadora, que Cortázar nos invita a contemplar en su obra. Su lectura adquiere caracteres lúdicos y como tal requiere nuestra participación, cimentada en la cultura, pero que apunta a otros blancos: los de nuestra sensibilidad. «Detesto al lector que ha pagado por su libro, al espectador que ha comprado su butaca, y que a partir de allí *aprovecha* el blando almohadón del goce hedónico o la admiración por el genio. ¿Qué le importaba a Van Gogh tu admiración? Lo que él quería era tu complicidad, que trataras de mirar como él estaba mirando con los ojos desollados por un fuego heracliteano» (60). En esta cita de Cortázar, por todo lo que presupone de rechazo a lo meramente estético y por la exigencia que implica, radica la justificación de lo expuesto.

MARIA AMPARO IBAÑEZ MOLTO

General San Martín, 3, 3.º
VALENCIA

APENDICE BIBLIOGRAFICO DE CORTAZAR

Bestiario: Editorial Sudamericana, decimotercera edición, 1973.
Los premios: Editorial Sudamericana, decimotercera edición.
Historias de cronopios y de famas: Editorial EDHASA, 1971.
Rayuela: Editorial Sudamericana, octava edición, 1968.
Final del juego: Editorial Sudamericana, undécima edición, 1970.
Las armas secretas: Editorial Sudamericana, duodécima edición, 1972.
Todos los fuegos el fuego: Editorial EDHASA, 1971.
La vuelta al día en 80 mundos: Siglo XXI Editores, séptima edición, 1973.
62 Modelo para armar: Editorial Sudamericana, cuarta edición, 1972.
Ultimo round: Siglo XXI Editores, 1974.
Prosa del observatorio: Editorial Lumen, 1972.
Libro de Manuel: Editorial Sudamericana, segunda edición, 1973.
Octaedro: Alianza Editorial, 1974.

(Nota: La referencia sigue el orden cronológico de la primera edición.)

(60) *La vuelta al día en 80 mundos*, tomo II, p. 166 (ídem).