



UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO
TESIS DOCTORAL

"Atrapar lo insólito": correspondencias entre la narrativa breve de
Julio Cortázar, el cine y las artes visuales

D.^a Laura Ros Cases
2023



UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO
TESIS DOCTORAL

"Atrapar lo insólito": correspondencias entre la narrativa breve de Julio Cortázar, el cine y las artes visuales

Autor: D.^a Laura Ros Cases

Director/es: D. Vicente Cervera Salinas y D.^a Celina Manzoni



**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD
DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

Aprobado por la Comisión General de Doctorado el 19-10-2022

D./Dña. Laura Ros Cases

doctorando del Programa de Doctorado en

Artes y Humanidades: Bellas Artes, Literatura, Teología, Traducción e Interpretación y Lingüística General e Inglesa (Área de Literatura)

de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Murcia, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y titulada:

“Atrapar lo insólito”: correspondencias entre la narrativa breve de Julio Cortázar, el cine y las artes visuales

y dirigida por,

D./Dña. Vicente Cervera Salinas

D./Dña. Celina Manzoni

D./Dña.

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Si la tesis hubiera sido autorizada como tesis por compendio de publicaciones o incluyese 1 o 2 publicaciones (como prevé el artículo 29.8 del reglamento), declarar que cuenta con:

- La aceptación por escrito de los coautores de las publicaciones de que el doctorando las presente como parte de la tesis.*
- En su caso, la renuncia por escrito de los coautores no doctores de dichos trabajos a presentarlos como parte de otras tesis doctorales en la Universidad de Murcia o en cualquier otra universidad.*

Del mismo modo, asumo ante la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada, en caso de plagio, de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Murcia, a 16 de septiembre de 2023

Fdo.: Laura Ros Cases

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

Información básica sobre protección de sus datos personales aportados	
Responsable:	Universidad de Murcia. Avenida teniente Flomesta, 5. Edificio de la Convalecencia. 30003; Murcia. Delegado de Protección de Datos: dpd@um.es
Legitimación:	La Universidad de Murcia se encuentra legitimada para el tratamiento de sus datos por ser necesario para el cumplimiento de una obligación legal aplicable al responsable del tratamiento. art. 6.1.c) del Reglamento General de Protección de Datos
Finalidad:	Gestionar su declaración de autoría y originalidad
Destinatarios:	No se prevén comunicaciones de datos
Derechos:	Los interesados pueden ejercer sus derechos de acceso, rectificación, cancelación, oposición, limitación del tratamiento, olvido y portabilidad a través del procedimiento establecido a tal efecto en el Registro Electrónico o mediante la presentación de la correspondiente solicitud en las

DECLARACION DE AUTORIA Y ORIGINALIDAD
DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TITULO DE DOCTOR
EN LA ESPECIALIDAD DE CIENCIAS ECONOMICAS Y SOCIALES

Yo, D.ª María José Casas

de profesión de Profesora de Investigación

de la Universidad de Murcia, en el ámbito de la Investigación Científica y Tecnológica, y en el área de Investigación Científica y Tecnológica, declaro que el contenido de la tesis presentada es original y no ha sido objeto de publicación o comunicación en forma de tesis o artículo científico en revistas, congresos, simposios, coloquios, jornadas de trabajo, etc.

Además, declaro que el contenido de la tesis presentada es original y no ha sido objeto de publicación o comunicación en forma de tesis o artículo científico en revistas, congresos, simposios, coloquios, jornadas de trabajo, etc.

Además, declaro que el contenido de la tesis presentada es original y no ha sido objeto de publicación o comunicación en forma de tesis o artículo científico en revistas, congresos, simposios, coloquios, jornadas de trabajo, etc.

Y declaro que:

Datos de identificación de la tesis

Datos de identificación de la tesis

Datos de identificación de la tesis

DECLARACION

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad intelectual a menos de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente en particular la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. Legislativo 1/1996 de 12 de abril) por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 23/2014 de 1 de marzo, reguladora del acoso y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia, en particular las disposiciones relativas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad intelectual a menos de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente en particular la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. Legislativo 1/1996 de 12 de abril) por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 23/2014 de 1 de marzo, reguladora del acoso y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia, en particular las disposiciones relativas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Del mismo modo, asumo ante la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la ausencia o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada, en caso de plantearse de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Murcia, a 10 de septiembre de 2023

Fdo: María José Casas

Nombre	Apellido	Grado	Fecha
María José Casas		Doctor en Ciencias Económicas y Sociales	10/09/2023

AGRADECIMIENTOS

A Vicente y Celina, sin cuyos consejos no habría llegado hasta este punto del camino. A Pepón y Matilda, por su compañía durante tantas horas de trabajo. A Carlos, Pedro, Melania, Isa, Marta y Ángela, por convertir la sala de becarios en un segundo hogar. A Sandra, que me ha acompañado en este trayecto y ha pasado de formar parte de mi familia universitaria a la doméstica (esta última no podría estar completa sin Lorena). A mis padres y mi hermano, por darme el apoyo necesario en todo momento, incluso en los que ni ellos mismos sabían que lo necesitaba. A Diego, por acompañarme a lo largo de tantos años y a lo ancho de tantos países. A mi grupo de amigos de toda la vida, que celebraron conmigo el día que conseguí mi contrato predoctoral y me acompañarán para festejar el fin de esta etapa que ahora alcanzo. A las amistades que hice por el camino, en ese punto del mapa que antes era París y que ahora se extiende a tantos lugares de la geografía española. A mi familia, por el humor como herramienta fundamental para comprender la vida, por la risa como primer y último recurso. De todos ellos he recibido lecciones muy valiosas sobre mis flaquezas y han sido soporte y empuje de mis bondades.

A la Fundación Juan March, por hacer de su Biblioteca de Julio Cortázar casi una extensión de la mía propia. A Eduardo, por enseñarme en los paseos por la Bibliothèque Nationale de France los intersticios del lado de allá. Al Instituto de Literatura Hispanoamericana, por acogerme en Argentina en circunstancias tan insólitas como las de los cuentos de Cortázar. A Buenos Aires sin tango, sin Mundstock y sin Quino, porque después de mi estancia allí *nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos*.

RESUMEN

La presente tesis doctoral se centra en la conjunción de texto e imagen en la producción de Julio Cortázar. Para ello, se analiza la inclusión por parte del autor de otras expresiones artísticas visuales –la fotografía, el cine, el montaje, etc.– en su obra individual y en sus colaboraciones con artistas de diversos ámbitos. El estudio de estas relaciones multilaterales expone cómo el escritor busca la experimentación narrativa y formal como manera de traspasar las fronteras entre géneros artísticos, con un propósito estético a la vez que ético y social. Estas motivaciones se detallan mediante el análisis del corpus de su correspondencia, entrevistas y obra crítica.

Los objetivos de este proyecto abarcan el estudio de los diversos modos de creación interartística en las obras de Cortázar y sus colaboradores, así como el uso de técnicas de narración gráfica, diagramación, recontextualización, fragmentación y combinatoria como apoyos de una revolución estética que puede hacer de la literatura una herramienta igualmente revolucionaria por su potencial para subvertir expectativas sociales. Además, se muestra la necesidad de ampliar el campo de investigación de la literatura para incluir la intersección entre disciplinas artísticas, que pueden encontrarse en diferentes estadios de desarrollo técnico, autonomía o consagración. Para ello, se analizan varias obras representativas: las tres películas de Manuel Antín, las simbiosis de texto e imagen junto a las fotografías Sara Facio y Alicia D'Amico y la operación análoga conceptualizada y llevada a cabo por el propio Cortázar en sus almanaques. Profundizar en esta clase de estudios llevará a un mejor entendimiento de las relaciones entre formatos y técnicas, del proceso de recepción y de las conexiones entre autores y público, que en la concepción cortazariana adopta un papel activo. Este escritor se antoja como un exponente inmejorable del proceso de construcción de puentes entre el autor, el receptor, las disciplinas, las artes y, en última instancia, lo fantástico e insólito como parte de lo cotidiano.

La literatura comparada, especialmente en su vertiente interartística, y la crítica literaria serán herramientas clave de la metodología empleada en el desarrollo de esta investigación. Para ello, se recurre a autores de referencia como Guillén, Wellek y Warren o Praz. Junto al desarrollo de las teorías sistémicas de la literatura de Lotman y Even-Zohar y la teoría de los campos de Bourdieu, la teoría de la imagen completa esta revisión de las relaciones históricas entre la literatura y el resto de artes y sus modos de interacción. Así, se sigue a autores como Mitchell, Crary, Bryson, Bal o Jay para detallar cómo el giro

pictorial, las reflexiones en torno al *ut pictura poesis* y el declive del modelo meramente textual en las humanidades pueden complementar el estudio literario, aplicado especialmente al ámbito latinoamericano.

Tras el estudio diacrónico, el apartado sincrónico incluye no solo el análisis crítico de las obras, sino también del contexto social y cultural –la revolución cubana y el *boom* latinoamericano– y su impacto en el desarrollo de la producción cortazariana. Los trabajos de Gilman, Fiorucci, De Diego y otros autores inciden en estos aspectos. En cuanto a las relaciones entre la imagen y la textualidad en la obra del escritor argentino, su reinterpretación de las bases surrealistas y existencialistas que realiza en estudios como *Teoría del túnel* queda comprendida en el contexto artístico de las neovanguardias de mediados del siglo XX. Su producción de obras heterogéneas que diluyen las divisiones genéricas sigue el principio compositivo del *collage*, combinando la fragmentación, intersección y yuxtaposición de texto e imagen. Asimismo, en el plano estético estas creaciones rupturistas expresan formalmente ciertos aspectos de la teoría cortazariana sobre los conceptos de la imagen y lo intersticial: la disrupción en el texto de otras artes refleja la irrupción de lo insólito y lo fantástico en la realidad. Para sustentar estos argumentos se acude a trabajos de Batarce, Batres Cuevas, Mac-Millan, Luna Chávez o Gabbay.

Las líneas de investigación desplegadas a lo largo de este trabajo convergen en una serie de conclusiones. De un lado, Cortázar establece diferentes modos de relación con la imagen en su producción narrativa: si el cine representa el elemento rutinario de la realidad, la fotografía supone la irrupción de lo insólito en estas coordenadas. La diagramación, por su parte, explicita el ejercicio combinatorio, lúdico y subversivo que Cortázar propone tanto en su revolución ética como estética. De otro, el recurso a la imagen en las obras experimentales de Cortázar, muchas de ellas realizadas en colaboración con Julio Silva, potencia las operaciones no secuenciales de lectura, la complicidad del receptor en la creación de significado y la apertura a constelaciones intuitivas de comprensión hermenéutica –todos ellos principios reguladores de su narrativa–. Por último, la imagen sirve como una herramienta tanto de experimentación como de legitimación: otorga un mayor alcance a la obra cortazariana anterior a su reconocimiento internacional en el caso del cine, configura su imagen pública en el ámbito de la fotografía y ayuda al escritor a adueñarse de la narrativa en lo que respecta a su papel como intelectual en sus misceláneas.

ABSTRACT

The present Ph.D. thesis focuses on the conjunction between text and image throughout Julio Cortázar's literary output. To that purpose, this essay will analyze the author's inclusion of other visual artistic manifestations –photography, cinema, collage, etc.– in both his individual works and collaborations with artists from different disciplines. The research on these multilateral relationships shows how the author seeks narrative and formal experimentation as a means to trespass borders separating artistic genres, on the basis of an aesthetic, ethical, and social purpose. The rationale behind such decisions will be laid out by an inquiry into the corpus of his letters, interviews, and criticism.

The goals of this project encompass the study of the diverse manners of interartistic creation in Cortázar and his collaborators' works, as well as the use of techniques peculiar to graphic storytelling, diagramation, recontextualization, fragmentation, and combinatory as mainstays of an aesthetic revolution that can turn literature into an equally revolutionary tool due to its potential for subverting social expectations. Furthermore, the need for a widening of the field of investigation in literature so as to include the intersection between artistic disciplines (which can feature different stages of technical development, autonomy, or recognition) will also be argued. In order to reach these objectives, several landmark works will be analyzed and discussed: three films by Manuel Antín, Cortázar's symbiosis of text and image with photographers Sara Facio & Alicia D'Amico, and the analogous operation conceptualized and performed by Cortázar himself in his almanacs. A more thorough insight into this kind of studies will lead to a better understanding of the relationships among formats and techniques, the reception process, and the connections between authors and audience –which in Cortázar's conception must adopt an active role. Therefore, the author subject of this essay stands out as a superb example of the process of building bridges between author, addressee, disciplines, arts, and, ultimately, the fantastic and the uncanny as part of the quotidian reality.

Comparative Literature, especially in his interartistic area, and literary criticism will be key elements in the methodology employed throughout this research. Leading authors referred include Guillén, Wellek & Warren, or Praz. Apart from the development of systemic theories of literature by Lotman and Even-Zohar and Bourdieu's field theory, the theory of image informs this review of the historical relationships between literature

and the other arts as well as its modes of interaction. Thus, authors such as Mitchell, Crary, Bryson, Bal, or Jay are discussed in order to detail how the pictorial turn, considerations about the notion of *ut pictura poesis*, and the decline in the model of the mere text as the key figure in humanities can complement literary studies, especially when applied to the Latin American area.

After the diachronic review, the synchronic approach will comprise not only the analysis of works from the standpoint of criticism, but also the social and cultural contexts –Cuban Revolution and Latin American Boom– and its impact on Cortázar’s oeuvre. Essays by Gilman, Fiorucci, De Diego and other authors focus on these aspects. Concerning the relationships between image and textuality in the Argentinian writer’s works, his reinterpretation of the surrealist and existentialist theoretical basis set forth in pieces such as *Teoría del túnel* can be ascribed to the artistic context of neo-vanguards in mid 20th century. His creation of heterogeneous works in which genre divisions are diluted follows the composition principles of the *collage*, combining fragmentation, intersection, and juxtaposition of text and image. In addition, with respect to the aesthetic scope, said disruptive creations illustrate in form certain aspects from Cortázar’s theory on the concept of the image and the interstitial: the text disrupted by external arts mirrors the irruption of the uncanny and the fantastic in our reality. These arguments will be supported by works by Batarce, Batres Cuevas, Mac-Millan, Luna Chávez, or Gabbay.

The investigation lines developed throughout this dissertation will converge in a series of conclusions. On the one hand, Cortázar establishes different modes of relationship with the image within his narrative production: if cinema represents the quotidian element of reality, photography portrays the irruption of the uncanny in these coordinates, while diagramation evidences the combinatory, playful, and subversive exercise Cortázar proposes both in his ethical and aesthetic revolutions. On the other hand, the appeal to image in Cortázar’s experimental works –many of them realized in collaboration with Julio Silva–, reinforces non-sequential operations in reading, the complicity of the reader in the creation of meaning, and the openness to intuitive constellations of hermeneutical understanding – all of the above being ruling principles of Cortázar’s storytelling–. Finally, image serves as a tool for experimentation as well as legitimation: in the case of cinema, it grants a larger scope for his output prior to international acclaim; in the field of photography, it configures his public character; and, in the case of miscellany, it helps the writer owning the narrative in the extent of his role as intellectual.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
1. CONTEXTUALIZACIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	17
1.1. La literatura comparada y las relaciones interartísticas. Definición, trayectoria y delimitación de la literatura comparada como disciplina literaria	17
1.2. Estado actual de la literatura comparada y contacto con otras disciplinas	24
1.2.1. La crisis de las humanidades y la crisis de la literariedad.....	24
1.2.2. Teorías sistémicas y otras aproximaciones antiobjetivistas a la literatura	29
1.2.2.1. Antecedentes del pensamiento sistémico en la literatura	36
1.2.2.2. La semiótica de la cultura de Yuri Lotman	42
1.2.2.3. La teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar	52
1.2.3. ¿Teorías sistémicas o estudios culturales? La especificidad de la literatura y la especificidad latinoamericana.....	56
1.3. Comparación interartística, diferentes aproximaciones desde la literatura.....	60
1.3.1. Inclusión en la literatura comparada tradicional.....	60
1.3.2. Comparación interartística anterior al nacimiento de la literatura comparada	75
1.4. El giro pictorial y la cultura visual. La ampliación de la perspectiva textual	90
1.4.1. La imagen como problema.....	90
1.4.1.1. El giro pictorial	90
1.4.1.2. El modelo cultural de las imágenes.....	97
1.4.2. La cultura visual y los estudios visuales	104
1.4.2.1. Definición, objetivos, delimitaciones, limitaciones y revisiones.....	104
1.4.2.2. Problemáticas afines a los estudios literarios	113
2. JULIO CORTÁZAR Y SU APROXIMACIÓN AL CINE, LA FOTOGRAFÍA Y LAS ARTES VISUALES..	127
2.1. Lo fantástico y la poética del almanaque. Relaciones entre el medio visual y textual ...	127
2.1.1. <i>Territorio</i> de Julio Cortázar.....	127
2.1.2. Lo fantástico y lo insólito en la narrativa cortazariana	136
2.1.3. Adscripciones literarias y filiaciones neovanguardistas.....	142
2.1.4. La poética del almanaque como teoría de la narrativa (pasando por la <i>Teoría del túnel</i>)	149
2.1.4.1. La poética del montaje y la materialidad del libro	162
2.1.4.2. La poética combinatoria: del paratexto a lo hipertextual; la génesis lúdica de las operaciones de lectura	175
2.1.4.3. La poética de lo intersticial. El entrelugar y el pasaje.....	184
2.2. El interés personal, crítico y narrativo de Cortázar por las artes visuales	192

3. LA ADAPTACIÓN DE LOS RELATOS DE CORTÁZAR AL CINE: <i>CIRCE</i> (1964).....	213
3.1. El cine en Argentina y la generación del sesenta: vínculos entre la literatura y el cine .	214
3.2. De <i>La cifra impar</i> (1962) a <i>Intimidad de los parques</i> (1965).....	221
3.3. Un guion a cuatro manos: <i>Circe</i> (1964)	227
3.3.1. Ecos intertextuales entre visualidad y literatura	227
3.3.2. Encuentros y desencuentros en la adaptación	234
3.3.3. Todas las Circes la Circe: metáforas visuales y montaje	241
4. LA COLABORACIÓN EN LIBROS FOTOGRÁFICOS: <i>HUMANARIO</i> (1976)	253
4.1. La epistemología de la imagen fotográfica y su desarrollo en Argentina.....	254
4.2. La colaboración Facio-D’Amico-Cortázar: de Buenos Aires a los escritores latinoamericanos	264
4.3. <i>Humanario</i> o la dialéctica del acuario	272
4.3.1. La expresión textual y visual de un testimonio	274
4.3.2. “Axolotl” y la porosidad del cristal	286
5. LAS DIAGRAMACIONES Y OTRAS OBRAS MISCELÁNEAS: <i>FANTOMAS CONTRA LOS VAMPIROS MULTINACIONALES: UNA UTOPIA REALIZABLE</i> (1975)	293
5.1. Campo intelectual y experimentación en Cortázar: instrucciones para llegar a <i>Fantomas</i>	295
5.2. El camino de Damasco de Cortázar y la superación de la operación análoga	300
5.3. Posicionamiento, recorte y reescritura en <i>Fantomas</i>	310
CONCLUSIONES.....	321
Conclusion.....	329
BIBLIOGRAFÍA.....	337
ANEXOS.....	357
Anexo I. Listado de obra gráfica relacionada con la producción de Julio Cortázar.....	357
Anexo II. Listado de obra audiovisual relacionada con la producción de Julio Cortázar	365
Anexo III. Listado de figuras.....	369

INTRODUCCIÓN

En la presente investigación se pretende estudiar la relación que la producción del escritor argentino Julio Cortázar tiene con los medios artísticos ajenos a la textualidad de la escritura: la fotografía, el cine, la diagramación y otras artes visuales. Así, se investiga cómo su extensa obra literaria ha suscitado el interés de realizadores visuales durante la vida del escritor como después de su muerte, esto es, mediante la colaboración con fotógrafos, artistas gráficos y cineastas o a través de la adaptación de sus relatos. Estas relaciones interartísticas se dan asimismo desde el otro polo, esto es, desde la escritura del propio Cortázar. La experimentación que caracteriza su narrativa, a partir de títulos como *Rayuela* (1963) a *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) o *62. Modelo para armar* (1968), no solo contempla la porosidad entre los géneros literarios, sino también la entrada de otras artes.

Para ello, se propone una contemplación de lo visual tomando como base la poética literaria cortazariana y su práctica del género fantástico. Estas expresiones artísticas serán analizadas, en primer lugar, desde la lectura de sus textos ensayísticos, publicados tanto en compilaciones de su obra crítica, como en sus volúmenes de carácter misceláneo y en prensa; las barreras genéricas se cruzan constantemente en estos textos, invadiendo los terrenos de la ficción y del diálogo. Las numerosas entrevistas que Cortázar concede en vida también sirven como un espacio de encuentro para la reflexión en torno a diferentes elementos de su proceder literario y de su posicionamiento intelectual; por ello, el presente estudio se servirá de los textos localizados no solo en publicaciones periódicas sino también en volúmenes tales como *Conversaciones con Cortázar*, de Ernesto González Bermejo (1978), o *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar*, de Omar Prego (1985). Asimismo, la correspondencia de Cortázar, compilada por Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga en el año 2000 y ampliada a una colección de cinco tomos en 2012, es un material indispensable para comprender la gestación de sus proyectos editoriales y visuales. Por último, las relaciones de la producción cortazariana con la visualidad se explorarán a partir de su narrativa breve, entendida en un sentido amplio por la misma falta de limitación formal que el escritor defiende en tratados como *Teoría del túnel* (1994). Así, su mixtura de ficción y prosa ensayística tomará un lugar predominante en las colaboraciones interartísticas, ya sea a través de la escritura efrástica en *Territorios*, los prólogos –en ocasiones, incluso relatos– que se escriben para diversos ensayos

fotográficos o catálogos de artistas plásticos y, por supuesto, sus colecciones de cuentos, donde las artes visuales se encuentran tematizadas.

La selección de la narrativa breve de Cortázar como eje desde el que estudiar la interacción de su obra con lo visual, a pesar de que esta se extiende a toda su producción, se debe a una serie de razones. En primer lugar, es cierto que la mayor parte de las colaboraciones con artistas plásticos se producen a partir de la internacionalización de su literatura con la publicación de *Rayuela*; así, es el éxito de esta novela el que descubre la narrativa cortazariana a muchos realizadores visuales. Sin embargo, la ficción novelística rara vez es la base de sus adaptaciones al cine ni de sus incursiones en libros de artista: son los relatos, los almanaques, los ensayos y los prólogos los que conforman casi la totalidad de este corpus. Por otra parte, en la narrativa breve se hace mucho más explícito el papel que la imagen tiene en relación con lo insólito como parte de la trama: basta leer relatos como “Apocalipsis de Solentiname”, “Las babas del diablo” o “Cartas de mamá” para atestiguar el punto de inflexión que supone lo audiovisual o lo fotográfico para construir las bases de lo fantástico o de lo disruptivo. En la novelística el recurso a la imagen sigue conllevando un importante rol, pero se encuentra más vinculado con la mezcla de géneros, las figuras cortazarianas, lo intertextual y las puestas en página que llaman la atención acerca del elemento gráfico del libro entendido en su materialidad y favorecen las operaciones de lectura no secuenciales.

Con esta tesis se pretenden alcanzar los siguientes objetivos. En primer lugar, se busca establecer una síntesis de las relaciones entre la literatura y las demás artes, especialmente en lo que concierne a la historia conjunta de la textualidad y la imagen, así como señalar los principales mecanismos a través de los cuales cada medio consigue crear la narratividad. Seguidamente, esta investigación también se propone señalar los diversos modos de relación que Julio Cortázar mantuvo con la imagen a través de sus textos. Estos van desde los proyectos personales –*Prosa del observatorio* (1972), *Fantomás* (1975)– hasta la preparación de diagramaciones de su literatura –*Último round* (1969), *Territorios* (1978)–, pasando por la aproximación crítica –“Algunos aspectos del cuento”, “Ventanas a lo insólito”–, la aportación de elementos literarios a trabajos fotográficos ajenos y la incorporación de las artes visuales en su narrativa breve. Asimismo, se pretende analizar ciertas obras significativas de cada uno de esos modos de relación. En general, esta investigación intenta contribuir al desarrollo de la interdisciplinariedad desde el campo de la literatura mediante un trabajo que muestre la necesidad de ampliar el campo de estudio de las disciplinas artísticas tradicionales a través de un autor de relevancia.

Este último propósito conforma el punto de partida de esta investigación, cuyo primer capítulo se dedica a realizar un estado de la cuestión en torno a la literatura comparada y su tratamiento de las relaciones interartísticas, especialmente en lo relativo a la visualidad. Este constituye el primero de los tres bloques de contenido en los que se divide el presente trabajo. En esta primera sección, que se corresponde con el capítulo uno, se desarrollan las bases de la teoría interartística que sustentará el resto de la investigación. Primeramente, proporcionaremos una contextualización que no solo señale el estado actual de la cuestión en torno a las relaciones interartísticas, sino que también establezca cómo la literatura y las artes visuales han interactuado a lo largo de la historia de estos géneros, especialmente a partir de lo que Mitchell ha denominado el “giro pictorial”. Así, a lo largo del primer capítulo se realiza una revisión de la literatura comparada y de su tratamiento de las relaciones entre las artes. Estas coinciden con la ampliación de su objeto de estudio y de perspectivas procedentes de otras áreas disciplinarias, como la teoría de los campos de Bourdieu, la semiótica de la cultura de Lotman y la teoría de los polisistemas de Even-Zohar, sintomáticas del giro cultural y antiobjetivista que se produce en las humanidades a partir de mediados del siglo XX. Poniendo el foco en las relaciones entre literatura y visualidad, se realiza seguidamente un repaso de las modalidades históricas del *ut pictura poesis* y de las tensiones entre la unidad y la autonomía de las artes. Por último, se proponen perspectivas de análisis cultural e interartístico desde el seno de la visualidad para contrarrestar la predominancia de los modelos textuales durante el siglo XX, propiciadas a partir del giro pictorial por la cultura visual y los estudios visuales.

El segundo bloque, constituido por el segundo capítulo, ubica la producción cortazariana en su contexto histórico y literario, en la línea de la experimentación neovanguardista de mediados del siglo XX y en contacto con el fenómeno literario y editorial del *boom* hispanoamericano, así como con las agrupaciones intelectuales que se producen a partir de la revolución cubana. También se presentan los principales recorridos teóricos sobre su práctica literaria. Para ello, se repasan las aportaciones a la teoría de lo fantástico hasta acotar el tipo de práctica de este género literario por parte de Cortázar, expresada por el propio autor a lo largo de su obra ensayística. Asimismo, se fundamenta la totalidad de su producción literaria siguiendo el concepto de poética del almanaque. Partiendo de textos como *Teoría del túnel* e *Imagen de John Keats* (1996), se define su teoría literaria como un ejercicio basado en las operaciones de montaje, la combinación lúdica e intertextual y lo intersticial. Por último, se traza la aproximación de Cortázar a

las artes visuales, ya sea por interés personal, en sus reflexiones críticas o tematizado en sus colecciones de relatos. La admiración por la manera de narrar en el cine de Luis Buñuel, la búsqueda del instante decisivo por parte de Henri Cartier-Bresson y la ruptura de las convenciones tradicionales de la forma del libro de la experimentación vanguardista revelan una serie de imbricaciones de lo textual con la imagen a lo largo de su producción literaria. Estas se producen tanto en los proyectos cuya iniciativa parte del propio Cortázar como en las colaboraciones que realiza con diversos artistas visuales. Para una panorámica completa de estos modos de contacto, al final de la presente investigación se incluyen dos anexos que compilan las obras gráficas y audiovisuales que se relacionan con la literatura cortazariana.

De estos ejemplos de los cruces entre la literatura y visualidad en la obra del escritor argentino se selecciona una muestra significativa para su análisis en profundidad en el tercer bloque, conformado por los tres capítulos restantes. El capítulo tres se dedica a la adaptación de los relatos de Cortázar al cine por parte del realizador argentino Manuel Antín en los años sesenta. Para ello, se lleva a cabo un repaso al estado del campo cultural de Argentina en esos años, haciendo hincapié en la aparición de una nueva forma de comprender el cine y su relación con la literatura nacional coetánea. Seguidamente, se presentan las condiciones de creación y recepción de los proyectos cinematográficos realizados en colaboración entre Cortázar y Antín a través del repaso de su correspondencia para culminar en la segunda de las películas que llevaron a cabo. Esta, basada en el relato “Circe” y titulada de manera homónima, se analiza en busca de los ecos intertextuales e intervisuales que contiene, trazando relaciones con el resto de la obra gráfica dedicada a Cortázar e incidiendo en el montaje cinematográfico y las metáforas visuales presentes en la cinta.

El capítulo cuarto sigue un planteamiento similar, esta vez con respecto a la relación mantenida entre Cortázar y las fotografías argentinas Sara Facio y Alicia D’Amico. Primeramente, se esboza un recorrido por las prácticas fotográficas artísticas de la Argentina desde inicios de siglo, poniéndolas en relación con las tendencias europeas de esos mismos años y anticipando muchos rasgos que posteriormente caracterizarán el estilo de Facio y D’Amico. Asimismo, se aportan sus principales logros en lo que respecta a la renovación del campo fotográfico por parte de estas autoras, que pretenden distanciarse de anteriores modos de presentación de la imagen al tiempo que navegan una época marcada por las limitaciones creativas. Desde su primer contacto con Cortázar en la realización del libro fotográfico *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968), los

tres argentinos colaboran en otras dos ocasiones; se analiza la última de estas, *Humanario*, un ensayo fotográfico de corte testimonial que refleja a los internos de diversos hospitales psiquiátricos de la provincia de Buenos Aires. Asimismo, el contenido de esta obra se relaciona con una problemática recurrente en la producción cortazariana presente en relatos como “Axolotl”, que eleva su teoría de lo fantástico a la teoría de lo humano.

El quinto y último capítulo se dedica a la narración gráfica y a la diagramación, territorios donde Cortázar despliega de manera textual y visual sus intentos de llevar a cabo una revolución estética al tiempo que mantiene un perfil ideológico cada vez más explícito en su producción. Este mecanismo, bautizado por el propio Cortázar como una operación análoga, busca mantener su independencia artística de las condiciones de creación intelectual que se desprenden cada vez más de las derivas de la revolución cubana. A partir de las nociones del hombre nuevo y su particular interpretación de la concepción sartreana del compromiso, el escritor argentino reivindica la literatura como arma revolucionaria y formadora del público. Para ello, en sus almanaques combina lo textual y lo visual como una manera de subvertir expectativas e incluir textos de corte social que ayuden a configurar su imagen de intelectual. Estas incursiones en el terreno gráfico dan lugar a *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975), una publicación en la que el escritor toma las imágenes de una historieta en la que él mismo aparece como personaje y cuyas tiras recontextualiza para difundir las conclusiones del Tribunal Bertrand Russell.

Dado el carácter necesariamente interdisciplinar de un estudio que se pretende como punto de encuentro entre diferentes artes, la presente investigación se sirve de una metodología que combina diferentes disciplinas y áreas del saber. Para ello, este proyecto se aborda desde los presupuestos de la comparación interartística y la crítica literaria. Concretamente, se parte de las nociones que Claudio Guillén enuncia en torno a las relaciones intermediales en *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)* (2005) para realizar un repaso de textos históricos de esta disciplina y las variaciones que se han llevado a cabo a partir de la crisis del paradigma de las influencias. Como señalan autores como Wellek, Remak o Fokkema, esto permite la entrada de disciplinas afines que contemplan lo literario en tanto fenómeno que ya no se reduce solo al texto, tales como la historia de la lectura y del libro de Roger Chartier y Amaranth Borsuk, respectivamente, entre otras aproximaciones que toman en consideración el proceso de recepción de la obra artística. De manera análoga, las teorías sistémicas de la cultura proponen una ampliación del objeto de estudio de las

humanidades. Es especialmente relevante para el presente estudio la teoría de los campos de Bourdieu, la cual se emplea tanto para incorporar diferentes ideas en torno de las relaciones entre diferentes campos artísticos como para el funcionamiento interno de los mismos, con estrategias de legitimación, consagración o difusión específicas para cada momento histórico.

También el recurso a la teoría de la imagen se realiza desde el relativismo cultural que los estudios científicos han puesto en primer plano desde las últimas décadas del siglo XX. En este campo se siguen especialmente las teorías de W.J.T. Mitchell acerca del giro pictorial y las relaciones entre la imagen y el texto, en las que se busca poner en valor el elemento visual de las formas mixtas y dejar de comprender el paradigma de las humanidades y el funcionamiento de las artes en términos únicamente textuales. También se recurre a diferentes perspectivas teóricas desde la cultura visual y los estudios visuales para extraer una serie de perspectivas comunes a los estudios literarios actuales o de las que estos se podrían beneficiar. Estos comprenden asimismo los estudios sobre las tecnologías de la imagen y de la escritura como los que realizan Jonathan Crary en *Las técnicas del observador* (1990) o Marshal McLuhan en *La Galaxia Gutenberg* (1962) o las formas históricas de la construcción de la mirada explicitadas por Martin Jay, John Berger o Nicholas Mirzoeff, entre otros autores.

Además de esta perspectiva general de la que parte la comprensión de las relaciones interartísticas en la línea que busca la presente investigación, para el análisis de la teoría narrativa y los textos cortazarianos se recurre a diversos autores que se han especializado en su estudio. Las aportaciones de Jaime Alazraki, Saúl Sosnowski y Saúl Yurkievich, encargados asimismo de prologar los tres volúmenes de obra crítica de Julio Cortázar editados por Alfaguara en 1994, son tenidas en consideración a lo largo del presente estudio. Estos autores han analizado prácticamente la totalidad de la obra de este escritor, ya se trate del aspecto fantástico –*En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, de Alazraki–, de las fuerzas que mueven a sus personajes –*Julio Cortázar: una búsqueda mítica*, de Sosnowski– o una panorámica generalizada sobre su proceder literario –*Julio Cortázar: mundos y modos*, de Yurkievich–. La bibliografía dedicada al escritor argentino es vasta y destacar algunos títulos, especialmente a partir de la ingente emergencia de trabajos después del centenario de su nacimiento en 2014, es una tarea ardua. A pesar de esto, es necesario señalar ciertos volúmenes compilatorios y honoríficos que se realizan ya a partir de los años setenta: los libros editados por Helmy F. Giacoman (1972) o Pedro Lastra (1981) y los monográficos realizados en 1973 –*Revista*

Iberoamericana, núms. 84-85–, en 1979 –*Inti*, núms. 10-11, con motivo de la visita de Cortázar a Barnard– o 1980 –*Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 364-366– son solo algunos de los ejemplos más destacados.

Asimismo, algunas de las ideas clave para el presente trabajo son avanzadas ya desde la crítica clásica cortazariana. Así, el texto de Graciela de Sola *Julio Cortázar y el hombre nuevo* es imprescindible para vincular las motivaciones de su búsqueda no solo con sus causas ideológicas, sino también con los protagonistas de gran parte de su narrativa, “perseguidores” a imagen de Johnny en el relato homónimo en búsqueda de una permanencia que trascienda la fugacidad de lo fantástico. Por su parte, los trabajos de Malva E. Filer, Lida Aronne-Amestoy o Peter Standish, entre otros críticos, destacan ya el componente visual de la obra de Cortázar en artículos como “Palabra e imagen en la prosa de *Territorios*”, “Identidad y diferencia: discursos de la imagen en *Prosa del observatorio*” o en “El papel de lo visual en el arte de Julio Cortázar”, respectivamente. Con posterioridad, estos intentos aislados han dado pie a volúmenes especializados que destacan las relaciones de la literatura cortazariana con la visualidad. En estas cuestiones destacan especialmente los esfuerzos de Bruno López Petzoldt, María de los Ángeles Fernández y Diego Sabanés en el campo cinematográfico, Marcy Schwartz y Rocío Oviedo Pérez de Tudela en las relaciones con la fotografía y Marisol Luna Chávez y María de Lourdes Dávila en lo que respecta al estudio de los almanaques. A pesar de todo, la conjunción de estas manifestaciones artísticas no suele ser abordada *in extenso* por parte de la crítica; con la presente investigación se pretenden suplir esas carencias.

Para concluir, es necesario acreditar a quienes han hecho que este trabajo avance de manera fecunda y fructífera. La presente investigación se ha realizado gracias a la financiación del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte a través de un contrato predoctoral para la Formación del Profesorado Universitario (FPU16/07424). También se quiere expresar el agradecimiento a aquellos investigadores que, durante las estancias realizadas, han aportado valiosos consejos y nuevas perspectivas a este proyecto: Eduardo Ramos-Izquierdo, como tutor en la Universidad de la Sorbona y por su acceso a las actividades del seminario de investigación *Écritures Plurielles*; a los docentes de los seminarios cursados en la Universidad de Buenos Aires, María Elena Fonsalido, Ernesto Bohovslavsky y Claudia Román, por su guía en campos que hasta ese momento me eran desconocidos. Por supuesto, estos agradecimientos se extienden asimismo a Manuel Antín, por concederme acceso a su conocimiento de primera mano a través de una entrevista organizada gracias a la mediación de la Universidad del Cine de Buenos Aires.

Las obras en las que se basa esta investigación han sido consultadas en la Fundación Juan March, la Biblioteca Hispánica de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, la Bibliothèque Nationale de France –en sus sedes François Mitterrand y Opéra– y el catálogo digitalizado de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Asimismo, han sido de gran valor las consultas a través del portal del Archivo Histórico de Revistas Argentinas y del Archivo Virtual Fondo Cortázar, perteneciente al Centre de Recherches Latino-Américaines de la Universidad de Poitiers y catalogado por Gladys Ancieri. A estas instituciones pertenece el crédito legítimo de estas obras, que se han reproducido como figuras en este trabajo con fines académicos.

1. CONTEXTUALIZACIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

1.1. La literatura comparada y las relaciones interartísticas. Definición, trayectoria y delimitación de la literatura comparada como disciplina literaria

Una tentativa del tipo que se propone en esta investigación plantea una serie de problemas metodológicos: ¿es suficiente para un estudio que abarca medios textuales y visuales un abordaje únicamente desde el campo de la literatura, aun siendo en su vertiente comparativa? ¿Cuáles son las limitaciones y delimitaciones de esta disciplina en lo respectivo a la comparación interartística? ¿Por qué escoger como eje la literatura comparada y no los estudios culturales o visuales? El análisis que se realizará en las páginas que siguen tomará la literatura como centro de partida, no desde una posición textocentrista o una hegemonía de las letras sobre las otras artes, sino porque la poética literaria de Cortázar demuestra un uso auxiliar de las artes visuales; estas acompañan y, en ocasiones, llegan a sustituir a un lenguaje que se considera en crisis, insuficiente para la expresión de la materia en cuestión. Por esta razón, y por ser la literatura comparada una rama interdisciplinar que precisa de otros lenguajes para su especialización, en esta investigación se recurrirá a preguntas, métodos y perspectivas históricas de campos como la teoría de la imagen, la historia de los intelectuales y, por supuesto, de la teoría literaria.

A modo de repaso metodológico y con el ánimo de comenzar a trazar un camino entre las preguntas lanzadas al inicio y el eventual desarrollo del cuerpo de la tesis, se hace necesario un repaso de la historia de la literatura comparada como disciplina, sus objetivos y su desarrollo metodológico. Una de las características que conforman la esencia del comparatismo es, tal y como afirma Claudio Guillén, “la conciencia problemática de su propia identidad y, en consecuencia, la inclinación a apoyarse en su propia historia” (2005, p. 121). Nacida como un “estudio sistemático de conjuntos supranacionales” (2005, p. 27), es hija del espíritu romántico, de una parte totalizador –por su intento de relacionar las diferentes literaturas, como pretendía la *Weltliteratur* de Goethe– y de otra diferenciador –por su propósito de establecer historias y literaturas nacionales–. Es, según el argumento que sostiene la monografía de Guillén, una interdependencia, tensión o diálogo constante entre lo local y lo universal, entre lo uno y lo diverso, entre lo particular y lo general (2005). Abel-François Villemain, Philarète Chasles y J.J. Ampère serán los primeros en emplear el sintagma “literatura comparada”, entre 1820 y 1830, aunque Guillén traza los orígenes del comparatismo “durante el

tránsito del siglo XVIII al primer Romanticismo del XIX” (2005, p. 48). Para autores como Vega y Carbonell, sin embargo, es una fecha prematura, pues “la expresión ‘literatura comparada’ no se documenta hasta la primera mitad del siglo XIX, y no se generaliza hasta la década de los sesenta y setenta [de ese siglo]” (1998, p. 13). En cualquier caso, serán las ideas románticas las que posibilitarán el nacimiento de la literatura comparada. Ya en 1902, Joseph Texte remonta el método comparativo a la antigüedad clásica; sin embargo, no será hasta el Romanticismo cuando la comparación se dé no entre los textos clásicos y las literaturas del momento, sino entre los propios textos modernos:

Es la oposición misma entre las “almas” nacionales la que ha hecho nacer la crítica comparativa tal y como hoy la concebimos. Ha nacido, no del deseo de unir a las naciones entre sí, no del cosmopolitismo al modo del siglo XVIII, sino, por el contrario, de la tendencia a defender el genio de cada nación contra la influencia de las naciones vecinas [...]. A estas rebeliones generosas se une el recuerdo de las primeras historias nacionales de las literaturas modernas, que son la base necesaria de la historia comparada de las literaturas. Esta no puede y no debe existir más que cuando la historia de las grandes literaturas directrices haya sido suficientemente explorada. Por eso no ha podido constituirse, en un estado de la investigación verdaderamente científico, más que en una época relativamente reciente. (Texte, 1998, pp. 27-28)

A pesar de esta técnica común con “la tradición crítica y comentarista”, ejemplificada a la perfección en la *Querelle des Anciens et des Modernes* (Vega y Carbonell, 1998, p. 13),

La Literatura Comparada es un proyecto plausible desde el momento en que, por una parte, hay una pluralidad de literaturas modernas que se reconocen a sí mismas como tales y, por otra, la Poética unitaria o absoluta cesa de ser un modelo vigente. Nos hallamos entonces ante una fecunda paradoja histórica. El nacionalismo ascendente es lo que cimentará un internacionalismo nuevo. (Guillén, 2005, p. 51)

Asimismo, la literatura comparada debe entenderse como un intento de sobrepasar el campo de estudio de las literaturas nacionales y en relación con otras disciplinas

comparadas surgidas en el siglo XIX, especialmente con la historia (Vega y Carbonell, 1998, p. 15; Cabo y Rábade, 2006, p. 58). Lo que se inició como un interés romántico fue variando conforme al desarrollo de la historia de las ideas. Así lo consigna Renato Poggioli en la entrada “Comparative Literature” del *Dictionary Of World Literature. Criticism-Forms-Technique* (1943), editado por T. J. Shipley:

The supplanting of Romantic idealism, ca. mid-century, by positivism, deeply influenced humanistic studies and literary history; Taine proclaimed that his ideal was “to write it as a manual of chemistry”. This tendency reduced any type of literary phenomena to the natural or physical relationship of causes and effects, which were felt, in accordance with the theory of *la race, le milieu, le moment*, as essentially sociological. (Poggioli, 1943, pp. 115-116)

Entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX se publicarán los primeros textos programáticos de la disciplina, se crearán las revistas iniciales y se instaurarán departamentos y cátedras en universidades, en un primer momento europeas y, más tarde, también estadounidenses (Vega y Carbonell, 1998, p. 13; Guillén, 2005, p. 71). En este panorama de progresiva institucionalización, esto es, durante los primeros años del comparatismo, predomina una visión positivista de la sociedad en general y de la literatura en particular que, en la práctica, toma el modelo de estudio de influencias a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Con una fuerte impronta del naturalismo y del principio causal de Hippolyte Taine, junto al “modelo darwinista de explicación de la historia literaria de Ferdinand Brunetière” (Vega y Carbonell, 1998, p. 17),

Los comparatistas de fines de siglo [...] adaptaron el internacionalismo y el sincretismo románticos a dos tendencias predominantes: la insistencia en la caracterología nacional, y el prestigio de las ciencias biológicas. Se creía que toda literatura existe, respira, crece y evoluciona como un ser vivo, con sus raíces hincadas en cierto subsuelo social y cierta idiosincrasia nacional. (Guillén, 2005, p. 60)

El estudio de influencias continúa como modelo predominante durante el periodo de consolidación de la disciplina, que Vega y Carbonell denominan como “comparatismo de las cátedras”; este “recoge los modelos de comparatismo que se conforman en torno a

la práctica de Ferdinand Baldensperger y Paul Van Tieghem y culmina con la aparición de los primeros manuales de literatura comparada y con la generalización de firmes protocolos de trabajo e investigación” (1998, pp. 8-9). Por su parte, Poggioli señala que a finales del siglo XIX existían cuatro direcciones en los estudios de literatura comparada¹: la tematólogica, entendida como el análisis comparado de temas y motivos en las obras literarias, así como el estudio comparativo de la tradición folclórica, durante mucho tiempo el más relevante y prestigioso²; la morfológica, o el estudio de géneros y formas, relacionado con la lingüística comparada y en la que se aplican las teorías de Brunetière sobre la evolución de los géneros entendidos como organismos en un sentido biológico; la crenológica, o búsqueda de las fuentes y, por último, el estudio de la fortuna e influencia entre autores, movimientos o tradiciones literarias. Las dos últimas líneas son las que más determinadas se encuentran por el modelo de causalidad; también las más representativas de la disciplina en esos años. A pesar de su falta de delimitación de los conceptos de fuente e influencia, ayudaron a popularizar los términos de transmisor, receptor e intermediario, así como a valorar las aportaciones de las traducciones y el periodismo en la historia literaria (Poggioli, 1943, pp. 115-116).

Este paradigma, que en los manuales se ha denominado tradicionalmente “escuela francesa” u “hora francesa” –esta última denominación en Guillén (2005)– y cuya terminología ha sido puesta en cuestión las últimas décadas³, presenta una serie de limitaciones. Se ha establecido como respuesta a este modelo la llamada crisis del comparatismo, enunciada de tal manera por René Wellek en su ponencia en el II Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, celebrado en Carolina del Norte en 1958. En su intervención, Wellek reflexiona sobre el modelo mantenido hasta entonces en los estudios comparativos, basado en la acumulación de datos y las justificaciones causales apoyadas en el modelo biológico de las ciencias naturales:

¹ Determinadas en gran medida por la metodología que Paul Van Tieghem propuso en su volumen de 1931 (Vega y Carbonell, 1998, p. 46)

² En el ensayo ya citado de 1902, Texte (1998, pp. 30-31) delimita las preocupaciones del momento en el análisis comparado de la literatura tradicional y folclórica, establecer las direcciones de préstamos e influencias entre literaturas contemporáneas –ya sea entre autores individuales, movimientos o fenómenos nacionales– y el dominio de la literatura general, siguiendo el concepto goethiano de *Weltliteratur* –“exponer, en conjunto, el desarrollo simultáneo de todas las literaturas o, al menos, de un grupo importante de literaturas” (Texte, 1998, p. 31)–.

³ Para más información sobre las denominaciones “escuela francesa” y “escuela norteamericana”, se recomienda la lectura de Vega y Carbonell (1998, pp. 77-78).

El indicio más grave de la precariedad de nuestro estudio es el hecho de que no ha sido capaz de establecer un objeto diferenciado y una metodología específica. Creo que las declaraciones programáticas de Baldensperger, Van Tieghem, Carré y Guyard han fracasado en esta tarea esencial. Han lastrado la literatura comparada con una metodología obsoleta, y han puesto sobre ella el peso inerte del factualismo decimonónico, del cientifismo y del relativismo histórico. (Wellek, 1998, p. 80)

Wellek señala la paradoja de que, en su comienzo, la literatura comparada surgiese como una respuesta ante el nacionalismo de finales del siglo XIX y que este modelo sea propenso a derivar en “un deseo de acumular méritos para la nación propia al demostrar que ha influido lo más posible en otras naciones, o, más sutilmente, al probar que la propia nación ha asimilado y «comprendido» a un maestro extranjero más plenamente que otra” (1998, p. 83). En línea con lo que propondrá para el estudio de la literatura y las otras artes, Wellek señala que:

La investigación literaria no logrará progreso alguno, metodológicamente, si no se decide a estudiar la literatura como un objeto diverso de cualquier otra actividad o producto del hombre. [...] En tal concepción de la investigación literaria, la obra de arte en sí misma debe ser necesariamente el centro de atención y debemos reconocer que estudiamos problemas distintos cuando examinamos las relaciones de una obra de arte con la psicología de un autor o con la sociología de su comunidad. La obra de arte, según he defendido, puede concebirse como una estructura estratificada de signos y significados que es totalmente distinta de los procesos mentales del autor en el momento de su composición y, por tanto, de las influencias que pueden haber formado su mente. [...] Me parece que la única noción correcta es resueltamente “holística”, la que ve la obra de arte como una totalidad diversificada, como una estructura de signos que, sin embargo, comportan y requieren significados y valores. (Wellek, 1998, p. 86-87)

En su propuesta, Wellek emplea conceptos cercanos a la lingüística, pero también a la estética de la recepción⁴:

⁴ En el apartado siguiente se detallará en mayor profundidad esta argumentación.

No creo en modo alguno que carezca de sentido la coincidencia cronológica entre este congreso y el muy famoso de Bloomington, Indiana, en donde Roman Jakobson sentó las bases del acercamiento entre el estructuralismo lingüístico y la nueva poética, al denunciar que por aquel entonces tan anacrónica resultaba la figura de un lingüista ajeno a los problemas de la utilización literaria del idioma, como la de un estudioso de la literatura desinteresado de los avances de la lingüística. [...] La vinculación de esta postura con la fenomenología literaria de Roman Ingarden es fácilmente perceptible, si tenemos en cuenta además la significativa aportación eslava que el propio Wellek hizo a la *Teoría de la literatura* que pocos años antes acababa de publicar con el norteamericano Austin Warren. (Villanueva, 1994, p. 111)

Junto a Wellek, la “hora americana” parte de las premisas enunciadas por teóricos estadounidenses, muchos de ellos formados en Europa, tales como Harry Levin, Renato Poggioli, Northrop Frye, René Etiemble o Henry H. H. Remak (Guillén, 2005, pp. 86-88). Este último, además de ampliar el campo de estudio de la disciplina para incluir la comparación interartística, problematiza los estudios de influencias y señala una posible reorientación, cercana a la estética de la recepción y a los estudios de la adaptación. En su texto “La literatura comparada: definición y función”, publicado originalmente en 1961, señala lo siguiente:

Muchos de los buenos estudios de influencia han concedido una atención mucho mayor a la identificación de las fuentes que a problemas como los siguientes: ¿qué se ha mantenido y qué se ha desechado, y por qué?, ¿cómo se asimila e integra el material y con qué fines? Si se realizaran de este modo, los estudios de influencia contribuirían no solo al conocimiento de la historia de la literatura, sino también a la comprensión del proceso creativo y de la obra de arte literaria. (Remak, 1998, p. 90)

Otro de los puntos fundamentales de agotamiento del paradigma que entonces dominaba la literatura comparada tiene que ver con “un movimiento desde la historia hacia la teoría” (Vega y Carbonell, 1998, p. 76; declaraciones similares en Villanueva, 1994, p. 112-113). Según especifican Vega y Carbonell,

La reflexión metodológica de los años sesenta y setenta se entiende como *cambio de paradigma*⁵ [...]. Varios artículos relevantes de los años ochenta generalizaron la expresión de *nuevo paradigma* para referirse a la tarea constituyente de una nueva literatura comparada: la *crisis*, por tanto, no era tanto una crisis de la disciplina cuanto la crisis de un modelo obsoleto. Es más: si en el comparatismo de los años sesenta y setenta es central, amén del término *crisis*, que preside los trabajos más difundidos de René Wellek y René Etiemble, el término *interdisciplinar* o bien *supradisciplinar* para referirse a un comparatismo renovado, a finales de los setenta y en la década de los ochenta son imprescindibles las expresiones *nuevo paradigma* y *reflexión metateórica* y *epistemológica* sobre el comparatismo, la comparación y la “comparabilidad”. (Vega y Carbonell, 1998, pp. 75-76)

Así, investigadores como Douwe W. Fokkema precisan un sustento crítico que acompañe a la disciplina. En su escrito de 1982 “La literatura comparada y el nuevo paradigma”, este afirma que “distraídos por el falso dilema de la elección entre una escuela francesa y una americana, muchos comparatistas americanos prefirieron evitar los problemas metodológicos, a los que ninguna de las dos escuelas concedía mucho valor” (Fokkema, 1998, p. 105). Opone, sin embargo, la tradición crítica europea del siglo XX, presente en las teorías saussureanas, el pensamiento de los formalistas rusos y de los estructuralistas como un afán científico al que la literatura comparada debe aspirar; más allá de sus diferencias, “para todos estos tipos de investigación estructuralista rige el mismo criterio científico: los resultados han de ser verificables” (Fokkema, 1998, pp. 105-106). Este panorama se ha establecido para señalar las deficiencias históricas de la literatura comparada y ver cómo suplirlas dentro del propio cambio de paradigma que esta experimentó a partir de mediados del siglo XX, pero también mediante aportaciones de disciplinas afines.

⁵ Excepto en los casos en los que se indique lo contrario, el énfasis procede de las ediciones citadas.

1.2. Estado actual de la literatura comparada y contacto con otras disciplinas

1.2.1. La crisis de las humanidades y la crisis de la literariedad

Otro de los puntos de discusión en esta puesta en cuestión de los anteriores paradigmas es que la interdisciplinariedad de la literatura comparada no debe limitarse a su conjunción con la teoría de la literatura, la historia de la literatura y la crítica literaria (Fokkema, 1998, pp. 101-102; Guillén, 2005, p. 15; Villanueva, 1994, p. 124), con la que las conexiones son más inmediatas:

A mediados del siglo XX, la literatura comparada introdujo una dosis muy necesaria de reflexión metodológica sobre los presupuestos y los objetivos de la *comparación*. La propuesta de un *nuevo paradigma*, ya en los años 80, llamaba la atención sobre la legitimación teórica de la disciplina y ponía sobre la mesa la necesidad de considerar factores sistémicos, frente al *textocentrismo* dominante en la teoría de los 70, y de implicarse en el debate sobre el canon y, en términos más generales, en el referido al objeto de los estudios literarios. (Cabo y Rábade, 2006, pp. 60-61)

En su diagnóstico de la disciplina, en 1958 Wellek apuntaba a la literariedad como centro del estudio: “debemos afrontar el problema de la ‘literariedad’, la cuestión central de la estética, la naturaleza del arte y de la literatura” (Wellek, 1998, p. 86). Esto concuerda con la visión que encontramos en su *Teoría literaria*, publicada en 1942 junto a Austin Warren, y que consigna la unidad de las artes, una de las posiciones que los momentos artísticos adoptan en un movimiento pendular. Tales argumentos se entienden mejor a la luz del papel que otorgan a la comparación interartística, como se especificará en el siguiente apartado. Sin embargo, los cambios auspiciados en estas décadas por perspectivas teóricas tales como la deconstrucción o los estudios culturales, entre muchos otros,

han contribuido a debilitar muchas de las certezas previas sobre la posibilidad de un conocimiento objetivo de los textos o sobre la naturaleza del discurso teórico. [...] Algunos de estos factores tienen que ver con la llamada *crisis de las humanidades*, que en buena medida se traduce en un decaimiento del prestigio y

autoridad de las disciplinas tradicionalmente englobadas bajo ese término, pero que también se refleja en una revisión de sus jerarquías y relaciones internas. (Cabo y Rábade, 2006, pp. 19-20)

Con estas preocupaciones en mente, una serie de teóricos destacan la necesidad de ampliar el rango de alcance de la literatura comparada. Fokkema, en su texto de 1982, incide especialmente en la relevancia que han tenido hasta el momento ciertas nociones como la de “literariedad” y cómo el foco de los estudios literarios debe virar hacia un espectro más vasto, que incluya otros elementos del esquema de comunicación literaria y no considere su objeto de estudio exclusivo el texto literario (1998, pp. 107-109). Auxiliándose de la metodología o la manera de ver el objeto literario de disciplinas como la semiótica, la sociología y la teoría de la comunicación (1998, pp. 109-113), entre otras, la literatura comparada debe ampliar su objeto más allá del texto literario:

el objeto del estudio de la literatura [...] puede concebirse de, al menos, tres formas diferentes: 1) como un texto que, en un momento determinado ha sido considerado como literatura por parte de un grupo de lectores: esto es, elípticamente, y con menos precisión, “el texto literario”; 2) como la situación comunicativa en la que un emisor comunica un texto que un receptor considera literario: esto es, elípticamente y con menos precisión, la “situación de comunicación literaria”; 3) como el código del sistema de signos usados por el emisor y el receptor y en función del cual un texto es recibido como literario: elípticamente, “el código literario”. Es obvio que la preferencia por una de estas concepciones revela afinidades con tradiciones académicas diversas. (Fokkema, 1998, p. 102)

No debe sorprendernos esta tendencia a la interdisciplinariedad de la literatura comparada. Ya Texte la señalaba como un rasgo definitorio en 1902: “la literatura comparada ha pasado a engrosar las filas de la ciencia cuando se ha apoyado en la lingüística, en la etnografía, en la ciencia de las religiones” (1998, p. 28). También la escuela americana tuvo en cuenta estos asuntos; al menos, Wellek y Warren dedican el capítulo IX de su *Teoría literaria* (1942) al apartado “Literatura y sociedad”, donde se toman como base, aunque no exenta de una mirada crítica, los presupuestos de la crítica marxista y la sociología al estudio de la literatura:

La literatura es una institución social que utiliza como medio propio el lenguaje, creación social. [...] El propio poeta es miembro de la sociedad, y tiene una condición social específica; recibe un cierto reconocimiento y recompensa sociales; se dirige a un público, por hipotético que este sea. En rigor, la literatura ha nacido, por lo común, en íntimo contacto con determinadas instituciones sociales [...]. La literatura tiene también una función o “uso” social, que no puede ser puramente individual. De aquí que una gran mayoría de las cuestiones planteadas por los estudios literarios sean, por lo menos en última instancia o por derivación, cuestiones sociales: cuestiones de tradición y convención, de normas y géneros, de símbolos y mitos. (Wellek y Warren, 1953, p. 112)

El planteamiento de Wellek y Warren, quienes defienden que “la literatura solo se produce como parte de una cultura, en un medio ambiente dentro de un contexto social” (1953, p. 126), inciden asimismo en que esta “tiene su propia justificación y finalidad” (1953, p. 131). Así, si adoptamos el punto de vista de la literatura comparada que propone Fokkema –y es lo que se hará en esta investigación–, también seguiremos el tipo de labor⁶ que recomienda Guillén en su manual:

No nos es dado eliminar ni la diferencia individual ni la perspectiva unitaria; ni la emoción estética singular, basada en la percepción de lo que está ahí, ni la inquietud integradora. La tarea del comparatista es de orden dialéctico. Por ello dije que lo que la caracteriza es la consciencia incesante de un problema. Pues la investigación de relaciones dialécticas conduce al enriquecimiento progresivo de nuestra percepción de sus elementos constitutivos. (Guillén, 2005, p. 39)

Esta reflexión, si bien procedente del volumen *Entre lo uno y lo diverso*, no forma parte del cuerpo escrito durante 1985, sino de la introducción escrita para la edición de 2005, denominada, de manera muy apropiada, “La literatura comparada y la crisis de las humanidades”. La terminología empleada por Guillén corresponde no solo a ese momento

⁶ Si bien, como apunta Villanueva, reconocemos que “la vocación comparatista no deja de presentar unos ciertos componentes utópicos, nacidos de la vastedad del campo que abarca y las naturales limitaciones humanas con que debemos enfrentarnos a él” (1994, p. 109), con lo cual esperamos que se excusen las deficiencias en determinados campos teóricos para este estudio.

de crisis diagnosticado en el comparatismo, sino también a esta crisis de la literariedad que se ha delineado y que, según Pozuelo (1994), nace como alternativa teórica al paradigma formalista y estructuralista durante los años setenta y ochenta. Así, comienzan a ganar relevancia perspectivas como la pragmática literaria; la semiótica eslava, tanto el estructuralismo checo⁷, especialmente las aportaciones de Mukařovský, como la Escuela de Tartu; el Círculo de Bajtin; y, por último, la estética de la recepción de la Escuela de Constanza y las poéticas de la lectura. También lo harán las teorías de la sociología de la literatura –Escarpit, en los años cincuenta, y la sucesión de teorías derivadas del marxismo clásico –Lukács, Godmann, Althusser–, pasando por la Escuela de Frankfurt, hasta llegar a la sociocrítica de Zima, Dubois o Bourdieu–.

De manera general, la historia de las corrientes literarias del siglo XX, tal y como se concluye a propósito del desarrollo realizado a partir de las ideas de Pozuelo (en Villanueva, 1994), nace de un rechazo al positivismo por su foco excesivo en el subjetivismo del autor y acaba configurando un “giro lingüístico”, terminología que Richard Rorty acuñara en 1967 (1990)⁸. Paulatinamente, se va pasando de un enfoque sincrónico, autónomo y más o menos monolítico de la obra literaria –con el propósito de dotar al estudio literario de requisitos objetivos– a una visión dinámica, dialéctica y relacional de los objetos literarios como productos culturales dentro de su contexto. A pesar de las críticas al modelo heredado del positivismo, fueron los trabajos de esta época los primeros en reconocer el papel de la recepción en la literatura comparada:

lo más representativo [de la hora francesa] era la influencia de un escritor sobre otro, tal como se nos da en una interrelación binaria. Pero se advierte que en la práctica era raro o difícil circunscribirse al examen de un texto *A* y un texto *B*. Tratándose de historia literaria, había que averiguar cómo había sido posible que, franqueando obstáculos y distancias, *A* hubiese llegado hasta *B*. Es decir, *tertium datur*, un tercero en concordia: el traductor, el crítico, el editor, el director de teatro, la revista. [...] Aquellos comparatistas ¿no se aproximaban así a la vida de la literatura y a su trayectoria en la sociedad? Desde otros puntos de vista, incluso

⁷ Tanto esta corriente como las obras de Bajtin son anteriores al estructuralismo francés, pero sus ideas son recuperadas a propósito de la crisis teórica de los años setenta (Pozuelo, en Villanueva, 1994).

⁸ Para más detalles, se recomienda consultar el libro de Richard Rorty *El giro lingüístico. Dificultades metafísicas de la filosofía lingüística*, Barcelona, Paidós, 1990, o su contraposición con el giro pictorial (Mitchell, 2009) en el apartado 1.4.

posteriores, como la “estética de la recepción”, el historiador actual de la literatura ¿ha de ser indiferente a esa información? (Guillén, 2005, pp. 73-74)

Así, salvadas las distancias, encontraremos importantes vínculos de la hora francesa con las perspectivas que se emplearán en esta tesis: los estudios de recepción, la historia del libro, las relaciones con los intermediarios –también en tanto modos de circulación de ideas en la historia de los intelectuales, como se da en el caso del *boom* latinoamericano–. Sin embargo, el enfoque difiere especialmente en lo que se refiere a su atomismo –“la tendencia a aislar la obra singular, convirtiéndola en objeto único y suficiente de estudio” (Guillén, 2005, p. 84)– y se erige como uno de los principales obstáculos para la evolución de la literatura comparada tal y como se pretende en este estudio:

El crítico es el intérprete sucesivo de una fila india de individualidades. [...] Ese instante es lo que solemos llamar la experiencia estética. La obra ha actuado como unidad suficiente, absorbente y fascinadora. [...] Pero nuestra vivencia de la obra literaria, una y también diversa, no es solamente estética. El crítico es quien percibe, por un lado, la voluntad de forma unificadora y centrípeta que hace posible la emoción estética; y, por otro, la multiplicidad de relaciones que indican la solidaridad de la obra con las estructuras de la sociedad y los rumbos del devenir histórico-artístico. (Guillén, 2005, pp. 84-85)

La problemática que Guillén detecta es precisamente la que pretenden evitar los teóricos que remarcan la necesidad de que la literatura comparada se apoye en disciplinas afines que le permitan ampliar su objeto de estudio. Una de las vertientes que más pueden beneficiar a un estudio de comparación interartística como el que se pretende es la de las teorías sistémicas, apoyadas en conceptos de tanta relevancia en las ciencias sociales y humanísticas como los de “paradigma” (Kuhn, 2004), “sistema” (Capra, 1998) o “campo” (Bourdieu, 1995; 2002).

1.2.2. Teorías sistémicas y otras aproximaciones antiobjetivistas a la literatura

A este recorrido sobre el desarrollo e institucionalización de la literatura comparada como disciplina, así como la evolución de sus planteamientos y enfoque –del modelo de influencias a la crisis de este paradigma–, es preciso añadir un apartado que ahonde en la necesidad de diálogo con disciplinas auxiliares. Se ha establecido que, en su estado más reciente, la literatura comparada entra en contacto con otras disciplinas, especialmente a partir de lo que se ha dado en llamar la crisis de las humanidades y crisis de la literariedad, cuyo efecto más significativo ha sido la “pérdida de centralidad del texto literario”, Cabo y Rábade, 2006, p. 102). En este panorama la literatura comparada, como tantas otras disciplinas, recurre al concepto de “paradigma”⁹.

Acuñado por Thomas Kuhn en 1962 en su libro *La estructura de las revoluciones científicas*, el término es planteado con una aplicación directa a la historia de la ciencia, pero el propio autor lo considera extensible a otros campos. La definición¹⁰ que Kuhn aporta presenta los paradigmas “como realizaciones científicas universalmente reconocidas que, durante cierto tiempo, proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad científica” (2004, p. 13) y “son la fuente de los métodos, problemas y normas de resolución aceptados por cualquier comunidad científica madura, en cualquier momento dado. Como resultado de ello, la recepción de un nuevo paradigma hace necesaria una redefinición de la ciencia correspondiente” (2004, p. 165). Aplicado a la teoría literaria, se traduciría en términos muy similares a los que Fokkema amplía el objeto de la literatura: “proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad científica”, es decir, códigos, y estos son “aceptados por cualquier comunidad científica madura, en cualquier momento dado”, es decir, pertenecen a un determinado esquema de situación de comunicación. Apuntan, asimismo, a una variabilidad y dinamismo propios de una visión dialógica e historicista, necesaria para fortalecer la comprensión de la significación de determinados productos literarios entendidos en su

⁹ Según Vega y Carbonell, en el momento de crisis y renovación de la literatura comparada se emplea este término equiparando los cambios que Kuhn identifica como revolucionarios en el panorama científico del siglo XVII con las modificaciones que el comparatismo reivindica respecto al modelo positivista (1998, pp. 57-76).

¹⁰ El vocablo “paradigma” es altamente polisémico, como ya lo hiciese notar el temprano estudio de Margaret Masterman, donde se destacan más de veinte acepciones (1975).

contexto: “cada revolución científica modifica la perspectiva histórica de la comunidad que la experimenta” (Kuhn, 2004, p. 15).

Kuhn (2004) explora asimismo la relación entre los paradigmas y la percepción, especialmente en lo que respecta a las revoluciones científicas¹¹ como cambios del concepto del mundo: un cambio de paradigma equivale a un cambio en la manera de percibir la realidad o la ciencia, esto es, un cambio en la manera de ver y entender las cosas. La transición de un paradigma a otro irá acompañada de nuevos conceptos, vocabulario, metodología, etc., así como de profesiones, instituciones y otros instrumentos que la legitimen. La historia de la ciencia sería, al cabo, la sucesión de esos modos de percepción de la realidad; dicho desplazamiento dista de ser lineal, puesto que un nuevo paradigma adquiriera la consagración por parte de la comunidad no significa que no existan otros modos en los márgenes. De esta manera, solo conociendo los entresijos del paradigma en cuestión se podrá comprender una obra propiamente en su contexto.

Si Kuhn tiene muy en cuenta la perspectiva de las ciencias sociales, especialmente la historia, en el desarrollo de su concepto de paradigma, en *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*, publicado en 1996, Fritjof Capra aplica el concepto de paradigma al funcionamiento de los sistemas vivos, que emplea en representación de la realidad social y humanística¹², partiendo de los logros a inicios del siglo XX de “la biología organicista, la psicología Gestalt, la ecología y más adelante la teoría general de sistemas” (1998, p. 52). En su libro, Capra pretende “una nueva comprensión científica de la vida en todos los niveles de los sistemas vivientes: organismo, sistemas sociales y ecosistemas” (1998, p. 25), ya que

Cuanto más estudiamos los principales problemas de nuestro tiempo, más nos percatamos de que no pueden ser entendidos aisladamente. Se trata de problemas sistémicos, lo que significa que están interconectados y son interdependientes. [...] En última instancia estos problemas deben ser contemplados como distintas facetas de una misma crisis, que es en gran parte una crisis de percepción. (Capra, 1998, pp. 25-26)

¹¹ “Las revoluciones científicas se consideran aquí como aquellos episodios de desarrollo no acumulativo en que un antiguo paradigma es reemplazado, completamente o en parte, por otro nuevo e incompatible” (Kuhn, 2004, p. 149).

¹² “Para analizar esta transformación cultural, he generalizado la definición de Kuhn del paradigma científico a la del paradigma social, que describo como «una constelación de conceptos, valores, percepciones y prácticas compartidos por una comunidad, que conforman una particular visión de la realidad que, a su vez, es la base del modo en que dicha comunidad se organiza»” (Capra, 1998, p. 27).

Aunque afecta de manera evidente a la nueva visión científica del siglo XX, el pensamiento sistémico hunde sus raíces en “la visión medieval del mundo, basada en la filosofía aristotélica y en la teología cristiana” (Capra, 1998, p. 39). Sin embargo, la revolución en las ciencias que supuso el método cartesiano, de corte analítico, junto con los hallazgos de Copérnico, Bacon, Newton y otros, decantó la balanza del lado mecanicista –por mucho que los pensadores románticos alemanes, Goethe entre ellos, reivindicaran un regreso al pensamiento aristotélico–. A medida que los avances científicos de los siglos posteriores fueron encaminados a detectar las unidades básicas de división de los diferentes campos de estudio¹³, se consiguió un vasto conocimiento sobre su funcionamiento, pero solo de manera aislada (1998, pp. 39-47). Durante la primera mitad del siglo XX,

La aparición del pensamiento sistémico constituyó una profunda revolución en la historia del pensamiento científico occidental. La creencia de que en cada sistema complejo el comportamiento del todo puede entenderse completamente desde las propiedades de sus partes, es básico en el paradigma cartesiano. [...] En el planteamiento sistémico las propiedades de las partes solo se pueden comprender desde la organización del conjunto, por lo tanto, el pensamiento sistémico no se concentra en los componentes básicos, sino en los principios esenciales de organización. El pensamiento sistémico es “contextual”, en contrapartida al analítico. (Capra, 1998, p. 49)

En definitiva, los elementos no existen en un vacío, pero tampoco pueden limitarse a un engranaje cuyo funcionamiento se basa en un patrón invariable. Por eso se hace necesario el modelo relacional y dialógico que Claudio Guillén defiende para la literatura comparada. Basándose en el modelo de sistemas dentro de sistemas propuesto por el bioquímico Lawrence Henderson, Capra plantea una organización del sistema –tanto de los seres vivos como social– equiparable al que supone la base de la teoría de los campos de Pierre Bourdieu. Entre su vasta obra, se han seleccionado, de una parte, el volumen recopilatorio *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, que reúne

¹³ En ese sentido deben entenderse los esfuerzos por la búsqueda de la literariedad de los formalistas rusos y de tantas otras iniciativas en el campo de la teoría literaria que buscan otorgar a esta el estatus de ciencia humanística.

textos publicados entre 1945 y 1980, y de otra *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, publicado originalmente en 1992 y donde se encuentran profusas reflexiones acerca de los campos artísticos, especialmente el escrito y el visual. Para Bourdieu,

Los campos se presentan para la aprehensión sincrónica como espacios estructurados de posiciones [...] cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes (en parte determinados por ellas). (Bourdieu, 2002, p. 119)

Más allá de las especificaciones sobre qué constituye un campo –en las que se entrará más adelante–, para el sociólogo francés estos se ven determinados por dinámicas internas y relacionales –como las de tangencialidad, superposición, etc.– que no excluyen dos premisas básicas: el “principio de distinción”¹⁴ –el campo funciona según criterios internos, diferenciados de otros periodos y de otros campos, y según un capital simbólico específico, ya sea cultural, literario, etc.– y la pugna constante como motor del cambio, tanto en el microcosmos de cada campo específico –literario, artístico, intelectual, etc.– como en la macroestructura social que los engloba (Bourdieu, 1995; 2002). Tanto para Bourdieu (*Fig. 1*) como para Capra (*Fig. 2*), la estructuración vertical que acude a la mente al hablar de jerarquías entre esos sistemas multinivel no se corresponde con la realidad de estas relaciones multidireccionales:

A medida que el concepto de red fue adquiriendo mayor relevancia en ecología, los pensadores sistémicos empezaron a aplicar los modelos de redes a todos los niveles sistémicos [...]. En otras palabras, la trama de la vida está constituida por redes dentro de redes. [...] La naturaleza es percibida como una red interconectada de relaciones, en la que la identificación de patrones específicos como “objetos” depende del observador humano y del proceso de conocimiento. (Capra, 1998, pp. 54-60)

¹⁴ “El movimiento del campo artístico y del campo literario hacia una mayor autonomía va acompañado de un proceso de diferenciación de los modos de expresión artística y de un descubrimiento progresivo de la forma más propiamente conveniente para cada arte o para cada género” (Bourdieu, 1995, p. 209).

Esto es, la organización y modelo relacional de los sistemas, ya sean vivos, sociales o artísticos, funciona más según el modelo rizomático propuesto por Deleuze y Guattari (2010) –concepto filosófico que también parte de las ciencias naturales– que por relaciones de causa-efecto, como las que proponía el modelo de las influencias, o una estructuración jerárquica al uso. Así, los modos de interacción entre objetos que se aspira a estudiar se asemejan más a uno de los propuestos por estos autores. La literatura comparada se beneficiará, especialmente en el campo de la comparación de las artes, si entendemos el sistema artístico como una serie de microestructuras –con sus propios niveles, leyes, etc., a veces comunes, a veces específicas a cada estamento– relacionadas con la macroestructura social y económica que propone Bourdieu: “las transposiciones metódicas de problemas y de conceptos generales, cada vez especificadas por su propia aplicación, se basan en la hipótesis de que existen homologías estructurales y funcionales entre todos los campos” (1995, pp. 272-273). En definitiva, solo comprendiendo los diferentes desarrollos –históricos, económicos, técnicos, etc.– de artes como la literatura, la fotografía, el cine, etc., aun incluso dentro de un mismo periodo, país o panorama intelectual, se puede realizar un análisis comparado de obras como las que se proponen en este estudio. Capra expresa argumentos muy similares respecto a este asunto:

Algo que los primeros pensadores sistémicos admitieron muy claramente fue la existencia de diferentes niveles de complejidad con diferentes leyes operando en cada nivel. En efecto, el concepto de “complejidad organizada” se convirtió en el protagonista del planteamiento sistémico. A cada nivel de complejidad los fenómenos observados evidencian propiedades que no se dan en el nivel inferior. (Capra, 1998, p. 48)

En las ciencias sociales y humanísticas, una de las teorías a las que se recurre en este marco epistemológico con mayor frecuencia es a la postulada por la escuela bourdiana. En el presente estudio, es especialmente útil por su relación con las visiones sistémicas de la literatura –la teoría de los polisistemas de Even-Zohar, la semiótica de la cultura de Lotman, etc.– y otras perspectivas que tienen en cuenta otros elementos de la situación comunicativa literaria ya no limitados a únicamente a la esfera autorial, como las teorías de la recepción de Jauss y la historia de la lectura de Chartier. También, como ha señalado Carlos Altamirano, porque “la noción de campo intelectual indica a la vez una estructura objetiva y un instrumento de análisis que supera ideas demasiado vagas

como la de «contexto» o «trasfondo social»” (2006, p. 85). Por ello, se empleará en este último sentido, esto es, como instrumento auxiliar para el análisis literario, la terminología acuñada por Bourdieu en sus textos y se retomará en parte su tipo de análisis para comprender la operación análoga que emprende Julio Cortázar al entrar en el terreno visual, especialmente en lo relativo a sus almanaques. Así, se desarrollará en profundidad su teoría de los campos en relación con la historia intelectual latinoamericana en el quinto capítulo, no sin antes realizar una serie de apuntes teóricos.

Bourdieu tiene en cuenta para la elaboración de su teoría de los campos a todos los elementos del sistema de comunicación literaria, ya sean agentes individuales, colectivos, mediadores o instituciones capaces ya de producir bienes simbólicos, ya de otorgar y acumular capital específico. Autores, editores, academias, público, etc. encuentran su lugar y modifican tanto sus posiciones como sus tomas de posición:

El campo es una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad [sic] o antagonismo, etc.) entre posiciones. [...] Cada posición está objetivamente definida por su relación objetiva con las demás posiciones [...]. Todas las posiciones dependen, en su existencia misma, y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, de su situación actual y potencial en la estructura del campo, es decir en la estructura del reparto de las especies de capital (o de poder) cuya posesión controla la obtención de beneficios específicos (como el prestigio literario) que están puestos en juego en el campo. A las diferentes *posiciones* [...] corresponden *tomas de posición* homólogas, obras literarias o artísticas evidentemente, pero también actos y discursos políticos, manifiestos o polémicas, etc., lo que impone la recusación de la alternativa entre la lectura interna de la obra y la explicación a través de las condiciones sociales de su producción o su consumo. (Bourdieu, 1995, pp. 342-343)

Todo esto se encuentra situado en un sistema dinámico que, aun siguiendo la dialéctica básica de la pugna por la legitimación y consagración, varía según el momento concreto en el que nos fijemos (Bourdieu, 2002). Eso sí,

Tal enfoque solo tiene fundamento, como es obvio, en la medida en que el objeto al cual se aplica, el campo intelectual (y por ello, el campo cultural), esté dotado de una autonomía relativa, que permita la *autonomización metodológica* que

practica el método estructural al *tratar* el campo intelectual *como* un sistema regido por sus propias leyes. [...] Así, a medida que se multiplican y se diferencian las instancias de consagración intelectual y artística [...] y cultural [...], a medida, asimismo, que el público se extiende y se diversifica, el campo intelectual se integra como sistema cada vez más complejo y más independiente de las influencias externas (en adelante mediatizadas por la estructura del campo), como campo de relaciones dominadas por una lógica específica, la de la competencia por la legitimidad cultural.

[...] Todo lleva a pensar que la integración de un campo intelectual dotado de una autonomía relativa es la condición de la aparición del intelectual autónomo, que no conoce ni quiere conocer más restricciones que las exigencias constitutivas de su proyecto creador. (Bourdieu, 2002, pp. 10-12)

En lugar de una lectura sustancialista del texto literario o una explicación de sus características siguiendo la teoría del reflejo marxista, Bourdieu apuesta por “el efecto de *refracción* que ejerce el campo de producción cultural” (1995, p. 344, n. 1). Así, en lugar de oponer ambas tendencias como alternativas la una de la otra, es preciso un diálogo entre ambas, pasando así de lo unidireccional a lo bidireccional –tal y como estipula Guillén como principio de la literatura comparada–:

Las determinaciones externas tan solo se ejercen por mediación de las fuerzas y las formas específicas del campo, es decir tras haber padecido una *reestructuración* tanto más importante cuanto que el campo es más autónomo, más capaz de imponer su lógica específica, que tan solo es la objetivación de toda su historia en instituciones y mecanismos. (Bourdieu, 1995, pp. 343-344)

De esta manera, los cambios sociales solo implican cambios en el campo literario –y a la inversa– cuando se traducen a la situación específica y a los elementos del campo en su variante sincrónica. La teoría de Bourdieu, por lo tanto, supone una aproximación histórica y dinámica al fenómeno literario, comenzando desde la creación autorial y su relación con los paradigmas reinantes:

el intelectual está situado histórica y socialmente, en la medida en que forma parte de un campo intelectual, por referencia al cual su proyecto creador se define y se

integra, en la medida, si se quiere, en que es contemporáneo de aquellos con quienes se comunica y a quienes se dirige con su obra, recurriendo implícitamente a todo un código que tiene en común con ellos –temas y problemas a la orden del día, formas de razonar, formas de percepción, etc. (Bourdieu, 2002, p. 41)

1.2.2.1. Antecedentes del pensamiento sistémico en la literatura

Las teorías de Kuhn, Capra y Bourdieu se asemejan tanto en planteamientos como en vocabulario a las teorías sistémicas que se plantean con el objeto literario en mente. En su artículo “La literatura comparada y la aproximación sistémica a la literatura”, Steven Tötösy vincula cómo determinadas teorías y métodos con base en la noción de sistema pueden ser provechosas para la literatura comparada en esta encrucijada de crisis de modelos:

La literatura comparada es la que más puede beneficiarse de los postulados y de las tesis sistémicas y empíricas, porque, de este modo, la naturaleza incluyente (noción “sistémica” *per se*) de la literatura comparada se enfatiza ulteriormente. Más aún, la capacidad metodológica y teórica de la literatura comparada para investigar la literatura en un contexto amplio y supradisciplinar, ya bien establecida, se beneficiaría, en disposición teórica y exactitud metodológica, al solaparse con la aproximación sistémica y empírica.

[...] No es mi intención argüir que la literatura comparada –o el estudio de la literatura en general– haya de avanzar *singularmente* al adoptar las aproximaciones sistémicas, empíricas e institucionales. No obstante, definiendo que tales aproximaciones, combinadas con los principios básicos de la literatura comparada, proporcionarán una alternativa viable que, a su vez, producirá resultados significativos. (Tötösy, 1998, pp. 216-225)

Si bien la visión sistémica es acuñada como concepto literario en el estudio de Tötösy, existen diversos antecedentes teóricos que parten de nociones muy similares. Estas se encuentran tanto dentro de los estudios literarios –el formalismo ruso, la Escuela de Praga, el estructuralismo checo (al menos, el influido por las dos corrientes anteriores), la semiótica y la sociología de la literatura– como de otras esferas –la teoría de la comunicación y los medios, con McLuhan como figura principal en estos años, o la teoría

general de sistemas de von Bertalanffy [1950]– (Tötösy, 1998, pp. 216-217, 221; Cabo y Rábade, 2006, pp. 102-103; Fokkema, 1984, pp. 1-5; Even-Zohar, 1990, pp. 1-2; Even-Zohar, 2017, pp. 8-28, 29-48; Capra, 1998).

Uno de los estudiosos más claros a la hora de establecer conexiones con estas corrientes es Itamar Even-Zohar, quien señala como fuentes de su teoría de los polisistemas ciertas derivas del formalismo ruso, ya en la década de 1920, especialmente a autores como Tynianov y Eichenbaum; a estos, entre otros, los sitúa en lo que llama “Dynamic Functionalism”, que contrapone al carácter estático y a la falta de historicidad que se suele aplicar a todo el movimiento de los formalistas rusos. Asimismo, señala estudios coetáneos con perspectivas similares: concretamente, las teorías semióticas y de la literatura de Lotman, que no conoce hasta mediados de los años setenta, y las teorías de Bourdieu, las cuales, a diferencia de las de la Escuela de Tartu, no nacen de la misma tradición teórica de los formalistas rusos y que considera que, en determinados aspectos, llega a un desarrollo más avanzado que su propia teoría de los polisistemas (1990, pp. 1-2). Por su parte, Tötösy encuentra un equivalente conceptual al sistema en la noción de *Weltliteratur* de Goethe:

La visión de la literatura como un campo interrelacionado de partes en el que tales partes son las distintas literaturas nacionales, y en las que los géneros son partes aún más pequeñas, se desarrolló posteriormente en la idea de que esas literaturas debían estudiarse de un modo determinado. De ahí que podamos hablar de una aproximación sistémica a la literatura de dos maneras relacionadas. Una es la idea de *Weltliteratur* o literatura general o comparada, dado que la *Weltliteratur* evolucionó a finales del siglo XIX hacia la literatura comparada. La segunda, que es la que me interesa aquí, se refiere a un modo de realizar el análisis literario, esto es, con la aproximación sistémica en la que *la noción de Weltliteratur se actualiza de forma significativa en el plano metodológico*. (Tötösy, 1998, p. 217)

Una vez demostrada la posibilidad de una relación orgánica entre la literatura comparada en busca de nuevos modelos y las teorías sistémicas, Tötösy procede a enumerar dichas aproximaciones que, entre los años sesenta y ochenta¹⁵, “redefinen de forma innovadora el estudio de la literatura” (1998, p. 221). Estas son la teoría empírica

¹⁵ Los datos cronológicos proceden de Pozuelo (en Villanueva, 1994, pp. 69-98).

de la literatura de Schmidt –encontrada en la pragmática literaria–, la semiótica de la cultura de Lotman, la teoría de los polisistemas de Even-Zohar, la teoría del campo literario de Bourdieu, la teoría de la institución literaria de Dubois y la teoría del *systeme de l'écrit* de Estivals (1998). Más allá de que nacen por la misma época como respuesta a la crisis de los modelos estructuralistas y que muchas de ellas comparten antecedentes comunes, todas estas teorías coinciden en que “la atención se desplaza hacia una contemplación de la literatura como conjunto de acciones sociales que tienen lugar en un marco concebido como un sistema estructurado” (Cabo y Rábade, 2006, p. 33). No solo se comprende la literatura de manera muy similar a la que Kuhn, Capra y Bourdieu contemplan la esfera científica y social, sino que también:

En esta línea, el texto literario como objeto de estudio pierde su centralidad y se ve sustituido por la atención, desde una perspectiva funcional, al conjunto de relaciones y oposiciones que configuran el dominio social de lo literario, las cuales se concretan en acciones como la producción, consumo, mediación o transformación de los fenómenos literarios (no necesariamente textos). [...] se favorece una aproximación a lo literario dinámica y compleja que conduce a la toma en consideración de factores, tradicionalmente desdeñados, como la tensión con los estratos no canónicos de la cultura, las peculiaridades de los contextos multilingües, la heterogeneidad de los valores que rigen cada sistema, etc. (Cabo y Rábade, 2006, pp. 102-103)

Con esta ampliación del objeto literario que ya se señalara a propósito de Fokkema, pero en este caso con una visión funcional, es preciso señalar un recorrido histórico de la consideración de la literatura en cuanto sistema.

Diversos autores han señalado como antecedentes del pensamiento sistémico a la misma escuela encargada de bucear hasta encontrar el rasgo distintivo de la literatura, la “literariedad”¹⁶. Aunque se trataba de un propósito comprensible, especialmente para acercar la teoría literaria a cierta dosis de objetividad, sigue una tendencia esencialista muy distinta a la que pretenden los posteriores estudios sistémicos:

¹⁶ “Lo que hace de una obra dada una obra literaria” (Jakobson, en Pozuelo, 1988, p. 36).

The effect of Russian Formalism and later developments has been that the *writer-oriented*, biographical method was discredited and abandoned. [...] Their interest in literary *form* enabled them to draw a clear, though not always convincing line between art and non-art. [...] Tynianov¹⁷, however, observed as early as 1924 that it is impossible to give a general definition of artistic form without reference to the particular historical moment of its production and reception. Tynianov was correct in postulating that the restriction to purely formal issues prevents the literary historian from resorting to explanations which have their basis outside the literary series. (Fokkema, 1984, pp. 1-2)

En efecto, ya Tynianov emplea en su estudio de 1924 la palabra “sistema” (1992, p. 206) para referirse al funcionamiento de lo que considera desde su título el hecho literario –y no el texto literario–. No se debe confundir la acepción de sistema que se emplea aquí con el “concepto lingüístico-literario de sistema: conjunto de interrelaciones, interacciones, opciones, pero también de ciertas funciones realizadas por sus componentes” (Guillén, 2005, p. 143) o “conjunto solidario que implica múltiples interrelaciones y diferencias significativas” (2005, p. 180). Por su parte, Tynianov enfatiza desde el inicio que su estudio no es el de un sistema cerrado:

La teoría literaria compite tenazmente con las matemáticas en erigir definiciones estáticas, [...] olvidando que las matemáticas, efectivamente, se construyen sobre la base de definiciones, mientras que en la teoría literaria estas no solo no constituyen su fundamento, sino que son una consecuencia constantemente modificada por el hecho literario en evolución. [...] Todo intento de una sola definición [a la pregunta ¿qué es la literatura?] estática fracasa. (Tynianov, 1992, pp. 205-206)

Tynianov no solo presenta el fenómeno literario como un conjunto dotado de dinamismo e historicidad, sino que también explica su recorrido –los cambios en preferencia y fortuna de géneros de una época a otra de la literatura rusa, concretamente– de la siguiente manera: “no se da una evolución planificada, sino un salto; no un desarrollo, sino un desplazamiento” (1992, p. 206). ¿Cómo explicar esto sin recurrir a

¹⁷ En el caso de los formalistas rusos, se ha cambiado la grafía empleada originalmente en los textos citados para unificarla con la empleada en el cuerpo de la argumentación.

factores que, en muchos casos, se habían considerado hasta ese momento como extraliterarios? Tynianov lo sintetiza en términos de una “misma pugna histórica entre las diferentes capas y formaciones que se da en la línea histórica, extendida a través de los tiempos diferentes” (1992, p. 210), en términos muy parecidos a las fuerzas de competencia dialéctica que, para Bourdieu, son los motores del cambio de los campos. Además, Tynianov recalca la no linealidad de las modificaciones que el hecho literario muestra a lo largo del tiempo en una literatura nacional concreta (1992, p. 207). Con este propósito, el autor recupera la tradicional asimilación de la literatura como un organismo vivo en evolución que ya caracterizara a la literatura comparada del siglo XIX –al menos en la visión de Brunetière y el modelo genético darwinista–, pero en esta ocasión más relacionado con la perspectiva sistémica que plantea Capra¹⁸ que con el modelo de explicaciones de causa-efecto: “las definiciones de la literatura que operan con sus rasgos «fundamentales» tropiezan con el *hecho literario* vivo” (Tynianov, 1992, p. 208). Aludiendo a las teorías sobre la canonización de Shklovski, Tynianov señala que:

No solo resultan inestables las *fronteras* de la literatura, su “periferia”, sus zonas fronterizas; no, se trata del propio “centro”. El asunto no es que en el centro se mueva y evolucione una corriente heredada de los tiempos inmemoriales y que únicamente en su derredor se aglutinen nuevos fenómenos; no, estos mismos fenómenos nuevos llegan a ocupar precisamente el propio centro y este retrocede a la periferia. (Tynianov, 1992, p. 209)

De esta manera, lo que constituye el núcleo consagrado y las zonas marginales de la literatura varía de un momento a otro de la historia literaria. Por su parte, Eichenbaum muestra en su estudio de 1927 “El ambiente social de la literatura” cómo no solo es la comprensión del hecho literario la que está fechada, sino también la propia teoría literaria que trata de explicarlo:

No vemos todos los hechos de un golpe, no siempre vemos los mismos hechos y no siempre necesitamos descubrir las mismas correlaciones. [...] La historia es, en esencia, un saber de complejas analogías, un saber dotado de una doble visión:

¹⁸ También las principales teorías sistémicas que se analizan a continuación se servirán del paralelismo entre el fenómeno literario y los sistemas vivos (Lotman, 1982, p. 36; 1996, p. 11; Even-Zohar, 2017, p. 15).

reconocemos los hechos del pasado como significativos y los incluimos en el sistema, invariable e inevitablemente, bajo el signo de los problemas actuales. [...] La sustitución de los problemas y de los rasgos semánticos lleva a reagrupar el material tradicional y a incluir nuevos hechos, que habían quedado fuera del sistema anterior debido a la limitación natural del mismo. (Eichenbaum, 1992, pp. 239-240)

Así, Eichenbaum señala que la teoría literaria del primer formalismo ruso se volcase a la búsqueda de leyes y conceptos esenciales no era sino la respuesta a modelos teórico-literarios anteriores que abusaban del componente subjetivo de la biografía del autor a la hora de otorgar una significación a su obra¹⁹. A unos nuevos problemas correspondían nuevos métodos, igual que el propio Eichenbaum intenta redirigir los estudios literarios hacia otros modelos que concedan al ambiente social la relevancia que tiene en la evolución literaria (1992). Esto se postula de manera similar a como luego lo formulará Bourdieu, especialmente en lo que respecta a dos puntos. De un lado, Eichenbaum destaca el cambio de funciones del escritor al tiempo que varía su grado de autonomía y profesionalización: “las formas y las posibilidades de la labor literaria en cuanto profesión cambian junto con las condiciones sociales de la época” (1992, p. 248). De otro lado, destaca la relevancia de la “industria” literaria (1992), que bien podría considerarse una suerte de institución bourdiana:

En el sentido francés de *institución*, los sociólogos de la cultura suelen usar el concepto para referirse a una variedad muy amplia de factores de la producción, la transmisión y el consumo de “artefactos” literarios, de artes visuales, cine, música y de otras actividades culturales. Estos factores incluyen tanto instituciones en sentido restringido (editoriales, medios de comunicación, universidades, etc.) como en sentido amplio y “sistémico” (esto es, el sistema o subsistemas en los que participan dinámica, operativa y funcionalmente). (Tötösy, 1998, p. 220).

¹⁹ Lo cual, por otra parte, muestra un paralelismo claro con la revolución de la literatura comparada contra los métodos positivistas.

A pesar de la dificultad de reconocer en una teoría literaria los casos de estudio particular que toma por objeto, la alternativa no es universalizar su alcance. Como ya apuntara Tynianov,

Al aislar una obra literaria de su contexto, el investigador no la saca en absoluto de la proyección histórica; solo se aproxima a esta obra con el aparato histórico defectuoso y torpe de un individuo de otra época. [...] Si se la aparta de este aspecto evolutivo, la obra cae fuera de la literatura, y aunque se pueden estudiar los procedimientos, corremos el riesgo de estudiarlos fuera de sus funciones [...]. Si aislamos una obra literaria o a un autor, no penetramos en su individualidad. La individualidad del autor no es un sistema estático; su personalidad es dinámica igual que la época literaria con la cual y en la cual se mueve. (Tynianov, 1992, pp. 210-211)

1.2.2.2. La semiótica de la cultura de Yuri Lotman

Los intentos de autores como Tynianov y Eichenbaum de entender la literatura desde una perspectiva dinámica obtendrán una mayor presencia en los estudios literarios a partir de los años setenta y ochenta, con un nuevo foco en la historicidad y en el polo de la recepción; también, como señala Pozuelo (en Villanueva, 1994), se rescatan en estas décadas una serie de teorías anteriores –tales como la semiótica de Mukařovsky o el dialogismo de Bajtin, desarrolladas en torno a los años treinta y cuarenta– como alternativas a la crisis de conceptos de las aproximaciones formalistas y estructuralistas. De las teorías sistémicas señaladas por Tötösy, para este estudio son relevantes, además de la teoría de los campos de Bourdieu anteriormente delineada, la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar y la semiótica de la cultura de la Escuela de Tartu, uno de cuyos máximos exponentes es Yuri Lotman. Ya desde su libro de 1970 *Estructura del texto artístico*, Lotman plantea el estudio de otras formas artísticas ajenas a la literatura y les otorga la cualidad de “textos”, argumento sobre el que descansa todo el libro:

La insistencia con que se compara el arte con el lenguaje, con la voz, el habla, prueba que sus vínculos con el proceso de comunicaciones sociales constituyen –conscientemente o no– el fundamento mismo del concepto de actividad artística.

Pero si el arte es un medio peculiar de comunicación, un lenguaje organizado de un modo peculiar [...], entonces las obras de arte –es decir, los mensajes en este lenguaje– pueden examinarse en calidad de textos. (Lotman, 1982, p. 14)

Sin embargo, se podría argumentar que la comparación del funcionamiento entre artes se expresa en términos de lenguaje no porque este sea necesariamente la base de toda expresión artística, sino porque el modo de percepción y comprensión del siglo XX gira en torno a la lingüística. Salvadas estas distancias con los planteamientos alejados del logocentrismo que se propondrán en apartados posteriores, Lotman entiende la literatura partiendo del modelo de esquema comunicativo –“el arte es un medio peculiar de comunicación” (1982, p. 14) en tanto “realiza una conexión entre el emisor y el receptor” (1982, p. 17)– derivado de los estudios de Jakobson (*Fig. 3*) y poniendo el acento en un elemento particular: el mensaje, equivalente para Lotman a la obra de arte (1982, p. 14). En esta ocasión, la acepción de sistema que se emplea no es la del fenómeno literario como la interrelación de diversas partes²⁰, sino la que sigue la tradición semiológica saussureana y aplicándolo no a la literatura por entero, sino al lenguaje (Lotman, 1982, p. 14), que se asimila al código (1982, p. 34). Es en ese sentido que Lotman equipara la noción de lenguaje a la de “cualquier sistema de comunicación que emplea signos ordenados de un modo particular” (1982, p. 18) y como “cualquier sistema organizado que sirve de medio de comunicación y que emplea signos” (1982, p. 14) y la extiende para hablar del intrasistema de todo microcosmos artístico, no solo el literario. Para Lotman, entonces, la noción de código sería la siguiente:

Si utilizamos el concepto de “lenguaje del arte” en el sentido que hemos convenido más arriba, es evidente que la literatura, como una de las formas de comunicación de masas, debe, poseer su propio lenguaje. “Poseer su propio lenguaje”: esto significa tener un conjunto cerrado de unidades de significación y de las reglas de su combinación que permiten transmitir ciertos mensajes. (Lotman, 1982, p. 32)

El arte no solo sigue el esquema de situación comunicativa, sino que también es “un lenguaje organizado de manera peculiar” (Lotman, 1982, p. 14) y la información que

²⁰ Sin embargo, sí entiende la literatura y el arte como sistema y, por ello, acabará desarrollando el concepto de semiosfera, tal y como se detallará a continuación.

contiene su mensaje –ya sea un texto literario o, en terminología de Lotman, un texto cinematográfico, fotográfico, musical, etc.– es “de un tipo particular, la cual no se puede separar de las particularidades estructurales de los textos artísticos en la misma medida en que el pensamiento no se puede separar de la estructura material del cerebro” (1982, p. 15). Esto es, el contenido artístico tiene especificidad y se distingue de otros mensajes también por el formato y las particularidades genéricas correspondientes, relacionadas íntimamente con los conceptos comunicativos del contexto y el contacto o canal. Lotman parte de la noción de lenguaje y no de la obra literaria porque considera que:

El arte es un sistema de modelización secundario. No se debe entender “secundario con respecto a la lengua” únicamente, sino “que se sirve de la lengua natural como material”. [...] Los sistemas modelizadores secundarios (al igual que todos los sistemas semiológicos) se construyen a modo de lengua. Esto no significa que reproduzcan todos los aspectos de las lenguas naturales. [...] Así, el arte puede describirse como un lenguaje secundario, y la obra de arte como un texto en este lenguaje. (Lotman, 1982, p. 20)

Para Lotman, es importante caracterizar la literatura y el arte como un sistema de este tipo, ya que es lo que les otorga especificidad respecto a otras formas de empleo del lenguaje:

La literatura se expresa en un lenguaje especial, el cual se superpone sobre la lengua natural como un sistema secundario. Por eso la definen como un sistema modelizador secundario. [...] Decir que la literatura posee su lenguaje, lenguaje que no coincide con la lengua natural, sino que se superpone a esta, significa decir que la literatura posee un sistema propio, inherente a ella, de signos y de reglas de combinación de éstos, los cuales sirven para transmitir mensajes peculiares no transmisibles por otros medios. (Lotman, 1982, p. 34)

Asimismo, Lotman (1982, pp. 23-25) destaca el lenguaje como un elemento fundamental en el arte, ya que sin este no se logra el intercambio comunicativo entre autor y receptor: “de este modo, la lengua se presenta como un código mediante el cual el receptor descifra el significado del mensaje que le interesa” (1982, p. 24). Así, existe una relación bidireccional entre autor, obra y público, así como diferentes modos de relación

del público con la obra según su competencia. Con la reivindicación de la importancia del código como elemento del esquema comunicativo literario, de este modo, se trae a la palestra también la de otro elemento que gana fuerza en el panorama teórico artístico a partir de estos años: el público. Dicha relación le ayuda asimismo a incidir en la variabilidad histórica de estas convenciones:

La elección, por parte del escritor, de un determinado género, estilo o tendencia artística supone asimismo una elección del lenguaje en el que piensa hablar con el lector. Este lenguaje forma parte de una completa jerarquía de lenguajes artísticos de una época dada, de una cultura dada, de un pueblo dado o de una humanidad dada. (Lotman, 1982, p. 30)

Lo que aquí desarrolla Lotman se acerca al concepto de “horizonte de expectativas” que Jauss postulase en su trabajo de 1967 –publicado previamente en 1959– “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”. Con este, el estudioso alemán pretende “recuperar para el arte y la literatura el carácter dialéctico de la práctica histórica” (2013, p. 167), que también caracteriza a la lingüística: “los resultados obtenidos en lingüística con la distinción y combinación metódica de análisis diacrónico y sincrónico dan pie para superar también en la historia de la literatura la consideración diacrónica, que hasta ahora fue la única usual” (2013, p. 195). Jauss pretende llevar a cabo esta alternancia de métodos a través de un enfoque en la recepción de las obras literarias:

En el triángulo formado por autor, obra y público, este último no es solo la parte pasiva, una cadena de meras reacciones, sino que constituye a su vez una energía formadora de historia. La vida histórica de la obra literaria no puede concebirse sin la participación activa de aquellos a quienes va dirigida, pues únicamente por su mediación entra la obra en el cambiante horizonte de experiencias de una continuidad en la que se realiza la constante transformación de la simple recepción en comprensión crítica, de la recepción pasiva en recepción activa [...]. La historicidad de la literatura, al igual que su carácter comunicativo, presupone una relación de diálogo, y al mismo tiempo de proceso, entre la obra, el público y la nueva obra [...]. El círculo cerrado de una estética de la producción y la exposición

[...], debe abrirse, por consiguiente, a una estética de la recepción y del efecto [...]. (Jauss, 2013, pp. 172-173)

Si bien las tesis de Jauss sientan un importante precedente respecto a la ampliación del carácter comunicativo de la literatura y la consideración histórica de este, sus propuestas solo tienen en cuenta tres de sus elementos –autor, obra y público– y todavía persiste una visión relativamente lineal del proceso histórico y literario. A pesar de esto, interesa especialmente recuperar su concepción de la literatura como un “proceso de recepción y producción estética que se realiza en la actualización de textos literarios por el lector receptor, por el crítico que reflexiona y por el propio escritor que vuelve a reproducirse” (Jauss, 2013, p. 176). Asimismo, realizar el proceso a la inversa, esto es, “la reconstrucción del horizonte de expectativas en el que tuvo lugar la creación y recepción de una obra en el pasado”, se conseguirá “formular preguntas a las que daba respuesta el texto y deducir así cómo pudo ver y entender la obra el lector” (2013, p. 185). Esto permitirá reconstruir las disposiciones, tomas de posición y espacio de los posibles –en terminología de Bourdieu– para una mejor comprensión en ambas direcciones del fenómeno literario.

Por su parte, Lotman acentúa el carácter datado e histórico de una aproximación sincrónica al sistema literario: a diferentes receptores –lectores–, cada uno de ellos con diversos grados de competencia o capacidad de decodificación o percepción, corresponderán diferentes recepciones –lecturas–:

un mismo texto real puede, a distintos niveles, estar supeditado a diversos códigos [...]. Para que un acto de comunicación tenga lugar es preciso que el código del autor y el código del lector formen conjuntos intersacados de elementos estructurales, por ejemplo, que el lector comprenda la lengua natural en la que está escrito el texto. Las partes del código que no se entrecruzan constituyen la zona que se deforma, se somete al mestizaje o se reestructura de cualquier otro modo al pasar del escritor al lector. (Lotman, 1982, p. 39)

La noción de código, por lo tanto, es de gran relevancia tanto para la semiótica como para el estudio interartístico. Fokkema incluso amplía el número de códigos que señalara Lotman –la lengua y el sistema de modelización secundario de la literatura– para destacar, como mínimo, cinco códigos que en potencia se encuentran presentes en todo

texto literario: a nivel lingüístico, literario, genérico, de periodo o de grupo y de idiolecto (1984, pp. 8-9). El crítico realiza esta ampliación ya que:

the more codes the sender uses for encoding his text, the greater the amount of information the text contains. And, similarly, the greater the knowledge the recipient has of the codes that have determined the text, the more information he will be able to elicit from that text. (Fokkema, 1984, pp. 9)

A pesar de esto, Fokkema destaca la rigidez que puede suponer trabajar con el concepto de código, ya que el elemento en abstracto puede diferir bastante al actualizarlo en una situación sincrónica concreta (1984, pp. 6-7) y tampoco hay manera de saber a ciencia cierta si un determinado autor sigue este exacto proceso de selección al dar forma a su contenido (1984, pp. 9-10). Por eso, en lugar de referirse a términos como “*period code*”, –el cual entraña diversos problemas resumidos en la presuposición de un desarrollo lineal y homogéneo de la literatura, que obvia la convivencia simultánea de varios modelos literarios y de diferentes prácticas de lectura (1984, pp. 11-12)–, Fokkema opta por la siguiente terminología:

Therefore, I would suggest that the literary historian who wishes to come to any general observations, and possibly also explanations, should work with the concept of group code or sociocode, i.e. the code designed by a group of writers often belonging to a particular generation, literary movement or current, and acknowledged by their contemporary and later readers. Together, these writers and their readers form a semiotic community in the sense that the latter understand the texts produced by the former. (Fokkema, 1984, p. 11)

Así, tanto el concepto de código de Lotman como el de sociocódigo de Fokkema estarían íntimamente relacionados con el “horizonte de expectativas” de Jauss, pero también con el modo en que se actualiza la relación entre público y autor –o prácticas de lectura y producción de textos– y con conceptos empleados por las poéticas de la lectura tales como “comunidad interpretativa”, “competencia literaria” –procedente del campo de la lingüística chomskiana–, “lector modelo” y “cooperación interpretativa” (Pozuelo, en Villanueva, 1994, pp. 88-89). La teoría de los códigos –y, con ella, la literatura comparada– entendidos en tanto convenciones literarias se beneficiaría de y se

complementaría con un estudio de las tomas de posición de dicho autor a la manera bourdiana.

Con posterioridad, Lotman ampliará el rango de sus estudios hasta acuñar el concepto de semiosfera. En sus trabajos de los años ochenta, tales como “La semiótica de la cultura y el concepto de texto” y “Acerca de la semiosfera”, considera reducido el campo de estudio inicial de la semiótica. Por ello, aspira a partir de ese momento a realizar una semiótica de la cultura:

Como ahora podemos suponer, no existen por sí solos en forma aislada sistemas precisos y funcionalmente unívocos que funcionan realmente. La separación de éstos está condicionada únicamente por una necesidad heurística. Tomado por separado, ninguno de ellos tiene, en realidad, capacidad de trabajar. Solo funcionan estando sumergidos en un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. A ese *continuum*, por analogía con el concepto de biosfera introducido por V. I. Vernadski, lo llamamos semiosfera. [...] La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. [...] sumando los actos semióticos particulares, no obtendremos un universo semiótico. Por el contrario, solo la existencia de tal universo de la semiosfera hace realidad el acto sígnico particular. (Lotman, 1996, pp. 11-12)

De manera muy similar a la enunciada por Capra al detallar el funcionamiento de los sistemas en tanto sistemas vivos y como conjunto que resulta de las relaciones de sus partes y no únicamente de la suma de estas, Lotman considera a partir de esta época a la literatura como sistema abierto en contacto con otras esferas semióticas. La primera característica definitoria de esta semiosfera es su “carácter delimitado” (1996, p. 12). Los límites de esta crean en binomio a su opuesto –lo ajeno–, que queda fuera del espacio semiótico, y actúan como espacios de traducción entre lo intrasemiótico o central y lo extrasemiótico o periférico a información descifrable por códigos ya conocidos (1996, pp. 12-16). Los límites no solo forman parte de la semiosfera y son un mecanismo fundamental de esta, sino que también evolucionan con el resto del *continuum*: “en diferentes momentos históricos del desarrollo de la semiosfera, uno u otro aspecto de las funciones de la frontera puede dominar, amortiguando o aplastando enteramente al otro” (1996, p. 15). Del mismo modo,

Lo que desde el punto de vista interno de una cultura dada tiene el aspecto de un mundo no-semiótico externo, desde la posición de un observador externo puede presentarse como periferia semiótica de la misma. Así pues, de la posición del observador depende por donde pasa la frontera de una cultura dada. (Lotman, 1996, p. 16)

A esta diferencia de percepción se une la segunda característica de la semiosfera, su “irregularidad semiótica” (Lotman, 1996, p. 16). De manera equivalente a la pugna continuada como motor del cambio en los campos –tanto internamente como en relación con otros– que postula Bourdieu,

La no homogeneidad estructural del espacio semiótico forma reservas de procesos dinámicos y es uno de los mecanismos de producción de nueva información dentro de la esfera. [...] Puesto que se está pensando no en un simple acto de transmisión, sino en un *intercambio*, entre los participantes de este debe haber no solo relaciones de semejanza, sino también determinada diferencia. (Lotman, 1996, pp. 16-18)

Esta especificidad de los niveles o microcosmos de los que se compone la semiosfera se complementa con la consideración de estas estructuras como unidades autosuficientes y autónomas –o, al menos, que llegan a serlo, pues en su desarrollo histórico obtienen diferentes grados de heteronomía respecto al macrocosmos, como señalara Bourdieu–:

La diversidad interna de la semiosfera presupone la integralidad de esta. [...] cada parte de esta representa, ella misma, un todo cerrado en su independencia estructural. [...] Con respecto al todo, hallándose en otros niveles de la jerarquía estructural, muestran la propiedad del isomorfismo. Así pues, son al mismo tiempo parte del todo y algo semejante a él. (Lotman, 1996, pp. 17-18)

Esta homología entre estructuras, sin embargo, no es suficiente para promover la evolución de la semiosfera. Esta se apoya en las tensiones que surgen precisamente de las diferencias: “siendo heterogénea por naturaleza, ella se desarrolla con diferente velocidad

en sus diferentes sectores” (Lotman, 1996, p. 17). En el campo de la comparación interartística, esto ayudaría a explicar las diferencias en el desarrollo histórico de cada expresión y los modos en los que se producen transferencias, ya sea de discursos o de modos de percepción, entre ellos. Para Lotman la semiosfera es, en suma, un macrosistema variable, relacional y dialógico, con estructuras que se definen desde su interior, y cuyo núcleo reside en la transmisión, traducción y recepción de información (1996, pp. 11-25).

Al elaborar el concepto de semiosfera, se detecta un cambio importante de perspectiva en lo que respecta a su *Estructura del texto artístico*. Considerada ahora la literatura como un sistema más –en relación isomórfica y, al mismo tiempo, diferenciada respecto a estos–, la lengua deja de ser el sistema modelizador del resto de artes:

El intercambio dialógico (en sentido amplio) de textos no es un fenómeno facultativo del proceso semiótico. [...] . En este sentido se puede decir que el diálogo precede al lenguaje y lo genera.

Precisamente eso es lo que se halla en la base de la idea de la semiosfera: el conjunto de las formaciones semióticas precede (no heurísticamente, sino funcionalmente) al lenguaje aislado particular y es una condición de la existencia de este último. Sin semiosfera el lenguaje no solo no funciona, sino que tampoco existe. (Lotman, 1996, p. 20)

De este modo, Lotman convierte la relación de dependencia de las artes con el lenguaje en una de interdependencia: la lengua no es ahora el modelo de funcionamiento de la expresión artística, sino que puede convertirse en la manera de traducirla a palabras. En sus primeras obras señalaba que “para que un mensaje dado pueda ser definido como «texto», debe estar codificado, como mínimo, dos veces” (1996, pp. 53-54). Sin embargo, tras haber analizado la obra artística desde la semiótica de la cultura y no solo la semiótica, “en estas condiciones la función socio-comunicativa del texto se complica considerablemente” (1996, pp. 53-54). Para ello, Lotman vuelve a la caracterización del texto según el esquema de situación comunicativa, pero revisando profundamente las relaciones que el texto establece con el receptor y el contexto –y cómo estas influyen en la relación entre autor y texto– en una labor de “actualización” (1996) –revisión, transformación, etc.– continua. Comprendido a la luz de la semiosfera,

El texto altamente organizado deja de ser un mero mediador en el acto de la comunicación [...] En este caso el texto no interviene como un agente del acto comunicativo, sino en calidad de un participante en este con plenos derechos, como una fuente o un receptor de información. [...] al trasladarse a otro contexto cultural, [los textos] se comportan como un informante trasladado a una nueva situación comunicativa: actualizan aspectos antes ocultos de su sistema codificante. Así pues, el texto, por una parte, al volverse semejante a un macrocosmos cultural, deviene más importante que sí mismo y adquiere rasgos de un modelo de la cultura, y, por otra, tiende a realizar una conducta independiente [...] [y] autónoma. (Lotman, 1996, p. 55)

De este modo, el texto –y, por extensión, la obra artística– pasa de ser un objeto estático o evento único a una suerte de organismo vivo o “dispositivo”²¹:

el texto se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes [...]. [...] El proceso de desciframiento del texto se complica extraordinariamente, pierde su carácter de acontecimiento finito que ocurre una sola vez [...]. (Lotman, 1996, p. 56)

En definitiva, las teorías de Lotman nos interesan tanto en su versión temprana por su inclusión de otros fenómenos artísticos en estudio comparado con la literatura a partir del concepto histórico de código como a partir de su desarrollo del concepto sistémico de semiosfera. En este segundo momento, su postura teórica es especialmente relevante para el estudio de la producción cortazariana. Por una parte, la ruptura y permeabilidad entre umbrales que se da entre las diferentes partes de la semiosfera se asemeja a las dinámicas entre lo insólito y lo fantástico presentes en la narrativa del escritor. Por otro lado, la destacada importancia y “vida” que acaba adquiriendo el texto en la teoría de Lotman, esto es, cómo la recepción influye en el autor y supone una bidireccionalidad del esquema comunicativo, es muy significativa para un autor que tanto papel da al factor de la lectura y al lector.

²¹ Se tratará más pormenorizadamente el concepto del texto en tanto dispositivo en el capítulo 2.

1.2.2.3. La teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar

A partir de los años setenta, las investigaciones de Itamar Even-Zohar en torno a lo que se ha acabado articulando como teoría de los polisistemas también formarían parte de las aproximaciones sistémicas a la literatura y aportan ciertos puntos de vista provechosos para la literatura comparada. La teoría de los polisistemas aparece por primera vez en trabajos de 1969 y 1970, publicados en 1978 como *Papers In Historical Poetics*, y son reformuladas en el volumen de 1990 *Polysystem Studies*²², actualizadas según el estado de la cuestión durante los veinte años anteriores; si la teoría nace de un interés particular acerca de los estudios de traducción y la especificidad de la literatura hebrea, en ese momento se adapta a diversos problemas relacionados con los polisistemas tanto literarios como culturales (Even-Zohar, 1990, pp. 1-6), que serán el foco de la tercera publicación, *Papers in Culture Research* (2010). Según el propio estudioso,

Polysystem theory [...] eventually strives to account for larger complexes than literature. [...] Literature is thus conceived of not as an isolated activity in society, regulated by laws exclusively (and inherently) different from all the rest of the human activities, but as an integral often central and very powerful factor among the latter. (Even-Zohar, 1990, p. 2)

Con esta concepción de la literatura, similar a la que postula Lotman en su semiótica de la cultura, Even-Zohar aspira a postular una serie de “leyes que rigen la diversidad y complejidad de los fenómenos, más que el registro y clasificación de estos” (2017, p. 8). Para Even-Zohar, su teoría de los polisistemas se caracteriza por ser “una aproximación funcional basada en el análisis de relaciones” (2017, p. 8). En lo que respecta a este tipo de perspectivas en teoría de la lingüística y la literatura, Even-Zohar distingue entre dos vertientes: la “teoría de sistemas estáticos”, cultivada por Saussure y la Escuela de Ginebra y caracterizada por el estudio sincrónico, y la “teoría de sistemas dinámicos”, desarrollada por el formalismo ruso y el estructuralismo checo, que recupera el enfoque histórico tanto en el estudio sincrónico como en el diacrónico (2017, pp. 9-10). Así, para Even-Zohar, “el término «polisistema» es más que una convención terminológica. Su propósito es hacer explícita una concepción del sistema como algo

²² Las dos entradas de *Polysystem Studies* en las que se basa este apartado han sido consultadas en su versión en español en *Polisistemas de la cultura* (Even-Zohar, 2017).

dinámico y heterogéneo, opuesta al enfoque sincronístico [estático]” (2017, p. 10). Para evitar ambigüedades con la concepción de sistema como “conjunto-de-relaciones cerrado, en el que los miembros reciben su valor de sus respectivas oposiciones” (2017, p. 11), Even-Zohar se decanta por designar el nuevo término de polisistema para referirse a “una estructura abierta que consiste en varias redes-de-relaciones de este tipo [sistemas] que concurren” (2017, p. 11).

Un polisistema es, por lo tanto, “un sistema múltiple, un sistema de varios sistemas con intersecciones y superposiciones mutuas, que usa diferentes opciones concurrentes, pero que funciona como un único todo estructurado, cuyos miembros son interdependientes” (Even-Zohar, 2017, p. 10). Tanto los polisistemas como los sistemas que los conforman poseen las características desarrolladas a continuación (Even-Zohar, 2017).

Dentro del sistema, los elementos están jerarquizados, igual que los sistemas dentro del polisistema; sin embargo, no tienen una posición fija, sino que ocupan diferentes estratos y se encuentran en continua tensión, que es la que regula los sistemas de manera interna. Los estratos se estructuran en pares de opuestos: lo estándar, lo canónico o el centro se enfrentan a lo no canónico y la periferia. Sin embargo, “un polisistema [...] no debe pensarse en términos de un solo centro y una sola periferia” (Even-Zohar, 2017, p. 13). Dichas tensiones son, de un lado, dinámicas, esto es, evolucionan junto con el fenómeno artístico en los diversos puntos de su desarrollo histórico; de otro lado, son universales: “están presentes en toda cultura humana, simplemente porque no existe una sociedad humana no estratificada, ni siquiera en Utopía” (2017, p. 15). Cada sistema y polisistema se rige por una serie de “repertorios”, que, para Even-Zohar, son tanto un “agregado de leyes y elementos [...] que rigen la producción de textos” (2017, p. 17), como “los procedimientos de selección, manipulación, amplificación, eliminación, etc., que tienen lugar en los productos de hecho (verbales y no-verbales) pertenecientes al polisistema” (2017, p. 14).

Even-Zohar no solo trata el comportamiento interno de los elementos en el seno del sistema –que denomina relaciones intrasistémicas–, sino también las existentes entre los diferentes sistemas del polisistema –o intersistémicas–; asimismo, intenta postular leyes generales que expliquen sus patrones relacionales, tales como el intercambio semiótico o simbólico, la permeabilidad, las transferencias o la transformación de unos sistemas a otros. Asimismo, las jerarquías de cada sistema “podrán concebirse solo en intersección” con las de otros (2017, p. 23). Cada sistema se encuentra al mismo tiempo

en relación de autonomía y heteronomía respecto al resto de sistemas que forman el polisistema, pues solo de esta manera mantienen su relativa independencia respecto al macrocosmos que las engloba. Del mismo modo, el funcionamiento de cada sistema –y de cada elemento dentro del sistema, especialmente la institución– puede darse de forma homóloga al de la macro y microestructura en las que se encuadra:

cualquier (poli)sistema semiótico (como la lengua o la literatura) no es más que un componente de un (poli)sistema mayor –el de la “cultura”, al que está subordinado y con el que es isomórfico– y está correlacionado, por tanto, con este todo mayor y sus otros componentes. La teoría de los polisistemas proporciona hipótesis menos simplistas y reduccionistas que otras ante la complicada cuestión de cómo se correlaciona la literatura con la lengua, la sociedad, la economía, la política, la ideología, etc. Ya no es necesario asumir que los hechos sociales, por ejemplo, han de encontrar una expresión inmediata, unidireccional y unívoca en el nivel del repertorio literario [...]. Las intrincadas correlaciones entre estos sistemas culturales [...] pueden observarse sobre la base de sus intercambios mutuos, que a menudo ocurren de modo oblicuo, esto es por medio de mecanismos de transmisión, y a menudo a través de periferias. (Even-Zohar, 2017, p. 22)

Con el tipo de relaciones que propone, la teoría de los polisistemas no solo permite entender la literatura a la luz de otros sistemas culturales y artísticos, sino que también propone una ampliación del objeto dentro del propio fenómeno literario:

En este enfoque, pues, la “literatura” no puede concebirse ni como un conjunto de textos [...], ni como un repertorio. Los textos y el repertorio son solo manifestaciones parciales de la literatura [...] cuyo comportamiento no puede explicarse por su propia estructura. Su comportamiento es explicable en el nivel del (poli)sistema literario. Sin duda, los textos son los productos más obviamente visibles del sistema literario, al menos en muchos periodos de su historia. [...] En el sistema literario, los textos, más que desempeñar un papel en los procesos de canonización, son el resultado de estos procesos. (Even-Zohar, 2017, pp. 17-18)

Así, su objeto pasa de ser el texto a la totalidad del esquema de situación comunicativa literaria, que actualiza respecto al modelo de Jakobson (*Fig. 4*) para

adaptarlo a los elementos presentes en la teoría de los polisistemas²³; los cambios más significativos se dan en la equiparación del contexto con la institución, el contacto o canal con el mercado y el código con el repertorio (Even-Zohar, 2017, p. 33).

Una vez analizadas algunas de las principales teorías sistémicas, así como los conceptos ya explorados por autores anteriores, es posible sintetizar las nociones comunes de las que puede valerse la literatura comparada en general y este estudio en particular. En primer lugar, su comprensión del fenómeno literario con un marcado carácter relacional, ya que, por un lado, entienden este como un microcosmos que actúa dentro –y se relaciona con– un macrocosmos, con el que funciona de manera homóloga o isomorfa; por otro lado, porque la literatura se rige por reglas, convenciones, profesiones y procedimientos especializados, valores simbólicos, instituciones, etc. que se acaban erigiendo como recursos de legitimidad, consagración, canonización o autoridad, y que constituyen códigos de conocimiento y funcionamiento interno a los propios sistemas. En segundo lugar, estos funcionan de manera interdependiente, esto es, la relación entre los elementos que los conforman y entre los propios sistemas opera en diferentes sistemas y entre distintos agentes. Dichos sistemas se relacionan, asimismo, en una eterna dialéctica, puesto que se definen a partir de luchas de poder. Por último, se enfatiza la variabilidad e historicidad de los paradigmas sociales y artísticos, así como de los esquemas de percepción y la adquisición de competencias artísticas. Esto pone de relieve el elemento social de lo artístico, sin caer en la teoría del reflejo, pero escapando del aislamiento de la obra de arte y del esencialismo.

En adición a los puntos de contacto conceptuales que existen entre las teorías sistémicas desarrolladas –Even-Zohar, ya publicada su teoría, incluso destaca la afinidad con los planteamientos de Lotman y Bourdieu (2017)–, tanto el representante de la Escuela de Tartu como el estudioso israelí acaban centrando sus estudios o proponiendo que el futuro de sus aproximaciones teóricas sea no ya la literatura, sino la cultura en general, y las relaciones entre los sistemas que la conforman. En este estudio se tendrán en cuenta estas consideraciones a la hora de realizar un estudio sincrónico del caso particular de una parte de la producción cortazariana que permita entender cada uno de

²³ Si bien Even-Zohar reconoce que “no hay una correspondencia unívoca [...], ya que el punto de partida de Jakobson es el enunciado aislado observado desde el punto de vista de sus constricciones” y el nuevo modelo que él ofrece “está pensado principalmente para representar los macrofactores implicados en el funcionamiento del sistema literario” (2017, p. 33).

los elementos que confluyen en esta como parte del sistema literario, artístico e intelectual de su tiempo.

Todas estas disciplinas pueden entenderse, en un sentido amplio, como antiobjetivistas. Frente a la literatura entendida como “un fenómeno autónomo cuya posibilidad de definición reside [únicamente] en los textos” (Cabo y Rábade, 2006, p. 89); esto es, frente a la autonomía, inmanencia y esencialismo de ciertas vertientes de la teoría literaria, en este estudio se apuesta por entender la literatura –y otras expresiones artísticas, así como la literatura en relación con estas– de la manera en la que Cabo y Rábade caracterizan las actitudes antiobjetivistas de la literatura, especialmente presentes en el panorama teórico a partir de los años setenta y su crisis de la literariedad: la literatura se entiende como un constructo cultural, ideológico, histórico y sociológico, pero también como un conjunto de prácticas sociales y culturales que solo quedan completas si añadimos la dimensión receptora, asimismo caracterizado por su heteronomía, dinamismo y circunstancialidad (2006, pp. 89-105). Todo ello debe realizarse sin que ello impida entender la especificidad literaria en cuanto a sistema particular de signos que la diferencia de otros modos de expresión artística –y a la inversa– y que tampoco consista en reducir el fenómeno literario a su recepción en unas coordenadas sociológicas, históricas y culturales. Tampoco debe perderse de vista la especificidad de la literatura hispanoamericana como expresión de una realidad distintiva. De este modo, la autonomía que guio los esfuerzos del giro lingüístico debe dar paso a una comprensión heterónoma del fenómeno literario, que ya no se limita ni al texto ni a la textualidad, sino que abarca toda una serie de agentes, mediadores, productos, instituciones y prácticas literarias. Nos encontramos, en definitiva, ante lo que se ha diagnosticado como un giro cultural.

1.2.3. ¿Teorías sistémicas o estudios culturales? La especificidad de la literatura y la especificidad latinoamericana

El término “giro cultural” se acuña en respuesta al “giro lingüístico” enunciado por Rorty” (Steinmetz, 1997, pp. 1-3); Mitchell, por su parte, hablará posteriormente del “giro pictórico” o “giro visual”. Aunque no es Jameson quien acuña el término, sí es quien lo define con estas acertadas palabras:

en esta nueva etapa [posmoderna] la esfera misma de la cultura se ha expandido, para hacerse de tal manera coextensa con la sociedad de mercado que lo cultural

ya no se limita a sus formas tradicionales o experimentales anteriores, sino que se lo consume a lo largo de la propia vida diaria [...] y hasta en los pliegues y rincones más secretos de lo cotidiano. [...] Con ello, el espacio cerrado de lo estético también queda abierto a su contexto, en lo sucesivo totalmente culturizado: [...] cuando la esfera de la cultura se expande al extremo de que, de una u otra manera, todo se asimila a ella, la tradicional distintividad o “especificidad” de lo estético (e incluso de la cultura como tal) necesariamente se desdibuja o se pierde por completo. (Jameson, 1999, p. 150)

¿Cómo mantener la especificidad de las artes sin perder de vista el carácter dialógico y relacional recientemente conseguido? El relativismo propio de la etapa de la posteoría, tal y como la han denominado críticos como Cabo y Rábade (2006, pp. 35-36), ha producido “el fin de la teoría como explicación «general» para dar paso a un conglomerado [de teorías] [...] que tome en consideración el carácter inestable de su objeto y la dependencia que este tiene de su concreta inscripción en una tradición cultural determinada” (Talens, en Villanueva, 1994, p. 141).

En este sentido, la expansión de los estudios culturales como “actividad fundamental en las humanidades durante la década de 1990” (Culler, 2004, p. 57) no hace sino confirmar las tesis de las citas anteriores, así como la posición institucional de los estudios literarios y, especialmente, el estudio de la especificidad literaria. Esta rama, al igual que las teorías sistémicas, puede aportar una perspectiva útil tanto a la literatura como a la literatura comparada: “los estudios culturales, que insisten en estudiar la literatura como una práctica significativa más y en examinar los roles culturales de los que se la ha investido, pueden intensificar el estudio de la literatura como un fenómeno intertextual complejo” (Culler, 2004, p. 62). Esto es, que el fenómeno literario no se crea en un vacío, sino que está influido y se comunica no solo con otros textos, sino con otras artes y otros discursos –ideológicos, históricos, etc.– que se pueden servir de un análisis similar y que añaden importantes matices al estudio de la producción escrita. Asimismo, permitiría incidir en la idea de que la literatura no se presenta como mediadora del espacio cultural, sino que se presenta como una pieza más de ese sistema.

Sarlo, en la misma línea que Culler, reivindica la especificidad de la literatura sin dejar de señalar las ventajas respecto a la aproximación de los estudios culturales a sus objetos (1997). Al preguntarse por qué los estudios culturales por sí solos no bastan para cubrir un análisis crítico de la literatura, la ensayista argentina señala, entre otras razones,

que las características distintivas de la literatura en tanto discurso no pueden verse únicamente desde una perspectiva institucional, como tampoco se puede desatender su valor estético (1997). De este modo, argumenta que:

la literatura es valiosa no porque todos los textos sean iguales y todos puedan ser culturalmente explicados. Sino, *por el contrario*, porque son diferentes y resisten una interpretación sociocultural ilimitada. [...] La literatura es socialmente significativa porque algo, que captamos con dificultad, se queda *en* los textos y puede volver a activarse una vez que estos han agotado otras funciones sociales. (Sarlo, 1997, p. 37)

Es importante tener esta valoración de la especificidad del objeto de estudio no solo al referirnos a la literatura, sino también a la realidad social que la encuadra. Así lo hace Walter Dignolo, quien tras remarcar “una perspectiva geo-política, y no universalista, de los estudios culturales” (2003, p. 406) –extensible, en el caso que nos ocupa, a los estudios literarios en general y la literatura comparada en particular– concluye lo siguiente:

en última instancia, el problema fundamental para mí no es tanto el de si los estudios culturales o los estudios poscoloniales o los estudios étnicos o de género son unos preferibles a los otros [...]. [Edgardo Lander] enfatizó el “color, el género y la geopolítica” de la epistemología moderna. Es decir, que la epistemología de la modernidad europea presupone un sujeto caracterizado por su masculinidad, por su blancura y por su europeidad. A ello yo agregaría, un sujeto que piensa y escribe en escritura alfabética y cuyas lenguas matrices son el griego, el latín y las lenguas “modernas” del conocimiento: el inglés, el francés y el alemán. Se me ocurre pensar que los “estudios culturales” no se han zafado todavía de esta prisión epistemológica. Han enfatizado la interdisciplina, pero manteniendo inconscientemente los principios epistemológicos comunes a todas las disciplinas modernas [...]. *En última instancia, los proyectos intelectuales asociados con los Estudios Culturales en América Latina deberán, al menos durante las próximas décadas, partir de la colonialidad del poder como denuncia y crítica al racismo epistémico de la modernidad.* (Mignolo, 2003, pp. 413-414)

Así, y para cerrar el círculo con las perspectivas propuestas anteriormente, es necesario detenerse en el volumen de Roberto Fernández Retamar *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, donde recopila una serie de estudios “con el propósito común de subrayar que nuestra literatura (como nuestra cultura, como nuestra historia toda) tiene que ser considerada con absoluto respeto para su especificidad: lo que *de ninguna manera* debe confundirse con un criterio aislacionista [...]” (1995, p. 15). En estos, se recuperan diversos argumentos que se han ido desarrollando a lo largo de este apartado. Uno de los más relevantes es que a la especificidad latinoamericana que se predica en todo el libro se añade, como ya se señalase a propósito de Eichenbaum, que las teorías literarias también se hacen pensando en una literatura concreta:

Si es cierto que muchos de esos conceptos tienen una validez que va más allá de esa praxis, también es cierto que hay para tal aplicabilidad límites [...]. Las teorías de la literatura hispanoamericana, pues, no podrían forjarse trasladándole e imponiéndole en bloque criterios que fueron forjados en relación con otras literaturas, las literaturas metropolitanas. Tales criterios [...] han sido propuestos [...] como de validez universal. [...] Frente a esa [p]seudo-universalidad, tenemos que proclamar la simple y necesaria verdad de que *una teoría de la literatura es la teoría de una literatura*. (Fernández, 1995, p. 82)

Como la literatura, las teorías literarias deben pensarse en relación con su variabilidad y factores históricos, “aunque tampoco sea cuestión de partir absurdamente de cero e ignorar los vínculos que conservamos con la llamada tradición occidental, que es *también* nuestra tradición, pero en relación con la cual debemos señalar nuestras diferencias específicas” (1995, p. 87). Esto se hace especialmente patente en ejemplos como la importancia de la tradición ensayística y de otros géneros considerados ancilares como la crónica o el diario no solo en la literatura hispanoamericana, sino también como método de teorización literaria (1995, pp. 74-87). Las ideas de Tynianov, señaladas en el recorrido por las teorías sistémicas, Mukařovsky y del Círculo de Praga, son consideradas por el autor como “indudablemente fértiles cuando afrontamos una literatura como la hispanoamericana” (1995, p. 108), ya que “nuestra literatura confirma los criterios de Tynianov, verificando no solo lo inaceptable de los límites apriorísticos de la literatura, sino también en qué medida lo que parecía (o incluso era) central puede volverse marginal, y viceversa” (1995, pp. 109-110).

1.3. Comparación interartística, diferentes aproximaciones desde la literatura

Con anterioridad, se ha establecido el desarrollo histórico de la literatura comparada como disciplina y la necesidad de recurrir a aproximaciones auxiliares tras la crisis del paradigma de influencias, sumada a la crisis de la literariedad de los años sesenta y setenta. Las teorías antiobjetivistas, entre ellas las sistémicas, parecen especialmente adecuadas para el tratamiento de las relaciones entre la literatura y otras artes; ahora bien, más allá de los beneficios que la literatura comparada puede obtener al recurrir a otras disciplinas para el estudio de las relaciones entre distintas artes, ¿cuál ha sido el tratamiento de las conexiones interartísticas en el seno del comparatismo literario?

1.3.1. Inclusión en la literatura comparada tradicional

En su estudio “La literatura y las demás artes”, Emilia Pantini señala la tardía contemplación de las relaciones entre las artes en el seno del comparatismo y vincula su emergencia con la crisis de los años cincuenta. Si bien el estudio de las reglas generales del arte y las particularidades de las manifestaciones artísticas puede trazarse hasta el periodo grecolatino, a partir de mediados del siglo XX la perspectiva teórica prioriza la investigación en torno a las relaciones interartísticas (2002, pp. 215). Así, en la línea del paso del estudio del objeto al estudio de las relaciones y el sistema, ya señalado a propósito de Capra y ejemplificado en las diversas derivas de la teoría literaria del siglo XX, el enfoque principal a partir de estos años será la exploración de los modos de comunicación entre artes. Hasta ese momento,

No es que no se tomara en consideración, sino que la cuestión tenía que ver más con la práctica artística efectiva [...] [...] [y con el] reconocimiento de la existencia de alguna raíz común a las distintas expresiones artísticas. [...] Una disciplina filosófica moderna como la estética ha sido durante mucho tiempo el espejo del estudio literario y artístico: artes separadas y lenguas separadas, cuyas modalidades internas de comunicación han sido objeto de reflexión para algún pionero y, en el caso de las artes, para los mismos artistas que se hallaban ante el problema en su práctica del oficio, o para algún especialista diligente y periférico. (Pantini, 2002, pp. 215-216)

Será uno de los autores encargados de denunciar la crisis del modelo comparatista de influencias quien también pretenda aportar una nueva definición de la disciplina. En la misma línea crítica a los métodos, objetivos y limitaciones del paradigma dominante que ya señalase Wellek, en su trabajo de 1961 “La literatura comparada: definición y función” Henry Remak redefinirá el alcance de la disciplina de la siguiente manera:

La literatura comparada es el estudio de la literatura más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de las relaciones entre la literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión, como las artes (*i.e.*, pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales (*i.e.*, política, economía, sociología), las ciencias naturales, la religión, etc. En resumen, es la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana. (Remak, 1998, p. 89)

A pesar de que el propio Remak reconoce las ambigüedades a las que se enfrenta un estudio tan vasto del fenómeno literario, sigue abogando para que la literatura comparada sea vista “no tanto como una materia independiente que deba sentar leyes propias e inflexibles a cualquier precio, sino más bien como una disciplina auxiliar extremadamente necesaria, [...] como un puente entre áreas de la creatividad humana relacionadas orgánicamente pero separadas físicamente” (1998, p. 93) y así garantizar “una comprensión mejor y más comprehensiva de la literatura como un todo, y no como un fragmento compartimentalizado o como varios fragmentos departamentales estancos de literatura” (1998, p. 93). Esta ampliación del objeto de estudio de la literatura comparada “tanto en términos geográficos²⁴ como genéricos” (1998, p. 93) llevada a cabo por Remak se sitúa en la misma línea del propósito de nacimiento de esta disciplina, es decir, “como una respuesta [...] a la limitación de los estudios literarios de las filologías particulares [...], como una superación de estos límites y como una aproximación supranacional y supralingüística al fenómeno literario” (Vega y Carbonell, 1998, p. 15).

Remak no es el primero en destacar la comparación interartística dentro de las competencias de la literatura comparada; tal y como destaca Weisstein en su estudio bibliográfico del tratamiento de las relaciones entre artes en los manuales clásicos de la disciplina (1975, pp. 300-305), el comparatismo alemán ya había trazado caminos en estas

²⁴ Aquí Villanueva hace un apunte pertinente a la definición ampliada de Remak: “se debe insistir en que la unidad de partida no es tanto el país o nación con el que se identifica una literatura determinada, como la literatura misma en relación a un idioma y frente a los producidos por otros” (1994, p. 106).

direcciones. El propio Weisstein incluye la comparación interartística dentro de su definición de la literatura comparada, si bien se incluye como “excursó” (1975) en su manual y lo mantiene bajo una serie de condiciones. En su volumen *Introducción a la literatura comparada*, publicado en 1968, retoma la premisa de Remak y señala que:

La literatura puede considerarse arte, es decir, la libre actividad creadora de la imaginación humana, siempre y cuando presente ciertas semejanzas de expresión con sus otras artes hermanas, haciendo así posible el empleo de una terminología común a pesar de los distintos medios empleados. Por este motivo nos sentimos inclinados a calificar de comparativo el estudio de las *belles lettres* en su relación con las *beaux arts* [...]. El caso no es tan sencillo [...] cuando se trata de analizar las relaciones entre la literatura y las demás “*spheres of human expression*” no artísticas, como la filosofía, la teología o las ciencias naturales. (Weisstein, 1975, p. 52)

Aunque la dificultad que expresa Weisstein respecto a esta segunda parte de la definición de Remak es comprensible, pues “al comparar obras literarias con productos no literarios se abren todas las puertas al diletantismo” (1975, p. 55), con el repaso a las teorías sistémicas se ha demostrado la importancia de tener estas disciplinas en cuenta a la hora de entender los cambios tanto en el campo cultural como en el propio terreno de la literatura. Según la visión de lo literario como un fenómeno orgánico, las delimitaciones tradicionales de la disciplina se vuelven más permeables que nunca, como asimismo expone el propio Weisstein: “desde el punto de vista meramente teórico, la literatura solo debe ocuparse de fenómenos extraliterarios cuando estos queden reflejados en ella, sin embargo, desde un punto de vista práctico es casi imposible traspasar alguna vez los límites de competencia” (1975, p. 54).

También Wellek y Warren trataron las relaciones entre las artes antes de que Remak propusiera la ampliación de la definición de la disciplina y le dedican el undécimo capítulo de su *Teoría literaria*, publicada originalmente en 1942. Desde un campo afín a la literatura comparada, los autores iluminan algunas de las principales problemáticas del estudio interartístico. Quizás una de las más revisadas por estudiosos posteriores es la respectiva a la importancia de la conformación estructural e histórica de cada arte a la hora de establecer una comparación:

Las diversas artes [...] tienen cada una su evolución particular, con un ritmo distinto y una distinta estructura interna de elementos. Es indudable que guardan relación mutua constante, pero estas relaciones no son influencias que parten de un punto y determinan la evolución de las demás artes; han de entenderse más bien como un complejo esquema de relaciones dialécticas que actúan en ambos sentidos, de un arte a otro y viceversa, y que pueden transformarse completamente dentro del arte en que han entrado. No es simple cuestión de “espíritu de la época” que determine y cale todas y cada una de las artes. Hemos de entender la suma total de las actividades culturales del hombre como todo un sistema de series que evolucionan por sí mismas, cada una con su conjunto de normas propias, que no son forzosamente idénticas a las de la serie vecina. (Wellek y Warren, 1953, p. 161)

Estas tensiones constantes entre la especificidad y la interdisciplinariedad o, en terminología de Claudio Guillén, entre “lo uno y lo diverso” (2005), ejemplifican la adecuación de las teorías sistémicas y de la aproximación dialéctica al fenómeno literario, especialmente en su comparación interartística. Wellek y Warren inciden aún más en la importancia que tiene el modo de expresión del contenido artístico:

el “medio” expresivo de una obra de arte (término discutible y poco afortunado) no es simplemente un obstáculo técnico que el artista haya de superar para expresar su personalidad, sino un factor preformado por la tradición y que tiene un poderoso carácter determinante que configura y modifica la formación y la expresión del artista, el cual no concibe en términos mentales generales, sino en función del material concreto; y el medio concreto tiene su historia propia, muy distinta no pocas veces de la historia de cualquier otro medio. (Wellek y Warren, 1953, pp. 153-154)

Praz va un paso más allá y en su *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales* de 1971 dedica estas palabras a las reflexiones compartidas con estos autores:

la objeción de Wellek y Warren a propósito de las diferencias entre los distintos medios de expresión no solo se aplicaría al caso de dos artes diversas sino que

también valdría dentro del ámbito de un mismo arte. Cada género posee sus propias reglas y tradiciones: cuando John Singleton Coley realizaba sus composiciones de tono heroico no se regía por los mismos modelos que cuando pintaba retratos. (Praz, 1979, pp. 51-53)

Al reflexionar sobre todo esto, al fin y al cabo lo que hacen Wellek, Warren y Praz es reflexionar sobre códigos, en el sentido que se ha explicitado en el apartado anterior; ya se trate de códigos artísticos, genéricos, periódicos o de autor, está claro que estas tradiciones determinadas históricamente son de vital importancia a la hora de emprender una comparación entre la literatura y otras esferas de expresión artística. En esta línea se encuentran asimismo los debates en torno a la idoneidad del espíritu de época o *Zeitgeist* al que tanta aversión tienen Wellek y Warren y en el que Praz ve una útil herramienta que establece un punto en común a las diversas artes:

Cabe concluir que existe una semejanza general entre las obras de arte de determinado periodo [...]; que existe una unidad latente o manifiesta en las obras de un mismo artista –cualquiera que sea el terreno en que este intente expresarse–, y que las tradiciones ejercen una influencia diferenciadora no solo entre las distintas artes, sino también dentro del ámbito de un mismo arte.

[...] Análogamente, cabe preguntarse si, al margen de la diversidad de medios expresivos en que se realizan las distintas obras de arte, no operarán en todas ellas ciertas tendencias estructurales idénticas o similares para cierto periodo [...]. (Praz, 1979, pp. 57-60)

Es cierto que, como señala Praz, no se deben descartar a la ligera los efectos de un supuesto *Zeitgeist* en obras artísticas concretas; sin embargo, el peligro del que advierten Wellek y Warren es real, ya que de nada sirven estas similitudes si no se actualizan sus manifestaciones teniendo en cuenta el efecto de refracción de los campos artísticos que señalara Bourdieu. Es decir, de poco nos servirá si no tenemos en cuenta la diversidad de códigos que influyen en la creación artística. En su doble artículo de 1972 “The Parallel Of The Arts: Some Misgivings And A Faint Affirmation”, James Merriman parece encontrar un punto intermedio que resulta muy esclarecedor:

All this is not to say that there is any inherent impossibility in the investigation of the hypothesis of the *Zeitgeist* at work among the arts. On the contrary, it is only to say that if it is to be investigated rationally, rather than embraced mystically, the procedures selected must be such as will avoid the traps of biased sampling and metaphorical analogizing. (Merriman, 1972, p. 158)

Las posiciones aparentemente enfrentadas que se han descrito ahora distan de ser una novedad en la crítica artística. De hecho, constituyen una de las principales problemáticas que atraviesan la comparación entre artes, incluso antes de que la literatura comparada se interesase por ella –como se verá a propósito de los cruces históricos entre literatura y visualidad–: las tensiones entre la unidad y la autonomía de las artes. Estas se encuentran relacionadas con el establecimiento de un espíritu de la época, pero también con las fronteras que determinan la especificidad de las manifestaciones culturales: “el modelo pluralista y dialéctico de periodo que muchos favorecen hoy está reñido con el concepto homogéneo e interartístico de época cultural [...] [y] con la idea del «curso simultáneo», o sincronía, de las artes –*Gleichlauf der Künste*, según Kurt Wais” (Guillén, 2005, pp. 129-130). Si bien es cierto que la homogeneidad completa entre artes –ya sea en su estructura o en la sincronía de su desarrollo histórico–, por muy tentador que parezca como argumento comparativo, no se corresponde la realidad, tampoco es acertado afirmar que cada arte es única y completamente autónoma:

La ilusión de la pureza de las artes, tal y como intentan conservarla las teorías clásicas y clasicistas desde Horacio hasta Lessing solo se ha dado en algunos periodos de tiempo muy limitado, y a ella se opone la concepción barroco-romántico-moderna, para la que la mezcla de las artes constituye un camino hacia una síntesis superior. (Weisstein, 1975, p. 309)

Como se señalaba a propósito de las teorías sistémicas y de los campos, las artes forman un *continuum* en el que se encuentran delimitadas por fronteras permeables; además, son isomórficas al macrocosmos cultural, pero mantienen principios de distinción para con esta y entre ellas. Del mismo modo, que no exista homogeneidad completa entre las artes no significa que no pueda existir interrelación entre ellas.

Esto conecta con la segunda gran problemática al establecer un paralelismo entre las artes que, tal y como la formulan Welck y Warren, intenta responder a la pregunta

“¿cuáles son los elementos comunes y comparables de las artes?” (1953, p. 155). La selección de los métodos, principios y ejes comparativos parte en muchas ocasiones de un fuerte componente subjetivo²⁵ y, cuando se logra salvar este obstáculo, cae fácilmente en los peligros que conlleva el uso de las metáforas sinestésicas:

The conviction that there is some kind of parallel between the arts has very likely received much of its nourishment from rather more subjective sources, particularly the understandable tendency to allow the entirely proper and ineluctable [sic] subjectivity of our *responses to* art objects to infiltrate our supposedly objective critical and scholarly *assertions about* art objects.

[...] Indeed, it may not be too much to say that the largest part of claims for the parallel of the arts rests on no more than a huge game of aesthetic free association with a good sense of chronology providing the only side lines to limit the play. (Merriman, 1972, p. 155)

Como en la propia creación artística, este tipo de expresiones son lugares comunes en el método comparativo. Sin embargo, es preciso conocer las limitaciones de un vocabulario como este si se toma como base de la investigación entre expresiones artísticas diversas, acompañadas de sus diferentes terminologías y evolución histórica. Como señalan Wellek y Warren, “no cabe negar que las artes han tratado de tomarse efectos unas a otras y que en medida considerable lo han logrado [...] [, aunque] se debe negar la posibilidad de metamorfosis literal de la poesía en escultura, en pintura o en música” (1953, p. 150). Muchos otros autores han destacado el terreno pantanoso que suponen este tipo de sintagmas (Merriman, 1972; Guillén, 2005, pp. 127-128; Pantini, 2002, pp. 219-220; entre muchos otros). Entre ellos se encuentra el propio Cortázar, quien en su obra *Territorios* (1978) incluye el texto “Acercas de las dificultades para escuchar la pintura” al hilo de una serie de reflexiones sobre las litografías del artista español Antonio Saura:

²⁵ Ya Wellek y Warren señalaban que muchos de los argumentos de los que parte la comparación interartística “suelen reducirse a la afirmación de que este cuadro y aquel poema producen en mí la misma disposición de ánimo [...]; pero esta es la clase de paralelismo que reviste escaso valor para un análisis preciso [...] [y que] nunca se prestarán a la verificación” (1953, pp. 152-153).

Yo pediría que el título fuera entendido literalmente, porque en el vasto y más bien fácil campo de las correspondencias todo el mundo está al tanto de la melodía del trazo de Botticelli o de los esfumados acordes de Claude Monet. [...] Así, mientras vuelvo a la improvisación de Charlie Parker en *Out of Nowhere*, veo distintamente las pinceladas que traza la melodía, y el resultado es un gran ventanal naranja en el que pequeñas nubes van y vienen como globos, una especie de Magritte pero a los saltos, dése usted cuenta.

Frente a esa traslación nada abstrusa, ¿por qué hasta hoy no he escuchado un dibujo o una pintura? Hablo, por supuesto, de mis dificultades; acaso alguien me hará llegar un día la música que conoció mirando este libro. (Cortázar, 1978, p. 78)

Más allá del tono humorístico, el extracto de la obra cortazariana refleja hasta qué punto pueden resultar ambiguas las metáforas sinestésicas no solo en la teoría y en la comparación interartística, sino asimismo en la creación literaria que parte de las obras de arte. A pesar de las dificultades, no se debe descartar un intento de avanzar en este terreno a través del análisis de casos de estudio que iluminen los modos de relación concretos de determinadas artes.

Además de la aplicación de la terminología de un arte a otra, la investigación interartística también se ha nutrido del modelo de las analogías. Uno de los ejemplos paradigmáticos en el campo de la comparación interartística, concretamente de la tradición alemana ya señalada por Weisstein, es la oposición entre las categorías de lo clásico y lo barroco enunciada por el historiador del arte Heinrich Wölfflin o, más bien, su posterior aplicación a los estudios literarios por parte de Oskar Walzel.

Inicialmente destinado a caracterizar las artes figurativas, el binomio fue propuesto por Wölfflin en dos volúmenes, *Renacimiento y Barroco* y *Conceptos fundamentales para la historia del arte*, de 1888 y 1915, respectivamente. A partir de los cinco pares de oposiciones estructurales entre los dos estilos que allí establece el autor suizo, Walzel realiza entre 1916 y 1917 un ejercicio de traslación hacia la literatura, concretamente para argumentar la consideración barroca –y no renacentista, como tradicionalmente se había hecho– de la obra shakespeariana. La influencia o *Iluminación recíproca de las artes* que acuñó Walzel tuvo su continuación en las dos décadas posteriores bajo la pluma de autores como Strich, Vossler o Wais (Wellek y Warren,

1953, pp. 156-161; Weisstein, 1975, pp. 303-304; Gliksohn, 1994, p. 224; Villanueva, 1994, pp. 106-107; Pantini, 2002, p. 221).

A partir de entonces, el modelo de las analogías se convirtió en un fecundo punto de partida tanto la investigación como para la especulación. La fortuna de los análisis de este tipo reside en gran medida en que “se puede situar en un nivel de generalidad en el que resulta fácil contemplar simultáneamente la literatura y las demás artes” (Gliksohn, 1994, p. 225), así como que “cierto nivel de abstracción [...] permite concebir una morfología susceptible de abarcar varias artes a la vez; o una tematología” (Guillén, 2005, pp. 127-128). A pesar de todo,

Incluso reducidas a una nueva fórmula estrictamente literaria, las categorías de Wölfflin solo nos ayudan a disponer las obras de arte en dos categorías, que, si se examinan detenidamente, quedan reducidas a la antigua distinción entre clásico y romántico, entre estructura rígida y estructura libre, entre arte plástico y arte pictórico [...]. Así, la teoría de Wölfflin puede servirnos de ayuda para clasificar obras de arte y establecer o, mejor, confirmar [...] el tipo pendular del esquema evolutivo dualista que, sin embargo, confrontado con la realidad del complejo proceso literario, no responde ni con mucho a la extraordinaria diversidad de sus formas. [...] No permite explicar de ningún modo el hecho indudable de que las artes no se hayan desarrollado con igual ritmo al mismo tiempo. [...] Es evidente que debe intentarse establecer una correlación con los factores sociales y que estos variarán en cada caso particular. (Wellek y Warren, 1953, pp. 159-160)

En otras palabras, es necesario tener en cuenta la especificidad –en cuanto a rasgos y desarrollo– de cada arte y medio. No obstante, como ocurría con la aproximación desde la noción de “espíritu de época”, el problema del modelo de las analogías no estriba tanto en su utilidad: “no es que la analogía, si se identifica correctamente, no pueda aportar una contribución sustancial a la comprensión de los temas de un arte o de un artista” (Pantini, 2002, p. 220). En cambio, como ya señalara Weisstein, las ambigüedades y generalidades se dan cuando los estudios que comparan las artes se limiten únicamente a este formato (1975, pp. 306-307).

De hecho, la noción de estilo –procedente en muchas ocasiones de la historia del arte y de la música (Wellek y Warren, 1953, p. 156; Weisstein, 1975, p. 309)– se suele emplear a la hora de trasladar conceptos hacia la literatura que permitan su comparación

con otras artes. En cualquier caso, “el paso de una misma noción estilística de un género a otro no se lleva a cabo sin distorsiones tanto históricas como formales: no hay, por ejemplo, una coincidencia exacta de la literatura barroca con la música barroca” (Gliksohn, 1994, p. 223). La misma asincronía de los campos artísticos se debe tener en cuenta a la hora de establecer analogías entre otro concepto, las periodizaciones artísticas, también consideradas “escuelas y doctrinas” (Gliksohn, 1994, p. 226) o “movimientos” (Weisstein, 1975, pp. 308). Para ello, se hace especialmente interesante la consideración de los puntos comunes entre autores que cultivan diferentes artes a través de las “teorías y manifiestos” (Weisstein, 1975, pp. 308) o “poéticas” (Pantini, 2002, p. 230):

La relación entre la literatura y las demás artes puede asomar también en los programas y los propósitos estéticos: en un mismo periodo histórico, artes distintas pueden ser manifestaciones de poéticas similares, o incluso idénticas. [...] en los primeros veinte años del siglo XX se enfrentaron dos tomas de posiciones de principios (una vanguardista y otra que propugnaba la vuelta a la tradición), más que unas poéticas heterogéneas de artes distintas.

[...] En otros casos, determinadas categorías históricas plausibles para un arte no lo son para otro. (Pantini, 2002, p. 230)

De esta manera, identificar las dinámicas en pugna del campo literario es de gran ayuda para la comparación interartística. A pesar del valor que Wellek y Warren dan a los factores de este tipo para evitar generalidades en la investigación de las relaciones entre artes, estos autores acababan considerando que “el método más directo para establecer un paralelo entre las artes se basa en el análisis de las obras de arte propiamente dichas y, por tanto, de sus relaciones estructurales” (1953, p. 155) –o, dicho de otro modo, los “procedimientos constructivos análogos” entre artes (Pantini, 2002, p. 231)–. Sin embargo, un estudio que atienda únicamente a la especificidad de las obras –por mucho que este sea el fin último que se busca en este estudio– corre el riesgo de aislar los mismos procesos estructurales que busca definir. Así, tanto para “apuntar algunas de las implicaciones teóricas de la relación entre la literatura y otros campos artísticos” como para “reflexionar sobre los medios y soportes que hacen posible la circulación de las obras literarias” se precisa “atender al contexto específico (tanto institucional como material) en que tiene lugar la comunicación literaria” (Cabo y Rábade, 2006, p. 377).

La predominancia de las analogías, ya sea estilísticas o estructurales, debe entenderse en el contexto teórico de los años sesenta y setenta, cuando “la generalización del método semiótico-lingüístico en las disciplinas humanísticas favoreció la aparición de un paradigma de análisis más atento a los factores estructurales que posibilitarían la comparación entre artes [...] en favor de la noción de *modelo* o *analogía*” (Cabo y Rábade, 2006, p. 380). Si hasta ese momento la comparación entre la literatura y otras artes ha sido de carácter genealógico y vinculado al concepto de influencias –por ejemplo, al investigar las relaciones entre la incipiente cinematografía y las artes teatrales– (2006, pp. 379-380), “ya no se trataría, por tanto, de analizar el modo en que la literatura influye sobre el cine, sino de explorar las estructuras comunes al cine y a la literatura” (Cabo y Rábade, 2006, p. 380). En definitiva,

después de más de cincuenta años de estudios, tales denominadores [comunes entre las artes] parece que son no solo o no tanto ciertos conceptos (de naturaleza estético-filosófica) como la complejidad, la integración, el ritmo o el equilibrio, sino las poéticas, los procedimientos constructivos y las categorías históricas. (Pantini, 2002, p. 223)

Por estas razones, un estudio que busque comparar la literatura con otras manifestaciones artísticas debe buscar fundamento metodológico con otras disciplinas, como ya se anunciase a propósito del auge del nuevo paradigma de los estudios comparados. Más allá de este eje comparativo basado en las analogías, Cabo y Rábade señalan una serie de modelos de análisis más comunes para la comparación entre la literatura y las distintas artes: el semiológico, con términos procedentes de la narratología, sería el más empleado a la hora de relacionar artes narrativas tales como la cinematografía o el cómic; el retórico, para artes ilocutivas como la pintura y la fotografía, centra el análisis de lo pictórico en función de los elementos del esquema comunicativo; el sociológico, para la comprensión de elementos literarios en contextos actualizados tales como los museos, con énfasis en la recepción de las obras (2006, pp. 383-388). En cualquier caso, los métodos de análisis y comparación deben adaptarse a las artes y situaciones específicas que se van a estudiar. Por ello, para combatir la ambigüedad o la generalidad, se propone una investigación sincrónica y dialéctica sobre la obra de un autor concreto; así, se podrán determinar los modos específicos de relación entre las diferentes

artes implicadas, al tiempo que no se pretende realizar una abstracción propia del terreno de la estética o de la teoría de la literatura.

A pesar de que el debate de la comparación interartística desde el punto de vista de la literatura ha generado un fecundo diálogo que ha aclarado muchas cuestiones hasta entonces ambiguas, merece la pena preguntarse acerca de la idoneidad de la literatura comparada para acometer tales investigaciones. Como señalan diversos autores, dicha tarea había correspondido tradicionalmente a la filosofía y, con posterioridad, a la rama de la estética. Incluso cuando desbordaba estas disciplinas, era objeto de estudio de la historia del arte, de la música, etc., pero no de los estudios literarios (Pantini, 2002, pp. 216-219; Weisstein, 1975, p. 298). Las razones que se suelen aducir para este cambio de disciplina se deben a las aportaciones que la literatura comparada puede hacer específicamente al estudio de las relaciones entre las artes:

Digamos ya [...] que el comparatismo estudia la cuestión y los casos de las relaciones entre las artes de forma muy concreta, analizando las modalidades efectivas por las cuales las artes interactúan entre ellas. La estética, al contrario, se ha demorado en reflexionar sobre las condiciones o las precondiciones generales constitutivas del arte o de la experiencia artística. [...] la dimensión práctica y concreta de la literatura comparada no excluye la reflexión teórica, sino que más bien la estimula, a partir, sin embargo, de perspectivas totalmente distintas a las de una reflexión de tipo estético-filosófico. (Pantini, 2002, pp. 218)

De esta manera, según los autores que defienden esta posición del análisis interartístico desde lo textual, la literatura comparada puede auxiliarse de la investigación teórica propia de “la Estética o la Teoría del Arte. O bien la Semiología, la teoría de la comunicación, la historia de la crítica o de la Poética” (Guillén, 2005, p. 127). Asimismo, serían de mucha utilidad las teorías de la experiencia estética centradas en “una perspectiva psicofisiológica del fenómeno estético (los mecanismos de la lectura o de la percepción plástica, musical...)” (Gliksohn, 1994, p. 222). También, para Villanueva, “en la Semiótica, entendida como teoría general de los signos, puede buscar el comparatista los instrumentos metodológicos y la precisión conceptual que precisa” (1994, p. 107). Así, si la literatura comparada ya establece una estrecha relación con la teoría de la literatura, ¿por qué no asimismo con la historia del arte, la estética, la teoría de la imagen, la teoría cinematográfica o la fotográfica? A todo esto, como ya se ha señalado,

beneficiaría enormemente la consideración de las relaciones entre los campos postuladas por Bourdieu y las consideraciones sistémicas sobre el arte y la literatura. De este modo, esta vertiente de la comparación interartística coincidiría tanto con las posturas antiobjetivistas y sistémicas descritas en la anterior sección como con la aproximación antiesencialista de la cultura visual que se verá en el siguiente apartado, con fuertes lazos con la tradición semiótica y semiológica. En definitiva,

estudiar la relación entre la literatura y las demás artes significa estudiar al mismo tiempo los *modos* en que la relación se crea y los *hechos* que la determinan y que, a su vez, son determinados por esta.

Distinguir entre estos dos aspectos es posible solo de manera abstracta: en la práctica están entrelazados de manera difícilmente –y, al fin y al cabo, inútilmente– distinguible. (Pantini, 2002, p. 225)

Esto es, no se puede entender el fenómeno interartístico sin una perspectiva sincrónica y contextual, poniendo especial atención al contexto que rodea a las obras, sea de emisores-receptores como histórico-ideológico. Existen, a pesar de todo, ciertos aspectos de corte logocentrista que la literatura comparada aún se resiste a cuestionar. Para Guillén, cuando las relaciones entre artes se convierten en objeto de estudio de la literatura comparada, no existe

cambio drástico de terreno, ni que ello suponga un espacio real o teórico distinto, equilibradamente interartístico. El centro de gravedad [en estos casos] sigue siendo la literatura. [...] Aludo a todo fundamento, o inspiración, u origen, plástico o musical, de una obra de más o menos pura literatura. [...] Una imagen plástica, un motivo pictórico, una forma musical originan unas páginas de Proust o de Thomas Mann o de Alejo Carpentier. El resultado es un conjunto literario singular, cuyo origen, como siempre, es otra cosa. (Guillén, 2005, p. 124)

Si bien el crítico no incluye en este apunte la totalidad de la comparación interartística, ¿es en estos casos la obra resultante, especialmente en el caso de las formas mixtas o híbridas, únicamente parte de los estudios literarios? Durante mucho tiempo, el argumento imperante desde este campo ha sido que lo que aúna las artes es “el papel de mediador general de la comunicación –entre las artes en este caso– que la lengua y la

literatura terminan siempre por desempeñar”, constituyéndose “como *práctica de traducción* intersemiótica e inter-humana” (Pantini, 2002, pp. 218-219). Aunque la propia autora matiza que “la literatura no es totalizadora, ni puede arrogarse el estatus de un super-arte” (Pantini, 2002, p. 223) y que “ampliando la mirada a lo que otras artes han producido conseguiremos una visión panorámica mucho más amplia (o incluso [...] el único punto de vista realmente exhaustivo)” (2002, p. 225), siempre vuelve al argumento de que “es través de la lengua, que es el medio de organización del pensamiento y de la comunicación común entre los humanos, como se produce la reflexión sobre todas las artes” (2002, p. 223) y que la literatura “quedaría siempre como punto de arranque” (2002, p. 226).

Si bien las posturas hasta ahora discutidas ayudan a superar la tendencia esencialista, dichas propuestas son válidas hasta cierto punto para el caso de estudio propuesto. Es cierto que, ya que en esta tesis se parte desde la literatura –de Julio Cortázar, concretamente–, las expresiones escritas tienen un papel central. Sin embargo, hay que tener en cuenta, como se verá a continuación con las hipótesis de Gabrieloni y en el siguiente subapartado, que puede ser vista teniendo en cuenta muchos otros factores. Un estudio que contemple otras manifestaciones artísticas, pero que se articule en torno a la especificidad únicamente de la literatura, acaba siendo insuficiente:

al convertir el lenguaje en el modelo de la comparación interartística, las investigaciones regidas por el método estructural no siempre han podido sortear [...] la idea implícita del lenguaje como tenor y vehículo de la comparación entre los distintos medios [...], poniendo el acento en la capacidad del método comparativo para reducir los aspectos comunes de los códigos confrontados. Sin embargo, el resultado de esta exploración suele conducir a un intento de explicar un código en términos de otro, resultado que, además, no suele escapar a la tentación implícita de la valoración. (Cabo y Rábade, 2006, pp. 379-380).

Una manera de sortear este riesgo es incidir o, al menos, conocer la existencia y la variedad de las nociones afines al lenguaje equiparado al código propuesto por la semiótica, tales como el espacio de los posibles de Bourdieu, la competencia visual, etc. También, como alternativa a la literatura como espacio director de la comparación entre artes, se proponen conceptos de este tipo:

La noción de *espacio interartístico* se perfila como una de las herramientas metodológicas más operativas de la literatura comparada y abre una importante veta de reflexiones teóricas. Este concepto permite caracterizar las zonas de intersección de las distintas artes, así como reconocer el ámbito que surge como resultado de la interacción de la literatura con otros lenguajes. (Cabo y Rábade, 2006, p. 377)

Esto permitiría visualizar la literatura como una más de las perspectivas desde las que se puede investigar el estudio interartístico, como también han sido y siguen siendo válidos los abordajes desde la estética o las diferentes dimensiones de los estudios musicales, visuales, etc. Las artes, en suma, no son objeto exclusivo de ninguna de estas disciplinas y mucho menos de la literatura comparada, aunque sea la aproximación que se ha escogido para este estudio. Las razones por las que se ha decidido analizar desde la literatura, entre muchas otras, responden a que en el periodo temporal contemplado es la narrativa latinoamericana la que se coloca en el centro artístico internacional. Por supuesto, esta vertiente de los estudios literarios puede ocuparse de las relaciones entre artes, pero no puede hacerlo únicamente por sí misma, sino con ayuda de diversas disciplinas.

La idea de un espacio interartístico permite asimismo “sustentar las investigaciones sobre modalidades de creación híbrida como los caligramas, los emblemas, los libros ilustrados o la poesía visual”; también, en general, “la literatura entendida como objeto visual” (Cabo y Rábade, 2006, p. 378). Para Clerc, en el estudio de las artes visuales en las que se implica la literatura

nos topamos con demasiada frecuencia con un repliegue del investigador al terreno único y restringido de las “bellas letras”, con la exclusión de toda apertura a los demás aspectos culturales de una época [...].

La reflexión sobre las imágenes modernas, procedentes de los medios de reproducción mecánica, pone de manifiesto la persistencia de una jerarquización de los objetos culturales que tiene por efecto excluir de los análisis dedicados a la modernidad uno de los factores constitutivos esenciales del horizonte en que se inscriben las obras. (Clerc, 1994, pp. 236-237)

Por su parte, Gabrieloni (2009) aporta la historia de las primeras manifestaciones y conceptualizaciones de los cruces entre literatura y visualidad, así como las contestaciones históricas al logocentrismo del *ut pictura poesis*. Esta autora realiza unas interesantes matizaciones al argumento de que las artes dependen de la literatura:

Entre la suspensión de lo tangible y su dominio absoluto, la literatura ha mantenido una relación primaria con las palabras que, a su vez, la ha puesto en relación con el resto de las artes, dado que la historia, la teoría y la crítica de cada una de las manifestaciones artísticas encuentran su expresión, precisamente, en las palabras. Sin embargo, la literatura también experimenta una ausencia que anhela subsanar. De la misma manera que la imagen [...] es coexistente con la ausencia del referente al que representa, el texto literario será coexistente con la ausencia visual de las imágenes que describa. [...] Por lo tanto, no resulta sorprendente que la literatura haya ambicionado la capacidad de la pintura para producir imágenes, unas imágenes cuyas propiedades físicas (espacio, color, luz, textura) nunca saldrán naturalmente a su encuentro. (Gabrieloni, 2009, p. 125)

Asimismo, Gabrieloni destaca que la inclusión de los cruces entre la literatura y la visualidad podrían beneficiar enormemente a los estudios literarios, “dado que dichas relaciones intervinieron de manera activa en el marco general de las configuraciones estéticas y las ideas específicas de mimesis que alentaron a las mismas en diversos periodos” (Gabrieloni, 2009, pp. 126-127). De este modo, interesa ver la evolución de las artes hermanas juntamente con la teoría de Bourdieu: el campo literario y el campo pictórico se encuentran en pugna dialéctica, pero sus posiciones y lugar respecto al campo cultural y el económico no han sido siempre los mismos. Así se comprobará al revisar la historia de los cruces entre literatura y visualidad para comprobar que lo textual no siempre ha sido el modelo predominante.

1.3.2. Comparación interartística anterior al nacimiento de la literatura comparada

Al tratar la historia de los encuentros entre texto e imagen, lo primero que se viene a la mente es la consabida fórmula “*ut pictura poesis*”. Incluida en su *Epístola a los Pisones*, también denominada *Arte poética*, Horacio declara en el siglo I a.C. que “cual

la pintura, tal es la poesía” (2008, p. 404 [v. 361]). Sin embargo, otra sentencia clásica precede a esta máxima: la de Simónides de Ceos, recogida posteriormente por Plutarco. En sus *Obras morales y de costumbres (Moralia)*, concretamente en “¿Los atenienses fueron más ilustres en guerra o en sabiduría?” (*De gloria Atheniensium*), el filósofo griego recoge con varios siglos de diferencia –se estima que Simónides vivió entre los años 556 y 468 a.C., mientras que Plutarco escribe sus *Moralia* entre el 90 - 117 d.C.– las palabras perdidas del poeta:

Simónides, sin embargo, llama a la pintura poesía silenciosa y a la poesía pintura parlante. Pues las hazañas que los pintores muestran como si estuvieran sucediendo, las palabras las narran y describen como sucedidas. Y si unos con figuras y colores, y otros con palabras y frases representan lo mismo, difieren en materia y en formas de imitación pero un único fin subyace en ambos. (Plutarco, 1989, p. 296 [346f-347a])

Esta fórmula constituye la primera “elaboración conceptual” de los cruces entre literatura y visualidad (Gabrieloni, 2009, p. 127); en lo que respecta a la “historia de los textos, las descripciones de escudos contenidas en los poemas épicos de Homero (*Ilíada*, XVIII, 478-608) y Virgilio (*Eneida*, VIII, 626-731), así como la atribuida a Hesíodo (*Hes. Scut.* 139-317), constituyen las primeras transposiciones verbales conocidas con carácter pictórico” (Gabrieloni, 2009, p. 217).

Para Neus Galí, la comparación que Simónides realiza entre la poesía y la pintura no solo inicia la historia de las relaciones entre las dos artes, sino que también “implica una transformación radical de la concepción y papel de la poesía, sino que la constituye indirectamente como «arte», esto es, como disciplina sujeta a la destreza técnica del hombre” (1999, pp. 19-20). Así, al equiparar la palabra y la imagen, Simónides está dotando a la primera del carácter de *tekné* que se daba por sentado en la segunda; esto es, como una práctica resultante de una labor artesanal, cuya monumentalidad o capacidad de pervivencia se da gracias a su fijación gráfica en un soporte material. Esto no sería posible sin entender la palabra en su sentido gráfico, icónico o sígnico, es decir, como la representación visual de un componente oral –solo posible tras la introducción de la escritura alfabética–. A todo esto hay que añadir que, al responsabilizar del acto poético a su artesano y no a la divinidad o a la inspiración de las musas, Simónides otorga al poeta

la capacidad de producción y, con ello, la condición autorial de su creación (Galí, 1999, pp. 161-178).

Galí no solo analiza específicamente la posición de Simónides y el contexto de emergencia de su sentencia, sino que también incluye la interpretación de Plutarco²⁶, fuente que fija estas palabras:

La concepción de la palabra como imagen y la equiparación entre pintura y poesía revelan, a juicio de algunos comentaristas, el carácter mimético que para Simónides tienen ambas prácticas. [...] En efecto, Simónides presenta, aunque de una manera indirecta, una noción de *mimesis* que nos aproxima al concepto platónico de la imitación. (Galí, 1999, pp. 167-168)

Esta consideración de la literatura como una práctica basada en la mimesis es imprescindible para el camino que lleva a la máxima horaciana, donde sin tener en cuenta la teoría platónica no daría lugar a una evolución coherente. Con Simónides como primer escalón en esta “elaboración conceptual” o de “teoría literaria” (Gabrieloni, 2009, p. 127) de las relaciones entre literatura y visualidad,

fueron Platón (*República*, cap. X) y Aristóteles (*Poética*) quienes efectuaron un primer desarrollo teórico de la comparación para legitimar el carácter secular y específicamente artístico de las obras literarias, separando de este modo la poesía y la pintura del resto de las *tekhnai*, lo que comportaba asimismo separar el fenómeno estético de otros. (Gabrieloni, 2009, p. 127)

En el capítulo X de su *República* (s. IV a.C.), Platón hace referencia a la característica “imitativa” (Platón, 1986, p. 457 [595a]) de la poesía, ejemplificando esto por “analogía” (1986, p. 470 [603b]) a partir de su mutua condición mimética con la pintura:

—Examina ahora esto: ¿qué es lo que persigue la pintura con respecto a cada objeto, imitar a lo que es tal como es o a lo que aparece tal como aparece? O sea, ¿es imitación de la realidad o de la apariencia?

²⁶ “La oración causal –una curiosa explicación de la diferencia entre pintura y poesía– parece ser de Plutarco, no de Simónides” (Galí, 1999, p. 162, n. 18).

—De la apariencia.

—En tal caso el arte mimético está sin duda lejos de la verdad, según parece; y por eso produce todas las cosas pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es una imagen. (Platón, 1986, p. 462 [598b])

Para Platón, tanto la poesía como la pintura imitan no la idea, sino la apariencia; esto es, crean imágenes no verdaderas. El poeta, como el pintor, no solo “es «imitador» de aquello de lo cual los otros son artesanos” (Platón, 1986, p. 461 [597e]), sino que también “fabrica imágenes y se mantiene a gran distancia de la verdad” (1986, p. 474 [605c]). Además, “el creador de imágenes, el imitador, no está versado para nada en lo que es sino en lo que parece” (1986, p. 466 [601b]); no actúa desde el conocimiento de lo que refleja, sino desde su imitación (1986, pp. 466-468 [601a-602b]). Se trata, entonces, de un “juego que no debe ser tomado en serio” (1986, p. 468 [602b]), un “embujamiento” (1986, p. 469 [602d]) o engaño de los sentidos. En definitiva,

La pintura y en general todo arte mimético realiza su obra lejos de la verdad, y [...] se asocia con aquella parte de nosotros que está lejos de la sabiduría y que es su querida y amiga sin apuntar a nada sano ni verdadero. [...] Por consiguiente, el arte mimético es algo inferior que, conviviendo con algo inferior, engendra algo inferior. [...] Y esto [no] lo decimos solo de la imitación que concierne a la vista, [...] [sino] también de la que concierne al oído, a la que llamamos “poesía” [...]. (Platón, 1986, p. 470 [603a-603c])

Es por estas razones por las que Platón excluye a la poesía de la República, aunque confiese su debilidad por los versos de Homero en numerosas ocasiones a lo largo del capítulo, “porque despierta a dicha parte [inferior] del alma, la alimenta y la fortalece, mientras echa a perder a la parte racional” (1986, p. 473 [605b]). Para el filósofo, el problema es que la poesía se considere parte de la educación cuando en su República quiere que se ensalce la rectitud y la racionalidad, comportamientos que, según él, son los contrarios a los que suscita el arte mimético (1986, p. 476 [606e-607a]). Según Galí, las razones por las que Platón se centra en denostar a la poesía mientras que la pintura sirve como mero paralelismo responden al papel que cada una de ellas tenía en la educación cívica del momento:

En la Atenas de Platón nunca se habría pretendido que los pintores fueran depositarios de las verdades transmitidas por la tradición. Eran simplemente hábiles artesanos cuyas representaciones adornaban espacios públicos o privados. La influencia que la pintura, ajena a la *paideia*, podía ejercer era tan mínima, que no constituía peligro alguno. Precisamente por ello, Platón “rebaja” la poesía al nivel de la pintura. Para él es importante asimilar ambas prácticas porque esta asimilación le permite demostrar que la poesía debería de tener en la organización de una ciudad el papel superfluo que se atribuye a la pintura. Pero la función paidéutica de la poesía era tan importante, que Platón no se limita a relegarla a un segundo plano, sino que se siente en la obligación de prohibirla. (Galí, 1999, pp. 364-365)

Estos son los razonamientos que subyacen a la analogía entre las dos artes, que Platón emplea para descalificar a la poesía. Sin embargo, acaba creando la primera teoría crítica de la literatura y de la pintura:

a partir de la obra de Platón el arte empieza a considerarse como una disciplina separada, no solo de la ciencia, sino de otras *tekhnai* de producción. [...] Al expulsar a los poetas del lugar que, para Platón, han de ocupar los filósofos, les crea un nuevo lugar: la esfera de la imitación, el ámbito de la imagen. El destierro de la poesía y de la pintura del territorio de la razón tendrá como inevitable consecuencia la ocupación de otro territorio: el arte empezará a ser juzgado según criterios propiamente estéticos (competencia técnica, belleza, equilibrio compositivo, etc.). (Galí, 1999, pp. 365-367)

Será Aristóteles quien se encargue de continuar afianzando esta condición de la literatura como arte mimética en comparación con la pintura a través de su *Poética* (s. IV a.C.). Aunque las comparaciones entre la poesía y la pintura se encuentran diseminadas a lo largo del tratado, es en su definición de la tragedia donde Aristóteles desarrolla la analogía entre las dos artes. Para explicar que el argumento es el elemento más importante de los que componen la tragedia –ya que esta es “imitación no de personas, sino de acción y vida” (Aristóteles, 2004, p. 49 [1450a])–, el filósofo emplea la comparación con las técnicas pictóricas y artistas visuales a modo de ilustración:

Los hechos y el argumento son el objetivo de la tragedia, y el objetivo es lo principal de todo, Además, sin acción no puede haber tragedia, pero sin caracteres, es viable. Y es que las tragedias de la mayoría de los jóvenes están faltas de caracteres y en líneas generales existen muchos poetas así, como también ocurre entre los pintores con Zeuxis en comparación con Polignoto; que Polignoto es un buen pintor, pero la pintura de Zeuxis está falta de caracteres.

[...] Así pues, el principio y en cierta medida el alma de la tragedia es el argumento; en segundo lugar están los caracteres. Pues ocurre algo semejante a lo que sucede en pintura: pues si alguien pintara un cuadro con los más bellos colores, pero mezclados de manera confusa, no agradaría tanto como si dibujara una figura sobre un lienzo blanco. (Aristóteles, 2004, pp. 49-50 [1450a-1450b])

Tanto en estas argumentaciones como en los casos anteriormente señalados – Simónides, Plutarco, Horacio y Platón–, el ámbito de reflexión se limita a la literatura. Así lo hace notar Gliksohn cuando, a propósito de las palabras de Aristóteles, apunta que “la pintura solo interviene como tema de comparación [...]. Como vemos, la comparación es pura ilustración de una cuestión de poética y no una prescripción destinada al pintor” (1994, pp. 218-219). Como contrapunto, “las comparaciones entre la poesía y la pintura constituyen un tema constante de los tratados de arte, especialmente durante el Renacimiento” (Galí, 1999, p. 19).

El paralelismo entre la literatura y la pintura, iniciado por dichos autores, alcanzó el carácter de máxima en lo que respecta a la configuración de estas artes. Aunque esta influencia se extiende hasta el siglo XVIII, es en el Renacimiento donde alcanza su expresión más representativa. El desarrollo de las artes mencionadas acaba por establecer como modelo la literatura clásica y la mitología, que acaba convertida en tema mayoritario de las composiciones pictóricas (Gabrieloni, 2004, p. 2; Gabrieloni, 2009, p. 128; Gliksohn, 1994, p. 219). A pesar de que en las teorías mencionadas la comparación no conlleva una valoración explícita de cada arte, los siglos que median entre la fijación de estos preceptos y su aplicación “le confirieron una historia independiente de la fuente textual en la que aparece” (Gabrieloni, 2009, p. 127). Lo que, en teoría, es un acercamiento entre artes con diferentes modos de expresión y una misma cualidad mimética, en la práctica mantiene “a la pintura en una dependencia, por lo menos de principio, respecto de las bellas letras” (Gliksohn, 1994, p. 219).

A pesar de que esta es la tendencia general, esto no excluye que los intercambios se den en el sentido opuesto. En su capítulo de *Mnemosyne* dedicado al *ut pictura poesis*, Praz señala que

El tema de las “instrucciones para el pintor” [...] no fue una mera ficción elegante: de hecho, los pintores se inspiraron en los escritores; de ellos tomaron las ideas para la decoración de paredes y techos, así como para la elección de los temas de sus cuadros. [...] Por otra parte, la fórmula *ut pictura poesis* era un aviso para los poetas, porque el ejemplo de la pintura mostraba que el arte solo podía resultar eficaz en la medida en que se mantuviese en estrecho contacto con la realidad visual [...]. El prestigio que adquirió la pintura gracias a los grandes maestros italianos del Renacimiento le aseguró la victoria sobre su arte hermana, la poesía, como lo demuestran los constantes esfuerzos de los poetas por competir con los pintores en la sensualidad de sus descripciones. (Praz, 1979, p. 12)

Como señala Praz, el desarrollo de la técnica y, especialmente, de las teorías artísticas en estos siglos se caracteriza por la escritura de tratados visuales que constituyen verdaderos manuales de referencia, como los de Leon Battista Alberti o Leonardo Da Vinci:

El proyecto [...] siguió el modelo instituido por los hombres de letras, es decir, la búsqueda de legitimación en las fuentes clásicas. [...] Dado que las artes visuales no ofrecían equivalentes a las poéticas de Aristóteles y Horacio, los pintores-críticos se apropiaron de unas teorías literarias que tenían la ventaja adicional de incluir numerosas referencias a la analogía interartística. (Gabrieloni, 2004, p. 5)

En el *Tratado de pintura* de Da Vinci, escrito hacia el final del siglo XV, aunque publicado con posterioridad, se encuentra uno de los mejores ejemplos del parangón²⁷ entre las artes. Además de con otras artes como la arquitectura y la escultura, Da Vinci

²⁷ “Siguiendo el ejemplo del *Codex Urbinas*, las ediciones convencionales del *Tratado* suelen comenzar por esta secuencia de enfrentamientos polémicos entre la pintura y algunas de las restantes artes, que conocemos con el nombre, acuñado por Guglielmo Manzi, de «Parangón»” (González, en Da Vinci, 1989, p. 27).

dedica una buena parte de su reflexión a las relaciones de la literatura con la pintura. Siguiendo las máximas clásicas, el tratadista señala que “si tú [, poeta,] llamas a la pintura poesía muda, el pintor podrá decir que la poesía es pintura ciega” (Da Vinci, 1989, p. 51). A diferencia de la tradición establecida hasta el momento, Da Vinci defiende la supremacía de las artes plásticas sobre las textuales:

Según este razonamiento, la pintura es superior a la poesía, aunque, por no saber los pintores hacer valer su razón, quedó por mucho tiempo la pintura sin abogados, pues ella no habla, sino que por sí misma se muestra y da fin en los hechos. La poesía, por su parte, aboca en palabras, de las que se sirve para a sí misma alabarse con brío. (Da Vinci, 1989, p. 49)

Gran parte de las argumentaciones de Da Vinci se basan en la consideración de la vista como “el mejor de los sentidos” (Da Vinci, 1989, p. 47). Esto se encuentra vinculado con la capacidad mimética de cada una de las artes:

La poesía dispone sus asuntos en signos imaginarios, en tanto que los de la pintura exceden al ojo, el cual recibe sus imágenes no de otra suerte que si fueran reales; la poesía, por el contrario, ignora el simulacro de las cosas, que no alcanzan así la conciencia a través del órgano visivo, como ocurre en el caso de la pintura. (Da Vinci, 1989, p. 46)

De este modo, “la pintura sirve a un más digno sentido que la poesía y representa con mayor verdad las obras de la naturaleza que el poeta” (Da Vinci, 1989, p. 49). Así, “la pintura imitada suple, en gran medida, al original, lo que no podrá el poeta en su discreción, aun queriéndose equiparar al pintor” (1989, p. 58) y “presenta en un instante la esencia de su objeto” (1989, p. 57). Al argumentar que los simulacros pictóricos están más conseguidos que los literarios –“¿no se han visto acaso pinturas que guardaban tal conformidad con la cosa imitada que hombres y animales se engañaban?” (1989, p. 54)–, Da Vinci alude a la anécdota referida por Plinio respecto al pintor Zeuxis:

Contemporáneos suyos y rivales fueron Timantes, Androcides, Eupompo y Parrasio. Se cuenta que este último compitió con Zeuxis: este presentó unas uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se habían acercado volando a la

escena, y aquel presentó una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró a quitar al fin la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista. (Plinio el Viejo, 1987, p. 93).

Si bien este ejemplo canónico sirve para esclarecer los preceptos artísticos de estos siglos, se ha de tener en cuenta que no se trata de un valor universal. La condición mimética de la pintura será dominante hasta la ruptura que suponen tanto el impresionismo como la aparición de la fotografía; para la literatura, el elemento determinante será la emergencia de las vanguardias, que darán valor a la abstracción y la forma pura.

Además de la inversión de la fórmula tradicionalmente amparada en el *ut pictura poesis*, el *Tratado* de Da Vinci es profundamente interesante por la distinción que realiza entre las características que distinguen a cada uno de los elementos de la comparación:

Pero de la pintura, pues sirve al ojo, sentido más noble que el oído, objeto de la poesía, nace una armónica proporción, semejante a la que resulta de la reunión simultánea de muchas voces distintas en un solo canto [...], que alcanza al ojo en un instante. [...] En la poesía, que se aplica a la evocación de una perfecta belleza enunciando sucesivamente cada una de las partes de las que en la pintura se compone la dicha armonía, el encanto que de ello resulta no es mayor que si en música cada voz sonase por sí sola en tiempos distintos y sin ningún acuerdo, tal como si quisiéramos mostrar un rostro por partes, ocultando en cada ocasión aquellas que ya habían sido mostradas. El olvido de estas revelaciones parciales nos impediría componer una armónica proporción, [...] [ya] que, por haber sido sus partes dichas separadamente y en tiempos²⁸ separados, carecen en la memoria de armonía. (Da Vinci, 1989, pp. 55-56)

Asimismo, para Da Vinci, los hechos son propios del terreno de lo pictórico, mientras que los dichos pertenecen al ámbito de lo literario (1989, pp. 48-49). También

²⁸ Mientras que “la divinidad de la ciencia de la pintura considera las obras, sean humanas o divinas, limitadas por sus superficies, esto es, por las líneas que son término de los cuerpos” (Da Vinci, 1989, p. 60).

beneficia a la pintura frente a la poesía su capacidad de mostrar todo de una vez, frente a la morosidad de las descripciones literarias (Da Vinci, 1989, pp. 46-47). Por otra parte, Da Vinci hace referencia a las limitaciones del lenguaje, muy presentes en la preocupación por la inefabilidad que presentan muchos autores contemporáneos, entre ellos el propio Cortázar: “el pintor hará infinidad de cosas que las palabras ni siquiera podrán nombrar, por no existir para aquellas vocablos apropiados” (Da Vinci, 1989, p. 47).

Más allá de que esto suponga o no una ventaja, Da Vinci ya está anticipando las diferencias expresivas que luego señalará Lessing. A pesar de que ambos autores contribuyen a determinar la especificidad de la literatura respecto a la pintura y viceversa, las reflexiones que se desprenden de cada uno de los dos textos como respuesta a la tradición basada en estas analogías no son las mismas. Si el crítico de arte alemán pretende delimitar el campo de cada arte, el autor renacentista defiende la superioridad de la pintura sobre la poesía.

Según Praz, esta tendencia en la que la pintura es el arte que presenta mayor poder de influencia respecto a la poesía se presenta no solo en el Renacimiento, sino también a lo largo del siglo XVII y se intensifica a medida que los literatos adquieren conocimiento y admiración respecto a los pintores, tanto sus coetáneos como los que acaban conformando el canon artístico y de gusto de cada momento, como ocurre en los siglos XVIII y XIX (1979, pp. 11-14). De las reflexiones de Praz se desprende un detalle de gran relevancia: que las relaciones interartísticas no solo dan lugar a amables intercambios, sino que su dinámica más profunda es la de una descarnada pugna dialéctica entre la pintura y la literatura que demuestra cómo estas artes se debaten en el campo artístico por el capital cultural, simbólico y económico. De este modo, no es tan interesante para el presente estudio contestar a Praz sobre si en esos momentos históricos es en los que prevalece la pintura –ya que, además, se están generalizando sus declaraciones, centradas especialmente en el panorama artístico inglés– como revelar la existencia de estas líneas de fuerza.

Asimismo, hay que tener en cuenta que en este periodo se considera el arte mimético como la expresión más elevada:

Durante la segunda mitad del siglo XVII y en el siglo XVIII, la comparación interartística siguió gravitando sobre tres postulados que se concebían como rasgos comunes de la literatura y la pintura: ambas perseguían el objetivo de una

imitación “mejorada” de la naturaleza; utilizaban como material los temas clásicos; y debían crear un imaginario que pudiera ser percibido visualmente, ya fuera por medio de la mirada física o por medio del “ojo mental” (Alderson 1995: 256). (Gabrieloni, 2004, prr. 7)

Esta cualidad –más que visual– imitativa de la literatura y de la pintura se convirtió en un arma de doble filo. Como indica Gabrieloni, los parámetros clasicistas de los siglos XVII y XVIII mantienen esta búsqueda de la narración visual de acciones en el terreno pictórico, de una parte, y de las pinceladas descriptivas en el ámbito literario, de otra; así, se intentan asimilar mecanismos de un arte en otro para suplir las respectivas carencias de cada uno en la consecución de un perfecto espejismo de la naturaleza (2004, prrs. 7-8). Sin embargo, esta búsqueda no se da en condiciones equilibradas:

“Superar” y “dominar” son palabras claves para comprender el desequilibrio entre ambas partes de la analogía interartística hacia fines del siglo XVIII. El ejemplo de los pintores estimulaba a los poetas a experimentar nuevas técnicas para superar la desventaja del medio verbal y el método narrativo, y regresar así a la naturaleza sin abandonar los modelos clásicos [...]. En cambio, la influencia de la poesía en la pintura, dado el anclaje en la tradición clásica, restringió la imaginación y propició especialmente el decoro, es decir, la facultad moralmente edificante del arte. Todo indica que la tradición del *ut pictura poesis* no alentó la originalidad artística de los pintores, sino que les impuso [...] adherirse a temas y tratamientos que habían sido formalizados por la literatura y la historia. (Gabrieloni, 2004, prr. 13)

A pesar de todo, no se puede negar que los intercambios –temáticos, estructurales, de técnicas, etc.– entre las dos artes no solo eran numerosos y fructíferos, sino que se encontraban a la orden del día. Es en este contexto en el que se comprende el surgimiento de la obra canónica de Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte: o sobre los límites en la pintura y la poesía* (1766). Aunque uno de sus principales puntos de argumentación es la comparación entre el *Laocoonte* escultórico y el texto de Virgilio, así como el debate de los presupuestos de Winckelmann acerca del grupo escultórico helenístico, lo más interesante para la teoría del arte y de la literatura es la enunciación de una serie de

características propias a la pintura y a la literatura. En su prefacio, en el que esclarece su intención de deshacer la síntesis de estas dos artes, Lessing indica que

los antiguos no dejaron de advertirlo; antes al contrario, limitando el juicio de Simónides a la impresión producida por las dos artes, no olvidaron precisar que, a pesar de la analogía completa de esta impresión, las dos [artes] difieren, sin embargo, tanto en los objetos que imitan como en el modo de imitarlos. (Lessing, 1960, p. 2)

A la moderación de los clásicos se sucede, siempre en opinión de Lessing, una total confusión entre las artes, con sus críticos coetáneos “ora esforzándose por encerrar la poesía en los estrechos límites de la pintura, ora pretendiendo que la pintura abarque la vasta esfera de la poesía” y, por el lado de los artistas, “dando nacimiento, en la poesía, a la manía de las descripciones, y a la de la alegoría en la pintura” (1960, pp. 2-3). Para el autor, dichas diferencias entre las artes se basan en que el ámbito de la pintura es lo visible o espacial, sus medios de imitación, la figura y el color, y la posición de los signos opta por la yuxtaposición de cuerpos; en el caso de la poesía, el terreno en el que los sonidos se expresen de manera sucesiva, representando acciones, será el temporal (Lessing, 1960, p. 99).

Más allá de los criterios que Lessing emplea para diferenciar los modos de expresión de cada arte, lo relevante de su reflexión reside en que traslada “el problema planteado por las comparaciones interartísticas del plano temático al plano formal de las obras de arte” (Gabrieloni, 2009, p. 129). Asimismo, de su ensayo se extrae que las relaciones entre literatura y pintura “deben ser enfocadas desde la existencia de una misma tradición temática, pero con la especificidad del sistema de signos que cada uno de estos órdenes artísticos utiliza [...], pero que pueden tender a la consecución de efectos significativos absolutamente comunes” (Villanueva, 1994, pp. 106-107).

En este movimiento pendular entre la síntesis y la separación que caracteriza las relaciones interartísticas, presente ya desde las máximas clásicas y que se comentaba a propósito de la propuesta comparatista, las tesis de Lessing serán retomadas casi un siglo más tarde por autores como Irving Babbit o Clement Greenberg²⁹. No en vano afirma Gabrieloni que “la influencia del *Laocoonte* a lo largo del siglo XIX y parte del XX en la

²⁹ Para un estudio más detallado sobre este neo-laocoontismo, se recomienda la lectura atenta de Gabrieloni (2004).

teoría y la crítica literarias, así como la teoría y la crítica del arte, ha sido comparable a la de la tradición del *ut pictura poesis* contra la que se pronunció, tanto en importancia como en permanencia” (2009, p. 129).

Estas teorías son una respuesta al sistema artístico surgido a partir del Romanticismo y consolidado en las vanguardias. Al contrario de lo que apuntaba Lessing, conforme avanza el siglo XIX las artes se encuentran cada vez más entrelazadas, “una concepción que desemboca en la cumbre wagneriana de la *obra de arte del porvenir* y de la *obra de arte general o total*, representada por su teatro en el que se fundían poesía, drama, artes figurativas y música” (Pantini, 2002, p. 219). De esta manera, “se postula una disolución de los límites entre las artes, disolución que arrastra consigo los límites entre los géneros distintivos de formas literarias o pictóricas, entre la poesía, la prosa y la crítica de arte, y entre el poeta, el artista y el crítico” (Gabrieloni, 2009, p. 128). Las razones de este cambio se encuentran íntimamente relacionadas con el paradigma científico de la época y los avances en el registro de la visualidad, como se tendrá oportunidad de desarrollar en el siguiente apartado. Asimismo, se encuentran vinculadas a la progresiva autonomización de los campos artísticos. Ya Bourdieu desarrollaba en la primera parte de *Las reglas del arte*, “Tres estados del campo”, la decreciente dependencia de la literatura y la pintura, entre otras expresiones artísticas, de las instituciones que tradicionalmente otorgaban el capital simbólico –Estado, Iglesia, burguesía, etc.–, la incorporación de mecanismos propios de consagración, la instauración de un mercado y un público específicos y la profesionalización de las labores artísticas (1995, pp. 79-261). Si bien Bourdieu aplicaba esta evolución al caso francés, no cabe duda de que esta situación se extiende de manera general, aunque con particularidades diversas, a lo largo del siglo XIX. Por su parte, Gabrieloni explora cómo estos cambios afectan específicamente a las relaciones entre literatura y visualidad: en esta época, especialmente a partir de la mitad de siglo, las relaciones entre literatos y pintores se hacen cada vez más estrechas; al liberarse parcialmente de las imposiciones oficiales con este alto grado de autonomía recién adquirido, los artistas buscan un apoyo simbiótico que les permita cultivar la especificidad de cada arte (Gabrieloni, 2009, p. 130; Gabrieloni, 2004, ppr. 46-56).

En este contexto se da asimismo el paulatino declive de la noción de mimesis hasta suponer una “crisis del modelo renacentista de representación” (Gabrieloni, 2004, ppr. 8). La aparición del movimiento impresionista supuso un verdadero cambio de paradigma, en primera instancia, en el terreno pictórico:

A lo largo del siglo XIX, la revolución simbólica de los pintores fue destronando la mera narración visual y, en consecuencia, rompió la relación de dependencia que los pintores habían mantenido históricamente con la literatura. Asimismo, la pintura fue adquiriendo cada vez mayor relevancia en el conjunto de la producción cultural. (Gabrieloni, 2004, p. 54)

Se ha llegado incluso a afirmar que es con el impresionismo con el que se “desliterariza la pintura de manera decisiva” (Guillén, 2005, p. 126) y que esta “dejara de inspirarse en la literatura para inclinarse hacia la fotografía” (Praz, 1979, p. 178). Al mismo tiempo, también es en este momento cuando se aprecian multitud de “transposiciones formales desde la pintura a la literatura” (Gabrieloni, 2009, p. 136). Uno de los ejemplos que se suele aportar al respecto son las relaciones entre la experimentación en las técnicas literarias y la influencia pictórica:

a pesar de la diversidad de sus orígenes (se insinúa en Stendhal; Tolstoi la aplica en el monólogo interior de Ana Karenina antes del suicidio; por último, William James le da una fundamentación científica), la técnica del flujo de conciencia presenta afinidades con la pintura impresionista. Podríamos decir que, así como los frescos de Correggio en los techos de las iglesias solo fueron plenamente valorados en una época mejor preparada para recibir esa innovación, análogamente la técnica del flujo de conciencia solo pudo desarrollarse en una época ya iniciada en el impresionismo, si bien la idea del flujo de conciencia ya había asomado en algunos escritores geniales. (Praz, 1979, p. 187)

Los intercambios entre la literatura y la pintura de este periodo no solo son visibles en el trasvase de las técnicas mencionadas. Un ejemplo concreto de los cambios señalados a nivel sociológico se da en el cultivo cada vez más acentuado de la crítica de arte³⁰ por parte de los escritores:

³⁰ Cuyo origen se remonta a un periodo asimismo fecundo para las relaciones entre literatura y visualidad: “durante el siglo XVIII [...] la crítica de arte de Denis Diderot abrió un nuevo espacio de yuxtaposiciones entre la pintura y la literatura” (Gabrieloni, 2009, pp. 128-129).

La autonomía alcanzada por los artistas intervino en la redefinición del papel de los poetas en el nuevo mapa cultural de la modernidad: los primeros, a medida que se independizaban del poder instituido, necesitaban cada vez más de la crítica de arte de los segundos, y la práctica de esta crítica permitía a sus autores la posibilidad de recuperar el ascendente público que habían perdido debido a la popularidad creciente del teatro y la novela en perjuicio de la poesía. (Gabrieloni, 2009, p. 130)

Uno de los autores que más fervientemente se dedican a permear los límites entre las artes, ya sea a través de la crítica artística como mediante su propia experimentación literaria, es Charles Baudelaire –quien, además, es el puente perfecto para entender el progreso artístico de la noción romántica a la vanguardista–. Son numerosos los textos que el escritor dedica al comentario pictórico –los *Salones* de 1845, 1846 y 1859, *El pintor de la vida moderna* (1863), entre otros–. Desde el punto de vista de la literatura, lo interesante de este tipo de escritos –como de los ejemplos modernos de écfrasis³¹, cuyo modelo canónico es para Spitzer la “Oda a una urna griega” (1819) de Keats (1955)– es lo siguiente:

Los textos críticos [...] están impregnados de poéticas personales más que de fidelidad descriptiva a los objetos de arte. Ante el “requerimiento pictórico”, los poetas-críticos crean y consolidan un discurso [...] que se constituye como teoría estética y poética, como prosa de arte, un experimento lingüístico “capaz de pintarlo todo [...] desde lo visible hasta lo invisible” (Baudelaire 1968: 308). La obra de arte es más un pretexto que el objeto de la escritura. (Gabrieloni, 2004, p. 59)

De esta manera, los textos en los que los escritores reflexionan sobre las artes visuales no solo nos hablan del momento histórico en el que se encuentran estas relaciones interartísticas y la apreciación particular de un autor respecto a las mismas, sino que también ilumina aspectos de su propia poética literaria –analizando siempre desde el punto de vista de la literatura y con conciencia de abordar únicamente una parte de las posibilidades de investigación–.

³¹ Para más información al respecto, se recomienda la lectura de A. L. Gabrieloni (2008), “Écfrasis”. *Eadem Utraque Europa*, 6, pp. 83-108.

No solo los escritos sobre arte, sino también la producción poética del propio Baudelaire –y después de él, los simbolistas, las vanguardias, etc.– responden a este principio sinestésico de experimentación literaria unida a las otras artes. ¿Cómo entender si no la aparición de poemas tales como “Correspondencias” en *Las flores del mal* (1857), un libro que revolucionó la literatura a tantos niveles? En lo que respecta a las vanguardias literarias y visuales, existe una mutua tendencia a la yuxtaposición, la dislocación espacio-temporal y la acumulación –que buscan dar un efecto de simultaneidad–, ya sea de elementos o referencias dentro del mismo ámbito artístico –como en las obras de Joyce, Eliot o Faulkner– o empleando elementos de diferentes artes –la poesía visual de Apollinaire– (Praz, 1979, pp. 189-213). En ese sentido,

La modernidad fue el escenario de un proceso doble de erosión que afectó los límites entre las artes y las distinciones de género. La imagen, agente principal de dicha erosión, se constituyó como categoría estética y genéricamente transversal, dado que atravesó tanto poesía y prosa como literatura y artes plásticas. La síntesis entre poesía y prosa, que redefinió la configuración interna del sistema moderno de géneros literarios, se produjo sobre los márgenes entre la literatura y la pintura. En consecuencia, puede afirmarse que esta configuración es ontológicamente visual. (Gabrieloni, 2004, p. 67)

1.4. El giro pictorial y la cultura visual. La ampliación de la perspectiva textual

1.4.1. La imagen como problema

1.4.1.1. El giro pictorial

Con todo lo señalado anteriormente, se hace necesario reivindicar una atención especial a la visualidad no solo en aquellos estudios con objetos pertenecientes a diversas disciplinas y campos artísticos, sino al análisis de la literatura en general y la literatura comparada en particular. Como ya se indicaba a propósito de Jameson, al giro cultural que se produce en las últimas décadas del siglo XX va unida una fuerte presencia de las imágenes: “lo que caracteriza la posmodernidad en el área cultural es la sustitución de todo lo que está al margen de esa cultura comercial, su absorción de todas las formas de

arte, alto y bajo, junto con la producción misma de imágenes” (1999, pp. 177-178). En este sentido,

High and low art are no longer separate. Visual culture is predicated on the assumption that contemporary culture has already mixed the elite and the popular, the fine and the vulgar, modernism and kitsch, to the point where it is no longer sensible to treat them separately. In this view, high and low art are names of different discourses, but they are sufficiently impure, mutually dependent, or susceptible to commodification that they can be treated using the same general methodologies. (Elkins, 2003, p. 50).

De esta manera, el comparatismo interartístico, así como muchas otras metodologías y disciplinas, se ha visto afectado en la era contemporánea por lo que el crítico W. J. T. Mitchell ha denominado “giro pictorial” (2009). Este término, acuñado en su *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* (1994) –aunque su raigambre teórica se encuentra ya en *Iconología. Imagen, texto, ideología* (1986)– responde a un cambio de paradigma en el sentido que Kuhn otorgaba a la palabra, tal y como se había visto hasta ahora a propósito de los giros lingüístico y cultural consagrados por las teorías semióticas del siglo XX. Con esto, Mitchell propone que la nueva problemática que sustituye a lo textual en tanto modelo es la de la imagen; esto ha acarreado una transformación en las disciplinas de las ciencias humanas equiparable a la que conllevó la aparición de la semiótica y de la lingüística, así como una variación en las formas en las que la cultura se relaciona con dichos cambios. Esta nueva manera de entender las humanidades dista de ser un paradigma definitivo de interpretación de la realidad cultural: lo que implica el giro pictorial es que las imágenes generan una atracción y resistencia que atañe a varias disciplinas de investigación de manera transversal –y no solo al estudio de las artes pictóricas y audiovisuales– (Mitchell, 2009, pp. 19-21). La dinámica de Mitchell es siempre la puesta en cuestión de las premisas de partida y el diálogo entre los objetos de estudio. Por ello, afirma que, hasta ahora, el giro pictorial “no es la respuesta a nada. Es solo una manera de comenzar la pregunta” (Mitchell, 2009, p. 30). Este cambio epistemológico en torno a la imagen implica, en suma,

un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad. Es el descubrimiento de que la actividad del espectador (la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual) puede constituir un problema tan profundo como las varias formas de *lectura* (desciframiento, decodificación, interpretación, etc.) y que puede que no sea posible explicar la experiencia visual, o el “alfabetismo visual”, basándose solo en un modelo textual. Lo más importante es el descubrimiento de que, aunque el problema de la representación pictórica siempre ha estado con nosotros, ahora su presión, de una fuerza sin precedentes, resulta ineludible en todos los niveles de la cultura, desde las más refinadas especulaciones filosóficas a las más vulgares producciones de los medios de masas. (Mitchell, 2009, p. 23)

Ante esta situación, Mitchell propone la heterogeneidad de la representación, pues la relación entre palabra e imagen en los libros, las revistas, la televisión, etc. es un hecho que queda atestiguado desde los inicios de ambos modos de expresión (2009, pp. 11-12). Así, a la historia de cruces entre las dos artes que se señalara a propósito del tropo *ut pictura poesis* se añade la afirmación de Mitchell –no solo en este volumen, sino en todos los que tiene oportunidad– de que “la interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación en sí” y que “todos los medios son medios mixtos y todas las representaciones son heterogéneas; no existen las artes «puramente» visuales o verbales” (2009, p. 12). Estos medios mixtos “combinan diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales y cognitivos” (2009, p. 88), ya que “la propia noción de medio y de mediación ya implica de por sí una mezcla de elementos sensoriales, perceptivos y semióticos” (en Brea, 2005, p. 20). No por ello los medios carecen de especificidad: dependiendo del objeto concreto de estudio, la relación entre los diferentes elementos que componen el medio varía, así como su proporción (Mitchell, en Brea, 2005, pp. 20-21).

En escritos posteriores, Mitchell matizará ciertos malentendidos surgidos en torno al giro pictorial, en el marco general de revisión de los estudios visuales. En sus volúmenes *¿Qué quieren las imágenes?* (2005) y *La ciencia de las imágenes* (2015) dedica sendos capítulos a aclarar que “no vivimos en una era exclusivamente visual” (Mitchell, 2017, p. 426). Así, no se debe caer en lo que Mitchell denomina “la falacia del «giro pictorial»” (2017, p. 429), según la cual “todo [...] es reflejo de y consiste en, un

«giro visual» o una «hegemonía de lo visible» en la cultura moderna, un dominio de los medios visuales y del espectáculo sobre las actividades verbales del habla, la textualidad y la lectura” (Mitchell, 2017, p. 429). Del mismo modo, Mitchell se preocupa por señalar que la contemporaneidad no es el primer momento histórico en el que los modos de percepción viran hasta poner en foco la visualidad:

Mi intención era poner de manifiesto la percepción de un “giro hacia lo visual” o hacia la imagen como un *lugar común* [...]. Pero el giro pictorial es un tropo, [...] una repetida figura narrativa que adquiere en nuestro tiempo una forma muy específica, pero que parece manifestarse en su forma esquemática en una innumerable variedad de circunstancias. [...] El error consiste en construir un gran modelo binario de la historia centrado solo en uno de esos puntos de inflexión y proclamar una única “gran división” entre la “era de la literatura” (por ejemplo) y la “era de la visualidad”. (Mitchell, 2017, pp. 431-432)

Esta recurrencia de la imagen en tanto problema estético y ontológico “no quiere decir, sin embargo, que los giros pictoriales sean todos iguales: cada cual entraña una imagen específica que emerge en un contexto histórico en particular” (Mitchell, 2019, p. 25), tal y como se ha visto a propósito de los diferentes aspectos que quedaban iluminados en las querellas históricas entre la pintura y la poesía. Del mismo modo, la predominancia de un giro pictorial en un momento dado –como es el caso de la época contemporánea– tampoco implica una ruptura total entre paradigmas, sino una evolución históricamente codificada que incluye avances, retrocesos, préstamos, etc. En este sentido, Martin Jay destaca aquellos aspectos del giro pictorial que presentan continuaciones del giro lingüístico:

The model of “reading texts”, which served productively as the master metaphor for postobjectivist interpretations of many different phenomena, is now giving way to models of spectatorship and visibility, which refuse to be redescribed in entirely linguistic terms.

[...] The linguistic and the discursive have not, to be sure, been simply replaced by the pictorial and the figural but rather in complicated ways infiltrated by them. [...] “viewing texts” and “reading pictures” are now chiasmically intertwined.

[...] These forms reflect, however, the lessons of the linguistic turn, which taught us to attend to the constituted rather than the found quality of seemingly “natural” phenomena. (Jay, 1996, p. 3)

En este sentido, la semiótica ha sido empleada en el campo de las imágenes como manera de repensar sus bases teóricas. La iconografía y la iconología, métodos actualizados por autores como Warburg y Panofsky y que han sido desde entonces predominantes en la historia del arte –con Gombrich³² como uno de sus principales propulsores–, tienen vínculos con la semiótica y la semiología; de hecho, autores como Gliksohn (1994, pp. 227-228) y Villanueva (1994, p. 107) la consideran una metodología afín a la literatura comparada. También la cultura visual recurre –al menos, en sus inicios– a lo que se ha llegado a acuñar como “giro semiótico” (Bal y Bryson, 1991, p. 175). Continuando las vinculaciones con el giro lingüístico, Bryson propone entender la obra no solo como proceso perceptivo, sino como conjunto de signos, donde entra en juego la faceta de la recepción en la comprensión del fenómeno artístico:

Lo que tenemos que entender es que en el acto de reconocimiento que la pintura galvaniza el significado es producido, más que percibido. La actividad del espectador es la de transformar el material de la pintura en significados, y esa transformación es perpetua [...]. Por la pintura circulan sin cesar códigos de reconocimiento, y la historia del arte ha de tener esto en cuenta. El espectador es un intérprete, y el asunto es que puesto que la interpretación cambia conforme cambia la realidad, la historia del arte no puede pretender un conocimiento definitivo o absoluto de su objeto. (Bryson, 1991, p. 15)

Del mismo modo, Bryson reflexiona sobre cómo el fenómeno artístico no se da en un vacío aséptico, sino que se sitúa en unas determinadas coordenadas históricas y trasciende el dualismo del sujeto-receptor, siguiendo el esquema del modelo comunicativo (1991, pp. 25-28); así, “entre el pincel y el ojo interviene el legado entero de los esquemas elaborados por la particular tradición artística a que el pintor pertenezca” (1991, p. 39). En un estudio de ese mismo año realizado junto a la estudiosa Mieke Bal se incide en que se emplea la semiótica en tanto teoría transdisciplinar, esto es, fruto del

³² Ernst Gombrich es asimismo uno de los autores que más incorpora el modelo de comprensión lingüística a la historia del arte, como se verá más adelante.

desarrollo y desplazamiento de las problemáticas que imperaban décadas atrás en este ámbito, cuando las intersecciones se resolvían únicamente en términos lingüísticos (Bal y Bryson, 1991, pp. 174-175). Un ejemplo de esta actitud se puede ver en la evolución en los estudios de Lotman, donde en sus etapas iniciales todo se asociaba al funcionamiento del lenguaje y se acaba derivando a un estudio cultural de los principios semióticos. Con este fin, Bal y Bryson recuperan una serie de conceptos derivados de la semiótica –especialmente los de código y contexto, así como el resto de los elementos del esquema comunicativo, como el emisor y la recepción– para problematizarlos, aplicarlos y matizarlos al estudio y la historia del arte (1991). De todos modos, el vocabulario metodológico sigue correspondiendo principalmente a términos lingüístico-literarios; de ahí que perspectivas posteriores como la de Mitchell, la cultura visual o los estudios visuales busquen trascender esta metodología.

En los primeros libros que edita –*The Language Of Images* (1980); *On Narrative* (1981)–, Mitchell asocia las nuevas problemáticas de la imagen con la iconología tal y como la concibe Panofsky, aunque en un campo expandido respecto al que este proponía (Mitchell, 1980, p. 2). En estos momentos, Mitchell habla de la necesidad de encontrar un lenguaje adecuado para hablar de las imágenes:

By the “language of images”, then, we mean three sorts of things: (1) language *about* images, the words we use to talk about pictures, sculptures, designs, and abstract spatial patterns in the world, in art, and in the mind; the interpretive discourse a culture regards as appropriate to its image systems; (2) images regarded *as* a language; the semantic, syntactic, communicative power of images to encode messages, tell stories, express ideas and emotions, raise questions, and “speak” to us; (3) verbal language as a system *informed by* images, literally in the graphic character of writing systems or “visible language,” –figuratively in the penetration of verbal languages and metalanguages by concerns for patterning, presentation, and representation. (Mitchell, 1980, p. 3)

Así, en esta monografía Mitchell aprovecha el extendido modelo de comprensión lingüística y se refiere al lenguaje de las imágenes en tanto terminología propia, construcciones semióticas y comunicativas y componente gráfico del lenguaje. Sin

embargo, a medida que nos aproximamos al grueso de su obra³³ se vislumbra la necesidad de una ciencia de las imágenes desligada de estos términos comparativos:

La lingüística, la semiótica, la retórica y varios modelos de “textualidad” se han convertido en la *lingua franca* de la reflexión crítica sobre el arte, los media y demás formas culturales. La sociedad es un texto. La naturaleza y sus representaciones científicas son “discursos”. Hasta el subconsciente está estructurado como un lenguaje. (Mitchell, 2009, p. 19)

Como la trayectoria del propio Mitchell demuestra³⁴, esto no significa que se deban desestimar los avances realizados hasta el momento. De hecho, tanto las teorías desarrolladas en el segundo subapartado y las teorías de la imagen presentes en este buscan muchas respuestas a las cuestiones que se formulan a través de la percepción; sin embargo, atravesadas por el análisis semiótico, el foco se acaba desplazando hacia la capacidad interpretativa y la competencia artística de los receptores. Esta es una problemática común tanto a la teoría de la imagen que se desarrollará a continuación como a la semiótica de la cultura de Lotman, las teorías de la recepción de Jauss, las poéticas de la lectura de Eco, Fish y Culler y la teoría de los campos de Bourdieu, especialmente en su trabajo “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”, aunque bajo la terminología de “*habitus*”³⁵ (2002, pp. 61-95). Asimismo, existen similitudes entre las nociones que se encuentran relacionadas con la competencia artística en cuanto modos históricamente determinados de codificación y decodificación artística, ya sea visual o literaria, ya se trate de los conceptos de espacio de los posibles de Bourdieu (1995), la noción de repertorio de Even-Zohar (2017) o los códigos de Lotman (1982, 1996) y Fokkema (1984). También la historia de la lectura encuentra en las nociones de competencia y convención unos términos clave para explicar cómo “en cada comunidad de lectores [...] [se] definen unos usos legítimos del libro, unos modos

³³ *Iconología. Imagen, texto, ideología* (1986), *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* (1994) y *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual* (2005) conforman, según el propio autor, una trilogía conceptual, cuyos principales temas son retomados y revisados continuamente, también en su volumen más reciente, *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios* (2015).

³⁴ Mitchell parte de las áreas de la historia intelectual y la literatura –concretamente, del estudio de William Blake en cuanto talento polifacético– hasta llegar al terreno de la imagen (2016).

³⁵ Entendido este concepto como los “sistemas de tomas de posición diferentes respecto al cual cada uno tiene que definirse” (Bourdieu, 1995, pp. 299-300) o “especie de código específico” (Bourdieu, 1995, p. 401).

de leer, unos instrumentos y unos procedimientos de interpretación” (Cavallo y Chartier, 2001, p. 17).

1.4.1.2. El modelo cultural de las imágenes

Un ejemplo perfecto de la aparición de diversos giros hacia la imagen ha sido el recorrido establecido en la anterior sección a propósito de los cruces históricos entre literatura y visualidad. Concretamente, en el siglo XIX se produce una situación histórica que, gracias a diversos factores, da un empuje a la comprensión del mundo en términos pictóricos.

En su monografía de referencia *Las técnicas del observador*, publicada en 1990, Jonathan Crary comienza su discurso incidiendo en la “construcción histórica” (2008, p. 15) de la visión; a lo largo de todo el volumen señala la retroalimentación entre las revoluciones de los modos de percepción³⁶, los avances técnicos y científicos y, asimismo, los soportes materiales de expresión gráfica, ya sea escrita o visual (2008), que producen “una reconfiguración drástica de las relaciones entre el sujeto observador y los modos de representación” (2008, p. 15). Lejos de depender únicamente de “una simple enumeración de los cambios o desplazamientos de las prácticas representacionales” (2008, p. 21), para Crary una perspectiva histórica de la visión debe tener en cuenta muchos otros factores, ya que “la visión y sus efectos son siempre inseparables de las posibilidades de un sujeto observador que es a la vez el producto histórico y el lugar de ciertas prácticas, técnicas, instituciones y procedimientos de subjetivación” (2008, p. 21). Crary se ocupa en concreto de analizar los cambios producidos a inicios del siglo XIX, donde el paradigma visual adquiere una importancia predominante:

Una de las principales vías a través de las cuales presentaré estos desarrollos será examinando la importancia de ciertos dispositivos ópticos. Los abordo no en función de los modelos de representación que implican, sino como emplazamientos de saber y poder que operan directamente sobre el cuerpo del individuo. [...] Los dispositivos ópticos en cuestión, de manera significativa, son puntos de intersección en los que los discursos filosóficos, científicos y estéticos

³⁶ Hablamos en todo momento de constructos culturales, ya se trate de “paradigmas” para Kuhn (2004), de “régimenes escópicos” para Jay (en Foster, 1988); o, para diferentes teóricos –entre ellos, Crary (2008)– los régimenes de visión o visualidad.

se solapan con técnicas mecánicas, requerimientos institucionales y fuerzas socioeconómicas. (Crary, 2008, p. 24)

Esto es, Crary aplica sus estudios a una etapa muy concreta en la que se produce un cambio epistemológico. En ese momento, “se produjo una ruptura con los modelos de visión y del observador renacentistas o *clásicos*” (2008, p. 18), esto es, una divergencia respecto “del espacio perspectivo, de los códigos miméticos y de lo referencial” (2008, p. 19):

La ruptura con los modelos clásicos de la visión a comienzos del siglo XIX fue mucho más allá de un simple cambio en la apariencia de las imágenes y las obras de arte; fue inseparable de una vasta reorganización del conocimiento y de las prácticas sociales que modificaron de múltiples formas las capacidades productivas, cognitivas y deseantes del sujeto humano. (Crary, 2008, p. 18)

A este factor tecnológico se han de añadir otros cambios relevantes en el campo artístico decimonónico, tal y como se ha señalado en la anterior sección. Como destaca Gabrieloni, los intercambios interartísticos de este siglo se ven influidos tanto por este actualizado entendimiento de los procesos perceptivos que permiten los avances científicos y técnicos como a dinámicas de legitimación propias de unos campos artísticos con cada vez mayor grado de autonomía, entre las que destacan la consolidación de un mercado simbólico propio y la instauración de nuevos circuitos de intercambio, asociados a instituciones diferentes a las tradicionales. La dimensión visual de la realidad va a adquirir una gran relevancia que atrae tanto a artistas pictóricos –que exploran la ruptura respecto a los modelos de representación precedentes, una experimentación que se ve reflejada posteriormente en el estilo impresionista– como literarios –con la fascinación que producen estos dispositivos técnicos en autores como Victor Hugo o Charles Baudelaire– (2004, prrs. 45-57).

Desde inicios del siglo XX, diversos autores se han esforzado en demostrar que el paradigma renacentista que entra en crisis en esos años no solo está históricamente datado, sino que dicho modelo visual constituye un modo de comprensión de la realidad. En su celebrado estudio *La perspectiva como forma simbólica*, publicado en 1927, Panofsky señala que la perspectiva lineal que estructura gran parte de los cuadros renacentistas “solo se hace comprensible, en verdad, desde una concepción

(particularísima y específicamente contemporánea) del espacio, o, si se prefiere, del mundo” (1973, p. 18). El autor no solo reconoce con esto la categoría del arte en tanto signo, sino que lo hace asimismo empleando la noción que pocos años antes acuñara Ernst Cassirer: “[la perspectiva] debe servir a la historia del arte como una de aquellas «formas simbólicas» mediante las cuales «un particular contenido espiritual se une a un signo sensible concreto y se identifica íntimamente con él» ”(Panofsky, 1973, p. 24).

Según Panofsky, ya desde Durero se considera el concepto de perspectiva con el significado de “mirar a través” (1973, p. 11). De la mano de tratadistas como Leon Battista Alberti o Leonardo Da Vinci se instauró la concepción por la que “todo el cuadro [...] se halle transformado, en cierto modo, en una «ventana», a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio” o, de manera equivalente, el cuadro es “una intersección plana de la «pirámide visual»” (1973, pp. 11-12), “un plano transparente a través del cual creemos estar viendo un espacio imaginario, no limitado por los márgenes del cuadro, sino solo cortado por ellos, en el cual se encuentran todos los objetos en aparente sucesión” (Panofsky, 1973, p. 100, n. 5). Por su parte, Jay añade que la perspectiva lineal fue el pilar fundamental de esta organización visual del arte y del mundo, ya que supuso una revolución tanto en lo técnico, lo estético, lo psicológico, lo religioso, lo económico y lo político. Esta teoría de la imagen basaba sus cimientos en una concepción del lienzo de una total transparencia o, a lo sumo, como un espejo que reflejaba el espacio geométrico y matemático que emana del ojo del observador. Esta disposición en una pirámide visual pretendía garantizar la objetividad, neutralidad e, incluso, esencialidad o universalidad de la comprensión. Sin tener en cuenta aún la visión binocular, la visión renacentista es la de un único punto de vista, esto es, la de una imagen que no presenta dinamismo y que instala una amplia distancia entre lo observado y el observador (1988, pp. 5-10).

El medio transparente de la perspectiva cartesiana, identificado con la cámara oscura, no entra en crisis hasta el siglo XIX. Hasta entonces, según apunta Crary, este método no solo se consideraba un dispositivo de producción de imágenes, sino también un constructo social que estructuraba el conocimiento y determinaba un cierto tipo de observador y los estándares externos y preconfigurados de lo verdadero y lo real, alejados de la interferencia del cuerpo humano. El tropo de la *camera obscura* no solo era un lugar común en las artes, sino también en el discurso filosófico y científico de los siglos XVII y XVIII –presente en los textos de Descartes, Locke, Leibniz, Kepler y Newton, entre

tantos otros– (1988, pp. 30-33). Estos diversos ámbitos acogen asimismo la llegada de un nuevo cambio:

A partir de mediados de la década de 1820, el estudio experimental de las postimágenes condujo a la invención de varios dispositivos y técnicas ópticos. Al principio, éstos estaban destinados a la investigación científica, pero rápidamente se convirtieron en formas de entretenimiento popular. Todos ellos se basaban en dos nociones: la de que la percepción no era instantánea, y la de que existía una disyunción entre ojo y objeto. (Crary, 2008, pp. 141-142)

El cambio epistemológico que este autor describe a propósito de los avances en la comprensión de la fisiología del ojo y la tecnología coincide temporalmente con el nacimiento del comparatismo y conlleva la transición desde el medio transparente de la óptica entre los siglos XV y XVIII hacia la desconfianza en los sentidos de la fenomenología. Lo que suponen estas modificaciones para Crary, en suma, es un proceso de modernización que decodifica y desterritorializa la visión, que queda completamente reestructurada, al tiempo que conforma un nuevo modelo de receptor (1988, pp. 42-43).

Como ya señalara Kuhn a propósito de los paradigmas científicos (2004), Crary matiza que “obviamente, otros modos de «ver», más antiguos y familiares, pervivirán y convivirán, con dificultad, junto a los nuevos” (2008, p. 16). Del mismo modo, “no hubo un observador decimonónico único”, sino un “modelo dominante de observador en el siglo XIX” (2008, p. 23). También lo indica Jay al señalar la dinámica de pugna entre modelos de visión coetáneos, de manera muy similar a lo que plantea Bourdieu como el funcionamiento interno de los campos:

the scopic regime of modernity may best be understood as a contested terrain, rather than a harmoniously integrated complex of visual theories and practices. It may, in fact, be characterized by a differentiation of visual subcultures, whose separation has allowed us to understand the multiple implications of sight in ways that are now only beginning to be appreciated. (Jay, 1988, p. 4).

De hecho, toda la propuesta de Mirzoeff en *The Right To Look. A Counterhistory Of Visuality* (2011) se basa en el establecimiento de regímenes visuales que buscan establecer una comprensión y percepción de la realidad en términos diferentes a los

hegemónicos: “so visibility is not the visible, or even the social fact of the visible, as many of us had long assumed” (2011, p. XIII). En una línea de continuación clara con los estudios poscoloniales y con las teorías en torno las relaciones entre discurso, visualidad y poder de Foucault, el planteamiento de Mirzoeff se destaca por invitarnos a pensar “with and against visibility” (2011, p. 2) y problematizar tanto los orígenes como la concepción actual de la visualidad: “more precisely, visibility and its visualizing of history are part of how the «West» historicizes and distinguishes itself from its others” (Mirzoeff, 2011, p. XIV).

En resumen, Crary plantea sus aportaciones de manera similar a las teorías de los campos planteadas por Bourdieu o las teorías sistémicas enunciadas tanto por Capra como por diversos modelos lingüísticos, semiótico-semiológicos y literarios:

Si he mencionado la idea de una historia de la visión, es solo como una posibilidad hipotética. Que la percepción o la visión cambien realmente es irrelevante, dado que no tienen una historia autónoma. Lo que cambian son las variadas fuerzas y reglas que componen el campo en que la percepción acontece. Y lo que determina la visión en un momento histórico dado no es una estructura profunda, una base económica o una forma de ver el mundo, sino más bien el funcionamiento de un ensamblaje colectivo de partes dispares en una única superficie social. [...] Lo que hay son combinaciones de fuerzas más o menos poderosas a través de las cuales se hacen posibles las capacidades de un observador. (Crary, 2008, p. 22)

Asimismo, el conjunto de estudios históricos sobre la construcción de la visión y la mirada proponen una aproximación a los fenómenos visuales muy similar a la que aporta la historia de la lectura a través de autores como Roger Chartier. Todo esto se vincula con de la vida de las obras más allá de su concepción abstracta por el emisor, de la que tan consciente fue Cortázar:

[El presente libro] descansa en dos ideas esenciales. La primera es que la lectura no está previamente inscrita en el texto, sin distancia pensable entre el sentido asignado a este último (por su autor, su editor, la crítica, la tradición, etc.) y el uso o la interpretación que cabe hacer por parte de sus lectores. La segunda reconoce que un texto no existe más que porque existe un lector para conferirle significado. (Cavallo y Chartier, 2001, p. 15)

Aunque esta última posición es matizable, no cabe duda de que sin la dimensión receptora no se pueden entender ni la poética cortazariana ni las decisiones –o tomas de posición, en terminología bourdiana– intelectuales y literarias tomadas por el autor a lo largo de su carrera, especialmente en el periodo analizado en mayor profundidad, el de las décadas de los sesenta y setenta. Asimismo, Chartier reivindica no solo una historia de la lectura, sino también del libro en tanto objeto material y que está sujeto a un proceso de circulación que también le otorga significados adicionales, con importantes variantes en función de los factores históricos y sociológicos (1993, p. 9-33), a los que se suma el modo en que las tecnologías de lectura condicionan el proceso lector (Cavallo y Chartier, 2001, p. 16). De manera similar a la propuesta tanto por las teorías presentadas en la segunda sección como a las aproximaciones visuales esbozadas recientemente, se aclara que “las mujeres y hombres de Occidente no han leído siempre de la misma manera. Varios modelos han orientado sus prácticas; varias «revoluciones de la lectura» modificaron sus gestos y costumbres” (Cavallo y Chartier, 2001: 63). Esto es, aunque determinado periodo presente la predominancia de un modelo concreto, este no borra los anteriores, sino que coexiste con ellos y su presencia fluctúa según el momento histórico –dependiendo de las prácticas de lectura, las necesidades nacionales, el funcionamiento del mercado, etc.– (Chartier, 1993: 25-26). En definitiva,

La construcción del sentido, histórica y socialmente variable, se halla pues comprendida en el cruce entre, por un lado, las propiedades de los lectores (dotados de competencias específicas, identificados por su posición social y sus disposiciones culturales, caracterizados por su práctica del leer) y, por otro, los dispositivos escriturarios y formales –llamémoslos “tipográficos” en el caso de los textos impresos– que son los de los textos apropiados por la lectura. La constatación permite esbozar un espacio de trabajo que sitúa todo proceso de producción de significado como una relación móvil, diferenciada, dependiente de las variaciones, simultáneas o separadas, del texto mismo, de las puestas en impreso que lo dan a leer y de la modalidad de su lectura (silenciosa u oralizada, sacralizada o laicizada, comunitaria o solitaria, pública o privada, rudimentaria o virtuosa, etc.). De este modo queda anudado un vínculo, algo paradójico, entre el estudio de la materialidad de los objetos tipográficos, la reflexión sobre las estrategias y las formas textuales, y la historia de las prácticas culturales. Funda

un nuevo espacio de trabajo que reúne saberes hasta entonces desunidos.
(Chartier, 1993: 36-37)

En este sentido, las teorías de los medios, especialmente las de McLuhan, así como todas las que le han seguido, ya sea para continuar sus líneas de investigación, discutir las o explorar otros regímenes de lectura –tomando prestado el término a Jay– han supuesto un antes y un después para los estudios literarios. Al acuñar el término “Galaxia Gutenberg” en los años sesenta, McLuhan hace referencia al periodo isabelino, de transformación, que equipara al momento contemporáneo en cuanto a la concepción del libro, a caballo entre la cultura escrita y la digital. Con la descripción de la manera en que una invención tecnológica –la imprenta– conllevó un cambio radical en los modelos de percepción y permitió la generación de un intercambio y un público mayor que los medios disponibles hasta el momento –por ejemplo, el manuscrito–, McLuhan defiende que la cultura a partir de la existencia de este dispositivo es eminentemente visual debido a la puesta en página³⁷ que permite pensar en términos tipográficos, de estructuración de contenido, etc. (1998).

Esta afirmación, por muy útil que resulte, precisa ciertas matizaciones. La primera es que diversos estudios han demostrado que esta revolución visual precede incluso a la imprenta (Borsuk, 2018). La segunda, que el propio Mitchell señala respecto a la recepción del término que él mismo acuñó es que es mejor considerar estos momentos de inflexión epistemológica como una puesta en valor de lo visual –en casos en los que hasta entonces lo textual era el modelo predominante de interpretación–; la consideración de los textos en sus condiciones materiales no debe anular su aspecto literario, pero sí se debe tener en cuenta esta naturaleza heterogénea, mixta o híbrida de la lectura, en la que lo visual tiene una importante carga. Por último, preferimos hablar de que la aparición de nuevas técnicas y soportes condiciona los modos de lectura, pero no los determina; en nuestra opinión, se trata de un proceso marcado por la retroalimentación y el diálogo –como se ha demostrado con las aportaciones de Crary, Jay y Chartier, y como defiende el estudio de Borsuk (2018)–.

En cualquier caso, merece la pena recuperar la afirmación de que “el medio es el mensaje. Esto significa simplemente que las consecuencias individuales y sociales de cualquier medio [...] resultan de la nueva escala que introduce en nuestros asuntos

³⁷ Este concepto se desarrolla en el apartado dedicado a la poética cortazariana del almanaque.

cualquier extensión o tecnología nueva” (McLuhan, 1996, p. 29). Más allá de que McLuhan considere como medio desde la luz eléctrica hasta sistema ferroviario (1996) o los califique como “órganos sensoriales” (1998) o “extensiones” del cuerpo humano (1996), no se puede obviar la importancia de su consideración de los medios en tanto modelos de percepción y como traducción de “un tipo de conocimiento en otro” (1996, p. 77).

Lo más interesante de perspectivas como la de Chartier –y lo que Jay, Crary, Bryson y otros autores del campo de la historia de la visión pueden iluminar para los estudios literarios– es que dejan abierta la puerta no solo al estudio de prácticas sociales y lectoras y su relación con las diferentes tecnologías que las posibilitan, sino también a explorar los modos de puesta en página y entender el libro en su materialidad, de un innegable carácter visual.

1.4.2. La cultura visual y los estudios visuales³⁸

1.4.2.1. Definición, objetivos, delimitaciones, limitaciones y revisiones

Del mismo modo que a lo largo del siglo XX en los estudios literarios se ha ido ampliando el objeto de estudio tradicional –del texto al fenómeno literario– gracias a la consideración de disciplinas como la sociología de la literatura, la teoría de la recepción, la fenomenología de la lectura, etc. hasta evolucionar a una postura dialéctica, se ha llevado a cabo un proceso paralelo en el seno de los estudios sobre la imagen para provocar una transformación de la historia del arte en particular y del estudio de las imágenes en general. Ya Jameson señalaba en sus textos de *El giro cultural* que

³⁸ Para mayor profundidad acerca de estos temas que aquí se delinear se recomiendan los siguientes trabajos. En el ámbito anglófono, el prefacio de James Elkins (“An Introduction To The Visual Studies That Is Not In This Book”) en la monografía *Theorizing Visual Studies. Writing Through The Discipline* (Routledge, 2013, pp. 3-15) presenta un resumen conciso e ilustrativo acerca de la genealogía y los abordajes de la disciplina ya presentados en *Visual Studies: A Skeptical Introduction* (Routledge, 2003). En el panorama hispánico, Anna María Guasch publica en 2003 el primer recorrido de esta disciplina (“Los estudios visuales. Un estado de la cuestión”, *Estudios Visuales*, 1, pp. 8-16). Junto a la monografía *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (Akal, 2005), editada por José Luis Brea, constituye uno de los estudios de referencia en este ámbito. Otro trabajo más reciente, “Los Estudios Visuales ‘en español’. Un estado de la cuestión”, de Nasheli Jiménez del Val (2017, *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, 6, pp. 9-22), incluye asimismo fuentes y preguntas específicas para el desarrollo de los estudios visuales en Latinoamérica.

el derrumbe general de las divisiones entre las disciplinas y especializaciones más antiguas –en este caso, el colapso de la frontera, antaño ferozmente defendida, entre el arte elevado y la cultura de masas (y ni hablar de la vida cotidiana)– deja los análisis tradicionales [...] de la naturaleza o experiencia artística como tal, de la autonomía de la obra [...], en medio de una gran incertidumbre, como si de alguna forma la naturaleza misma de la recepción y el consumo (y acaso hasta la producción) del arte en nuestro tiempo hubiese sufrido cierta mutación fundamental, que hace irrelevantes, o al menos pasados de moda, los anteriores paradigmas. [...] es esta misma expansión de la cultura [...] la que ha hecho problemática la noción de una obra de arte individual [...]. (Jameson, 1999, p. 137)

En el estudio de las imágenes, el campo se expande hasta acuñar el concepto de “cultura visual”. Mitchell reivindica para este nuevo giro en la percepción la necesidad de contar con una “crítica global de la cultura visual” (2009, p. 23) y la define como “el campo de estudio que se niega a dar por sentada la visión, que insiste en problematizar, teorizar, criticar e historizar el proceso visual en sí mismo” (2005, p. 24). Para Brea, se trata de “un territorio cada vez más vasto de prácticas de producción de significado cultural a través de la visualidad” (2006, p. 11).

El término es empleado inicialmente por Svetlana Alpers en *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*, publicado en 1983, donde la autora explicitaba la relación entre las imágenes y la configuración epistemológica del periodo; del mismo modo, identificaba las diferencias entre los regímenes de visualidad de la etapa renacentista italiana, empleados hasta el momento como modo único de visión para el resto de la historia del arte, y otros objetos de estudio diferenciados, ligados a diferentes zonas geográficas, tradiciones culturales, avances científicos y concepciones filosóficas. También la obra de Michael Baxandall había tratado en la década de los setenta temas afines a estos, con la consideración de los aspectos culturales, económicos y sociales que determinaban la creación de imágenes y cómo esta los determinaba a ellos mediante conceptos como el ojo de la época o la economía visual. Sin embargo, corresponde a Alpers el cuestionamiento del lugar central del arte en el estudio de la imagen (Guasch, en Brea, 2005, p. 73; Rampley, en Brea, 2005, pp. 40-42).

Con la publicación décadas más tarde del volumen de Crary, que potencia asimismo el cruce de disciplinas para el estudio teórico de la imagen, se comienzan a

editar numerosos manuales sobre cultura visual –entre los pioneros se encuentran los de Bryson, Holly y Moxey, editado en 1994; el de John Walker y Sarah Chaplin, en 1997; el de Nicholas Mirzoeff, de 1998– que enfatizan los siguientes aspectos: los cambios en la reproducción de las imágenes en la era de la comunicación de masas –retomando la fórmula de Walter Benjamin–; la importancia del aspecto material en la cultura visual o la relevancia de las invenciones e instrumentos tecnológicos en los procesos de configuración de la visión; la puesta en valor de objetos no incluidos tradicionalmente en el canon artístico, como las manifestaciones audiovisuales; la búsqueda de los factores, más allá del estético, que influyen en la construcción de significado a través de la recepción y en su valor social y cultural; etc. Otra indicación de la necesidad de un cambio en la historia del arte son los debates en torno a la eurocentralidad de la modernidad y de la valoración artística. Entre otras facetas problemáticas se encuentra la reconfiguración de artefactos de interés antropológico de otras culturas con fines puramente estéticos, sin tener en cuenta su funcionalidad. En suma, la cultura visual busca dejar atrás esta serie de polémicas conceptuales y metodológicas que la historia del arte iba arrastrando y ampliar los objetos de estudio de esta disciplina poniendo en cuestión la noción misma de arte, en una línea similar a la que propusieron los estudios culturales de los años cincuenta y sesenta (Guasch, 2003, pp. 11-12; Guasch, en Brea, 2005, p. 73; Rampley, en Brea, 2005, pp. 40-45).

Sin embargo, no existe un consenso sobre la delimitación de su objeto de estudio. Una prueba de esto –y de las superposiciones con la disciplina tradicional de la historia del arte– queda reflejada la diversidad de opiniones reflejadas en el “Visual Culture Questionnaire” publicado en el número 77 de la revista *October* (VVAA, 1996). Asimismo, las etiquetas “cultura visual” y “estudios visuales” se emplean con pocas distinciones, dependiendo en muchas ocasiones del autor la significación otorgada a cada término³⁹. Gran parte de los estudiosos que teorizan sobre el campo consideran que la primera –junto con el giro pictorial– constituye el objeto de estudio del segundo, que se convierte en un campo de estudio (Mitchell, 2017, pp. 418-419; Moxey, 2009, p. 9). Por su parte, Marchán-Fiz matiza que “aunque, hablando con propiedad, la primera no es una

³⁹ “In general, those who favor *visual culture* want to emphasize that the subject in question is culture and not vision, and those who favor *visual studies* want to stress the generality of the field and its commitment to visuality” (Elkins, 2013, p. 8).

disciplina⁴⁰, sino que aporta los materiales para los segundos, las antologías suelen inclinarse por la primera expresión” (en Brea, 2005, p. 79).

Volviendo de nuevo a la cuestión del objeto de la cultura visual y de los estudios visuales, como destacan diversos autores, es difícilmente delimitable de los que tratan la historia del arte, la literatura, la filosofía, los estudios cinematográficos y de medios audiovisuales, así como las teorías poscoloniales y de género o la sociología europea. (Bal, 2004, pp. 22-27; Brea, 2006, p. 25; Elkins, 2003, pp. 2-5; Elkins, 2015, p. 9). Es más, “los problemas que afrontan [los estudios visuales] –la intersección del poder, la cultura y la representación– de encuentran en *todo* el territorio de la cultura” (Rampley, en Brea, 2005, p. 50). La multiplicidad de sus orígenes da cuenta de esto: desde el concepto filosófico de la mirada acuñado por Jean Paul Sartre; los estudios poscoloniales que parten de Frantz Fanon; los estudios artísticos de corte antropológico de Aby Warburg y la rama de la comunicación visual alemana –representada por Gottfried Boehm, Hans Belting y Horst Bredekamp–; la fenomenología de autores como Merleau-Ponty; el análisis de la cultura de masas que comienza la Escuela de Frankfurt; la imagen dialéctica y las tecnologías de reproducción de Walter Benjamin; las teorías postestructuralistas y los análisis semióticos de Roland Barthes en torno a las imágenes y las mitologías de corte popular; los análisis sobre las superposiciones de poder, imagen y discurso cristalizadas en el panóptico de Michel Foucault; las teorías psicoanalíticas de Jacques Lacan; la relación entre icono, índice y símbolo señalada por Charles Peirce; la deconstrucción de Fredric Jameson y Jacques Derrida; o los apuntes sobre los medios de Marshall McLuhan, entre muchas otras fuentes (Bal, 2004, p. 25; Elkins, 2003, p. 101; Guasch, en Brea, 2005, p. 73; Marchán-Fiz, en Brea, 2005, pp. 75-79; Mitchell, 2009, p. 20; Mitchell, 2016, pp. 12-13; Moxey, 2009, pp. 14-22; Rampley, en Brea, 2005, pp. 41-42).

Todo esto “demuestra que el objeto de los estudios de la cultura visual puede ser mejor definido no en términos de los objetos que incluye [...] sino partiendo de su función” (Bal, 2004, p. 22) y de “los usos dentro de los marcos institucionales o fuera de ellos” (Marchán-Fiz, en Brea, 2005, p. 85), así como de la descentralización de las formas recogidas tradicionalmente en el canon artístico respecto al sistema cultural y social en el

⁴⁰ Respecto a la consideración de la cultura visual, Bal señala que “la falta de claridad sobre la naturaleza de dicho dominio [de su objeto] sigue siendo el punto más crítico de su teoría. [...] Así que antes de declarar a los estudios culturales visuales como disciplina o como no disciplina, prefiero dejar la cuestión abierta y referirme provisionalmente a ellos como «movimiento»” (2004, pp. 11-12).

que se integran (Marchán-Fiz, en Brea, 2005, pp. 75-79; Mitchell, 2016, pp. 12-13; Rampley, en Brea, 2005, pp. 41-42). Esto es, en dónde se pone el foco en esta “crítica cultural” (Brea, 2006) y en su aspiración “a explicar no meramente «la construcción social del campo visual»; sino también la construcción visual del campo social” (Mitchell, 2016, p. 13). De esta manera,

el “trabajo de mirar”, como apuesta heurística supone la construcción de formas de estudio de lo visual allí donde las imágenes están atravesadas por sus contextos y allí donde la construcción del objeto pone en escena las condiciones de producción sociales y materiales de su propia conformación. (Bertúa, 2023, p. 16)

En definitiva, se trata de “resalta[r] el papel de las imágenes como *construcciones culturales* en los ámbitos y los contextos concretos en donde emergen” (Marchán-Fiz, en Brea, 2005, p. 85) en tanto que “la visión no es mera percepción, sino también interpretación y construcción cultural” (en Brea, 2005, p. 87).

En este sentido, la cultura visual presenta múltiples paralelismos con los estudios culturales –hasta el punto de considerarla su rama visual (Guasch, en Brea, 2005, p. 59)–, especialmente en el caso de autores como Mirzoeff. A grandes rasgos, se pueden detectar dos grandes tendencias en los estudios visuales. Tal y como explica Moxey, esta sería una primera de esas vertientes, de corte semiótico, y se encuentra emparentada con los estudios culturales británicos. En esta, la imagen se considera especialmente en cuanto a las significaciones que se le otorgan y que efectúa a lo largo de su recorrido social, por lo que se acaba generando una aproximación política a la representación. La segunda tendencia que guía los objetivos y metodología de los estudios visuales es la que define los acercamientos de Mitchell y Elkins, común a las alternativas alemanas; es la que presenta una preocupación ontológica, cercana a la antropología en cuanto considera que la imagen posee un poder autónomo, una presencia que actúa sobre el espectador (2009, pp. 18-21). Ya Aby Warburg planteó la imagen en estos términos con su noción de *Pathosformel* o “fórmula patética”:

He [Warburg] never gave up the notion that images have an intrinsic meaning, a fixed emotional charge which would make them independent of the context in which they are used: It was to accommodate these conflicting interpretations, in fact, that he had had recourse to the idea of polarity [...]. True, the term pathos

formula has caught on, and has been used, sometimes rather loosely, to hint at the continued validity of certain emotional gestures and forms. (Gombrich, 1970, pp. 320-321)

Un claro ejemplo de este tipo de pensamiento se vislumbra en libros como *¿Qué quieren las imágenes?*, publicado por Mitchell en 2015, donde desarrolla ideas afines a lo señalado anteriormente, o aquellos estudios que recuperan el aura de las imágenes, en un sentido actualizado del término acuñado por Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. A pesar de todo, Moxey destaca que no existen delimitaciones claras entre estos modos de estudiar el objeto visual: “en la práctica nos enfrentamos a un espectro de posiciones interpretativas en el que los dos términos se mueven dentro y fuera de uno y otro, a menudo haciéndose indistinguibles” (2009, p. 21). Al fin y al cabo, lo que preocupa en último término coincide en ambos casos: el proceso de recepción de las imágenes y las determinaciones culturales de su interpretación y dotación de significado (Moxey, 2009, pp. 20-22).

La vertiente latinoamericana de la cultura visual se encuentra claramente entroncada con las preocupaciones más afines a los estudios culturales. *The Latin American Cultural Studies Reader*, editado por Ana del Sarto, Alicia Ríos y Abril Trigo, vincula las problemáticas presentadas por los estudios culturales y los estudios visuales con la tradición intelectual latinoamericana: para ello, incluye textos de autores y estudiosos precursores de los estudios culturales latinoamericanos; algunos de los más destacados son Roberto Fernández Retamar, Antonio Cornejo Polar, Ángel Rama, Jean Franco, Roberto Schwarz, Silviano Santiago, Beatriz Sarlo, Walter Mignolo, Jesús Martín Barbero, Darcy Ribeiro o Néstor García Canclini. Así, temáticas como el “calibanismo”, la transculturación, el indigenismo o el mestizaje presentan problemáticas arraigadas y específicas al desarrollo histórico, social e intelectual de América Latina que más tarde se imbricarían con el tratamiento de la globalización, las identidades subalternas, los medios de la cultura de masas o la heterogeneidad e hibridez, entre otros muchos temas de corte más general, y que representan solo una parte de sus problemáticas específicas (2004).

Para las editoras de este volumen, las preocupaciones afines a los estudios culturales han sido tratadas por la tradición teórica latinoamericana por las condiciones históricas concretas y derivadas de la situación colonial y neocolonial que se han dado en los ámbitos geopolíticos y sociales. Así, estas situaciones ya se consideraban una

problemática o lugar común en su discurso crítico; el posterior diálogo con las distintas escuelas europeas y estadounidenses, al igual que el giro epistemológico que estas revelan, no han hecho más que reforzar la necesidad de dichas reflexiones. Los años sesenta y setenta fueron decisivos en este sentido, ya que en ellos se fraguaron líneas de pensamiento tales como la teología de la liberación o la teoría de la dependencia. Los intelectuales que se incluyen en este volumen son considerados los pioneros de los estudios culturales latinoamericanos, un campo en el que incursionaron a través de la actualización de dichas preocupaciones históricas, en muchas ocasiones trascendiendo las delimitaciones entre disciplinas sociales y humanísticas (Trigo, 2004, pp. 1-13; del Sarto, 2004; p. 157). En este marco se incluyen los aportes de la historia de los intelectuales en América Latina, unidas al singular contexto cultural y literario que en ese momento se atravesaba con el *boom*, que se proporcionarán en capítulos posteriores para aclarar las diversas posiciones de Cortázar y de su producción a lo largo de estos años.

Desde la época de las independencias, el ensayo ha sido el espacio discursivo en el que tradicionalmente se ha dado forma a estas ideas, un entrelugar o intersticio en lo relativo a su género en el que se han explorado temas como la nación, la identidad, lo popular o la modernización, que ya desde entonces –y especialmente a partir de los años sesenta del siglo XX– se han vinculado a las prácticas sociales y culturales del intelectual latinoamericano. Solo ha sido cuestión de tiempo que estos debates se acabaran institucionalizando alrededor de perspectivas como las de los estudios culturales o visuales e, incluso, añadiendo nuevas problemáticas asociadas a la contemporaneidad (Trigo, 2004, p. 6; Ríos, 2004, pp. 15-28).

Los estudios culturales y visuales latinoamericanos inciden especialmente en que hasta el mismo concepto de su continente es un constructo, tal y como señala Ríos (2004, p. 16). De este modo, no solo los códigos, las imágenes, la lengua o el arte son constructos: también lo es la realidad poscolonial. Ya Edmundo O’Gorman lo anunciaba en su obra *La invención de América* en 1958. A partir de esa creación discursiva, el ensayo es un lugar constante de reinención y reapropiación:

América surge en el mundo [...] como un problema [...], un ensayo de nuevo mundo, algo que tienta, provoca, desafía a la inteligencia. [...] El ensayo entre nosotros no es un divertimento literario, sino una reflexión obligada frente a los problemas que cada época nos impone. (Arciniegas, 1979, p. 5)

En el estudio que nos ocupa no será el ensayo el vehículo de dichos debates –por mucho que la ficción de Cortázar tenga siempre un carácter de diálogo y un interlocutor que se pretende activo en el lector–, pero sí lo será esa práctica necesariamente intersticial: ¿cómo abordar si no problemáticas que atañen a campos tan dispares desde un solo lugar teórico? Del mismo modo entiende García Canclini los procesos, estructuras y prácticas socioculturales de hibridación –así como su familia teórica de nociones, entre las que se encuentran las de transculturación, creolización, heterogeneidad, mestizaje, sincretismo, etc.–, que ya no pueden ser concebidas en términos de pares u opuestos con delimitaciones estrictas (2009, pp. III-XVI).

¿Cómo se vincula todo esto con la visualidad? En la misma línea que las autoras ya mencionadas, los artículos de Marta Cabrera y Andrea Noble valoran las aportaciones de los estudios visuales en torno a las intersecciones entre las imágenes, el poder y la cultura, al tiempo que problematizan las lagunas que presentan respecto a los ámbitos no occidentales. Del mismo modo, señalan que este tipo de debates preceden en América Latina a la institución del campo de la cultura visual y que autores como Martín-Barbero, Beatriz Sarlo o Néstor García Canclini llevan décadas incidiendo en la importancia del campo visual en las transformaciones de la época contemporánea (2014, pp. 10-11; 2004, pp. 220-221). Rodríguez-Vivaldi, por su parte, vincula esta heterogeneidad de Latinoamérica y su condición de constructo cultural con diferentes manifestaciones artísticas, ya sean literarias o visuales. En el siglo XX destacan especialmente el muralismo y las concepciones literarias de lo real maravilloso y el realismo mágico (2016).⁴¹ Asimismo, un estudio como el de Valeria de los Ríos –*Espectros de luz: tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*– constituye un ejemplo de cómo estudios literarios, culturales y visuales pueden aplicarse al análisis específico de la realidad latinoamericana:

La aparición y el uso de tecnologías visuales en la literatura latinoamericana [...] a nivel temático y retórico [...] da cuenta del deseo y de la ansiedad que estos dispositivos provocan.

[...] Así, la escritura se convierte en un espacio que integra la influencia de los nuevos medios. En este sentido, la literatura se presenta como un lugar privilegiado para analizar la impronta de la visualidad en la cultura, puesto que

⁴¹ En su texto, Rodríguez Vivaldi explicita asimismo otras formas de la cultura latinoamericana imbricadas con la visualidad que traza desde época prehispánica (2016).

recoge consciente o inconscientemente su impacto, inscribiéndola en el texto de manera ficcional, incluso antes que muchas aproximaciones teóricas al tema.

[...] La literatura se presenta como un archivo cultural que integra a la vez el entusiasmo y la resistencia hacia lo visual, construyendo subjetividades a partir de distintos tipos de observador. Por tanto, debe ser estudiada dando cuenta de la materialidad propia de los medios implicados. (Ríos, 2011, pp. 14-19)

Nos encontramos, en suma, ante una mirada original hacia los objetos visuales, con una ambiciosa voluntad de cambio respecto a la disciplina de la que pretende diferenciarse, la historia del arte. Que se hayan conseguido los objetivos propuestos es otro asunto, como demuestran las revisiones críticas de autores fundacionales como Mitchell o Elkins. En “Mostrar el ver. Una crítica de la cultura visual” y “Cuatro conceptos fundamentales de la ciencia de la imagen”, por seleccionar algunos de sus textos al respecto, Mitchell matiza lo que se ha entendido como giro pictorial, cultura visual y estudios visuales y algunas derivas que podrían tomar dichas perspectivas en la actualidad (2017; 2019). En el caso de Elkins, su aproximación a los estudios visuales siempre ha sido cauta, como demuestra el título de una de sus primeras monografías al respecto –*Visual Studies: A Skeptical Introduction*, publicada en 2003–, donde propone una revisión crítica y escéptica para evaluar las prioridades, objetivos y caminos de la disciplina. Estas problemáticas se actualizan en sus restantes obras, *Theorizing Visual Studies. Writing Through The Discipline* (2013) y *Farewell To Visual Studies* (2015), aunque las conclusiones a las que llega Elkins son similares en los tres volúmenes:

In brief, in sum: at the moment, visual studies is the best place to study visuality and images in general.

[...] But it is not yet a general study of visuality and visual practices: it thinks and works too quickly; it does not reach across the university, or, usually, far back in time; it is undecided about how it engages politics; it doesn't include theories of making; it has a definable canon, including a disproportionate interest in contemporary fine art; it continually returns to the same theorists; it has an unresolved internal logic and purpose; and often its attachment to images is unclear; it uses images too cursorily, as illustrations or information; its images continue to merely illustrate or exemplify theories articulated in the texts, and they do not, so far, live up to the hopes that a number of writers have about them,

namely that they contain, provoke, direct, or engender thoughts, theories, and arguments. (Elkins, 2015, p. 9)

Dicho esto, es cierto que las aportaciones hechas desde la cultura visual han colmado una necesidad de repensar la visualidad en concreto y las manifestaciones culturales y artísticas en general. Como destaca Rampley, “posiblemente la manera de abordar los estudios visuales no sea verlos en absoluto como un campo de estudio, sino solo como una serie de intervenciones estratégicas dentro de disciplinas existentes” (en Brea, 2005, p. 57) –tal y como Mignolo señalaba que se podían emplear los estudios culturales en el área latinoamericana como un espacio de conveniencia–. No se trata de realizar una defensa acerca de la idoneidad de su desarrollo, objetivos o metodología, sino de rescatar de aquellas aproximaciones que abren nuevas perspectivas a los estudios literarios, las nuevas maneras de mirar las imágenes –y, con ellas, a los textos– que se desprenden de ella, así como el repaso que ha incitado a una bibliografía relevante para la presente investigación.

1.4.2.2. Problemáticas afines a los estudios literarios

Junto a los antecedentes señalados, los estudios visuales han problematizado el campo de la imagen y han iluminado una serie de cuestiones que encuentran su paralelo o pueden emplearse en los estudios literarios actuales. Se incluyen, asimismo, los ya mencionados estudios históricos sobre la construcción de la mirada, que encuentran su homólogo en perspectivas como la historia de la lectura de Chartier y que señalan la necesidad de un análisis que tenga en cuenta el libro en su materialidad y la importancia de las tecnologías de la lectura, esto es, el soporte en el que el texto se encuentra con los lectores. Al fin y al cabo,

El giro pictórico no tiene que ver solo con la nueva importancia de la cultura visual, también tiene consecuencias para la lectura, la literatura y la alfabetización. [...] El concepto mismo de cultura, en tanto que relación entre textos y lectores, sufre un cambio radical cuando se encuentra con su “media naranja”, la imagen / espectador [...]. (Mitchell, 2009, pp. 359-360)

Independientemente de su filiación con la antropología o con los estudios culturales, de la relación que presenten con la tradicional disciplina de la historia del arte, las problemáticas que presenta la delimitación de su objeto, etc., se pretende establecer un diálogo con las problemáticas enunciadas por los estudios visuales y la cultura visual como enriquecimiento para la aproximación literaria, sin subordinar ninguna aproximación a la otra. No se puede considerar que la literatura y el lenguaje sean el único modo de mediación de la experiencia artística, ya que los estudios visuales también intentan avanzar en la misma dirección que se ha señalado: el abandono del esencialismo, la consideración del arte dentro de la cultura, la historicidad de los modelos de percepción, la crisis de la pintura, la literatura y otras formas tradicionales –o ampliación de las formas que se consideran arte– como el único objeto de estudio, etc. Se han resumido las premisas de mayor importancia en tres secciones:

- a. El viraje hacia la importancia de las imágenes y el giro pictorial. La ampliación del canon y del objeto de estudio de la historia del arte

Ya en los años 50, Ernst Gombrich se cuestiona acerca de la necesidad de ampliar el alcance de los objetos de estudio de la historia del arte. En sus “Meditaciones sobre un caballo de juguete o Las raíces de la forma artística”, el objeto infantil le sirve al autor para reflexionar sobre una diversidad de conceptos como la función psicológica de la imagen contrapuesta a la representación puramente centrada en la forma o la dicotomía creación/imitación, entre otras nociones (Gombrich, 2002, pp. 1-11). Esta reflexión, nacida a partir de un objeto hasta entonces pensado como puramente lúdico, concluye con la necesidad de ampliar la perspectiva desde la que observamos las disciplinas humanísticas:

Mi caballo de madera no es arte. En el mejor de los casos, puede interesar a la iconología, esa naciente rama de estudio que es a la crítica de arte lo que la lingüística a la crítica literaria. Pero el arte moderno, ¿no ha experimentado con la imagen primitiva, con la “creación” de formas y la explotación de fuerzas psicológicas arraigadas en lo profundo? Sí. (Gombrich, 2002, p. 11)

El valor de lo paratextual, que tan importante será para Cortázar, lo contempla asimismo Gombrich en su estudio “Los placeres del aburrimiento” al analizar los dibujos

encontrados en los márgenes de los archivos históricos del Banco de Nápoles y que se editan en ese momento como volumen independiente. En este trabajo, el autor eleva el garabato a consideración de objeto artístico al repasar el proceso creativo de autores de la talla de Leonardo Da Vinci o Alberto Dureró; asimismo, atribuye a corrientes como el surrealismo la ampliación del concepto de arte al de creación que permite que desde el siglo XX se venga considerando el garabato como objeto de estudio y lo vincula de nuevo al componente lúdico de la naturaleza humana (Gombrich, 2003, pp. 213-219).

En estas mismas décadas, destaca asimismo la labor de John Berger con su serie televisiva de la BBC *Modos de ver*, posteriormente publicada como manual. Esta tarea posee un doble valor: como divulgación de la historia del arte y como subversión de los parámetros del género al plantear los ensayos visuales, donde emplea tanto cuadros como imágenes publicitarias. La preocupación tanto por el contenido como por la forma del libro, como se demuestra en la “Nota al lector”, es otra vertiente más de esa experimentación genérica y podría vincularse con la experimentación cortazariana:

Hemos procurado ampliar y matizar estas ideas [de la serie televisiva], que han influido no solo en lo que decimos en este libro sino en cómo hemos procurado decirlo. La forma del libro y su contenido son dos factores igualmente importantes respecto a nuestro propósito.

El libro consta de siete ensayos numerados, que pueden leerse en cualquier orden. En cuatro ensayos se utilizan palabras e imágenes; en los tres restantes, solo imágenes. Estos ensayos puramente visuales [...] están pensados para suscitar tantas preguntas como los ensayos verbales. (Berger, 2016, p. 5)

En una línea complementaria a esta manera novedosa de presentar la información, el libro de Berger predica la omnipresencia de la imagen, que compara con la labor análoga que durante el siglo XX se ha hecho con la palabra escrita: “lo que han hecho los medios de reproducción modernos ha sido destruir la autoridad del arte y sacarlo [...] de cualquier coto. Por primera vez en la historia, las imágenes artísticas se han vuelto efímeras, ubicuas, inconsistentes, accesibles, sin valor, libres. Nos rodean de la misma manera que lo hace el lenguaje” (2016, p. 32).

Coincidiendo con el propósito del giro pictorial que acuñara Mitchell –con la vasta tipología de nuevos objetos visuales que ello contempla–, la cultura visual busca extender su estudio del arte a las imágenes, ya que “el interés estético es solo una forma de poder

con la que pueden ser investidas” (Moxey, 2009, p. 14). El efecto que esto produce es el de la “democratización de la imagen [...] que, aun sin eliminar el debate entre arte elevado y arte bajo, alta cultura y subcultura, introduce el concepto de colapso, convergencia o solapamiento entre diversos medios, los tradicionales junto a los digitales” (Guasch, en Brea, 2005, p. 70). Otro de los pioneros de la cultura visual en este sentido es James Elkins, quien en su volumen *The Domain Of Images* de 1999 ya señalaba la necesidad de extender el campo:

In the domain of visual artifacts, fine art is a tiny minority. Despite the current interest in mass media and multiculturalism, art historians interested in images still study mainly painting, drawing, photography, and printmaking.

[...] The objects I will be exploring are not unknown, and in our pictographic age most of them already have their histories and their interpreters. But they are unknown in the sense that they remain disjointed from the principal histories of images and of art. (Elkins, 1999, pp. IX-X)

b. Intersección entre diversas disciplinas

Ya para Warburg destaca la importancia de la interdisciplinariedad en el estudio de las obras de arte, como se desprende de la organización de la biblioteca de su Instituto⁴²: “allá donde existían *fronteras* entre disciplinas, la biblioteca procuraba establecer *vínculos*” (Didi-Huberman, 2009, p. 37). De hecho, Didi-Huberman considera su práctica teórica al completo como el resultado de la permeabilidad entre fronteras epistemológicas y artísticas, muy diferente al modelo imperante en la disciplina en ese momento:

Warburg puso en práctica un constante *desplazamiento*: desplazamiento en el pensamiento, en los puntos de vista filosóficos, en los campos del saber, en los periodos históricos, en las jerarquías culturales, en los lugares geográficos. [...]

⁴² Construido en Hamburgo en 1920 y trasladado a Londres en 1933 con los fondos bibliográficos del propio Warburg todavía en vida del historiador. El Instituto se crea “dedicado al análisis de los mecanismos de transmisión y permanencia de la cultura clásica en la civilización occidental” (Burucúa, 1992, pp. 13-14), como lo que él mismo intentó reflejar en su inacabado proyecto *Atlas Mnemosyne*. Para más información sobre las intenciones originales de la creación del Instituto y su cronología se recomienda la lectura de “The History Of Warburg's Library, 1886-1944. By Fritz Saxl” en Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, 1970, pp. 325-338).

Pero, sobre todo, su desplazamiento *a través* de la historia del arte, en sus bordes y más allá, creará en la disciplina misma un violento proceso crítico, una crisis y una verdadera *deconstrucción de las fronteras disciplinares*. (Didi-Huberman, 2009, p. 32)

De manera muy similar a cómo la literatura comparada da valor a las disciplinas colindantes, cómo las teorías sistémicas reconocen el contacto entre campos artísticos y, en consecuencia, en la literatura se habla de centro y periferia, o cómo la historia del libro no acaba en su escritura,

no nos encontramos *ante la imagen* como ante una cosa cuyas fronteras exactas podamos trazar. [...] Una imagen, cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella. Estos movimientos la atraviesan de parte a parte y cada uno de ellos tiene una trayectoria –histórica, antropológica, psicológica– que viene de lejos y que continúa más allá de ella. Tales movimientos nos obligan a pensar la imagen como un *momento* energético o dinámico, por más específica que sea su estructura. (Didi-Huberman, 2009, pp. 34-35)

También el resto de los autores que se han destacado como antecedentes de la cultura visual defiende una aproximación interdisciplinar a la historia del arte. Por ejemplo, Panofsky no solo predica que el método iconográfico e iconológico puede beneficiarse de la incorporación de otras disciplinas, sino que también hace apuntes en la dirección contraria:

no hace falta decir que, a la inversa, el historiador de la vida política, de la poesía, de la religión, de la filosofía y de la sociología debiera hacer idéntico uso de las obras de arte en la búsqueda de las significaciones intrínsecas, o contenido, es donde las diversas disciplinas humanísticas coinciden en un mismo plano, en lugar de subordinarse unas a otras. (Panofsky, 1979, p. 58).

De modo similar, el tema de gran parte de las investigaciones de Gombrich gira en torno a “la psicología de la representación [...] un campo de investigación que desborda las fronteras del arte y entra en el estudio de la percepción y de la ilusión óptica”

para determinar una “historia de los estilos de representación” (1997, p. VII); sus obras se valen asimismo de comparaciones constantes con la literatura, la lingüística, la física y la óptica. Asimismo, al preguntarse sobre los cambios históricos de estilo en tanto diferencias en la forma de conceptualizar la realidad (1997, p. 11), Gombrich concluye que “son cuestiones estas que conciernen a la historia del arte. Pero sus respuestas no pueden hallarse únicamente por métodos históricos” (Gombrich, 1997, p. 3). Por su parte, Berger incluye la teoría de los medios en su análisis de las obras artísticas (2016).

Tanto por la ampliación de su objeto de estudio como por sus diferentes orígenes, Mitchell considera que la cultura visual es una “interdisciplina” e, incluso, que posee un carácter “indisciplinario, ya que nombra una problemática más que un objeto teórico delimitado” (1995, pp. 541-542). Para Brea, la cultura visual se mueve en la “intersección” (2006) entre diversas disciplinas:

El desbordamiento de límites y fronteras y la hibridación entre prácticas diversas es un hecho [...] y parece inevitable que el discurso crítico artístico amplíe sus recursos tácticos y analíticos –su maquinaria crítica e interpretativa– para abarcar con tanta solvencia como sea posible esa extensión –e intersección– de los modos de hacer de las propias prácticas, cada día más contaminadas, entremezcladas e indistinguibles no solo de otros soportes, géneros, disciplinas o mediaciones, sino incluso de otros usos de la práctica social, política, la construcción de la vida cotidiana, los procesos de agenciamiento identitario, ... etc. (Brea, 2006, p. 11)

Es decir, se defiende la existencia de una transición lógica del campo expandido de las artes al campo interseccional de las humanidades. Brea insiste en que solo con una metodología interdisciplinar –en una pugna constante entre la colaboración y la confrontación– se puede abordar adecuadamente unos objetos de estudio que cada vez presentan menos fronteras y delimitaciones entre sí y que se constituye como un *continuum*, sin dejar de lado sus facetas de proceso comunicativo y social (2006, pp. 13-17). De un modo muy similar a cómo las teorías sistémicas comprenden los fenómenos artísticos o al concepto de espacio interartístico que defienden Cabo y Rábade,

Pensamos así este escenario como una *interzona*, como un interterritorio [...] en que el trabajo en red entre distintas disposiciones analíticas y críticas se hace no solo posible, sino incondicionalmente necesario (puesto que su objeto más

profundo es ese mismo acoplamiento sistémico del código de lengua, de signo [...]).

[...] Hablamos entonces de un escenario intersticial, de un espacio crecido en los entremedios, en el *inbetween* de disciplinas y prácticas [...]. (Brea, 2006, pp. 21-23)

Esta aproximación a los objetos de estudio se hace, asimismo, desde un análisis que “apuesta decididamente por el término «cultura» frente al de «historia», con todo lo que ello supone de apostar por los modelos sincrónicos y horizontales más allá de los diacrónicos y verticales” (Guasch, en Brea, 2005, p. 65). En estos análisis, sin embargo, no se pierde de vista la perspectiva dialógica. Ya Cassirer apuntaba que “el principio fundamental del conocimiento se traduce concretamente en que lo universal solo puede captarse en lo particular, mientras que lo particular también puede pensarse solo en relación con lo universal” (2016, p. 36). De igual modo que Claudio Guillén señalaba para la literatura comparada, Mieke Bal señala que la cultura visual pretende insertar el primero de sus términos en este mentado equilibrio:

Confrontada con los múltiples tentáculos de la visualidad, la cultura ya no puede ser considerada específicamente como local como hace la etnografía; ni universalmente como la filosofía; ni globalmente como se habla en los recientes debates económicos; tampoco como juicio o valor como hace la historia del arte. Por contra, el concepto de cultura debe de ser resituado, problemáticamente, entre lo global y lo local, manteniendo la especificidad de ambos [...]. (Bal, 2004, p. 29)

El diálogo no se da únicamente entre las diferentes disciplinas que conversan para iluminar las teorías en torno a la imagen tal y como la conciben los estudios visuales. No en vano se han retomado a lo largo del apartado las diferentes consideraciones acerca de la heterogeneidad de los objetos de estudio y las explicaciones de Mitchell acerca de cómo los medios no son puros. De tal manera se pretenden ver las relaciones entre palabra e imagen en la presente investigación:

Tal vez la redención de la imaginación resida en aceptar el hecho de que creamos gran parte de nuestro mundo a partir del diálogo entre representaciones verbales

y representaciones pictóricas, y de que nuestra tarea no es renunciar a este diálogo en pro de un asalto directo a la naturaleza, sino ver que la naturaleza le da forma a ambos lados de la conversación. (Mitchell, 2016, p. 69)

Mitchell ha creado al respecto toda una tipología⁴³ alrededor del “problema de la imagenxtexto”, es decir, los modos efectivos de encuentro, disputa y ruptura entre la imagen y la palabra, que constituyen en suma “la sede de una tensión dialéctica” (2009, p. 98). Para Mitchell, este neologismo “no es solo algo que se construye «entre» las artes, los medios o las diferentes formas de representación, sino un problema ineludible *dentro de* cada una de las artes y los medios individuales” (2009, p. 88); tampoco es “un templete para reducir estas cosas a la misma forma, sino una palanca con la que abrirlas”, para descubrir “que la relación normal de texto e imagen es complementaria o suplementaria, y que juntos forman una tercera cosa, o abren un espacio en el que esa tercera cosa aparece” (Mitchell, 2019, p. 49). Los cruces históricos entre literatura y visualidad que se han explorado en el apartado anterior podrían considerarse dinámicas concretas de esta “imagenxtexto”. Del mismo modo se podrían considerar los diversos intentos de Julio Cortázar por incluir la visualidad en su producción con la intención de suplir las carencias que encuentra en el lenguaje. La intención ulterior es la de añadir capas de significado y tender puentes que ayuden a una comprensión más profunda de la realidad.

- b. La construcción de los múltiples significados de las obras se realiza a través de las relaciones entre los diferentes elementos del sistema comunicativo en el que se insertan

Esta postura dialógica no se agota en las relaciones entre disciplinas o en las distintas modalidades de imbricación de las imágenes y las palabras, sino que también incluye la significación de las obras:

⁴³ En las que, dependiendo de la grafía empleada, designa diferentes convergencias entre imagen y palabra. En un primer momento emplea “la convención tipográfica de la barra diagonal para designar la «imagen/texto» como un hueco, cisma o ruptura problemático en la representación. El término «imagenxtexto» designa obras (o conceptos) compuestos, sintéticos, que combinan el texto y la imagen. «Imagen-texto», con un guion, designa *relaciones* entre lo visual y lo verbal” (Mitchell, 2009, p. 84, n. 9). En una revisión posterior, incluye la clasificación de la “imagenxtexto”, que englobaría a las restantes (Mitchell, 2019, pp. 45-49).

las prácticas interpretativas de los estudios de la cultura visual defienden la noción de que el significado es dialógico. Este “sucede”, más que existir *a priori*, en el acto de interpretación. El significado es un diálogo entre observador y objeto así como entre sus contempladores. La situación se complica aún más por el hecho de que el concepto de significado es, en sí mismo, también dialógico puesto que es concebido diferentemente de acuerdo con diferentes regímenes de racionalidad y distintos estilos semióticos. (Bal, 2004, pp. 39-40)

Partir de este tipo de reflexiones permite el abandono de posiciones esencialistas e incidir en el que el arte no es un fenómeno universal, sino datado e históricamente variable, producto de una serie de convenciones o códigos determinados por los diferentes agentes que forman parte del proceso comunicativo⁴⁴. El foco se desplaza del autor y la obra a los contextos de recepción, las instituciones, el medio, etc. En este sentido, ya Panofsky diagnostica que “el mundo de las humanidades se halla determinado por una teoría de la relatividad cultural” (1979, pp. 22-23). Por estas razones, y del mismo modo que Lotman indicaba que “la posición del observador depende por donde pasa la frontera de una cultura dada” (1996, p. 16), la cultura visual, en esta ocasión a través de las palabras de Berger, afirmará que “solamente vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto de elección” (2016, p. 8). Esta relatividad cultural conduce asimismo a una relatividad teórica, es decir, a la puesta en cuestión de los propios lugares desde donde se realiza el análisis. En los mismos años que Eichenbaum destacara la relevancia del lugar de enunciación de las teorías literarias –y que Roberto Fernández Retamar formula décadas más tarde para reivindicar la necesidad de una apropiada a la situación latinoamericana–, Panofsky reconoce asimismo que “incluso la selección del material *para* la observación y el estudio está predeterminada, hasta un cierto punto, por una teoría, o bien por una concepción histórica en general” (1979, pp. 22-23).

Por todo ello, la inexistencia del ojo inocente se ha convertido en un lugar común de la cultura visual. Para Panofsky, “la experiencia recreadora de una obra de arte no depende únicamente de la sensibilidad nativa y del adiestramiento visual del espectador,

⁴⁴ De nuevo, Panofsky es uno de los primeros autores en reconocer esta característica de las manifestaciones artísticas: “Un vehículo de comunicación tiene por «intención» la transmisión de un concepto. Un utensilio o aparato tiene por «intención» el cumplimiento de una función [...]. La mayoría de los objetos que reclaman ser estéticamente experimentados, o sea, las obras de arte, pertenecen asimismo a una de estas dos categorías. En un cierto sentido, un poema o una pintura histórica son un vehículo de comunicación” (1979, p. 27).

sino también de su propio bagaje cultural. No hay ningún espectador que sea del todo «ingenuo» (1979, p. 31). En consecuencia, se ha reivindicado el papel activo de la interpretación: ya que “el ver no consiste solo en registrar” (Gombrich, 1997, pp. 251-252), “la operación [de mirar] no puede ser nunca un proceso de inocencia y pasividad” (1997, p. 258).

Para incidir en el carácter de constructo de las operaciones de visión, la cultura visual ha desarrollado una serie de términos⁴⁵. Entre ellos, Foster diferencia entre visión y visualidad, refiriéndose la primera al acto fisiológico y perceptivo y la segunda a la práctica social e histórica. Sin embargo, no se trata de compartimentos estancos, por lo que el discurso que en las diferentes épocas se genera alrededor de ellas busca acortar las distancias entre ambos términos (1988, p. IX). Por su parte, Bryson señala que la diferencia entre estos conceptos reside en que la visión hace referencia a “the notion of unmediated visual experience. Between retina and world is inserted a *screen* of signs, a screen consisting of all the multiple discourses on vision built into the social arena” (1988, pp. 91-92). Esto es, que, en último término, no existe la pureza perceptual de la visión, ya que esta no se puede separar del acto social de mirar. De la misma manera,

No podemos dar por sentado [...] que el espectador esté “dado”: su papel, y el tipo de participación que de él se solicita, están contruidos por la propia imagen, y el espectador que va implícito en el arte religioso medieval es bastante diferente del que implica Rafael, y diferente a su vez del que implica Vermeer. En la explicación perceptualista del arte, el espectador es tan inmutable como la anatomía de la visión, y mi argumento aquí es que la insistencia en la psicología de la percepción [...] ha tenido por efecto la deshistorización de la relación entre el espectador y la pintura [...]. (Bryson, 1991, p. 15)

En su lugar, la producción de significado queda determinada por las convenciones imperantes, la competencia, el contexto, etc. Los estudios históricos sobre la construcción de la mirada, la psicología de la percepción o la teoría de los medios se han preocupado tanto como las historias del libro, las poéticas de la lectura y las teorías de la recepción

⁴⁵ También cabe destacar la diferenciación que Bryson, entre otros, realiza entre la mirada –*regard* o *gaze*, en las tradiciones francesa y anglófona– y el vistazo –*coup d'oeil* o *glance*– (1991, p. 105): “como si el *regard* [...] fuera formalmente reversible, el *regard* del yo haciéndose visible al *regard* de los otros, o del Otro; mientras que el *coup d'oeil* es una visión ociosa y apartada de la escena, y su breve incursión al mundo exterior es recompensada con el inmediato regreso a la intransitividad y reposo naturales” (1991, p. 105).

sobre estos asuntos. Las obras de Gombrich constituyen uno de los vínculos más claros con los estudios literarios y sociológicos. La actualización de las convenciones –que él denomina “esquemas” (Gombrich, 1997) y en los que se incluye la codificación y decodificación que suponen los géneros en tanto “vocabularios de formas” (1997, p. 247)– se convierte en una preocupación recurrente en estos volúmenes, al igual que los asuntos relativos a la competencia, ya sea por parte del artista o del espectador (1997). Asimismo, incluye en sus consideraciones un “horizonte de expectativa” o “disposición mental” (Gombrich, 1997, p. 53) por parte del espectador: “es la fuerza de la expectativa, más que la del conocimiento conceptual, lo que moldea lo que vemos en la vida, no menos que en el arte” (Gombrich, 1997, p. 189). Incluso habla del arte en términos muy similares a los del pacto de la ficción; no solo titula uno de sus capítulos como “Condiciones de la ilusión” (Gombrich, 1997, pp. 170-203), sino que también habla de la “incredulidad en suspenso” (1997, p. 172) respecto a la tarea del pintor –“conjurar una imagen convincente a pesar de que ni uno solo de sus matices corresponde a lo que llamamos «realidad»” (1997, pp. 43-46)–. Elkins también reflexiona sobre conceptos como los de *visual literacy* o *visual competence*, los problematiza y los reformula, relacionándolos con la historia de los modos de ver y los regímenes escópicos de Crary y Jay e intentando buscar aplicaciones prácticas en la universidad (2003, pp. 125-195; 2008).

Todo esto implica que existe una mediación inherente a cualquier proceso cultural. Si no existe ingenuidad en la visión, tampoco hay ningún medio que sea transparente, a pesar de que así se considere en ciertos periodos culturales. Así, “el factor más obvio y relevante de la «impureza» visual es la asunción de que los objetos significan cosas distintas en disposiciones discursivas diferentes” (Bal, 2004, pp. 25-26). De la misma manera, también los contextos deben ser contemplados en su naturaleza de constructos y no como realidades objetivas e indiscutibles. Respecto a esta noción, Jonathan Culler ha señalado lo siguiente:

the notion of context frequently oversimplifies rather than enriches the discussion, since the opposition between an act and its context seems to presume that the context is given and determines the meaning of the act. We know, of course, that things are not so simple: context is not fundamentally different from what it contextualizes; context is not given but produced; what belongs to a context is determined by interpretive strategies; contexts are just as much in need of elucidation as events; and the meaning of a context is determined by events. Yet

whenever we use the term *context* we slip back into the simple model it proposes. Since the phenomena criticism deals with are signs, forms with socially constituted meanings, one might try to think not of context but of the framing of signs: how are signs constituted (framed) by various discursive practices, institutional arrangements, systems of value, semiotic mechanisms? (Culler, 1988, p. XIV)

A estas consideraciones sobre la imagen, paralelas a las llevadas a cabo por la teoría literaria a lo largo del siglo XX, se debe añadir la función social, cultural y comunicativa del arte, esto es, lo que Gombrich ha denominado “los usos de las imágenes” (2003). Para su estudio es relevante la perspectiva que adoptará asimismo la sociología del arte y el campo intelectual: la función del arte concebida en tanto producto dentro de un mercado de intercambio –económico, de prestigio, intelectual–:

Nótese que según esta lectura se atribuye lo que le corresponde tanto a la invención artística como a la presión social, ya que ninguno de estos factores tomados en solitario podrían haber arrojado resultados idénticos. En ocasiones me he visto tentado de comparar esta interacción de fuerzas con la influencia del entorno sobre las diversas formas de vida. Los biólogos emplean el concepto de *nicho ecológico* para describir el entorno que favorece a una determinada especie de planta o animal. Lo característico de estas situaciones es, una vez más, la constante interacción de los factores que intervienen. (Gombrich, 2003, p. 10)

Los argumentos de la cultura visual se suman a la superación del modelo textual que asimismo proyectan tanto la consideración sistémica y comunicativa del fenómeno literario como la integración de este dentro del campo cultural, manteniendo sus dinámicas específicas. De esta manera, al giro cultural al que se asocian la última semiótica de Lotman y la teoría de los polisistemas de Even-Zohar se une el giro pictorial en esta ampliación del objeto de estudio literario, así como de las metodologías y las disciplinas afines para su estudio interartístico. Nos encontramos, en definitiva, ante una serie de cambios en la conceptualización del conocimiento: ya se trate de los giros descritos, al que antecedería el lingüístico; del cambio de paradigma de la literatura comparada; o de los modelos de percepción que se han desarrollado a propósito de los estudios sobre la historia de la mirada. Lo importante en todos ellos es que tratan de modo

similar sus objetos o campo de estudio: de manera relacional, sistémica y dinámica; con atención a la sincronía para establecer un recorrido diacrónico; sin olvidar las distintas funciones de lo artístico y la actualización continua de su significado; y con atención tanto al carácter de constructo del arte como a la variedad de sus prácticas.

En definitiva, a lo largo del siglo XX se produce tanto en el panorama teórico como en el paradigma social un giro hacia lo sistémico y lo pictórico por las diversas razones que se han aducido con anterioridad. Esto se traduce en la puesta en valor de diversos factores: la visión de la cultura en tanto interrelación de sus elementos, con especial atención al polo de la recepción y su condición dinámica y convencional a lo largo de la historia; la importancia del apoyo interdisciplinario para aportar datos que ayuden a configurar el paradigma concreto en el que se sitúan las obras artísticas y literarias –y cómo estas se encuentran relacionadas entre sí–. Asimismo, todos estos factores cobrarán una especial importancia en la poética cortazariana, ya sea por los diferentes papeles que las artes visuales desempeñan en su cosmovisión literaria; el modelo intertextual que rige su producción, de corte lúdico y combinatorio; la importancia que el lector activo tiene en la fase anterior y posterior a la escritura –esto es, tanto en la lectura de sus novelas como en las maneras en las que propician cambios en la postura del autor–; o la relevancia de los cambios intelectuales en el espacio latinoamericano de los años sesenta y setenta para una mayor comprensión de las tomas de posición de sus obras a lo largo de esas décadas.

Si hay algo que vincula el desarrollo teórico propuesto hasta ahora y la poética cortazariana –en su totalidad, pero especialmente en relación con la imagen– es el trabajo desde lo intersticial. Uno de los testimonios que dan cuenta de ello se encuentra en este extracto de la entrevista del autor con Ernesto González Bermejo:

En esta vida aparentemente unilateral que llevamos y que nos impone un poco la inteligencia que es pragmática, utilitaria y selectiva, a mí me sucede continuamente, en cualquier momento de distracción, algo que, le diría, es el proceso contrario del que se sigue para sacar una fotografía. Cuando usted, con su cámara, ve dos imágenes en el visor, las superpone para que estén en foco y saca la foto. Bueno, yo para sacar la foto tengo que separar las imágenes, es decir que en determinados momentos las cosas se me apartan, se mueven, se corren a un lado y entonces, de ese hueco, esa especie de intersticio, que yo no sé exactamente qué es, surge una incitación que en muchos casos me lleva a escribir, o por lo

menos me coloca en un estado de porosidad o receptividad que hace que me sienta impulsado a comunicar y que la escritura se me vuelva más fácil.

En ese sentido yo soy un poco pararrayos. (Cortázar, en González, 1978, pp. 43-44)

No solo desde la perspectiva de la creación, sino también desde la aproximación teórica a este autor se ha contemplado este posicionamiento en un entre-lugar. Para Mary Mac-Millan, en la producción cortazariana “lo intersticial, más que portador de significado, es un espacio «posibilitador de». [...] Es [...] la mostración de ese instante o frágil fractura, peligrosa pero imprescindible para mantener al individuo «abierto a lo abierto»” (2003, pp. 167-168). Dadas las argumentaciones de similar calibre registradas en la cultura visual, esta investigación se propone comprobar que el tratamiento de la imagen por parte de Cortázar intensifica aún más esa escritura desde el intersticio.

2. JULIO CORTÁZAR Y SU APROXIMACIÓN AL CINE, LA FOTOGRAFÍA Y LAS ARTES VISUALES

2.1. Lo fantástico y la poética del almanaque. Relaciones entre el medio visual y textual

2.1.1. Territorio de Julio Cortázar

La biografía de Julio Cortázar se ha redactado a partir de los datos aportados por los siguientes libros: Mario Goloboff, (1998). *Julio Cortázar: la biografía*. Buenos Aires, Seix Barral; Alberto Cousté (2001). *El lector de... Julio Cortázar*. Barcelona, Océano; y Raquel Arias Careaga (2014). *Julio Cortázar. De la subversión literaria al compromiso político*. Madrid, Sílex. Las referencias a las primeras ediciones de la producción cortazariana –artículos, colecciones de cuentos, novelas, obras críticas y en colaboración, etc.– se han obtenido a partir de consultas propias y a través de la consulta del inestimable volumen *Todo Cortázar: bio-bibliografía. Segunda impresión corregida y aumentada*, editado por Lucio Aquilanti y Federico Barea (Buenos Aires, Fernández Blanco y Aquilanti, 2014).

Aunque no se han incluido en el presente estudio, se recomienda la lectura de los siguientes volúmenes debido a las diversas perspectivas que ofrecen sobre su figura. El repaso biográfico que realiza Cristina Peri Rossi (*Julio Cortázar*, 2001, Barcelona, Omega) es enfocado desde una visión más personal, cercana a los hechos y a la propia figura del escritor. Mientras que los acercamientos de Miguel Dalmau (*Julio Cortázar: el cronopio fugitivo*, 2015, Barcelona, Edhasa) y Miguel Herráez (*Julio Cortázar: una biografía revisada*, 2011, Barcelona, Alrevés) se incluyen entre las revisiones generales de la vida cortazariana, otros muestran una dedicación exclusiva a diferentes etapas de la vida del autor. Tal es el caso de los libros de Jorge R. Deschamps (*Julio Cortázar en Banfield. Infancia y adolescencia*, 2004, Buenos Aires: Orientación Gráfica Editora), Gaspar Astarita (*Cortázar en Chivilcoy*, 1997, Chivilcoy, Grafer), Jaime Correas (*Cortázar en Mendoza: un encuentro crucial*, 2012, Buenos Aires, Alfaguara) y Eduardo Montes-Bradley (*Cortázar sin barba*, 2004 Barcelona, Debate). Este último autor realizó asimismo un esfuerzo similar en el campo audiovisual con *Cortázar. Apuntes para un*

documental (2002, 75 min., Argentina)⁴⁶, el cual incorpora testimonios y entrevistas a personalidades relevantes –entre las que se encuentran Manuel Antín y Sara Facio– en la misma línea que hiciera Tristán Bauer en su documental *Julio Cortázar* (1994, 80 min., Argentina-México)⁴⁷. Por su parte, la Fundación Juan March, que acoge la biblioteca personal del escritor, estrenó en 2020 *Cortázar. Instrucciones de montaje* (dirs. Adriano Morán, Paz Fernández, Guillermo Nagore, 49 min. España)⁴⁸, donde se incluye material inédito como las filmaciones domésticas del escritor. Por último, recientemente se ha publicado una biografía en formato de novela gráfica gracias a la labor conjunta de Jesús Marchamalo y Marc Torices (*Cortázar*, 2017, Madrid, Nórdica).

Nacido en Bruselas el 26 de agosto de 1914, donde su familia residía debido al trabajo diplomático de su padre, Cortázar pasa sus primeros años de vida en Europa, entre Suiza y Barcelona, para afincarse en Banfield una vez asentado el clima geopolítico tras el final de la Primera Guerra Mundial. Aunque no será hasta 1951 cuando salga a la luz *Bestiario*, su primer libro de relatos, Cortázar escribe desde joven, como lo demuestran sus obras poéticas *Presencia* (1938) y *Los reyes* (1949), así como los relatos recopilados de manera póstuma bajo el epígrafe de *La otra orilla* y las novelas que no consiguió publicar en vida –*El examen* y *Divertimento*, escritas entre 1949 y 1950. Con todo, la fama nacional no le llegará hasta la publicación de su segunda novela, *Rayuela*, en 1963; a partir de este momento, su narrativa anterior gozará de una fecunda revisión. Cortázar tardará en poder vivir exclusivamente de la escritura, desempeñándose como maestro, profesor universitario y traductor⁴⁹ durante gran parte de su vida. Dichas labores le permitirán el tránsito a los espacios de provincias, como Bolívar, Chivilcoy o Cuyo, pero también a las grandes urbes que marcarán su literatura, tales como Buenos Aires y París. La mudanza –espacial, que no emocional– de una a otra se realiza el mismo año de la publicación de *Bestiario*: Cortázar obtiene una beca de diez meses por parte de la Embajada francesa, que le permite alojarse en la Casa Argentina de la Ciudad Universitaria, a las afueras de la capital.

⁴⁶ Disponible en <https://vimeo.com/108755591>.

⁴⁷ Disponible en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-cortazar/1414282/>.

⁴⁸ Disponible en dos partes: <https://canal.march.es/es/serie-episodos/cortazar-instrucciones-montaje-i> y <https://canal.march.es/es/coleccion/cortazar-instrucciones-montaje-ii-36452>.

⁴⁹ Esta labor de Cortázar no solo incluye el puesto que consiguiera en 1951 para la UNESCO, sino también la traducción de más de una veintena de libros, que realiza tanto en Argentina como una vez instalado en Europa, y que reúne a autores como Gilbert K. Chesterton, Daniel Defoe, André Gide, John Keats, Edgar Allan Poe, Alfred Stern o Marguerite Yourcenar.

Sin duda, la geografía que marcará una deriva inamovible en su posicionamiento intelectual será la de Cuba, a la que viaja por primera vez en 1961 y donde a partir de su segunda visita, cuando participa como jurado en el premio organizado por *Casa de las Américas* en 1963, se fraguará una intensa relación con la revolución. Con todo, sus primeros contactos con la política y los movimientos sociales comienzan con el auge del peronismo de mediados de los años cuarenta, en los que se coloca en el intersticio que caracterizará a su literatura. Esta época ha sido tildada de apolítica en muchas ocasiones por la aparente indiferencia del escritor frente a este movimiento popular.

Algunos autores defienden una lectura antiperonista⁵⁰ en narraciones cortazarianas de esa época tales como los relatos “Las puertas del cielo” –perteneciente a la colección *Bestiario*, de 1951–, “La banda” –publicado ya en la primera selección de *Final del juego*⁵¹, en 1956–, o “El otro cielo” –en *Todos los fuegos el fuego*, de 1966–, así como la novela *El examen*, escrita durante esos años y publicada de manera póstuma. Más allá de la posibilidad de que se pueda leer en esta clave dichos relatos, el propio Cortázar aludió posteriormente en numerosas ocasiones a su situación respecto al panorama político de esos años:

De 1946 a 1951, vida porteña, solitaria e independiente; convencido de ser un solterón irreductible, amigo de muy poca gente, melómano, lector a jornada completa, enamorado del cine, burguesito ciego a todo lo que pasaba más allá de la esfera de lo estético. Traductor público nacional, gran oficio para una vida como la mía en ese entonces egoístamente solitaria e independiente. A todo esto, Perón Perón / qué grande sos, etc., los altoparlantes en la esquina de mi estudio, exasperación creciente: en noviembre de 1951 vendí todo lo que tenía y me vine a París. (Cortázar, 2012c; Sola, 3 jun. 1967)⁵²

⁵⁰ Léase al respecto la argumentación de Carlos Gamerro en su investigación “Julio Cortázar, inventor del peronismo” (en *Ficciones barrocas*, 2010, pp. 79-101, Buenos Aires, Eterna Cadencia).

⁵¹ La primera edición, a cargo de la casa mexicana Los Presentes, incluía los relatos “Los venenos”, “La puerta condenada”, “Las ménades”, “El móvil”, “Torito”, “Axolotl”, “La noche boca arriba” y “Final del juego”, además del ya mencionado. En 1964, la Editorial Sudamericana publica un nuevo volumen, que incluye correcciones a los cuentos anteriores y añade nueve más: “Continuidad de los parques”, “No se culpe a nadie”, “El río”, “El ídolo de las Cícladas”, “Una flor amarilla”, “Sobremesa”, “Los amigos”, “Relato con un fondo de agua” y “Después del almuerzo”.

⁵² Para facilitar la consulta de los cinco volúmenes de la correspondencia de Cortázar editados por Alfaguara, en lugar de con el número de página esta se citará siguiendo el formato detallado a continuación: Cortázar, 2012; Apellido del destinatario, día, mes abreviado, año.

Este posicionamiento de Cortázar ante el panorama ideológico de esos años debe comprenderse a la luz de las características del peronismo en sus inicios, marcado por una fuerte carga personalista, una apelación a los sectores populares y obreros, la valoración del mercado interno y un marcado carácter antiimperialista– (Fiorucci, 2004, p. 119). A esto se deben sumar las intervenciones en la autonomía universitaria. Precisamente, entre 1944 y 1946 Cortázar se encuentra trabajando como profesor en la Universidad de Cuyo, en Mendoza; cuando en 1945 el entonces vicepresidente Perón da orden de cerrar dicha casa de estudios, el escritor participa en el encierro que organizan otros profesores y estudiantes. Estas acciones quedan englobadas en la postura antiintelectualista⁵³ que adopta el régimen, descrita por Goloboff en los siguientes términos: “una de las líneas más pronunciadas y visibles en el seno del peronismo naciente estaba representada por su novedosa política cultural, tendiente a enfrentar radicalmente el campo popular con el de los sectores intelectuales tradicionales” (1998, p. 51).

En consecuencia, los intelectuales apenas son integrados en el proyecto político del gobierno, ya que “el peronismo los acusaba de su alejamiento de la realidad y les quitaba toda autoridad” (Fiorucci, 2004, p. 133). Con un amplio apoyo popular corroborado en las urnas, el peronismo no necesita legitimación de los intelectuales para apoyar su proyecto de construcción de la identidad nacional; esto actúa en detrimento de los propios pensadores afines al gobierno, que no consiguen las oportunidades de profesionalización que les podría ofrecer el mecenazgo estatal ni alcanzan a dialogar con el régimen. Si bien se reforman algunas instituciones culturales, las modificaciones del gobierno que atañen a la profesionalización de los intelectuales corren a cargo de intentos del propio colectivo y tienen poco o nulo recorrido –como ocurre con la Junta Nacional de Intelectuales y el Estatuto del trabajador intelectual– (Fiorucci, 2004). Esto también debe entenderse en relación con la posición en el campo literario que ostentaban ambos grupos. La hegemonía cultural de los antiperonistas, sumada al control privado de las herramientas de legitimación y profesionalización del campo, deja en una posición aún más marginal a los peronistas. La diferencia en la pujanza de instituciones como la Sociedad Argentina de Escritores y la Asociación de Escritores Argentinos o las publicaciones como *Sur* y *Hechos e Ideas* quizás sean los ejemplos más representativos (Fiorucci, 2011, pp. 65-121).

⁵³ “El antiintelectualismo puede definirse como un conjunto de tópicos que tienden a destacar el carácter de posesión que implica toda competencia cultural y a disminuir la importancia política de la práctica simbólica” (Gilman, 1997, p. 184).

Para el peronismo, en definitiva, la cultura adquiere un rol auxiliar o subordinado. Gamarro explica esta hostilidad e indiferencia (2015) tratando al propio movimiento político en términos literarios:

El peronismo no solo consiste en acción de gobierno, también desarrolla un relato nuevo [...]; se crea una batería de símbolos, eslóganes y emblemas, construye una imagen, es decir una ficción, de un país posible [...]. En suma, el peronismo es él mismo una literatura y no necesita de otra que le haga sombra, ni que lo acompañe siquiera. [...] el peronismo viene a reemplazar a la literatura, la vuelve superflua. (Gamarro, 2015, pp. 293-294)

Es común encontrar el tipo de afirmaciones anteriormente citadas en la argumentación del Cortázar ya comprometido con la revolución cubana, que supone una nueva manera de afrontar la realidad hispanoamericana –aunque en el capítulo quinto se matizará esta afirmación, partiendo de la hipótesis de que el cambio es mucho más gradual de lo que la crítica lo ha presentado–. En cualquier caso, esta actitud centrada en lo individual dará paso a una progresiva preocupación por lo social. En un primer momento, esta toma la forma de un paréntesis en lo fantástico para bucear en las preocupaciones existenciales de sus personajes:

cuando escribí “El perseguidor”⁵⁴ había llegado un momento en el que sentí que debía ocuparme de algo que estaba mucho más cerca de mí mismo. En ese cuento dejé de sentirme seguro. Abordé un problema de tipo existencial, de tipo humano, que luego se amplificó en *Los premios* y sobre todo en *Rayuela*. [...]. En “El perseguidor” quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también a mi prójimo. (Cortázar, en Harss, 1966, pp. 273-274)

La búsqueda ontológica de Johnny, como la del resto de la estirpe de los perseguidores cortazarianos, será el primer paso hacia la conexión con la realidad histórica en la que se ve inmerso. Frente al recogimiento y la erudición iniciales –debidos

⁵⁴ Editado en *Las armas secretas* por Sudamericana en 1959, aunque publicado con anterioridad en la *Revista Mexicana de Literatura* en 1957.

en parte a la búsqueda de estabilidad económica que le permitiera afincarse en Francia y mantener a su familia en Buenos Aires—, su adscripción a la causa cubana se interpreta a la luz de otro clima, tanto personal como intelectual. No se debe pasar por alto la visible diferencia entre la falta de apoyo e inclusión de los intelectuales por parte del régimen peronista y el despliegue cultural que se realiza en torno a la nueva Cuba, con la revista *Casa de las Américas* y el premio homónimo como estandartes:

las vanguardias políticas y las vanguardias estéticas, separadas por malentendidos y desacuerdos permanentes, parecen reencontrarse al fin en esta revolución romántica bajo la sombra tutelar de José Martí y la beneplácita adhesión de Jean Paul Sartre y de cuanto intelectual progresista hay por entonces en el mundo. Dirigida, además, por hombres que provienen de sectores radicalizados de la clase media, considerablemente cultos y letrados, las esperanzas poético-políticas de los intelectuales y de los artistas parecen colmadas. (Goloboff, 1998, pp. 126-127)

Posteriormente, su activismo pasará a centrarse en su consternación por la caída del régimen de Allende y el compromiso con la causa sandinista en Nicaragua a partir de 1979, así como con las desapariciones producidas en los años setenta en Argentina. A partir de entonces, la postura de Cortázar va a cambiar y no solo por su nueva actitud ante la política, sino también debido a su mayor exposición pública. Por el efecto del éxito de *Rayuela*, así como del reconocimiento de su literatura anterior, el escritor que antes huía del foco va a tomar conciencia de la necesidad de creación de una imagen pública. Aquí es cuando su participación en cuanto evento de protesta, comité de derechos humanos, difusión de informes —como el volumen *Chili, le dossier noir* (1974)⁵⁵ o su obra *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975)⁵⁶—, entrevistas televisadas y coloquios con

⁵⁵ Así titulado por oposición al *Libro blanco del cambio de gobierno en Chile*, publicado en 1973 con financiación del régimen golpista, se trata de un volumen colectivo que Julio Cortázar dirige junto con Mario Muchnik y Raúl Silva y que cuenta con la colaboración de más de setenta intelectuales afincados en Francia para difundir en territorio europeo las consecuencias de la situación chilena. Entre ellos se encuentran Eduardo Jonquières, Ugné Karvelis, Miguel Rojas Mix, Juan José Saer y el matrimonio Yurkievich (1999). La elección de la lengua de difusión es clave en este sentido: Cortázar, un escritor que, salvo contadas excepciones, emplea el español en sus producciones, escoge en esta ocasión el medio de divulgación que mejor recepción tendrá entre el público propuesto. Este tipo de decisiones editoriales no son una excepción en el caso cortazariano, como se tendrá oportunidad de comprobar en el capítulo quinto. Se puede visualizar un fragmento de un coloquio en el que Cortázar presentó el libro en el programa *Ouvrez les guillenes* en septiembre de 1974. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=BzR8cY-bpS4&ab_channel=MatiasWolff.

⁵⁶ Cuya intención principal es difundir las conclusiones del Tribunal Bertrand Russell II, aunque, como se analizará en el quinto capítulo, es mucho más que eso.

otros escritores –ya sea en español o en francés– relacionado con las causas políticas anteriormente mencionadas se multiplica exponencialmente.

Cabe destacar que las acciones antes descritas no se limitan a la difusión de los logros de la revolución cubana y a la creación de redes en el clima intelectual que le acompaña, sino que también incluyen el resto de las causas por las que abogó el escritor. Durante el mayo del 68 francés participa en la toma de la Casa Argentina, donde antes residiera: muchos de los cánticos, pintadas y carteles quedan transcritos y fotografiados en “Noticias del mes de mayo”, en *Último round* (1969) –“ahora estas noticias / este *collage* de recuerdos. / Igual que lo que cuentan / son obra anónima: la lucha / de un puñado de pájaros contra la Gran Costumbre” (Cortázar, 2013a, p. 47)–. Asimismo, Cortázar dedica parte de los beneficios económicos de su literatura a diferentes causas latinoamericanas. Los ingresos recibidos por *Libro de Manuel* (1973), cuya temática remite explícitamente a la situación argentina de aquellos años, se destinan a los presos políticos de su país; además, el monto del Premio Médicis otorgado en Francia por esta novela en 1976 lo destina a la resistencia chilena. Por su parte, la iniciativa sandinista de Sergio Ramírez y Daniel Ortega recibe los derechos de autor del volumen *Nicaragua, tan violentamente dulce* (1984), que reúne una serie de poemas, crónicas, ensayos y relatos en torno a la experiencia personal de Cortázar. Las ficciones de esta época muestran hasta qué grado se involucra el escritor con dichos movimientos, especialmente los de cuño latinoamericano. Así, relatos como “Reunión” –de *Todos los fuegos el fuego* (1966)–, “Apocalipsis de Solentiname” o “Segunda vez” –en *Alguien que anda por ahí* (1977)– retoman personajes, localizaciones y eventos de rabiosa actualidad en el continente. A este respecto señala Goloboff:

la revolución cubana representará, en la vida de Julio Cortázar, una bisagra fundamental, y será la causante de cambios irreversibles tanto en su concepción del mundo, de la historia latinoamericana y de los deberes del intelectual, como del sentido de su propia obra.

Sin abandonar el cuidado de la forma, ni su adhesión a los postulados de una literatura de alta conformación estética, comenzará a verificarse en él un esfuerzo visible por incorporar ciertos temas y, sobre todo, por transmitir ciertos contenidos. Lo social y lo político, hasta entonces presentes de un modo muy metafórico en sus primeros cuentos, harán irrupción de una manera clara y resuelta. (Goloboff, 1998, pp. 124-125)

Con todo, la revolución cubana dejará de ser el foco de su atención. Especialmente a partir de 1971 con el caso Padilla, las reacciones de los intelectuales y la del propio Cortázar, así como el cambio de Cuba respecto al escritor, provocan un distanciamiento respecto a la causa cubana que le hace desplazar sus esfuerzos a otros empeños. Eso no significa que lo deje de lado completamente, sino que no lo hace tan público como las otras causas que defiende. Como señala Raquel Arias, “el compromiso de Cortázar con Cuba nunca decae [...], pero la situación en su propio país y en muchos otros resulta más urgente que la de una Cuba siempre asediada, pero al mismo tiempo mucho más consolidada ya” (2014, p. 259). En una carta de enero de 1979 a Roberto Fernández Retamar se encuentra un ejemplo de cómo ofrece su limitada disponibilidad al compromiso cubano:

Precisamente aprovecho estas líneas para enviarte copia de un texto⁵⁷ que acabo de escribir para *El Nacional* de Caracas y que trata del mismo tema. [...] Te lo envío por si quieres hacer algo con él, darlo a alguna publicación, no sé; en todo caso todo lo que escribo sobre Cuba es de Cuba, de modo que ahí te va.

El día en que haya allá alguna coyuntura en la que yo pueda ser un poco útil, avísame con tiempo. Mis planes para este año son complicados (lo de siempre, Argentina y Chile exigiendo un trabajo constante, asistencias a reuniones y comités, etc.), pero el caimancito tiene *top priority* en la medida de lo humano. (Cortázar, 2012e; Fernández, 22 en. 1979)

Más allá de lo polémica que resultó en su momento la continuación del apoyo a la causa cubana por parte de Cortázar –cuyos resultados en la producción del escritor se explorarán en el capítulo quinto–, lo cierto es que el predominante elemento fantástico que caracterizara sus primeros relatos da paso de manera progresiva a las preocupaciones explícitas enunciadas por Goloboff. Interrogado sobre la mayor presencia de un contenido político en sus relatos, Cortázar señala que “es la historia la que me fuerza, la que invade mi casa, la que toma mi casa. [...] Entonces, es obvio que si tengo la responsabilidad que creo tener eso tiene que acusarse, tiene que manifestarse en mi trabajo” (en Sosnowski, 1976, p. 57). En cualquier caso, la ampliación de los conceptos de lo fantástico y la

⁵⁷ Que aparecería publicado como “Veinte años después” en el número 114 (mayo-junio 1979) de *Casa de las Américas*.

revolución que lleva a cabo Cortázar permiten ubicar esta etapa de su producción en el *continuum* de su obra, en el que no hay tanto una atracción hacia polos dispares como una fluctuación. Ante la pregunta de sus entrevistadores, en este caso Osvaldo Soriano y Norberto Colominas, acerca de sus reticencias a ser calificado como narrador fantástico, Cortázar contesta lo siguiente:

Me molestaría mucho más si alguien, tontamente, me calificara de escritor realista. Eso me molestaría, a menos que la calificación estuviera muy bien definida, porque ustedes conocen muy bien mi idea de que entre lo que se llama fantástica y lo que se llama real o realista, las fronteras no existen tal como la gente quisiera. Hay continuas simbiosis, continuas interpenetraciones. Si me califican como realista en ese sentido, realista con un sentido de la realidad muy agrandado, muy enriquecido, no me molesta. Por eso tampoco me molesta que me califiquen de escritor fantástico, porque yo lo veo a mi manera. Lo fantástico incluye la realidad, y no solo la incluye, sino que la necesita. En materia de fantástico y realista yo estuve siempre en contra de esa literatura exclusivamente fantástica [...]. Es muy divertido como lectura de clásicos, pero no puede ser un fantástico contemporáneo. (Cortázar, en Soriano y Colominas, 1979, p. IV)

Esta ampliación de la realidad hasta englobar lo fantástico se sitúa en la misma línea en la que Cortázar comprende el compromiso revolucionario, que no se limita a la acción política, sino que incluye asimismo la experimentación literaria⁵⁸. En definitiva, se corresponde con

[...] esa manera específicamente suya de entender la revolución como una ampliación de conciencia, como una zambullida profunda entre los pequeños detalles enriquecedores de la realidad cotidiana, como una lucha perpetua contra las limitaciones dogmáticas y a favor del inminente parto de ese “hombre nuevo” que protagonizará finalmente el ejercicio de una renovadora concepción de lo imprescindible revolucionario, en perpetua y estimulante libertad creativa. (Cousté, 2001, p. 65)

⁵⁸ Esta “operación análoga” (Cortázar, 2012c, pp. 523-524), en términos del propio escritor, se estudiará en profundidad en el capítulo quinto.

2.1.2. Lo fantástico y lo insólito en la narrativa cortazariana

Es notoria la incomodidad que a Cortázar le embargaba al ubicarse en la corriente fantástica por considerarla demasiado limitada para una concepción contemporánea. En “Algunos aspectos del cuento”⁵⁹, el escritor señala que:

casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo. (Cortázar, 1994c, p. 368)

Por otra parte, esta insuficiencia de la definición de lo fantástico es algo que la propia teoría literaria viene denunciando desde las primeras reflexiones críticas acerca del asunto, iniciadas por Pierre-Georges Castex, Roger Caillois y Louis Vax en sus publicaciones a partir de los años cincuenta –tales como *El cuento fantástico francés* (1951), *En el corazón de lo fantástico* (1965) o *Arte y literatura fantásticas* (1960), respectivamente– y por Tzvetan Todorov en su libro de 1970 *Introducción a la literatura fantástica*. Según David Roas, este último volumen es el que genera una mayor respuesta crítica y una gran cantidad de investigaciones teóricas en el ámbito de lo fantástico, ya que es el primero que no se ciñe a una clasificación temática de su objeto de estudio, sino que intenta analizarlo en tanto forma literaria (2001). A pesar de todo, la caracterización del género que allí desarrollara Todorov ha sido discutida y ampliada con posterioridad. Por una parte, respecto a lo que concibe como puramente fantástico –la línea fronteriza

⁵⁹ Publicada por primera vez en la revista *Casa de las Américas* (núms. 15-16, nov. 1962-feb. 1963).

entre lo extraño⁶⁰ y lo maravilloso—, por mucho que incluya en su análisis las mixturas y superposiciones que esto genera (Todorov, 1982, pp. 53-72). Asimismo, es discutible su consideración acerca de la disolución de lo fantástico una vez eliminado el efecto de ambigüedad:

Lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la “realidad”, tal como existe para la opinión corriente. Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso. (Todorov, 1982, p. 53)

A diferencia de lo que postula Todorov, en el relato fantástico también existe la posibilidad de mantener esa “vacilación del lector” que el propio autor considera la “primera condición de lo fantástico” (1982, p. 42). Se trata de una elección fundamental que influye en la propia estructura del relato: “al ofrecer una explicación ya se pone en el foco de interés el problema que consideramos como rasgo del género, y que al dejar la explicación en suspenso (sin inclinarse por ninguna solución) se refuerza el efecto de focalización” (Barrenechea, 1972, p. 396). En el caso de la narrativa cortazariana esta última es la opción predominante. Frente a esa resolución obligatoria ante el hecho fantástico, “Cortázar deja a cada lector la tarea de completar los suspensivos” (Alazraki, 1983, p. 77). Tal y como señala el escritor en su texto “Del sentimiento de lo fantástico”, publicado por primera vez en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967):

El orden [de lo fantástico] será siempre abierto, no se tenderá jamás a una conclusión porque nada concluye ni nada empieza en un sistema del que solo se

⁶⁰ Que se vincula con la noción freudiana de lo *Unheimlich* (Todorov, 1982, p. 60). Este concepto, nacido del psicoanálisis, adquiere diferentes matices en su traducción al español, tales como “lo ominoso” (Roas, 2001, p. 11), “lo siniestro” (Reisz, en Roas, 2001, p. 197) o “lo inquietante, lo que sale de lo cotidiano aceptable por la razón [...], que los ingleses llaman *uncanny* y que no tiene equivalente preciso en español o francés” (Cortázar, 1994c, p. 85).

poseen coordenadas inmediatas. [...] No hay un fantástico cerrado, porque lo que de él alcanzamos a conocer es siempre una parte y por eso lo creemos fantástico. (Cortázar, 1967, pp. 44-45)

En suma, se trata de una noción limitada para la comprensión del fenómeno fantástico en la literatura contemporánea, específicamente la cortazariana⁶¹, como ya lo señalara el propio autor en las declaraciones citadas anteriormente. Para no incurrir en equívocos, pero sin la intención de establecer una tipología determinada, se recurrirá al sintagma “lo insólito” para hacer referencia a la vertiente fantástica cultivada por Cortázar y tender puentes con el resto de su poética narrativa. Esto se debe a que para referirse a sus propios relatos en muchas ocasiones habla de “lo excepcional” o “lo insólito” –como en “Del sentimiento de no estar del todo”, en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967, p. 22)– para referirse a sus propios cuentos, incluyendo en estas reflexiones un texto que será altamente representativo de las relaciones interartísticas en el seno de la literatura – y que se comentará en el próximo apartado–: “Ventanas a lo insólito”⁶². Por su parte, Alazraki habla de lo “neofantástico” para referirse a manifestaciones de lo fantástico que, como en el caso de Cortázar, presentan diferencias con las convenciones tradicionales del género⁶³ tal y como se cultivaba en el siglo XIX (1983; en Roas, 2001). Quizá la más destacada sea la que señala que los relatos fantásticos contemporáneos “son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario” (en Roas, 2001, p. 277).

Con todo, los esfuerzos de Todorov por intentar una primera descripción estructural del subgénero fantástico son loables e introduce por primera vez ciertas características en las que posteriores teóricos del género han incidido. En el caso del cultivo concreto de lo fantástico que realiza Cortázar en sus cuentos, es especialmente interesante el rol que aquí se otorga al lector:

⁶¹ Como demuestran las revisiones de Barrenechea (1972), Alazraki (1983), Campra (en Roas, 2001) y Nandorfy (en Roas, 2001).

⁶² Publicado originalmente en francés como “Fenêtres sur l’insolite” en la revista *Nouvel Observateur*, núm. 1, en junio de 1977 y posteriormente recogido en su versión castellana en *Papeles inesperados* (2009, Buenos Aires, Alfaguara).

⁶³ Que Cortázar explora en “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, recogido junto al resto de su obra crítica y publicado por primera vez en la revista *Caravelle* (núm. 25, 1975, <https://www.jstor.org/stable/40850341>).

Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados. Hay que advertir de inmediato que, con ello, tenemos presente [...] una “función” de lector, implícita al texto (así como también está implícita la función del narrador). La percepción de ese lector implícito se inscribe en el texto con la misma precisión con que lo están los movimientos de los personajes. (Todorov, 1982, pp. 41-42)

Para ello, se emplean una serie de recursos textuales que faciliten la identificación del lector con las reacciones y percepción de los personajes⁶⁴. Estos van desde la narración en una primera persona de cuya veracidad se duda –lo que Wayne C. Booth denominaba *unreliable narrator* (1983, pp. 211-240)– al relato en tercera persona, sean los narradores protagonistas o testigos de los hechos; además, pueden presentar la gradual aparición de los elementos fantásticos, frecuentemente unidos a la polisemia y a la presencia de adjetivos cuya carga semántica recalca lo insólito (Todorov, 1982; Bellemin-Noël, en Roas, 2001; Campra, en Roas, 2001, Pellicer, 2013). De esta manera, la expresión de lo fantástico es una hoja de doble filo. Por un lado, como afirma Todorov, “lo sobrenatural nace del lenguaje; es a la vez su prueba y su consecuencia” (1982, p. 99); al mismo tiempo, lo fantástico “debe partir del lenguaje, aun cuando sea para rechazarlo” (1982, p. 198). Así, la insuficiencia de la lengua para dar cuenta del hecho fantástico, que llega incluso a la inefabilidad, se encuentra entre las reacciones características de este tipo de narración (Roas, 2001; Alazraki, en Roas, 2001).

Todorov, y muchos autores después de él, destacan asimismo que el punto de partida de definición de lo fantástico depende de la propia realidad; es decir, debe coincidir con un mundo en el que el lector puede situar lo cotidiano –más que con la suspensión de la incredulidad⁶⁵ que se produce en toda ficción, relativa a la verosimilitud o al “efecto de realidad” acuñado por Barthes–, con las variaciones sociales, históricas y

⁶⁴ Para más información sobre el uso de estas herramientas en la narrativa cortazariana se recomienda la lectura de sus reflexiones en “Del cuento breve y sus alrededores”, en *Último round* (1969). Para un análisis de sus narradores desde una perspectiva crítica, se puede consultar el estudio de Jaime Alazraki “Voz narrativa en la ficción breve de Julio Cortázar” (*Inti*, 10/11, 1979-1980, pp.145-152. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/23287472>) o el volumen de Alberto Paredes *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar* (1988, México DF, Universidad Nacional Autónoma de México).

⁶⁵ En términos de Cortázar, se precisa “un lector [...] pronto a jugar el juego, a aceptar lo inaceptable, a vivir en un permanente estado de eso que Coleridge llamó *suspension of disbelief*” (1994c, p. 82).

culturales que ello conlleva (Todorov, 1982; Roas, 2001; Bessière, en Roas, 2001; Campra, en Roas, 2001). Solo así el efecto de quiebre obtendrá un verdadero impacto: “ya sea dentro de la vida social o del relato, la intervención del elemento sobrenatural constituye siempre una ruptura en el sistema de reglas preestablecidas y encuentra en ello su justificación” (Todorov, 1982, p. 196). En consecuencia, lo que caracteriza verdaderamente al fenómeno fantástico es su carácter de transgresión⁶⁶ o subversión de la realidad preconcebida a través del enfrentamiento, intersección, superposición o copresencia de las dos esferas (Roas, 2001; Jackson, en Roas, 2001; Campra, en Roas, 2001; Reisz, en Roas, 2001; Nandorfy, en Roas, 2001; Barrenechea, 1972; Alazraki, 1983). Esto es especialmente adecuado en la vertiente que Cortázar practica de lo fantástico, entendida “como exploración de la realidad, no para escapar de esta sino para avanzar en el conocimiento de sus posibles parámetros, para enriquecerla [...] transgrediéndola y forzándola” (Cortázar, 2014, p. 106)⁶⁷. Esto es, lo fantástico

pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real. [...] la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia [...]. Así, la literatura fantástica nos descubre la falta de validez absoluta de lo racional y la posibilidad de la existencia, bajo esa realidad estable y delimitada por la razón en la que habitamos, de una realidad diferente e incomprensible y, por lo tanto, ajena a esa lógica racional que garantiza nuestra seguridad y nuestra tranquilidad. (Roas, 2001, pp. 8-9)

En la literatura del escritor argentino, lo fantástico es una de tantas maneras de denunciar la división jerarquizada del mundo racional: “[lo] intersticial [...] se desliza entre dos momentos o dos actos en el mecanismo binario típico de la razón humana a fin de permitirnos vislumbrar la posibilidad latente de una tercera frontera” (Cortázar, 1994c, pp. 99-100). Como señala Cortázar, “al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra

⁶⁶ No solo a nivel ontológico, sino también del discurso. A este respecto, véase el artículo de Rosalba Campra “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión” (en Roas, 2001, pp. 153-191).

⁶⁷ Este extracto pertenece al texto “Lo fantástico y lo real en la literatura latinoamericana de nuestros días” (1983), que Cortázar pretendía leer en una conferencia en Bruselas a la que no pudo asistir por complicaciones de salud (Arias, 2014, p. 292-293). El borrador se encuentra reproducido en *Cortázar de la A a la Z: un álbum biográfico*, editado por Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga en 2014.

mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir [...], pero por la vía intuitiva y no por la racional” (Cortázar, en González, 1978, pp. 42-43). Esto, en suma, desvela que lo que se considera la realidad objetiva está sujeta a diversos modos de percepción⁶⁸ y que se trata de un constructo cultural, tanto como lo es la propia literatura (Roas, 2001; Jackson, en Roas, 2001; Campra, en Roas, 2001; Reisz, en Roas, 2001; Nandorfy, en Roas, 2001). Reisz incluso señala que el efecto que lo fantástico tiene en los personajes de las narraciones se vincula con que el hecho en cuestión no está “codificado” (en Roas, 2001, p. 196). De esta manera,

No es el carácter aterrador o inquietante del suceso el que lo vuelve apto para una ficción fantástica sino, antes bien, su irreductibilidad tanto a una causa natural como a una causa sobrenatural más o menos institucionalizada. El temor o la inquietud que pueda producir, según la sensibilidad del lector y su grado de inmersión en la ilusión suscitada por el texto, es solo una consecuencia de esa irreductibilidad: es un sentimiento que se deriva de la incapacidad de concebir –aceptar– la coexistencia de lo *posible* con un *imposible* [...] o, lo que es lo mismo, de admitir la ausencia de explicación –natural o sobrenatural codificada– para el suceso que se opone a todas las formas de legalidad comunitariamente aceptadas [...]. (Reisz, en Roas, 2001, p. 197)

En este sentido, la narrativa de Cortázar suele presentar a personajes a quienes, ante tal revelación, suele sobrevenir la sensación de estar sobrepasados ante ese orden perteneciente a la realidad que hasta ese momento no se había percibido. Esto permite realizar un último apunte sobre las características particulares de lo fantástico cortazariano: esa irrupción de lo insólito “hace que la realidad se torne porosa como una esponja” (1994c, p. 97). Este momento de epifanía “nace de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen «normal» de la conciencia” (Cortázar, 2013a, p. 42, primer piso). Así, el hecho fantástico no se entiende tanto como una escisión, sino como una apertura:

⁶⁸ O, retomando la terminología del anterior capítulo, de diferentes paradigmas, regímenes escópicos, etc.

Repito que la erupción de lo otro [...] consiste por encima de todo en la experiencia de que las cosas o los hechos o los seres cambian por un instante su signo, su etiqueta, su situación en el reino de la realidad racional. [...] En la mayoría de los casos, esa erupción de lo desconocido no va más allá de una sensación terriblemente breve y fugaz de que existe un significado, una puerta abierta hacia una realidad que se nos ofrece pero que nosotros, tristemente, no somos capaces de aprender [sic]. (Cortázar, 1994c, pp. 98-99)

En suma, la concepción cortazariana de lo fantástico concluye que esta dimensión siempre ha formado parte de la realidad, pero la vía racional de conocimiento no nos permite ver más allá de lo que se encuentra convencionalmente establecido. Por ello, “el significado más preciso de «fantástico» [...] será, pues, ‘potencial’; un potencial susceptible de actualización en la experiencia y en la expresión [...]. Si damos por buena esta perspectiva abierta de la realidad, el significado de «mimesis» se ensancha para poder incluir en su seno a lo fantástico” (Nandorfy, en Roas, 2001, pp. 259-260). De nuevo, lo potencial y lo intersticial se dan la mano en un autor que intenta ubicarse tanto en la vanguardia estética como en la política.⁶⁹

2.1.3. Adscripciones literarias y filiaciones neovanguardistas

Se podría argumentar que la poética cortazariana –a la que tantas páginas de obra crítica dedica el propio autor–, además de todas las dificultades que supone encuadrar la obra de Cortázar por su característica indeterminación genérica, sitúan al escritor como una *rara avis* en el panorama literario que le acoge. Sin embargo, su particularidad, como la de tantos grandes creadores, se debe en mayor medida a la personal mezcla de los elementos de su campo literario a la que da forma en su literatura. En primer lugar, Cortázar se encuentra vinculado a otros autores que han cultivado el género fantástico en el Río de la Plata –como lo consideran tanto el propio autor como también Barrenechea y Speratti en su volumen de 1957 *La literatura fantástica en la Argentina*–. Entre ellos se encuentran Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Macedonio Fernández, Jorge Luis

⁶⁹ Con estas notas se quiere sintetizar el concepto de lo fantástico según lo practica Cortázar. Sin embargo, la literatura latinoamericana actual, especialmente la de sus autoras, se está desplazando en manifestaciones como la “narrativa de lo inusual” (Alemany, 2016, 2019a, 2019b).

Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo o Felisberto Hernández (Cortázar, 1994c, p. 79; Barrenechea y Speratti, 1957).

Por la afinidad de la poética cortazariana con diferentes corrientes que preceden a este autor, László Scholz considera su obra bajo el término “neo-vanguardista” (1977, p. 63), en tanto reinterpreta ciertas características de los movimientos señalados: los vínculos con el Romanticismo, especialmente en su concepción de la poesía; las derivas existencialistas de su cuestionamiento del lugar del hombre y su búsqueda del lado de allá; del surrealismo toma especialmente la ampliación de la realidad a través de mecanismos no racionales y la inexactitud de los sentidos y del lenguaje como vías de aprehensión de la experiencia. Con todo, todas estas características constituyen más bien una visión del mundo o un punto de partida para la literatura cortazariana más que una descripción de características de esta. (Scholz, 1977, pp. 63-69).

Antes de continuar con sus filiaciones literarias, merece la pena aclarar la relación que Cortázar tiene respecto al surrealismo y al dadaísmo⁷⁰. Como bien apunta Cousté, es el carácter de insubordinación ante lo establecido lo que llama la atención del escritor argentino y más que por las figuras principales, tales como Breton o Éluard, se muestra inspirado por aquellos que precedieron al movimiento o que se distanciaron de él, tales como Jarry o Artaud, respectivamente (2001, p. 60). Más que el cultivo de una literatura de corte surrealista, con los mecanismos textuales, formas, géneros y otras convenciones que ello conlleva, el propio Cortázar apunta que lo que le atrae de esta vanguardia es su planteamiento ontológico:

El surrealismo fue una gran lección para mí, no tanto una lección literaria sino [...] de tipo metafísico. [...] me mostró la posibilidad de enfrentar la llamada realidad cotidiana no solo desde la dimensión de lo convencional, de la lógica aristotélica, sino tratando de ver lo que se daba en los intersticios. [...] eso abre un paréntesis de misterio por el cual se entrevé a veces una realidad diferente. Creo que muchos de mis cuentos fantásticos nacen de esa entrevisión de lo que puede haber entre dos momentos de la realidad. [...] Paradójicamente, tal vez no

⁷⁰ Para ahondar en los vínculos de la literatura cortazariana con el Romanticismo y el surrealismo, véanse: Rosario Ferré (1991), *Cortázar: el romántico en su observatorio*. San Juan-Colorado Springs, Editorial Cultural-Literal Books; Ana Hernández del Castillo (1981), *Keats, Poe, And The Shaping Of Cortázar's Mythopoesis*. Amsterdam, John Benjamins B. V.; Evelyn Picón Garfield (1975), *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid, Gredos; Graciela Speranza (2006). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona, Anagrama.

[me influyó] tanto el surrealismo escrito como el surrealismo pictórico [...]: la obra de Max Ernst o la obra de Salvador Dalí o la obra de Yves Tanguy, los grandes pintores surrealistas de la época. (Cortázar, 1983, 33:57-35:22)

Scholz vincula asimismo la literatura cortazariana con tres movimientos coetáneos: la *nouveau roman*, la neo-vanguardia europea y las renovaciones de la literatura latinoamericana llevadas a cabo entre los años cuarenta y sesenta. Respecto a estas últimas –que se detallarán más adelante, tanto en este apartado como en el capítulo 5– le une la universalización de su literatura y las constantes transgresiones y cuestionamientos de la obra literaria en tanto unidad cerrada. En lo relativo a la primera, destaca especialmente su tendencia a la mostración y no a la explicación, así como a la consideración del lector como un participante activo del proceso de significación de la obra. La segunda, por su parte, da cuenta de las consecuencias de un mismo momento histórico: las circunstancias geopolíticas de los años cincuenta y sesenta, entre las que se encuentran el proceso de descolonización argelino y la revolución cubana, responden a un agotamiento respecto a las tendencias estrictamente realistas, a la compartimentación de la experiencia artística y a su distribución en niveles altos y bajos. Esto conlleva una experimentación continua y una atención a la forma artística en cuanto determinante de su significado, como se puede apreciar visualmente en manifestaciones como la poesía concreta. La intención de Scholz al señalar estas filiaciones es la de demostrar la polifacética cualidad de Cortázar, que no solo se advierte en sus influencias sino también en la condición genérica de su propia producción (Scholz, 1977, pp. 69-75). No es casualidad que gran parte de los movimientos señalados –el Romanticismo, el surrealismo y el espíritu recuperado de las vanguardias de inicios de siglo en los años sesenta– prediquen la destrucción de las fronteras entre géneros y artes que ya se señalara a propósito de las relaciones históricas entre literatura e imagen en el capítulo anterior. La práctica literaria cortazariana así comprendida quedaría vinculada con la experimentación interartística que se viene dando en la literatura latinoamericana desde la segunda década del siglo XX:

Rupturas y tradiciones, términos en apariencia antagónicos pero que se necesitan mutuamente, se anudan así en el corazón del sistema literario para configurar una compleja articulación en la que conviven diversas prácticas y usos aquilatados, siempre en lucha con heterodoxias amenazantes. La ambición, el deseo de

novedad, la voluntad de experimentar originan cambios, a veces sutiles, que a su vez producen discontinuidades en el canon, figurado espacio de lo institucionalizado. Cambios, discontinuidades, desplazamientos redundan a su vez en transformaciones diversas, más o menos asombrosas, nunca triviales porque al apartarse de lo rutinario, por una parte incorporan nuevos sentidos y por otra corroboran la vitalidad de un sistema literario que, como el de la literatura argentina, invita a lecturas siempre renovadas. (Manzoni, 2022, p. 7)

La obra de Cortázar se encuadra asimismo en la “nueva narrativa hispanoamericana” (Shaw, 2005), término que se ha empleado especialmente para referirse a la vertiente novelística. Sin embargo, “la importancia de la nueva narrativa, además de la calidad indiscutible de sus grandes novelas, se debe en gran manera a la solidez de su cuentística. Hablar continuamente de «nueva novela» revela [...] ligereza terminológica” (Roy, 1978, pp. 18-19). Una de las tareas de esta investigación es recordar que gran parte de la producción cortazariana se nutre de relatos en los que la concepción de lo fantástico y de la realidad se muestra a la perfección:

En última instancia, si alguna generalización hoy nos parece viable es que el cuento literario ejemplifica –quizá idóneamente– esa ansiosa fragmentación episódica y comunicativa que ha predominado en la cultura de la modernidad. A través de sus ilimitadas variantes, el cuento [...] parece ubicarse en una línea de creación que al mismo tiempo refleja y contrarresta la inestabilidad de nuestras percepciones y vivencias. Con notable exactitud el cuento ha representado la parcelación incongruente que las sociedades modernas experimentaron en el siglo pasado como consecuencia de la revolución industrial. (Pupo-Walker, 1995, p. 28)

También destaca Roy que los autores reunidos bajo esta rúbrica deben su particular tratamiento del lenguaje y la mezcla de géneros que esto implica a las innovaciones de las vanguardias poéticas del siglo XX; por otra parte, la reflexión en torno a la realidad y la identidad latinoamericana que se produce en muchas de estas obras entronca con las cuestiones que se plantean asimismo la tradición ensayística o literatura de ideas (1978, pp. 17-21). A los antecedentes de estas corrientes que ya se mencionaran en el anterior capítulo, Roy añade la labor de diversos ensayistas argentinos realizada

entre las décadas de los años treinta y sesenta: Ezequiel Martínez Estrada –*Radiografía de la pampa* (1933), *La cabeza de Goliat* (1940)–, Raúl Scalabrini Ortiz –*El hombre que está solo y espera* (1931)–, Eduardo Mallea –*Historia de una pasión argentina* (1937)– y Héctor A. Murena –*El pecado original de América* (1954)– y Julio Mafud –*El desarraigo argentino* (1959) y *Psicología de la vivencia criolla* (1965)– (1974, pp. 16-20). Tanto en estos autores como en la producción cortazariana se advierte asimismo una postura existencialista común a la ribera rioplatense y que se desarrolla especialmente entre 1920 y 1960. De este modo, el escritor quedaría hermanado por sus preocupaciones en estos campos no solo con los ensayistas ya mencionados, sino también con autores como Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato, Jorge Luis Borges, Antonio di Benedetto, Leopoldo Marechal, Manuel Mujica Láinez, José Bianco, Juan José Saer o Ricardo Piglia, entre otros (Cervera, 2017, pp. 38-41). Aunando ambas tendencias existencial y ensayística, Cortázar desarrollará preocupaciones afines a las de dichos autores en relatos como “El perseguidor”, novelas como *Rayuela* o ensayos como *Teoría del túnel*. En ellos se desplegará lo que Ángela B. Dellepiane considera “la madurez cultural de la Argentina, especialmente en su medio urbano (Buenos Aires) de clase media. Traen a primer plano la indagación del hombre argentino a la vez que la angustia metafísica en que se debate el hombre moderno” (en Roy, 1978, p. 224).

A pesar de todo, si a algo se asocia el nombre de Cortázar es al fenómeno denominado como el *boom* hispanoamericano. Término controvertido donde los haya, no solo por su “elástica” condición, como la denomina Donoso (1972, p. 95), sino también por el fenómeno de internacionalización sin precedentes del que son objeto sus autores. Por aportar algunos nombres canónicos a una nómina tan discutida, en menos de una década se publican *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes; *La ciudad y los perros* (1963), de Mario Vargas Llosa; *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar y *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez.⁷¹ Lo cierto es que Cortázar queda unido a muchos escritores que alcanzan la fama en la década de los sesenta por unos mismos fenómenos del campo intelectual y literario: por un lado, la irrupción de la revolución cubana a partir de 1959 y las posturas que suscitó a lo largo de las décadas siguientes; por otro, el impulso a la literatura latinoamericana tanto dentro de los propios países del

⁷¹ Recientemente se ha editado la correspondencia entre estos cuatro autores como *Las cartas del Boom* en Alfaguara (2023). Asimismo, se ha realizado una revisión crítica de estas figuras en documentales como *Impriman la leyenda* (2020), producido por Canal Encuentro. Este último se encuentra disponible en <https://www.cont.ar/serie/7ba0ddee-750f-4d84-8589-4bee42ba08f6>.

continente como de manera internacional. Así, tanto el *boom* como la revolución cubana son catalizadores en la creación de redes con sus compañeros de profesión. Por un lado, la autonomía en lo profesional que adquieren estos autores viene dada por una serie de factores sociológicos que modifican el mercado literario, que se beneficia especialmente de las redes establecidas a través de la difusión en otras lenguas y las adaptaciones audiovisuales⁷²:

El desarrollo que vino a sacar a un grupo de narradores de Hispanoamérica de las estrecheces económicas tiene varias causas. En primer lugar, está la labor de los republicanos españoles que fundan editoriales en América; las cuales ponen al alcance de la mano obras que tradicionalmente se hubieran impreso en ediciones costosas. En la dimensión demográfica está la concentración urbana que produce consecuentemente el aumento de potenciales lectores, cercanos ahora a los centros distribuidores, expuestos a una serie de publicaciones populares que divulgan lo que antes parecía reservado a las revistas literarias para minorías (como *Sur*). Más tarde, el mundo editorial español –sobre todo en Barcelona– se lanza a la reconquista del mercado latinoamericano. Y, finalmente, la narrativa será aceptada en el mundo ajeno al castellano con traducciones y la conversión en cine de las mejores narraciones. O sea, de un principio precario dominado por ediciones ínfimas o locales, hemos pasado a la “continentalización” de la cultura. (Roy, 1978, pp. 24-25)

Respecto a las relaciones entre los intelectuales y el campo literario, Catelli señala que la red de difusión internacional en la que se vieron inscritos los autores latinoamericanos hizo que no solo su alcance editorial se viese multiplicado: también su margen de acción como intelectuales se amplió de manera transatlántica y hacia otras latitudes latinoamericanas. Así, “América proporcionó los hilos que compusieron la red, España la convirtió en el tejido que hizo posible su permanencia” (Catelli, 2010: 712). Sin embargo, los escritores latinoamericanos no buscaron en el sistema español la

⁷² No es posible desarrollar aquí la fecunda relación de los escritores del *boom* con el séptimo arte. En estos años, autores como Gabriel García Márquez, José Donoso, Guillermo Cabrera Infante y el propio Julio Cortázar establecen contactos profesionales con el cine que permiten un diálogo continuo en las dos direcciones, ya sea a través de la filmación de su obra o mediante la escritura de guiones, reseñas y crítica periodística. Para más información sobre estas conexiones se recomienda la lectura del artículo de J. Arellano (2016). *The Screenplay In The Archive: Screenwriting, New Cinemas, And The Latin American Boom*. *Revista Hispánica Moderna*, 69(2), pp. 113-132.

legitimación de sus prácticas intelectuales y estéticas (2010: 712-726). Si bien es cierto que, como afirma Gilman, “no solo se produjo entonces el encuentro con un público, sino también un fenómeno de consagración institucional, avalado por la increíble sucesión de premios que coronaron la literatura latinoamericana” (2003: 92), la inicial legitimación de este grupo de intelectuales progresistas se localizará en Cuba, gracias a la organización editorial de Casa de las Américas (Funes, 2014, pp. 232-233; Gilman, 1997, pp. 177-178).

Otro de los aspectos más interesantes del *boom* latinoamericano es su consideración en tanto fenómeno lector. Como bien apunta Joaquín Roy, este no solo ha hecho aumentar de manera exponencial las cifras de ejemplares de Fuentes, Cortázar o García Márquez, sino que también ha funcionado como un redescubrimiento retrospectivo de la literatura anterior, así como un impulso a la escritura emergente de los años posteriores (1978, pp. 22-24). El propio Cortázar le da este valor en su entrevista con Joaquín Soler Serrano:

A mí lo que me alegra en este fenómeno del llamado *boom* es que [...] hemos sido leídos por primera vez por nuestros compatriotas. Yo pertenezco a una generación que no leía a los escritores latinoamericanos sino con cuentagotas. [...] Estábamos vueltos a Europa: lo que leíamos era la última novela de Graham Greene, [...] de François Mauriac [...] o de Hemingway. Magníficos escritores que hay que leer y en buena hora, pero estábamos de espaldas a nuestra realidad. Y en diez años de eso que llaman el *boom* sucede que hay millones de latinoamericanos que se han despertado a ese hecho maravilloso de tener confianza en sí mismos [...] como perteneciente[s] a una sociedad, a una cultura, a un ritmo histórico. Entonces, de golpe, tenemos un continente que nos lee a nosotros. Fíjate lo que eso significa como signo revolucionario, como búsqueda de una identidad. (Cortázar, en Soler, 1977, 1:57:40-1:58:53)

Esto no solo se aprecia en la lectura de las obras del *boom*, sino también en la trayectoria lectora del propio Cortázar. Sus intereses literarios también dan cuenta de este progresivo viraje: del descubrimiento que le supone *Opio*, de Jean Cocteau, el surrealismo metafísico de Alfred Jarry o el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, la poesía de Keats y otros románticos ingleses o la sonoridad sinestésica de los simbolistas franceses que caracterizan los treinta primeros años de Cortázar, poco a poco se va dando paso a las fuentes latinoamericanas. Buena prueba de esto será tanto la lectura atenta de cuanto

manuscrito de sus compañeros de generación le llega como los prólogos que realizará a numerosos libros –de Antonio di Benedetto, Juan Gelman, Felisberto Hernández, Julio Huasi, Roberto Juarroz, Pablo Neruda, Cristina Peri Rossi o Luisa Valenzuela, entre tantos otros–. De hecho, Cortázar será lector asiduo de Roberto Arlt, uno de los principales defensores del *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal –precisamente en una época en la que fue apartado del grupo *Sur*, en cuyas publicaciones también participó Cortázar, por su acercamiento al peronismo– y, posteriormente, dedicará grandes esfuerzos al elogio y la edición de *Paradiso*, de José Lezama Lima⁷³.

2.1.4. La poética del almanaque como teoría de la narrativa (pasando por la *Teoría del túnel*)

Esta presentación de las diferentes aristas que conforman la poliédrica figura de Cortázar y de su producción sienta las bases para un recorrido por los aspectos principales de su narrativa; o, como se ha argumentado en otro lugar para incidir en la importancia del elemento visual como principio de construcción de su escritura, de su “poética del almanaque” (Ros, 2023, pp. 117-118). Estas reflexiones se desplegarán a lo largo del presente apartado y surgen de una anotación manuscrita reproducida en el *Cuaderno de bitácora de Rayuela* en la que el escritor propone una denominación genérica alternativa, luego desechada, para esta obra:

De ningún modo admito que esto pueda llamarse una novela.

Lllamarle (subtítulo)

ALMANAQUE. (Cortázar, 1983, p. 166).

Por otro lado, se habla de la poética⁷⁴ –y no de la teoría literaria– de Cortázar porque, tal y como argumenta en su obra crítica, este escritor aboga por una visión lírica

⁷³ Léanse al respecto los textos de Cortázar “Roberto Arlt: apuntes de relectura”, aparecido como introducción al volumen de obras completas de este autor (1981) o “Un argentino habla de Roberto Arlt”, presentación para la edición francesa de *Los siete locos* del mismo año; “Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*”, publicado en la revista *Realidad* (vol. V, núm. 14, 1949); “Para llegar a Lezama Lima”, presente en la revista *Unión de Escritores y Artistas de Cuba* (núm. 4, 1966). Los tres primeros artículos se encuentran recogidos en su obra crítica (1994b; 2006; 1994c), mientras que el cuarto se reproduce en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967).

⁷⁴ Para más información sobre las premisas poéticas de la literatura cortazariana, léase el trabajo de D. Mesa Gancedo (2008). Cortázar poeta, *T’el qu’ en lui-meme*. En V. Cervera y M. D. Adsuar: *Alma América: in honorem Victorino Polo, Vol. II* (pp. 63-82). Murcia, Editum.

de la realidad que trasciende la propia literatura. Para justificar esta aproximación se recurrirá a varios textos tempranos, tales como *Imagen de John Keats*⁷⁵, *Teoría del túnel*⁷⁶ y “Para una poética”⁷⁷; aunque todos ellos se escribieron en fechas próximas –desde finales de los años cuarenta a mediados de los cincuenta–, los dos primeros se mantuvieron inéditos durante la vida del autor y solo se publicaron con la recopilación del resto de los textos críticos en la década de los noventa. Dichos textos permiten establecer una línea de continuidad basada en la marcada indeterminación o hibridación genérica de su escritura, ya sea ficcional o crítica.

Para comprender la concepción ensayística de Cortázar es necesario detenernos en *Imagen de John Keats*, libro que define su aproximación –o, más bien, resistencia– a las convenciones del género. Cortázar entra en contacto profundo con este poeta a través de la traducción del volumen de Lord Houghton *Vida y cartas de John Keats*, que realiza durante los años cuarenta (Cortázar, en Prego, 1985, pp. 99-101) y que aparece publicado en 1955 en la editorial bonaerense Imán; a partir de ese encargo, el escritor decide intentar su propia aproximación a la poética de Keats. En una carta de octubre de 1973 describe de esta manera el volumen resultante a Ana María Hernández:

Outline del libro sobre Keats: Más de 600 páginas a máquina. La idea fue vivir mano a mano con Keats, sentirlo contemporáneo y presente; es decir que muchas veces el estudio se corta para tocar otros temas (muerte de André Gide, por ejemplo, recuerdos de viaje a Venecia, múltiples alusiones a la literatura contemporánea, a amigos, a Buenos Aires, caminatas con Keats por los barrios porteños). Y simultáneamente con eso, una ingenua tentativa de *scholarship*, análisis de poemas, interpretaciones, utilización de una bibliografía relativamente completa pero en la que faltan bastantes especialistas en Keats, es decir que desde el plano académico el libro no es “serio” en la medida en que debería serlo. Tentativa de vivir a un poeta por medio de la poesía, escribiendo desde su mundo, leyendo sus admirables cartas como si yo hubiera sido el destinatario, y

⁷⁵ La trayectoria que le lleva a la escritura de este libro comienza cuando imparte las clases sobre este poeta en la Universidad de Cuyo (Prego, 1985, p. 22); de hecho, en la revista de dicha universidad publica unas primeras aproximaciones sobre el asunto en un artículo titulado “La urna griega en la poesía de John Keats” (*Revista de Estudios Clásicos*, núm. 2, 1946).

⁷⁶ Dicho estudio se redacta en 1947, derivado de las reflexiones de sus cursos en Mendoza, mientras trabaja en la Cámara Argentina del Libro y en paralelo a la redacción de los relatos que conformarán *Bestiario* (Yurkievich, en Cortázar, 1994a, pp. 15-16).

⁷⁷ Publicado por primera vez en la revista puertorriqueña *La Torre* (núm. 7, 1954).

contestándolas. Ya te imaginas el baúl de turco que puede dar todo eso. (Cortázar, 2012d; Hernández, 25 oct. 1973)

Pese a la importancia que este trabajo va a tener en la poética cortazariana, el manuscrito no llega a ver la luz hasta una década después del fallecimiento de su autor. Las razones para ello son, de una parte, que la editorial inglesa con la que intentó llevar a cabo la publicación no comprendió el tratamiento desenfadado que Cortázar aplicó a su escrito; de otra, la necesidad de una profunda revisión que advirtió una vez que, con distancia temporal y recién instalado en París –inmerso en una vida diferente que dedicaba cada vez más tiempo a la escritura de relatos–, transcribió y releyó sus borradores (Cortázar, en Prego, 1985, pp. 99-101). En ese momento, “aunque me quedé y sigo estando satisfecho con la invención y con algunos momentos del libro, me di cuenta de que no era un libro publicable porque era un libro escrito por otro poeta romántico y eso no se usaba en esa época. Era un romántico que hablaba de otro” (Cortázar, en Prego, 1985, pp. 99-101). En este sentido, tal y como apunta Ana Martínez Santa,

Cortázar parte inicialmente de una identificación simpática del tema a tratar, al que llega casi siempre por una afinidad electiva [...].

Si habla de Keats lo hará con el entusiasmo del romántico; si de Kierkegaard, con el temblor del existencialista; si de Duchamp o Desnos, con el ludismo del surrealista. Es por esta asimilación a su objeto que el discurso ensayístico se acerca a la ficción, amplía sus márgenes para dar cabida a recursos propios del poema o la novela. [...] Al hablar de Keats, Cortázar no desaparece tras el texto, sino que deja que su voz se escuche, con lo cual invalida la impersonalidad y la continencia que son inherentes a la crítica puramente filológica [...].

De esa voluntad de diálogo que es aproximación emocional, y no de un simple interés hermenéutico, nace una escritura compacta [...]. (Martínez, 1992, p. 194)

Al estudiar los ensayos cortazarianos en relación con su producción literaria, Alazraki señala que *Rayuela* transgrede las condiciones de la ficción por ser “una novela construida sobre las funciones del ensayo” (1982, p. 15). De manera análoga, Cortázar hace lo propio con su escritura crítica, especialmente a partir del lugar central que posee el diálogo, cuya función principal es la de crear complicidad con el lector, incluyendo en ocasiones a un interlocutor ficticio en sus reflexiones (1982, pp. 16-17). De este modo,

Los ensayos de Cortázar se aproximan a la novela⁷⁸ por su actitud de diálogo: diálogo con su objeto, diálogo con el lector, diálogo consigo mismo. [...] No es un lenguaje que monologa sumido en su propia contemplación, sino palabra que se tiende al otro como un puente, diálogo vivo. (Alazraki, 1982, p. 19)

Así se realiza en el texto “Casilla del camaleón”, recogido por primera vez en *La vuelta al día en ochenta mundos* e íntimamente relacionado con *Imagen de John Keats*, en el que las justificaciones de la razón de ser de todo el volumen se proporcionan a una señora que actúa en nombre de la seriedad (Cortázar, 1967, pp. 209-213). La necesidad de conexión se explicita asimismo en otro texto del almanaque, “Morelliana, siempre”:

Tengo la certeza de que apenas las circunstancias exteriores (una música, el amor, un extrañamiento cualquiera) me aíslan por un momento de la conciencia vigilante, aquello que aflora y asume una forma trae consigo la total certidumbre, un sentimiento de exaltante verdad.

[...] Todo eso no puede *decirse*, pero el hombre está para insistir en decirlo; el poeta, en todo caso, el pintor y a veces el loco. [...] Si no se puede decir hay que tratar de inventarle su palabra, puesto que en la insistencia se va cerniendo la forma y desde los agujeros se va tejiendo la red; como un silencio en una música de Webern, un acorde plástico en un óleo de Picasso, una broma de Marcel Duchamp, ese momento en que Charlie Parker echa a volar *Out of Nowhere* [...]. Allí y en tantos otros vestigios de encuentro están las pruebas de la reconciliación, allí la mano de Novalis corta la flor azul. [...] ¿Qué le importaba a Van Gogh tu admiración? Lo que él quería era tu complicidad, que trataras de mirar como él estaba mirando [...]. [...] yo escupo en la cara del que venga a decirme que ama a Miguel Ángel o a E. E. Cummings sin probarme que por lo menos en una hora extrema [...] ha sido también el otro, ha mirado con él desde su mirada y ha aprendido a mirar como él hacia la apertura infinita que espera y reclama. (Cortázar, 1967, pp. 207-208)

⁷⁸ Aunque en este estudio se prefiere el uso del término “ficción” para incluir asimismo la narrativa breve cortazariana, a la que también se extienden estas características, como se argumentará a lo largo de este apartado.

Esta intención dialéctica se encuentra desde el inicio de su propuesta en el volumen acerca del poeta inglés, donde va “del brazo de Keats, actitud más natural para conocerlo” (Cortázar, 1996, p. 19). Cortázar pretende con la mezcla de registros “que eso fuera una especie de diálogo con Keats, en donde él estuviera lo más presente posible. [...] en realidad la intención era acercar a Keats a la contemporaneidad y de esa manera ponerlo más cerca del lector” (en Prego, 1985, pp. 99-100). En el preludio, concretamente en la “Declaración jurada”, que finaliza con la frase “y con esto, librito, ábrete a los juegos” (Cortázar, 1996, p. 18), Cortázar afirma que se trata de “un libro de sustancias confusas, nunca aliñadas para contento del señor profesor, nunca catalogadas en minuciosos columbarios alfabéticos” (1996, p. 15). Continúa Cortázar por explicar la “Metodología” seguida, que consiste en “ir paseándome por mi memoria [...] y favorecer toda clase de encuentros, presentaciones y citas. [...] Y todo forma parte de Keats, porque no voy a escribir sobre él sino andar a su lado y hacer de eso, por fin, un diario” (1996, pp. 19-20) o “una larga carta” (1996, p. 255). Todo, menos un ensayo al uso.

Ya se habrá advertido que Cortázar no solo recurre a los espacios de reflexión académica –conferencias, publicaciones, entrevistas, etc.–, sino que también dedica a su vertiente crítica y teórica un lugar importante en sus almanaques. Estos constituyen un ensayo en la doble vertiente de esta palabra: por un lado, en tanto acogen sus reflexiones críticas –que, como se ha argumentado, en la escritura de Cortázar se acercan a lo ficcional–; por otro, como intento del movimiento de destrucción y construcción señalado en su *Teoría del túnel* (1994a) y de la presentación de un orden poético de la realidad, vinculado a la imagen.

Para ejemplificar su teoría del túnel, que “asume la forma agresiva de la destrucción y la reconstrucción sobre nuevas bases” (1994a, p. 43), Cortázar toma el género novelístico. El escritor señala como condición característica de la novela la convivencia –que no mezcla– de dos tipos de discurso: el enunciativo, nominativo o lógico y el poético, simbólico-metafórico o intuitivo. Lo poético no solo se expresa a través de formulaciones verbales, sino que también puede emanar de la selección de temas, los personajes y de las situaciones escogidas. El estilo propio de un autor –o, dicho de otro modo, el carácter estético de su novela– viene dado por los modos de alternancia entre ambas modalidades; del mismo modo, en cada movimiento literario fluctúa la proporción en la que se presenta cada discurso. A pesar de que en la novela tradicional la predominancia corresponde al orden enunciativo, su contraparte moderna presenta el carácter poético como elemento axial, estructurante y autónomo, no meramente

ambiental, circunstancial o de soporte. Esta nueva tendencia se viene gestando desde mediados del siglo XIX, con los poemas en prosa o de temática mundana cultivados, entre otros, ya por Baudelaire⁷⁹, y más concretamente en obras como *Aurelia, o el Sueño y la Vida*, de Gérard de Nerval, *Los cantos de Maldoror*, del conde de Lautréamont, o *Una temporada en el infierno*, de Arthur Rimbaud. Dichos intentos, llevados a cabo por poetas, solo se incorporarán a la corriente novelística años después, una vez superada la influencia del positivismo y posteriormente a la actitud poética de los surrealistas ante la literatura y la realidad (Cortázar, 1994a, pp. 81-108). De esta manera,

Lo poético irrumpe en la novela porque ahora la novela será una instancia de lo poético; porque la dicotomía fondo y forma marcha hacia su anulación, *desde que la poesía es, como la música, su forma [...]: el orden estético cae porque el escritor no encuentra otra posibilidad de creación que la de orden poético.* (Cortázar, 1994a, pp. 86-87)

Es preciso realizar una aclaración al respecto de estas declaraciones: aunque Cortázar tome como ejemplo el género novelístico, el carácter poético que impregna a esta forma literaria se expande a todas sus manifestaciones, donde lo “enunciativo lógico se ve reemplazado por lo enunciativo poético” (Cortázar, 1994a, p. 90). De hecho, toda la literatura adquiere un trasfondo lírico porque la propia existencia es poética y, como defiende el escritor, lo literario solo alcanza su sentido pleno cuando es expresión de la realidad y no mero ejercicio estético:

Mas seguir hablando de “novela”⁸⁰ carece ya de sentido en este punto. Nada queda –adherencias formales, a lo sumo– del mecanismo rector de la novela tradicional. *El paso del orden estético al poético entraña y significa la liquidación del distingo genérico Novela-Poema [...]* [la fusión de] sustancias tradicionalmente alógenas por falsa y parcelada visión de la realidad.

[...] En nuestro tiempo se concibe la obra como una manifestación poética *total*, que abraza simultáneamente formas como el poema, el teatro, la narración. Hay

⁷⁹ Como se destacó en el capítulo anterior, Gabrieloni destaca asimismo la importancia del surgimiento de estas formas poéticas, pero en el ámbito de las relaciones entre literatura y visualidad.

⁸⁰ Tampoco parece especialmente adecuado “antinovela”, como gran parte de la crítica ha considerado *Rayuela*, pues no se busca tanto oponerse a las limitaciones del género como expandir su delimitación.

un estado de intuición para el cual la realidad, sea cual fuere, solo puede formularse poéticamente, dentro de modos poemáticos, narrativos, dramáticos: y eso porque la realidad, sea cual fuere, solo se revela poéticamente. (Cortázar, 1994a, p. 90-92)

Así, esta teoría no se aplicaría únicamente a las novelas cortazarianas, con su culmen en *Rayuela*, como defiende Yurkievich (en Cortázar, 1994a), sino que se extiende a toda su producción, ya sea ficcional o más cercana al género ensayístico –formas que, como se ha argumentado, no se encuentran tan alejadas–. ¿Cómo delimitar el alcance poético de lo literario en un autor que defiende la destrucción de las barreras entre los géneros?

En su texto “Para una poética”, único de los que aquí se comentan que Cortázar publica, el escritor precisa las ideas principales desarrolladas tanto en *Imagen de John Keats* como en *Teoría del túnel*. En dicho artículo parte de la importancia de la analogía tanto como imagen poética⁸¹ como en cuanto principio organizador del pensamiento para cuestionar diversos temas desde los argumentos de la antropología⁸²:

¿Por qué toda poesía es fundamentalmente imagen, por qué la imagen surge del poema como el instrumento incantatorio por excelencia? [...] Harto se ha probado que la tendencia metafórica es lugar común del hombre, y no actitud privativa de la poesía [...]. Los hechos son simples: en cierto modo el lenguaje íntegro es metafórico, refrendando la tendencia humana a la concepción analógica del mundo y el ingreso (poético o no) de las analogías en las formas del lenguaje. [...] Esa *dirección analógica* del hombre, superada poco a poco por el predominio de la versión racional del mundo, que en el occidente determina la historia y el destino de las culturas, persiste en distintos estratos y con distintos grados de intensidad en todo individuo. [...] El mismo hombre que racionalmente estima

⁸¹ Aunque aquí Cortázar no se está refiriendo específicamente a la imagen pictórica, Mitchell considera la tensión entre las imágenes verbales e icónicas como parte del objeto de estudio de la cultura visual (2016, pp. 29-69). Dicha familia conceptual queda organizada del modo en el que se puede apreciar en la *Fig. 5*. Asimismo, se pueden establecer puntos de contacto entre la concepción de Cortázar respecto a la herramienta de la analogía en la imagen poética y el uso que se le da a esta técnica a lo largo de las diversas manifestaciones del *ut pictura poesis* horaciano.

⁸² Reflexiones que, si bien no son de especial relevancia para el presente estudio, se sitúan en una de las líneas preeminentes de investigación de la cultura visual.

que la vida es dolorosa, siente el oscuro goce de enunciarlo con una imagen: la vida es una cebolla, y hay que pelarla llorando. (Cortázar, 1994b, pp. 267-268)

Con estas declaraciones, Cortázar promulga una visión de la existencia que se basa en “la concepción poética esencial de la realidad” (1994b, p. 269), en este caso poniendo el foco en las analogías que permite la imagen poética. Esta visión coincide, según Cortázar, con la cosmogonía mágica o primitiva, lo que le permite equiparar al poeta con el mago o chamán valiéndose de las reflexiones de Lévy-Brühl. Aquellos, si bien difieren en su finalidad, apuntan a una misma línea de pensamiento: la aproximación intuitiva a la realidad y la validez de las metáforas como método de conocimiento, no exentas de carga afectiva. Dejando de primar el orden enunciativo, el discurso poético-mágico establece, a través de las analogías, el conocimiento de la experiencia de lo otro para mejor comprender los fragmentos de la realidad humana (1994b, pp. 269-285). A propósito de unas palabras de Lévy Brühl, Cortázar señala que deberían aplicarse los mismos criterios a las relaciones entre literatura y visualidad⁸³: “la lógica y la prelógica, en la mentalidad de las sociedades inferiores⁸⁴, no se superponen separándose una de la otra, como el aceite y el agua en un recipiente. Se penetran recíprocamente, y el resultado es una mezcla en la que tenemos gran dificultad en mantener separados los elementos” (1994b, p. 275). Para el escritor, las analogías funcionan como herramientas de uso común para la conceptualización de la realidad. Si bien este procedimiento es evidente, Cortázar le otorga un rol más allá de su condición de “auxiliar instintivo” (1994b, p. 269) al señalar que el poeta

ve en lo analógico una fuerza *activa*, una aptitud que se convierte, por su voluntad, en *instrumento*; que *elige la dirección analógica*, nadando ostensiblemente contra la corriente común, para la cual la aptitud analógica es “surplus”, ribete de charla, cómodo clisé que descarga tensiones y resume esquemas para la inmediata comunicación [...]. (Cortázar, 1994b, p. 269)

⁸³ De manera muy similar a como se advierte en su propia literatura y a cómo se propician los géneros mixtos y la indeterminación entre artes en diversos estadios del *ut pictura poesis*.

⁸⁴ Con todo, Cortázar no logra librarse de las connotaciones que acompañan a muchos estudios de antropología y de arte.

En suma, Cortázar posee una visión poética de la existencia que conforma su relación con la imagen –tanto poética como visual– y que supone asimismo la base de su teoría de lo fantástico por la pugna dialéctica constante que se establece entre las aproximaciones racionales e intuitivas a la realidad. Para este escritor “–que no es primeramente poeta, pero lo es en sentido profundo– lo poético es una actitud frente al mundo, una forma de conocimiento y vida” (Martínez, 1992, p. 202). Tal y como indica Sosnowski, los ensayos cortazarianos, entre ellos los ya señalados, proponen una poética que ilumina su producción ficcional:

En estos ensayos, Cortázar se enfrenta con varios problemas literarios que intentará resolver en su narrativa. Estos problemas no son vistos desde una perspectiva “objetivista”, sino como parte integral de la postura del hombre ante el mundo que lo circunda. A tal efecto, se considera al hombre no solo como el yo-y-su-circunstancia, sino también como un cúmulo de posibilidades que no pueden ser captadas mediante los procesos racionales que caracterizan la ordenación mental de Occidente. (Sosnowski, 1973, p. 658)

Esta necesidad de conexión y de comunicación será central en toda su obra, como ya se explicita desde esa perspectiva dialógica en la que se interpela al lector. Esta se encuentra ya presente desde *Teoría del túnel* y establece una continuidad con su obra de cuño más explícitamente ideológico. El poeta rebelde e inconformista que protagoniza las reflexiones principales de este germinal ensayo cortazariano

advierde en sí mismo, en la problematicidad que le impone su tiempo, que su condición humana *no es reductible estéticamente* y que por ende la literatura falsea al hombre a quien ha pretendido manifestar en su multiplicidad y su totalidad; tiene conciencia de un radiante fracaso, de una parcelación del hombre a manos de quien mejor podía integrarlo y comunicarlo; en los libros que lee no encuentra de sí mismo otra cosa que fragmentos, modos parciales de ser [...]. (Cortázar, 1994a, p. 62)

Para el escritor, esta revelación de la esencia poética de la realidad –o de la esencia real de la poética– queda unida a una profunda preocupación respecto a lo humano. Para ello, Cortázar (1994a, pp. 108-115) realiza un repaso histórico en el que se detiene en

cierto tipo de novelistas contemporáneos que, aun sin proponer una modalidad destructiva de la literatura, participan de esa visión poética de la existencia y le añaden un componente vinculado a la preocupación angustiada de su tiempo, que

considera el cuadro desde un punto de vista más contiguo al *sentido común* –común, de la comunidad, a la que representa, sirve y enseña literariamente, y de la que recibe consagración, recompensa e inmortalidad histórica–. Su sensatez le señala un camino de compromiso, que cada escritor elige o labra según su especial concepción de la realidad. (Cortázar, 1994a, pp. 109-110)

Al mismo tiempo, distingue a estos escritores de los “poetistas” –Woolf, Cocteau, Alain-Fournier, James, por aportar algunos ejemplos–, que con una misma premisa de la realidad toman un sendero diferente, donde se aventuran a formas más disímiles a la novela tradicional, pero también donde

En gran medida, [...] la magia es incomunicable, engendra aislamiento y soledad. [...] Se advierte en ellos una creciente liberación de todo compromiso común [...] y un avance hacia la posesión solitaria de una realidad que no se da en compañía; la magia verbal, el conjuro de las potencias de la analogía, aíslan y distancian a estos escritores que iniciaron su obra dentro de la ciudad del hombre. (Cortázar, 1994a, p. 111)

Frente a lo personal de cada mezcla del discurso enunciativo y poético en el estilo de los autores, frente a lo individual de los intentos de Nerval, Lautréamont o Rimbaud, Cortázar destaca que

el surrealismo ha sido con todo el primer esfuerzo colectivo en procura de una restitución de la entera actividad humana a las dimensiones poéticas. Movimiento marcadamente existencial (sin ideas recibidas sobre el término y sus implicaciones metafísicas), el surrealismo *concibe, acepta y asume* la empresa del hombre desde y con la Poesía. Poesía en un todo libre de su larga y fecunda simbiosis con la forma-poema. Poesía como conocimiento vivencial de las instancias del hombre en la realidad, la realidad en el hombre, la realidad hombre. (Cortázar, 1994a, pp. 106-107)

El primer grupo comentado de escritores, que incluye a autores como Kierkegaard, Joyce, Neruda, Sartre o Kafka, supone la antesala del movimiento existencialista. En la misma línea que aquellos, las formas de esta escritura se acercan mucho más que las del surrealismo y los poetistas a la novela tradicional; del mismo modo, la esencia poética de la que parten se encuentra mucho más diluida. Asimismo, presentan unos protagonistas disímiles a los que caracterizan la ficción de los poetistas: donde estos proponen a individuos periféricos, “el héroe que representa al segundo grupo es hombre que asume su soledad para superarla socialmente, en la comunidad” (Cortázar, 1994a, p. 112).

Al igual que hace con el surrealismo, Cortázar defiende “el término existencialismo libre de toda implicación tópica [...]. Aludo a un estado de conciencia y sentimiento del hombre en nuestro tiempo, antes que a la sistematización filosófica de una concepción y un método” (1994a, p. 117). La atención que el existencialismo dedica a la condición solitaria del ser humano no para estancarse en ella, sino para ser superada en comunidad –más allá de los tradicionales apoyos, sean teológicos o teleológicos–, se traduce en el paso a la acción, ya sea increpando al lector, ya sea porque en la ficción los personajes buscan establecer un contacto con la sociedad. Al plantear este tipo de problemáticas se trascienden los límites de la literatura, que se ensanchan hasta alcanzar lo humano (Cortázar, 1994a, pp. 115-134). Al comparar ambas propuestas, Cortázar insta a dejar “hacer el buzo, desde [el] que mi autoconocimiento parece satisfactorio y facultativo. [...] Es el momento de superar el hiato [...]; es la hora de lanzarse a la conquista de la realidad con armas eficaces” (Cortázar, 1994a, p. 123). Para Sosnowski, Cortázar propone esta llamada a la acción en la dinámica que establece con sus receptores:

Las relaciones establecidas entre el autor y el lector indican una actitud-compromiso. La obra literaria es un fin en sí y, al mismo tiempo, un puente que conduce al encuentro. Exigirle al lector una participación directa en la creación de un texto, es llevarlo a la acción. Ya no se acepta entonces el elemento pasivo que se desgaja en cada línea, pues cada línea es re-escrita con cada lectura.

[...] A través de su narrativa, Cortázar sugiere el camino a seguir. [...] Este deseo implica y exige una plataforma revolucionaria. (Sosnowski, 1973, p. 663)

De esta manera, surrealismo y existencialismo quedan unidos, en su raíz profunda, a la visión poética y humana de la realidad que proporciona Cortázar en *Teoría del túnel* –cuyo subtítulo es, de manera significativa, *Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo*–. También suponen, asimismo, un compromiso con revoluciones diferentes: la estética y la ideológica. Cada una de estas corrientes responde, respectivamente, a un “humanismo mágico y heroico” (Cortázar, 1994a):

El surrealismo, menos dialéctico en su exterior, con franca admisión de la “magia” como aprehensión analógica del ser, coincide con el existencialismo en una mayéutica intuitiva que lo acerca a las *fuentes del hombre*. [...] Desde actitudes exteriormente tan divorciadas, ambos humanismos integran con su doble batalla el entero ámbito del hombre, y marchan hacia una futura conjunción. (Cortázar, 1994a, pp. 134-135)

¿Por qué Cortázar no se adscribe completamente entonces a ninguna de estas corrientes? El escritor prefiere situarse en el lugar del “puente” (Cortázar, 1994a, pp. 123-124) que ayuda a salvar las distancias entre la vía intuitiva y la racional, entre el individuo y la comunidad. Esto se puede dar tanto por la vía surrealista como por la existencialista e, incluso, por esfuerzos que no se adscriban a ninguno de los dos:

Oponer el *poetismo* (actitud surrealista general, individualista, mágica, ahistórica y asocial) a lo que parece justo llamar con igual amplitud *existencialismo* (actitud realista, científica, histórica y social), y oponer ambas corrientes como actitudes no conciliables, significaría empobrecerlas al dejar tan solo sus valores específicos, con total exclusión de los contrarios. También aquí, como en los “tres reinos”, hallamos esponjas, seres vivos rozando lo mineral, vegetales, sensitivos y animales arborescentes. Imposible [...] hallar un poetismo puro y un existencialismo puro. [...] *Se diría que el poetismo aspira a la superrealidad en el hombre, mientras el existencialismo prefiere al hombre en la superrealidad*. Una misma ambición con el acento en término distintos; los resultados no pueden ser entonces más que análogos. (Cortázar, 1994a, pp. 116-117)

Esto es, no existe una manera única de tener esa actitud ante la literatura y el mundo, que Cortázar describe como poética y humanista. De tal modo, no hace falta ser

estrictamente surrealista ni existencialista; no por nada este apartado se titula “Bifurcación del compromiso”, referente tanto al linaje literario como a lo social. El deber del intelectual es, en consecuencia, un compromiso con la realidad, expresada de maneras diversas y revolucionarias, en su sentido lato del término. Con todo, no se garantiza el éxito de dicha empresa: el propio Cortázar intentará conciliar ambas posturas en su posterior producción, algo que no siempre recibirá una recepción positiva –especialmente en los casos destacados en el capítulo 5–. En última instancia, lo que proclama el escritor se reduce no solo a un problema de comunidad, sino de comunicación, lo que conlleva la importancia que el lenguaje tiene en la teoría y la práctica cortazariana.

Las relaciones que se han establecido entre el tipo de ensayismo que practica Cortázar con su obra ficcional quedan especialmente reflejadas en la concepción de sus misceláneas. Para Izara Batres, los almanaques cortazarianos, especialmente *Último round*, son “el verdadero caballo de Troya [...] cuya urgencia nos anticipaba el escritor en su *Teoría del túnel* [...], pues en su heterogeneidad de contenidos y formas cataliza los principios más relevantes de la teoría literaria y poética de Cortázar, así como su utopía literaria y vital y sus ideas sobre el compromiso social” (2016, p. 70). Esta autora sitúa sus argumentaciones en la misma línea que las de Graciela Batarce, quien considera que estas obras trascienden cualquier género y, con ello, cumplen doblemente el propósito de la *Teoría del túnel*:

este libro constituye, en relación con el autor, 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. [...] Así, escribir será para él un instrumento de exploración global entre persona y mundo, una pujanza extra o supraliteraria que lo impulsa en una búsqueda que supera no solo lo literario, sino también lo lingüístico. (Batarce, 2002, pp. 146-147)

Como el resto de los ensayos cortazarianos presentados hasta ahora, la ambigüedad de las fronteras entre el género ficcional y el ensayístico se reflejan en estos almanaques en las mismas características que se han venido señalando: las “asociaciones personales” en las que se fundamenta la estructuración del contenido y el “orden poético que a su vez crea otros puntos de referencia que se orientan al lector o a mundos alternos que los lectores pueden compartir, rechazar, romper o construir con el autor” (Batarce, 2002, p. 148). En definitiva, esa acción propia del túnel, que destruye –las convenciones–

para construir –unas nuevas– y que acaba resistiéndose a cualquier barrera genérica se aprecia en toda la producción cortazariana, ya sea en su novelística (Yurkievich, en Cortázar, 1994a), en sus relatos (Aznar, 2013) e, incluso, en su escritura ensayística. Es decir, conforma una poética de la totalidad de la producción cortazariana e, incluso, de sus tomas de posición en el ámbito intelectual. Sin embargo, como señala Montiel, se ha incidido demasiado en vincular los almanaques únicamente a la producción ensayística de Cortázar sin realizar un análisis profundo de cómo las imágenes que aparecen junto a sus textos interactúan con estos (2010, p. 253). Del mismo modo, los estudios sobre la poética narrativa de Cortázar suelen dejar de lado u otorgar un papel circunstancial a la función que la imagen tiene en los diferentes niveles de su escritura. Por todo ello, se propone distinguir tres características fundamentales en la producción cortazariana que se relacionan con una especial permeabilidad a la inclusión de otras esferas de la expresión artística, particularmente de componentes visuales. Como no podría ser de otra manera, dichos rasgos se encuentran entrelazados y responden a tres dinámicas concretas: el montaje, lo combinatorio y lo intersticial.

2.1.4.1. La poética del montaje y la materialidad del libro

En *Teoría del túnel*, lo que Cortázar postula es una ampliación de los límites de la literatura, que tiene como principales pilares la consideración de los factores que hasta ese momento se consideraban extraliterarios o extralingüísticos y la problematización del lenguaje. Desde el propio fenómeno que describe, Julio Cortázar propone una reinención de la literatura, tal y como ocurre en las disciplinas humanísticas del ámbito teórico a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

Para ello retoma el texto “El libro, instrumento espiritual” de Stéphane Mallarmé, donde este señalaba que “tout, au monde, existe pour aboutir à un libre” (Mallarmé, 1897, p. 273), para señalar su rechazo a “la concepción actual del Libro, esa esencia última del espíritu [...] [que] merece un respeto fetichista del que la bibliofilia es signo exterior y la literatura sostén esencial” (Cortázar, 1994a, p. 35). Esta inversión del paradigma será retomada casi veinte años más tarde a propósito de su texto crítico “Situación del intelectual latinoamericano”⁸⁵, escrito a petición de Roberto Fernández Retamar en 1967

⁸⁵ El escrito fue publicado originalmente en la revista *Casa de las Américas* (1967, núm. 45); es altamente significativo que Cortázar decidiera incluirlo asimismo entre los textos del almanaque *Último round*.

que, sin embargo, redacta en la mayor cercanía de la correspondencia porque “me parece que alcanzaré a decir mejor algunas cosas que se me almidonarían si les diera el tono del ensayo” (Cortázar, 1994c, p. 31). En dicha carta resume de esta manera su progresiva concienciación humana e ideológica: “de la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad” (Cortázar, 1994c, p. 36). Tal y como se desprende de estas declaraciones, así como de su tratado de finales de los años cuarenta, la experimentación literaria de Cortázar –tanto en el género novelístico como en la elaboración de los almanaques, además de los ejemplos que se irán aportando a lo largo de este estudio– no nacen de una preocupación únicamente estética, sino de la firme creencia de que el libro contiene lo extraliterario, esto es, de su vínculo con la realidad. A Cortázar le interesa que de “la crisis del culto al Libro⁸⁶”, como titula el primer epígrafe de su *Teoría del túnel*, surjan nuevas perspectivas que rebasen la comprensión de este objeto como vehículo puramente estético a la transmisión de los valores humanos; cuando, como en los primeros años del siglo XX, “la literatura mostrará tendencia a la expresión total del hombre en vez de reducirse a sus quintaesencias estéticas”, donde “el escritor se siente cada vez más *comprometido como persona* en la obra que realiza” (Cortázar, 1994a, p. 40). Esto es,

el escritor se ve precisado a apartarse a la vez del libro como objeto y fin de su tarea, rechazar el fetichismo del Libro [...] y considerarlo por fin [...] como producto de una actividad que escapa a la vez a todo lujo estético y a toda docencia deliberada, instrumento de automanifestación integral del hombre, *vehículo y sede de valores que, en última instancia, no son ya literarios*. (Cortázar, 1994a, pp. 40-41)

¿Cómo resolver esta situación en la que, como señala el propio Cortázar, “el objeto amado es a la vez objeto a destruir”, donde “el repentino desprecio hacia las formas (contenidas en la Forma magistral, el Libro) parece antes estallido de barbarie que tentativa de renovación”? (Cortázar, 1994a, p. 41). Cuando menciona las formas, Cortázar hace referencia a diversos elementos. De un lado, estas aluden al “producto directo del

⁸⁶ En su libro *El Síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana* (2006, Madrid, Iberoamericana), Vicente Cervera incide en el motivo del culto al Libro y del libro como pasaje del culto al hombre y a su realidad.

empleo estético del lenguaje, hallazgo azaroso de la adecuación entre las intenciones expresivas y su manifestación verbal” (Cortázar, 1994a, p. 36) –lo que, en términos generales, se adecuaría al estilo o al código de cada escritor–. De otro, las formas implican una fijada serie de convenciones que el escritor rebelde considera caducas y desconectadas de la realidad circundante. Así, el problema que Cortázar plantea no es con el libro, sino con el Libro; esto es, con su vertiente tradicional, en la que “las consecuencias extraliterarias de la obra (influencia social e histórica, avance en el conocimiento de cualquier orden) emanan *a posteriori*, mientras el Libro como objeto estético parece quedar a su espalda sosteniéndolas” (Cortázar, 1994a, p. 36).

Cortázar sigue venerando el libro como objeto, pero no como fetiche intocable; es decir, lo que él denomina “el libro en su estuche” (Cortázar, 1994a, p. 44) o “asimilado a la categoría de objeto natural” (Cortázar, 1994a, pp. 44-45). Por oposición a estos términos, el escritor comprende el libro desde su carácter terrenal y material, como resultado de una serie de convenciones determinadas por la cultura del momento. Ya no se plantea la veneración al libro, sino la interacción con este: se pasa de lo amado a lo a(r)mado. Inspirándose en los movimientos dadaísta y surrealista –y, en general, en las vanguardias del siglo XX–,⁸⁷ el escritor incide en la necesidad de destruir la forma del libro y del propio lenguaje para renovarlo, para volver a armarlo. Esto es, Cortázar considera el libro en su categoría de objeto, el cual se puede alterar, modificar y, en última instancia, guillotinar (*Fig. 6*). Esta rebelión contra las formas no afecta únicamente al libro, sino también a las convenciones literarias:

Contra ese valor fetiche, contra el *género Libro* que contiene el total de los géneros literarios, la actitud del escritor del siglo XX se ofrece con una apariencia de livianísima e irreverente despreocupación hacia las formas exteriores de la creación literaria.

[...] Como síndrome general, se advierte la aparición de un tipo de escritor [...] para quien la noción de géneros, de toda estructura genérica se le da con la perspectiva visual de barrotes, cárcel, sujeción. (Cortázar, 1994a, pp. 46-47)

Sin duda, los almanaques son el ejemplo más representativo –y en todos los sentidos de la expresión, más gráfico– de este movimiento destructivo contra las formas

⁸⁷ Que no en vano “es la época de los *calligrammes*, la onomatopeya, la introducción de elementos plásticos en el verso” (Cortázar, 1994a, p. 72).

establecidas del libro, de esos poemas hechos “recortando un diccionario y agitando las palabras en un sombrero” (Cortázar, 1994a, p. 43) por parte del arte dadá y de libros surrealistas editados “atando páginas sueltas a un arbusto de alambre” (Cortázar, 1994a, pp. 46-47). Con ellos, Cortázar “se vuelve contra lo verbal desde el verbo mismo pero ya en un plano extraverbal, denuncia a la literatura como condicionante de la realidad, y avanza hacia la instauración de una actividad en la que lo estético se ve reemplazado por lo poético” (Cortázar, 1994a, pp. 66-67). En ellos, forma y contenido son indistinguibles en el sentido de que sirven a un propósito común, unitario, tanto literario como extraliterario: es decir, llevan a cabo “el intento de reunir, no solo en el contenido, sino en la estructura y formato del libro, los elementos necesarios para conformar un mandala en cuyo centro pudiera trazarse una vía de escape y ruptura en favor del intersticio” (Batres, 2016, p. 81).

A pesar de esto, la producción de Cortázar no se limita a estas tentativas, sino que realiza una continua búsqueda desde el terreno de lo considerado tradicionalmente como literario para “afirmar la existencia de un movimiento constructivo [...]. Es en este punto donde el término *literatura* requiere ser sustituido por otro que, conservando la referencia al uso instrumental del lenguaje, precise mejor el carácter de esta actividad” (Cortázar, 1994a, p. 61).

¿Cómo realizar dicho movimiento desde la propia literatura? Toda la producción cortazariana parte de esta premisa, que queda cristalizada en la búsqueda de un término adecuado para dar nombre a sus ediciones más experimentales, *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*. La nomenclatura hasta ahora empleada, “almanaque”, hace referencia a las publicaciones populares que el escritor leía en su infancia:

[Los nombres de *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*] vienen de la fascinación que yo tenía de chico por los almanaques. Como el *Almanaque del mensajero*, que mi madre compraba; no sé si todavía se publica, era sobre todo para los provincianos. Era una maravilla para un niño, tenía calendarios, las fases de la Luna, las mareas, recetas de cocina, consejos de jardinería, medicina del hogar, cuentitos, poemas, y todo en un libracó así, de trescientas páginas. (Cortázar, en Caparrós, 2019, p. 52)

Entre su correspondencia con el crítico de arte argentino Damián Bayón, concretamente en una misiva de julio de 1966, se encuentra otra de las calificaciones que

Cortázar da a estas obras: “estoy metido hasta las rodillas, que ya es algo en mí dadas mis dimensiones, en un libro divertidísimo que le he prometido a Orfila para su nueva editorial⁸⁸ y que responderá al título de *La vuelta al día en ochenta mundos*, y al subtítulo *Collage*” (Cortázar, 2012c; Bayón, 7 jul. 1966). Asimismo, en una carta de agosto de 1966 a Julio Silva, que colaborará en el apartado gráfico de estas y muchas otras publicaciones, reitera esta denominación y revela la importancia que pretende darle a la parte visual del libro: “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 sílvicas y cortazarianas” (Cortázar, 2012c; Silva, 23 ag. [1966]).

Asimismo, la narrativa de Cortázar, especialmente las novelas, han recibido por parte de la crítica las consideraciones de *collage*, caleidoscopio o mandala debido tanto a su fragmentariedad como a la inclusión de elementos de características dispares. Para autores como Benítez, la obra cortazariana adopta la misma forma que el mandala en el que se sitúan los personajes de *Rayuela* (1973). Alazraki compara la estructuración de la novela *62. Modelo para armar* (1968) con el de un caleidoscopio en tanto este “convierte, gracias a su elemental maquinaria de espejos, el caos del azar en un orden, en formas que buscan el placer estético y que otorgan algún sentido al caos” (1981, p. 162). Por su parte, Yurkievich considera a *Rayuela* una novela *collage* por razones muy similares:

El dispositivo *collage* rige la composición de *Rayuela* en todos sus niveles, no solo la estructuración externa del relato, sino también la concatenación lógicofactual, la caracterización de los personajes, la ambientación, la disposición rítmica, el manejo tonal, la armadura discursiva. [...] El *collage* determina aquí la aprehensión, la concepción y la representación del mundo; es matriz mental motriz de lo verbal. (Yurkievich, 1994, pp. 117-118)

En este estudio se propone hacer extensiva esta calificación a toda su obra: las bases que Yurkievich toma para definir la novela cortazariana en tanto *collage* son las mismas que se han venido discutiendo hasta ahora –*Teoría del túnel* (Yurkievich, en Cortázar, 1994a) y “Casilla del camaleón” (Yurkievich, 1994), la cual se discutirá en

⁸⁸ El libro surge como petición de Arnaldo Orfila Reynal para engrosar la lista de autores que comulgasen con la línea editorial de la recién nacida Siglo XXI. Para ampliar información sobre las relaciones entre Cortázar y el editor de dicha casa se recomienda la lectura del libro de Gustavo Sorá *Editar desde la izquierda en América Latina. La agitada historia del Fondo de Cultura Económica y de Siglo XXI* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2017).

breve—. Las características ya señaladas de sus ensayos, así como la aplicación de la teoría del túnel a su narrativa breve —esta última argumentada por Aznar (2013)—, se unen a la noción cortazariana de “figura” como modelo de relaciones alternativas a la lógica causa-efecto que rige tanto novelas como *62. Modelo para armar* como sus relatos fantásticos; concretamente, este modelo de relaciones en red constituye un *collage* conceptual. En el texto “Cristal con una rosa dentro”, presente en *Último round*, Cortázar describe de este modo la apertura o porosidad que precisan sus creaciones literarias:

El estado que definimos como **distracción** podría ser de alguna manera una forma diferente de la atención [...]. En mi condición habitual de papador de moscas puede ocurrirme que una serie de fenómenos iniciada por el ruido de una puerta al cerrarse, que precede o se superpone a una sonrisa de mi mujer, al recuerdo de una callejuela en Antibes y a la visión de una rosa en un vaso, desencadene una figura ajena a todos sus elementos parciales, por completo indiferente a sus posibles nexos asociativos o causales, y proponga —en ese instante fulgural e irrepetible y ya pasado y oscurecido— la entrevisión de otra realidad en la que eso que para mí era ruido de puerta, sonrisa y rosa constituye algo por completo diferente en esencia y significación. [...] A señalar que en el ejemplo, los elementos de la serie: puerta que se golpea - sonrisa - Antibes - rosa -, cesan de ser lo que connotan los términos respectivos, sin que pueda saberse **qué** pasan a ser. El deslizamiento ocurre un poco como en el fenómeno del *déjà vu*: apenas iniciada la serie, digamos: puerta - sonrisa -, lo que sigue (Antibes - rosa -) pasa a ser parte de la figura total y cesa de valer en tanto que “Antibes” y “rosa”, a la vez que los elementos desencadenantes (puerta - sonrisa) se integran en la figura cumplida (*Fig. 7*). [...] En realidad **todo ocurre (es) a la vez**: la “puerta”, la “sonrisa” y el resto de los elementos que dan la figura, se proponen como facetas o eslabones, como un relámpago articulante que cuaja el cristal en un acaecer sin estar en la duración. Imposible que lo retengamos, puesto que no sabemos desplazarnos. (Cortázar, 2014, planta baja, pp. 98-101)

La entrevisión de lo intuitivo —llámese fantástico⁸⁹ o lógica caleidoscópica— no tiene tanto el carácter de una ruptura, esto es, de un aislamiento de las condiciones que la

⁸⁹ Para Ángela Dellepiane, una de las aplicaciones del concepto de figura en los relatos fantásticos de Cortázar se da en la presencia del doble, el cual “permite al personaje estar dentro y fuera de sí, sentirse

propician. Al contrario, para Cortázar el extrañamiento o excentración hace que “de golpe, la secuencia de cosas heterogéneas se da como una mostración de algo nuevo que no tiene nada que ver con la suma de sus partes” (Cortázar, en González, 1978, p. 87). La lógica que sustituye a las leyes de causa-efecto para Cortázar es de tipo relacional, donde no hay una unidireccionalidad, sino una constelación que une elementos aparentemente inconexos y que elimina las divisiones tradicionales. Según Izara Batres,

la simultaneidad visual que el *collage* genera [...] multiplica los elementos no jerarquizables de la unidad de sentido. En el *collage* no hay jerarquía, [...] hace que las interpretaciones del lector sobre cada parte del libro no tengan un rango, sino que todo ocurra a la vez como sucede en las entrevisiones [...]. Una de las características más importantes del *collage* es, pues, la transgresión del orden establecido y de las categorías lógicas. (Batres, 2016, p. 91)

De esta manera, la poética del escritor se asemeja al tipo de red de relaciones que se discutiera a propósito de las teorías sistémicas, tanto a nivel general –como las de Capra– como las que afectan de manera más específica a las artes y a la literatura –según el pensamiento de Bourdieu, Lotman o Even-Zohar–. Esto cobra especial importancia cuando el lenguaje se torna insuficiente para explicar esta fugaz revelación y se recurre a otros códigos artísticos, como se verá más adelante. De esta manera,

No obstante el aparente desorden y fragmentarismo de la composición de esas ficciones, Cortázar tiende a la captación de una totalidad, de un más allá coherente, de un ámbito que sobrepase lo consciente y en el que el ser vea la trama, la constelación de la que forma parte sin saberlo. [...] Se trata de asociaciones a-lógicas ya sea entre seres como entre cosas o palabras. Todos se acercan o rechazan en virtud de un magnetismo, de unas fuerzas invisibles de atracción que ordenan el caos sin usar la lógica o la fe. [...] Esto obliga, en la ficción, a la atemporalidad y a la ubicuidad. (Dellepiane, en Roy, 1978, pp. 232-233)

En definitiva, Cortázar no solo emplea el *collage* como técnica literaria o estructuración de su discurso, sino que basa su poética en dichos términos. Del mismo

otro, fundirse en otro. [...] Es decir, que el doble es usado por Cortázar como un *puente* (o *pasaje* [...]) entre esos seres distantes y diversos que forman parte de una misma figura” (en Roy, 1978, pp. 232-233).

modo, el escritor emplea este principio compositivo en la organización extratextual, ya sea por la inclusión de la imagen –de manera gráfica o como tema narrativo– o por la puesta en página, maquetación o diagramación del libro. Con estos términos se remite a lo que Emilio Torné entiende como los “principios derivados de la naturaleza visual del libro” (Torné, 2001, p. 172). Reunidos bajo la denominación de tipografía,

estoy refiriéndome aquí y ahora, en exclusiva, a esa parcela que se ocupa de los libros y que se manifiesta, por un lado, en lo que en francés se denomina la *mise en page* (la elección del formato, del papel, de la encuadernación, el establecimiento de la caja, los márgenes y las columnas, el diseño de la cubierta y la portada, la colocación de las ilustraciones, etc.); y, por otro, de lo que, también en francés, se denomina *mise en texte* (el tipo de letra del interior del libro, los usos de las redondas, las cursivas, las versales, los cuerpos, las interlíneas, los párrafos, las sangrías, las notas, los índices, los ladillos, etc.). (Torné, 2001, p. 150)

A lo que se alude con la necesidad de incluir un análisis de este tipo –no solo para la producción cortazariana, sino del que también se puede beneficiar la literatura de manera generalizada– es a la consideración del libro en su cualidad de objeto; esto es, cómo su materialidad influye en la construcción de sentido de la obra. En una línea afín, Manzi se ha referido a *Último round* en términos de “montaje” (2016, prr. 7), partiendo de la concepción del término que postula Didi-Huberman en *Cuando las imágenes toman posición*. En este volumen, el autor francés parte de la obra de Bertolt Brecht para analizar el montaje en su sentido amplio de “recomposición formal” (2008, p. 45). Este constituye, al mismo tiempo, “un método de conocimiento y un procedimiento formal” (2008, p. 98). La “dialéctica del montador” (2008) se sirve de un aparente desorden para “crea[r] adjunciones nuevas entre órdenes de realidad pensados espontáneamente como muy diferentes. [...] todo esto acaba por *desarticular nuestra percepción* habitual de las relaciones entre las cosas o las situaciones” (2008, p. 80). Es un procedimiento que, en definitiva, yuxtapone elementos diferenciados para potenciar relaciones y significaciones atípicas:

El artista del montaje fabrica heterogeneidades [...] en un orden que no es precisamente el orden de las razones, sino el de las “correspondencias” (para

hablar con Baudelaire”), de las “afinidades electivas” (para hablar con Goethe y Benjamin), de los “desgarros” (para hablar con Georges Bataille) o de las “atracciones” (para hablar con Eisenstein). (Didi-Huberman, 2008, p. 108)

La noción de montaje parece especialmente adecuada no solo por las conexiones que propone con la sintaxis fílmica, sino también por enfatizar la acción deliberada del armado que Cortázar explicita en obras como *62. Modelo para armar*.

La implicación de Cortázar en la parte visual de su producción –si bien no constante, sí significativa– no solo se presenta en los almanaques. Se puede apreciar, por ejemplo, en el intercambio de correspondencia de 1965 y 1966 con su editor, Francisco Porrúa (Cortázar, 2012c), a propósito de la portada de su volumen de relatos *Todos los fuegos el fuego*. Esta acabó incluyendo una fotografía de las galerías Güemes –de Buenos Aires– y Vivienne –París–, que protagonizan el cuento “El otro cielo” e inciden en el concepto cortazariano del pasaje en su vertiente fantástica. Como señala el propio Porrúa, “en general, [Cortázar] prestaba mucha atención a los diseños de portada: tanto que la rayuela dibujada en *Rayuela* es un dibujo suyo” (en Kohut, 1983, p. 224). Asimismo, es usual que el escritor cuente para la diagramación de sus portadas e, incluso, de ilustraciones que acompañen al texto, con la labor de sus conocidos –como Eduardo Jonquières, quien realiza la tapa de la segunda edición de *Final del juego*. Julio Silva es quien más participa en este ámbito, encargándose de diagramar *Las armas secretas*, *Rayuela*, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round* y *Territorios*, o de diseñar las portadas de *Todos los fuegos el fuego* y *62. Modelo para armar*.

Al postular la unión de fondo y forma en su *Teoría del túnel*, Cortázar está abogando por lo que Borsuk considera el problema de la mediación⁹⁰, esa característica que ha poblado los discursos de las muertes de la literatura desde la Antigüedad clásica y, de manera más reciente, con el libro digital. Con una perspectiva que mira hacia el desarrollo actual del libro y sus formatos electrónicos, Borsuk cuestiona la idea monolítica del libro que poseen aquellos que auguran la desaparición de este soporte y estudia las transformaciones en tanto objeto material que este ha tenido a lo largo de la historia –con importantes influencias de los ámbitos económico, tecnológico y cultural–. Estas derivan en gran medida de la estandarización del contenido de los libros que permite la aparición de la imprenta, pasando del libro como objeto al libro como contenido. De

⁹⁰ Asimismo, para Cortázar las formas verbales actúan como “expresión [...] mediatizadora” y como “formulación estética de órdenes extraestéticos” (1994a, p. 72).

este modo, el problema no reside tanto en las nuevas formas como en la concepción que rige estas preocupaciones: la de las tecnologías de la escritura como algo que puede escindir el contenido de la obra de su ideal y les hace tomar caminos separados (Borsuk, 2018). Tal y como postulaba Chartier, Borsuk adopta una perspectiva que tiene en cuenta el papel del lector y sus variables históricas como factor influyente en las transformaciones del libro (2018). De manera similar a cómo Crary destacaba la retroalimentación de las tecnologías visuales con el paradigma en el que se insertan, Borsuk señala que

The story of the book's changing form is bound up with that of its changing content. The book, after all, is a portable data storage and distribution method, and it arises as a by-product of the shift from oral to literate culture, a process that takes centuries and is informed through cultural exchange, both peaceful and forcible. In the development of the book from clay tablet to codex, each medium's affordances –the possibilities for use presented by its form–facilitate certain kinds of expression. [...] Content does not simply necessitate its form, but rather writing develops alongside, influences, and is influenced by the technological supports that facilitate its distribution. We would also be wrong to presume that these storage mechanisms supplant one another in a tidy timeline of forward progress. (Borsuk, 2018, pp. 1-3)

La postura de Cortázar es, en este sentido, también unificadora, pero para reafirmar esa codependencia de fondo y forma, acentuando esta última como condicionante a la hora de producir el significado de la obra literaria; una argumentación que lleva hasta sus últimas conclusiones en sus almanaques. Una de las premisas de las que parte la perspectiva de Torné es que

un libro es un asunto de armonía: elementos diferentes que son percibidos con una relación común. Los signos y las formas dirigen el ojo y con él nuestra capacidad lectora, de manera que no podemos tomar conciencia de ningún elemento aislado. La armonía, la construcción y el orden tipográfico facilitan nuestra percepción del conjunto y de las partes que lo integran. (Torné, 2001, p. 155).

Al tener en cuenta el proceso de recepción por parte del espectador, Torné acaba por concluir que, por sus potenciales maneras de organizar el contenido textual y visual, “un libro es siempre una propuesta de lectura” que depende tanto de las convenciones históricas como de las “prácticas lectoras” (Torné, 2001, p. 151).

Para Borsuk, el libro de artista es el lugar idóneo para estudiar estas interacciones, ya que este emplea su propio contenido para cuestionar la forma del libro: “book artists and their predecessors have used the codex and any number of inventive book-like forms to draw our attention to the assumptions we make about the book’s fixity, authority, materiality, and permanence” (2018, p. 197). Para demostrar que “the thing we picture when someone says “book” is an idea as much as an object [...] [and as] a commodity⁹¹” (Borsuk, 2018, pp. 111-112), la autora explica cómo la experimentación con la forma del libro del siglo XX deriva de la posibilidad de producción industrial de estos productos de consumo de finales del siglo XIX. Ciertos antecedentes, tales como Blake o Mallarmé, presagian las invenciones sinestésicas y lúdicas de las vanguardias, en las que Borsuk incluye los experimentos poético-sonoros de Kurt Schwitters, la poesía concreta y otras tentativas afines. Borsuk relaciona asimismo la corriente neovanguardista de los años sesenta con proyectos afines a los anteriormente señalados; en esta ocasión, el motor proviene de un deseo de mayor participación del espectador que no sitúe ya en el foco al autor, así como del intento de crear nuevas vías de acceso al arte fuera del circuito establecido. Llevados a cabo tanto por editores, escritores y artistas visuales,⁹² los libros de artista señalan cómo cada elemento de los que componen la literatura es capaz de producir significado y cómo este se encuentra determinado por el momento de interpretación (Borsuk, 2018, pp. 111-195). De este modo,

Such self-referential and self-aware objects have much to teach us about the changing nature of the book, in part because they highlight the “idea” by paradoxically drawing attention to the “object” we have come to take for granted. They disrupt our treatment of the book as a transparent container for literary and aesthetic “content” and engage its material form in the work’s meaning. [...] These works interrogate the codex, calling into question how books communicate

⁹¹ Esta perspectiva de los objetos literarios como producto o mercancía es vital para comprender el funcionamiento de la teoría de los campos que propone Bourdieu.

⁹² Y posibilitada por la profesionalización ocurrida en el siglo anterior, como se señalara a propósito de Gabrieloni.

and how we read, using every aspect of their structure, form, and content to make meaning. (Borsuk, 2018, pp. 112-113)

Último round es quizás el ejemplo más representativo de un libro-objeto, a semejanza de las casi dos decenas de volúmenes que Cortázar poseía en su colección personal –gran parte de ellos pertenecientes a la poesía latinoamericana contemporánea–.⁹³ Entre ellos destacan, por su especial imbricación de forma y contenido, así como por sus posibilidades combinatorias, el clásico de Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes* (1961) (Fig. 8); la obra de Octavio Paz *Discos visuales* (1968) (Fig. 9); y los *Poemobiles* (1974) de Augusto de Campos y Julio Plaza (Fig. 10). De esta manera, Cortázar no se limita a adecuar su discurso a la técnica literaria del *collage* sino que, en su espíritu neovanguardista, se acerca al planteamiento de este proceder que poseen las artes visuales de las que derivó:

The technique of *collage* can be seen as a prototypical surrealist method in that it brings together separate elements by objective chance. Chainpoems are examples of the *collage* technique, and in a related way so are the clippings of newspapers, posters and flyers assembled by artists like Kurt Schwitters, whose objects stand as a blend of literary text and art object. Unusual collocations of words, phrases, registers or textual layout were all examples of the *collage* technique in the service of objective chance. (Stockwell, 2012, p. 56).

El artista Kurt Schwitters, relacionado con el dadaísmo, empleaba la técnica del *collage* en sus obras (Fig. 11), las cuales titulaba con diferentes variaciones de la palabra *Merz*, término *nonsense*⁹⁴ creado por él mismo a partir de la palabra alemana *Kommerz*. Pronto aplicado de manera análoga a la fotografía, conceptos como el de *objet trouvé* mostraban las posibilidades de composición que ofrecía la mezcla en principio azarosa de elementos heteróclitos –notas de prensa, papeles sueltos, materiales de construcción, etc.–. En las composiciones fotográficas el *objet trouvé* se tradujo en la búsqueda de

⁹³ La colección completa, así como las dinámicas compositivas de cada uno de los ejemplares, se puede consultar en la sección de libros-objeto de la Biblioteca Julio Cortázar, gestionada por la Fundación Juan March, a través del siguiente enlace: <https://www.march.es/es/coleccion/biblioteca-julio-cortazar/buscador/tipo/Libros+objeto>.

⁹⁴ Terminología aplicada de manera general a experimentaciones lingüísticas como las de Lewis Carroll, Edward Lear, Ramón Gómez de la Serna u otros escritores, así como a aquellas derivadas de la literatura del absurdo.

objetos y motivos de la vida cotidiana en concordancia con las visiones oníricas surrealistas, sensibilizadas de tal modo que adquirirían la categoría de arte (Tausk, 1978, pp. 69-70). El proceso del *collage* –o *assemblage*, si ocupa un espacio tridimensional– se vinculó de esta manera con las creaciones *ready-made*, conformadas por un “objeto cotidiano ascendido a la dignidad de objeto artístico por la simple elección del artista” (Bréton y Eluard, 2003, p. 86), práctica común del surrealismo a partir de las invenciones de Marcel Duchamp en la primera década del siglo XX. Estos, derivados de la fórmula de Isidore Ducasse acerca del “encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección” (Lautréamont, 2006, p. 163), se encuentran presentes en el ámbito cortazariano. En “Así se empieza”, el texto que introduce *La vuelta al día en ochenta mundos*, se hace referencia a una de estas obras:

Me divierte pensar en este libro y algunos de los previsibles efectos [...], un poco como el cronopio Man Ray pensaba en su plancha con clavos (*Fig. 12*) y otros objetos padre cuando afirmaba: “De ninguna manera había que confundirlos con las pretensiones estéticas o el virtuosismo plástico que se espera en general de las obras de arte. Naturalmente [...], los visitantes de mi exposición se quedaban perplejos y no se atrevían a divertirse, puesto que una galería de pintura es considerada como un santuario en el que no se bromea con el arte”. (Cortázar, 1967, p. 7)

Al equiparar su almanaque –tanto por su imprevisible contenido como por su estructuración– con el *ready-made* de Man Ray, Cortázar está ofreciendo las principales claves de interpretación de toda su obra. La irreverencia por las formas fijadas que señala en su *Teoría del túnel* se especifica ahora a través de lo visual en su materialidad; a esto se debe sumar su cosmovisión surrealista, que linda con lo lúdico. Lo que se ofrece a través tanto del arte encontrado de las vanguardias como mediante las formas alternativas del libro que presenta Cortázar es una recontextualización –término que no alude únicamente a la palabra–. Estas acciones, unidas a la yuxtaposición de materiales heterogéneos, producen una resignificación de los elementos propuestos, situados fuera de su marco habitual y, por lo tanto, posibilitan al receptor dispuesto a una apertura a una multiplicidad de interpretaciones que de otra manera habría sido difícil explorar.

2.1.4.2. La poética combinatoria: del paratexto a lo hipertextual; la génesis lúdica de las operaciones de lectura

Esta potencialidad prácticamente infinita de las posibilidades de interpretación del contenido a través de la forma se consigue mediante lo que se denominará poética combinatoria, que consiste en la concepción de las operaciones de lectura que, en el caso cortazariano, parten de una génesis lúdica. Del mismo modo que Cortázar propone superar la consideración única del libro en su vertiente espiritual, Torné precisa la necesidad de analizar el libro en su materialidad para entender cómo la interacción de mecanismos textuales y visuales condicionan el proceso de creación de significado en el lector:

Se ha escrito abundantemente, desde antiguo, sobre el libro como archivo de la memoria, como recipiente y guardián de los tesoros intelectuales de la humanidad. Más allá de esta certeza, todos y cada uno de los libros que han existido han sido siempre algo aún más importante: objetos, artefactos realizados para ser leídos; es decir, pensados y destinados para los ojos de sus lectores, personas coetáneas a la fabricación del libro y con unos hábitos lectores determinados. Un libro es, así, y lo ha sido siempre, una máquina de lectura. (Torné, 2001, pp. 145-146)

También es común en la crítica contemporánea considerar el libro en tanto “dispositivo”⁹⁵. Este término es ampliamente usado por Foucault a lo largo de su obra, retomado por Deleuze en sus reflexiones y ampliado por Agamben de manera significativa. Uniendo las reflexiones de los tres filósofos mencionados, se proponen para este estudio las siguientes consideraciones acerca del dispositivo: este puede referirse a diversos aspectos que emergen en la vida cultural⁹⁶, ya sean materiales o inmateriales, discursivos como no discursivos. Concretamente, lo que constituye un dispositivo son las

⁹⁵ En Ros (2023) se puede encontrar una consideración más extensa sobre la noción de dispositivo a través de Foucault, Deleuze y Agamben, así como la construcción patafísica de una máquina de lectura para *Rayuela*.

⁹⁶ De la consideración inicial de Foucault, que incluye “discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas” (Foucault, 1985, p. 128), Agamben propone su ampliación para cubrir prácticamente cualquier aspecto de la vida moderna: “las prisiones, [...] los asilos, el *panoptikon*, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas y las medidas jurídicas [...]; pero también el bolígrafo, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarro, la navegación, las computadoras, los teléfonos portátiles y, por qué no, el lenguaje mismo” (2011, pp. 257-258).

redes de relaciones que se establecen entre estos elementos y las dinámicas de dominio y conocimiento; su conjunción, continuamente sujeta al cambio, determina y produce subjetividades y prácticas que se pueden estudiar en sus variaciones históricas y geográficas (Agamben, 2011; Deleuze, 1990; Foucault, 1985).

En este sentido, entender el libro en estos términos remite a su proceso de interpretación: si el texto expresa diferentes significados en su “encuentro con el lector [...], la lectura es subjetivización y el libro como objeto material, el dispositivo que lo hace posible” (Ros, 2023, p. 111). En la poética cortazariana, esto se manifiesta en la concepción del libro como potenciador de las operaciones de lectura gracias a la intervención de la estructuración clásica del mismo, ya sea en su vertiente discursiva como material (Ros, 2023, p. 111). Esta última posibilidad se ha explorado a través de los almanaques; la primera, por su parte, corresponde tanto a la eliminación de los límites entre el género ficcional y el ensayístico como a la importancia de lo paratextual.

A la terminología hasta ahora presentada –máquina de lectura, dispositivo– se debe añadir la consideración de Borsuk de todo libro como interfaz por la relación que guarda con sus paratextos (2018). Esta denominación, acuñada por Gérard Genette, se define de la siguiente manera:

La obra literaria consiste, exhaustiva o esencialmente, en un texto [...]. Pero el texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que [...] lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo*, [...] por *darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro. [...] El paratexto es [...], pues, aquello por lo cual el texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores [...]. Más que de un límite o de una frontera cerrada se trata aquí de un umbral [...]. “Zona indecisa” entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto), límite [...]. Esta franja [...] constituye, entre texto y extra-texto, una zona no solo de transición sino también de *transacción* [...]. [...] reducido solo al texto y sin el auxilio de “instrucciones para su uso”, ¿cómo leeríamos el *Ulises* de Joyce si no se titulara *Ulises*?

El paratexto, pues, se compone empíricamente de un conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie y de todas las épocas que agrupo bajo ese

término en nombre de una comunidad de intereses o convergencia de efectos, lo que me parece más importante que su diversidad de aspecto. (Genette, 2001, pp. 7-8)

De este modo, lo paratextual crea a la vez un horizonte de expectativas y una guía de interpretación del texto al que acompañan, respecto al cual se concibe como algo secundario. Según Borsuk, lo paratextual encuentra sus antecedentes en la *marginalia*, aquellas glosas y comentarios presentes en los manuscritos medievales⁹⁷, aunque su aparición solo queda fijada a partir del uso extendido de la imprenta. Esto produce un cambio en la forma de consumo de la literatura: ya que los autores y editores aportan índices, títulos y otros elementos para establecer una relación dialéctica explícita con el lector, estos continúan haciendo llamadas al texto, anotaciones a mano, etc., pero en esta ocasión como un espacio privado de diálogo con el escritor (2018).

A pesar de la relevancia que la conceptualización del paratexto tiene para el presente estudio, en este se comparte la opinión de Cynthia Gabbay, según la cual la noción tradicional de texto que el estudioso francés emplea para desarrollar sus argumentaciones reduce la importancia que lo paratextual presenta en la obra cortazariana (2014). Por ello, este término se emplea con plena consciencia de sus limitaciones, puesto que se aplica a una producción literaria que desafía continuamente la centralidad del texto —en la línea que se ha establecido en el recorrido teórico del primer capítulo—. Muchos son los ejemplos a lo largo de la obra de Cortázar que ponen en jaque estas cuestiones. Quizá el más notorio sean los capítulos aparentemente prescindibles de *Rayuela*, los cuales, como apunta Jaume Peris, “de incorporarse a la lectura, modificaban seriamente la narración. Además de trastocar el orden de lectura y, de ese modo, desautomatizar las rutinas del lector, esa dislocación del objeto libro convertía a la novela en un laboratorio de experimentación narrativa” (2017, p. 123). Asimismo, la lógica de los paratextos en tanto instrucciones de lectura se ve transgredida en la sección así titulada de *Historias de cronopios y de famas*. Siguiendo el comportamiento patafísico de las primeras de estas criaturas, las guías otorgadas por estos textos son cualquier cosa menos orientativas, como las reglas que se proponen en “Instrucciones para cantar”:

⁹⁷ A las que Gombrich dedicó su estudio comentado en el capítulo anterior.

Empiece por poner los espejos de su casa, deje caer los brazos, mire vagamente la pared, *olvídese*. Cante una sola nota, escuche por dentro. Si oye (pero esto ocurrirá mucho después) algo como un paisaje sumido en el miedo, con hogueras entre las piedras, con siluetas semidesnudas en cuclillas, creo que estará bien encaminado, y lo mismo si oye un río por donde bajan barcas pintadas de amarillo y negro, si oye un sabor de pan, un tacto de dedos, una sombra de caballo.

Después compre solfeos y un frac, y por favor no cante por la nariz y deje en paz a Schumann. (Cortázar, 2010a, p. 432)

El paratexto puede servir, asimismo, como principio compositivo. Tal y como apunta Myrna Solotorevsky, en *Libro de Manuel* se incorporan discursos paraliterarios –concretamente, procedentes de la prensa y la publicidad– a la estructura de la novela; la combinación de los diferentes registros produce significaciones específicas derivadas de su interacción (1988, pp. 105-123). Cortázar aplica esta técnica, unida a la del montaje, también en sus relatos. Por ejemplo, en “Recortes de prensa”, de la colección *Queremos tanto a Glenda* (1980), la introducción de lo paraliterario implica la introducción de textos representativos de lo real en el mundo ficcional cortazariano. Los textos insertos a los que se alude son informes de testigos y víctimas de acciones represivas durante los años setenta en Argentina, lo cual se sitúa en la línea de denuncia explícita que la escritura de Cortázar refleja a partir de su adhesión revolucionaria.⁹⁸

En lo que respecta a la paratextualidad fuera de los niveles del discurso, de nuevo los ejemplos más representativos se encuentran en los almanaques. Se piensa concretamente en las llamadas a los márgenes de *La vuelta al día en ochenta mundos* (Fig. 13). La intervención de manos de Julio Cortázar y Julio Silva altera la disposición de la página de tal manera que lo paratextual y lo gráfico queden en el centro de la visión del receptor. No es este el único método para destacar su relevancia: en la página izquierda de la figura mencionada se puede apreciar la llamada del texto –☎– a mediados del tercer párrafo, la cual hace referencia a un aparte que ocupa la mitad de la altura del texto al que acompaña y se adecua a las dimensiones del grabado de la página derecha, con el que interactúa. En lo que respecta a *Último round*, las propias tapas (Fig. 14) cumplen las convenciones paratextuales de los índices del *Almanaque del mensajero* (Fig.

⁹⁸ El epígrafe que encabeza el texto es clave en este sentido: “aunque no creo necesario decirlo, el primer recorte es real y el segundo imaginario” (Cortázar, 2010b, p. 384).

15), una de las inspiraciones a partir de las que se modela el volumen sílvico y cortazariano. Asimismo, la portada sirve para establecer un juego de relaciones con los contenidos interiores del almanaque. En la sección de la tapa “Avisos clasificados”, los diferentes anuncios remiten a ciertas secciones interiores. Por ejemplo, el apartado “Juguetes” –“¿A la nena se le rompió la muñeca? Sin compromiso, consulte p. 104, primer piso” (Cortázar, 2013a, tapa)– conecta con “La muñeca rota”, ensayo en el que Cortázar desarrolla la génesis de su novela *62. Modelo para armar*.

Por último, no se puede dejar de considerar al propio Cortázar como lector cómplice. Gracias a la labor de digitalización de la Fundación Juan March, se puede apreciar el diálogo que el escritor tenía con otros autores a través de las anotaciones manuscritas de los libros de su colección personal (Fig. 16). Dicho diálogo se lleva también a cabo en el interior de los textos y llega a definir la visión que Cortázar tiene del fenómeno poético. Aquí el terreno de lo paratextual se imbrica con el de la intertextualidad. Concepto derivado de la teoría del dialogismo de Bajtin y fijado por Julia Kristeva, esta noción se sitúa en la línea de interés por las formas textuales de los años sesenta, concretamente de los autores cercanos al grupo *Tel Quel* tales como Genette o Riffaterre (Cabo y Rábade, 2006, p. 112; Martínez, 2001). La primera definición que Kristeva aporta sobre el tema ha sido profundamente revisada tanto por la propia autora como por las consideraciones de otros estudiosos y la propuesta de tipologías alternativas; sin embargo, una visión general de la intertextualidad contempla que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 1978, p. 190).

Tanto la paratextualidad como la intertextualidad son características definitorias de la literatura cortazariana y ambas denominaciones las trasciende por el relevante papel que se da a la visualidad y a la materialidad del libro. Cortázar rebasa lo intertextual y lo paratextual, pues, al incluir la imagen y las otras artes como elementos esenciales de su poética, se acerca más a la concepción de redes de relaciones –ya presente en la intertextualidad, pero referida únicamente a la dimensión textual–, que tienen el hipertexto o la intermedialidad.⁹⁹ En este estudio se emplea el término hipertextual en una

⁹⁹ Para más información sobre la hipertextualidad de la literatura cortazariana, léase Ros (2023). En lo relativo al estudio conjunto de la literatura, la intertextualidad y las artes visuales, los estudios de intermedialidad proponen un marco fructífero que merece la pena explorar. Para ello, se recomienda la lectura de los siguientes ensayos: D. Higgins y A. Higgins (2001). Intermedia. *Leonardo*, 34(1), pp. 49-54; D. J. Bolter y R. Grusin (2011). Inmediatez, hipermediación, remediación. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 16, pp. 29-57; I. O. Rajewsky (2020). Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad. *Vivomatografías*, 6, pp. 432-461; M. Garone Gravier y A.

de las acepciones en las que lo presenta Ted Nelson, quien lo acuñó en 1965, y que no limita su presencia a lo digital, sino que se refiere en términos generales a la organización no secuencial de los contenidos de la página, sean textuales o visuales (1987: 1/17). Estas preocupaciones se entienden mejor a la luz de otras tendencias neovanguardistas, especialmente con las prácticas combinatorias del grupo francés de los años sesenta OuLiPo –*Ouvroir de Littérature Potentielle* o, en español, Taller de Literatura Potencial– : relacionado con el Colegio de Patafísica y teniendo entre sus miembros a autores como Raymond Queneau –de quien Cortázar poseía un ejemplar de su clásica obra–, Italo Calvino o Marcel Duchamp, todos ellos muy caros al escritor argentino. Los artistas que se adscribían a este movimiento lo hacían bajo las restricciones de principios de composición experimentales, en muchas ocasiones relacionados con las ciencias matemáticas (Bénabou y Roubaud, 2017).

Cortázar practica esta hipertextualidad mediante una acumulación de citas que le lleva a un condicionamiento de su práctica literaria o, incluso, a la inversa: Cortázar cita a autores con los que siente afinidad por su concepción del arte. Tal y como argumenta Ana María Hernández, el escritor argentino hace suyas hasta el punto de reinterpretarlas muchas consideraciones teóricas de los autores a los que lee y traduce (1979) y que la escritora resume como “un encuentro fortuito de Keats y Baudelaire sobre la mesa de disección, con Poe esperando en la antesala” (1979, p. 482). Del mismo modo habla Alazraki del texto “Paseo entre las jaulas”, luego presente en *Territorios*, que Cortázar realiza a petición de prologar unos grabados de Alois Zötl y que emplea para reflexionar sobre su animalario personal (1982). El propio Cortázar es consciente de que su propia poética está construida partiendo de esos retazos y así lo explicita en las páginas iniciales de *La vuelta al día en ochenta mundos*:

Se habrá advertido que aquí las citas llueven, y esto no es nada al lado de lo que viene, o sea casi todo. En los ochenta mundos de mi vuelta al día hay puertos, hoteles y camas para los cronopios, y además citar es citarse [...], con la diferencia de que los pedantes citan porque viste mucho, y los cronopios porque son

Giovine Yáñez (eds.) (2019). *Bibliología e iconotextualidad: estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*. Ciudad de México, UNAM. Asimismo, la escritura de Cortázar quedaría vinculada con la fluidez de las fronteras genéricas que se da especialmente a partir de las prácticas posmodernas. Un ejemplo de estas dinámicas se puede consultar en C. Pujante Segura (2011): Formas intergenéricas para eras inter-históricas: géneros narrativos y discursos digitales en la post(modernidad) del siglo XXI. En A.L. Baquero Escudero, F. Carmona Fernández, M. Martínez Arnaldos y A. Martínez Pérez (eds.): *La interconexión genérica en la tradición narrativa* (pp. 303-320). Murcia, Editum.

terriblemente egoístas y quieren acaparar a sus amigos, como yo a [...] Robert Lebel por ejemplo, que describe perfectamente este libro cuando dice: “Todo lo que ve usted en esta habitación o, mejor, en este almacén, ha sido dejado por los locatarios anteriores; por consiguiente no verá gran cosa que me pertenezca, pero yo prefiero estos instrumentos del azar. La diversidad de su naturaleza me impide limitarme a una reflexión unilateral”. (Cortázar, 1967, p. 9)

Al ubicar esta suerte de justificación al comienzo de su almanaque –además del ejercicio intertextual que ya supone alterar el título de la novela de Julio Verne–, Cortázar está proporcionando al lector las claves¹⁰⁰ de interpretación de esta y de toda su obra. Del mismo modo, esta hipertextualidad explica el recurso a otras artes, ya que, como señala Graciela Batarce, “el rescate de citas, mediante su ubicación en contextos nuevos, toca también a los discursos fotográficos, pictóricos, gráficos” (2002, p. 152). Cortázar invita al lector en todo momento a un continuo proceso de resignificación de los heterogéneos materiales que propone, junto a Silva en este caso. A este cambio en la interpretación de los elementos reenmarcados, considerados de manera autónoma, se suman las posibilidades de creación de significado mediante la interacción entre los diversos componentes de la puesta en página: “cosas aparentemente contrarias cuando las unís cobran sentido. Como en un *collage*” (Silva, en Luna, 2008: 53). Esto genera una interdependencia de los códigos visuales y los textuales, cuya multiplicidad combinatoria y su apreciación en conjunto generan nuevas significaciones:

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.

[...] La poética del almacén sería entonces una clave de lectura para aquellos libros fragmentarios y discontinuos donde las imágenes se insertan en el plano lingüístico y las palabras se encuentran en dependencia del visual. (Montiel, 2010, pp. 253-254)

¹⁰⁰ “Es un libro que hay que leerlo con mucha atención porque es una llave que tiene todas las modulaciones para todas las puertas” (Silva, en Silva y Yurkievich, 1996: p. 91).

Del mismo modo, las operaciones de lectura no secuenciales se pueden comprender en la línea del concepto cortazariano de la figura y las constelaciones, esto es, de una aproximación intuitiva que no sigue la lógica causa-efecto y que lleva a lo paratextual, lo hipertextual y lo visual. Así lo confirma Julio Silva cuando afirma que para *La vuelta al día en ochenta mundos* se intenta “rescatar todo lo anexable, es decir: todo aquello que está en la periferia, los materiales indignos y de transmutarlos, incorporándolos a esa constelación en estrellas dignas de figurar en ella” (Yurkievich, en Silva y Yurkievich, 1996, p. 90).

En todos los casos anteriormente descritos, la subversión que pretende Cortázar con su literatura no alcanza su máximo potencial sin la complicidad del lector. Esto, lejos de resultarle ajeno a Cortázar, constituye una de las bases de su poética. En uno de los capítulos marginales de *Rayuela*, concretamente en una nota de Morelli, este señala: “por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo” (Cortázar, 1984, p. 608). La complicidad del receptor es una de las búsquedas más insistentes de la literatura cortazariana, que precisa un lector activo que no solo esté dispuesto a alterar el horizonte de expectativas que le propone una obra aparentemente realista, sino que “sepa inventar, que sepa abrir la puerta para ir a jugar” (Cortázar, 1967, p. 100). Esta última frase, tal y como apunta Alazraki, forma parte “de una rima en que todo lector argentino reconoce el estribillo de un juego infantil” (1973, p. 612) e introduce al lector en el mundo lúdico que envuelve a toda su literatura.

La concepción que Cortázar tiene de lo literario en tanto juego se ha vinculado a las teorías de Johan Huizinga que sustituyen el *homo sapiens* por el *homo ludens*. En estas reflexiones el autor neerlandés describe el juego como cualidad inherente al ser humano; la cultura se encontraría desarrollada desde lo lúdico y, por lo tanto, el juego sería un factor determinante de lo cultural y lo estético, provisto de significado y con una función estructurante de lo social (1972). Del mismo modo que Cortázar basa su poética en las conexiones intuitivas y atemporales, para Huizinga

La realidad “juego” abarca [...] el mundo animal y el mundo humano. Por lo tanto, no puede basarse en ninguna conexión de tipo racional, porque el hecho de fundarse en la razón lo limitaría al mundo de los hombres. La presencia del juego no se halla vinculada a ninguna etapa de la cultura, a ninguna forma de concepción

del mundo. Todo ser pensante puede imaginarse la realidad del juego, el jugar, como algo independiente, peculiar, aunque su lenguaje no disponga para designarlo de ningún vocablo general. No es posible ignorar el juego. [...] Los animales pueden jugar y son, por lo tanto, algo más que cosas mecánicas. Nosotros jugamos y sabemos que jugamos; somos, por tanto, algo más que meros seres de razón, puesto que el juego es irracional. (Huizinga, 1972, pp. 14-15)

Con todo, si “en la esfera del juego las leyes y los usos de la vida ordinaria no tienen validez alguna” (Huizinga, 1972, p. 26) esto no quiere decir que por ser intuitivo sea caótico o carente de solemnidad, sino que un orden se sustituye por el otro: el juego implica reglas de conocimiento mutuo –convenciones–, pactos tácitos, rituales, etc. que solo son válidos dentro de su orden o esfera, aunque el efecto de comunidad perdure más allá de la temporalidad limitada del juego (Huizinga, 1972). De este modo, “como la novela, como el teatro, el juego es una forma de ficción, un orden artificial impuesto sobre el mundo, una representación de algo ilusorio, que reemplaza a la vida” (Vargas, en Cortázar, 2010a, p. 15). Así, frente a la aparente futilidad de lo lúdico –en tanto no es una acción motivada por la necesidad (Huizinga, 1972)–, Cortázar hace de este elemento algo muy serio, pues de él depende que pueda mostrar su concepción de otra realidad a los lectores. Refiriéndose a aquellos que solo “acepta[n] el humor en su estricta jaulita”, Cortázar señala que “creen que la seriedad tiene que ser solemne o no ser [...]. Descuentan que la seriedad deberá basarse en lo negativo, lo tremendo, lo trágico [...] y que solo desde ahí nuestro escritor accederá [...] a algo que se asemeje un poco más a esta confusa vida donde no hay maniqueo que llegue a nada” (1967, p. 34). Por ello, la literatura de Cortázar pretende

una tentativa de definición de lo lúdico [...] no como una visión trivial, infantil (en el sentido que dan los adultos a la palabra infantil), sino como una actividad profundamente seria, el juego como algo que tiene su importancia en sí, su sistema de valores y que puede dar una gran plenitud a quien lo está practicando.

En ese sentido la literatura siempre fue un ejercicio lúdico para mí. [...] No creo haber cambiado esencialmente de actitud entre aquel niño que hacía un juguete con el “meccano” [...] y el hecho de inventar un “modelo para armar” en la escritura. (Cortázar, en González, 1978, p. 49)

Esta característica lúdica de su producción, manifestada tanto en las operaciones de lectura no secuenciales como en el juego con los formatos materiales del libro, es entendida por Cortázar como una vanguardia estética que, a la vez, pretende ser revolucionaria:

esos gestos de liberación estaban siempre en función de un tercer elemento, que Cortázar inscribía en el centro de su trabajo de escritura: el lector. La liberación de los personajes y de la forma narrativa no tenía otro objetivo, en realidad, que generar las condiciones de posibilidad para la liberación del lector.

[...] Frente a los idearios tradicionales del “compromiso” en que el objetivo fundamental de la literatura social era “concienciar al lector”, la fórmula de Cortázar apuntaba en sentido distinto: no concienciar –hacerlo depositario de la ideología del autor– sino transformarlo y acompañarlo en su propio proceso de liberación. (Peris, 2017, pp. 123-125)

Para Cortázar, en suma, la libertad literaria no entiende de barreras genéricas, sino más bien de combinaciones que, aun pareciendo inusuales en un primer momento por la mezcla de códigos discursivos e, incluso, de estos con los visuales, provocan una apertura a significaciones enriquecidas de la realidad cotidiana.

2.1.4.3. La poética de lo intersticial. El entrelugar y el pasaje

En la literatura de Cortázar entran en juego los diversos factores que se han venido comentando hasta ahora: la poética del montaje, la cual le lleva a yuxtaponer elementos discursivos y visuales de carácter heterogéneo, está imbricada con su poética combinatoria, según la cual la suma de dichos componentes es mucho más que si tomamos a cada uno por separado. A todo ello hay que añadir un concepto que se ha venido adelantando desde la introducción teórica a este estudio: lo intersticial. La unión de estas tres características esenciales permite vincular su visión lúdica y poética de la realidad junto con la teoría cortazariana de lo insólito gracias a declaraciones como la contenida en las páginas de “Del sentimiento de no estar del todo”:

Siempre seré como un niño para tantas cosas, pero uno de esos niños que desde el comienzo llevan consigo al adulto, de manera que [...] se da una coexistencia pocas veces pacífica de por lo menos dos aperturas al mundo.

Esto puede entenderse metafóricamente pero apunta en todo caso a un temperamento que no ha renunciado a la visión pueril como precio de la visión adulta, y esa yuxtaposición que hace al poeta y quizá al criminal, y también al cronopio y al humorista [...] se manifiesta en el sentimiento de no estar del todo en cualquiera de las estructuras, de las telas que arma la vida y en las que somos a la vez araña y mosca.

Mucho de lo que he escrito se ordena bajo el signo de la *excentricidad*. [...] Escribo por falencia, por descolocación; y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos [...]. (Cortázar, 1967, p. 21)

Esta condición de pararrayos, como Cortázar la denominaba en anteriores declaraciones, es la que permite la comunicación del orden lógico con el intuitivo; otro asunto, como se verá en breve, es la comunicación de esa experiencia intersticial. ¿A qué se hace referencia exactamente con este término tan presente en la poética cortazariana? En su estudio de 2005, Mary Mac-Millan lo define de la siguiente manera:

Por intersticio entenderemos el espacio o zona virtual que se genera producto de una interrupción o suspensión. La suspensión implica la alteración de un determinado orden de manifestación. Dicha alteración no conlleva *per se* la sustitución de un orden por otro nuevo, si no [sic] que se constituye básicamente en una puesta entre paréntesis de los criterios habituales de la realidad. Sin embargo, [...] es esa misma suspensión la que paradójicamente permite una cierta nueva comprensión. (Mac-Millan, 2005, p. 14)

La importancia del intersticio, según Mac-Millan, se puede advertir ya desde *Teoría del túnel*, aun sin ser explícito el término todavía (2005, pp. 32-37). Tal y como Cortázar describe su proceso de escritura en textos como “Del sentimiento de no estar del todo” o “Morelliana, siempre”, este se encuentra íntimamente vinculado a lo intuitivo o a la inspiración comprendida de manera romántica. Mac-Millan señala las razones que lo sustentan y extiende lo intersticial para hablar de toda la producción de Cortázar:

el extrañamiento o experiencia intersticial [...] conlleva o desemboca en la escritura [...], es lo que pone en marcha toda la escritura cortazariana más allá de sus diferencias genéricas. [...] Aquí radica la clave para entender la concepción poética de la obra cortazariana. Esta consiste en que toda su obra (novela, cuento, poesía, cómics, libros almanaques, etc.) está escrita desde un intersticio. Es este el hecho que le confiere su poeticidad. (Mac-Millan, 2005, p. 44)

Mac-Millan señala que, sin embargo, no se puede proporcionar una definición permanente del intersticio, puesto que se trata de un concepto múltiple, heterogéneo, que da cuenta de la variedad de posibilidades que permite (2005, pp. 15-16). Para la autora, se trata de “un vacío que se resiste a una fijación” (2005, p. 15) y, de manera acorde al resto de la poética cortazariana, es tan inasible e irresoluble como la búsqueda a la que se entregan los personajes de su ficción (2005, pp. 158-160). Las modalidades que puede adoptar el intersticio incluyen asimismo las relaciones del texto con la imagen, hecho que la estudiosa sostiene argumentando que “la puesta en diálogo de dos campos semánticos diferentes (fotografía/palabras) [...] tenían como resultado la apertura [...] de un tercer espacio” (2005, p. 147). Esta, sin embargo, solo es una de las muchas posibilidades de lo intersticial, quizás una de sus formas más lograda en términos de creación de pasajes y de comunicación de la experiencia a “nuevas posibilidades de significación” (2005, p. 147).

Descrito de esta manera, el intersticio quedaría vinculado con los “no lugares” propuestos por Augé: “si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar”, cuyas características residen en “lo efímero” y el “pasaje” (2000, pp. 83-84). Algunos ejemplos de estos entrelugares serían los medios de transporte o los espacios dedicados al tránsito (2000).¹⁰¹ En la narrativa cortazariana, el viaje proporciona asimismo una apertura a la ampliación de la realidad por la que se entrevé lo fantástico, tal y como apuntan Scholz (1977; 2000) y Mac-Millan (2005) y como se puede comprobar en relatos como “El perseguidor”, “Ómnibus”, “La isla a mediodía” o “La autopista del sur”, por nombrar algunos. En dichos espacios

¹⁰¹ En este apartado se hace referencia a la noción del no lugar o entrelugar en relación con una ampliación geográfica del concepto del intersticio y como espacio de conexión entre los órdenes de la realidad. En el capítulo quinto se desarrolla otra terminología afín a propósito de la obra de Silviano Santiago.

atemporales, calificados en la literatura del escritor argentino como pasajes o puentes, lo insólito se torna visible y explícita esa condición de “mundos comunicantes” (Hahn, 1977). En estos, verdadera representación de los límites internos de la realidad, “una Otredad latente se afana por aflorar en el texto y los *pasajes* forman el vínculo con esa existencia” (Kahn, 1996, p. 3).

De nuevo, la teoría cortazariana de lo intersticial remite a su obra temprana, en este caso a *Imagen de John Keats*. En el epígrafe “Carta del camaleón”, Cortázar extrae de la correspondencia del poeta inglés, concretamente de la que denomina bajo ese nombre, las claves que permiten entender la poética contemporánea –o, más bien, la suya propia–:

“Lo que choca al virtuoso filósofo, encanta al poeta camaleón. [...] Un poeta es la menos poética de las cosas existentes: porque no tiene Identidad... es constantemente forma y materia de otro cuerpo. El sol, la luna, el mar, los hombres y las mujeres... son criaturas impulsivas... son poéticas, y poseen un atributo permanente... El poeta no posee ninguno; ninguna identidad [...]” (27-10-1818). [...] La carta muestra al poeta colocándose en actitud pasiva, y coincide estrechamente con su aseveración de que aquel debe ser “pasivo y receptivo”. Pero John sabe además que [...] el poeta, por no tener identidad, es ese ente que se apodera de otras identidades, *las invade al ser invadido* [...]. En Keats parece anidar la sospecha (callada en lo explícito de la carta) de que ese “camaleonismo” poético, ese incesante *ser otra cosa*, es el acto mismo que faculta la creación. [...] ¿Pero qué es lo que se gana y se pierde en tan momentáneo estado de gracia, en un coexistir con la realidad fuera de los límites personales? [...] Porque solo aisladamente, inefablemente, logra un poeta perderse para asomar a la realidad desde otra cosa, en otro ser. Tan pocas veces lo logra que casi siempre debe conformarse con aproximaciones [...]. (Cortázar, 1996, pp. 490-498)

Para Cortázar, la condición camaleónica es la que permite al poeta –o al individuo, si se localiza en lo intersticial– vislumbrar la naturaleza de lo otro, ya se trate de la realidad alterna en la que no se ha reparado hasta el momento, como ocurre en el relato “Apocalipsis de Solentiname”, o experimentar temporal o indefinidamente su vivencia,

tal y como se desarrollan los eventos de “Axolotl”¹⁰². En momentos posteriores de su producción, Cortázar se valdrá de la “Casilla del camaleón” para argumentar su derecho a escribir literatura que no sea revolucionaria en el sentido estrictamente ideológico:

esta mañana en París un escritor comprometido –usted me entiende– me señaló la necesidad de una ideología sin contradicciones. [...] Pasa que el artista *también* tiene ideas pero es raro que las tenga sistemáticamente, que se haya coleopterizado al punto de eliminar la contradicción como lo hacen los coleópteros filósofos o políticos a cambio de perder o ignorar todo lo que nace más allá de sus alas quitinosas, de sus patitas rígidas y contadas y precisas. (Cortázar, 1967, pp. 209-210)

Merece la pena recuperar al respecto del entrelugar en el que se sitúa el escritor camaleónico la idea de Torodov de lo fantástico como línea fronteriza entre lo extraño y lo maravilloso. Si bien esta se matizó por limitar el fenómeno fantástico a esa estrecha frontera, lo cierto es que lo insólito cortazariano participa de esa liminalidad, pero no porque el hecho fantástico se reduzca a esta, sino porque la apertura por la que se atisba tiene siempre carácter de entrelugar, pasaje o intersticio. Así, tal y como señala Rosalba Campra, “la noción de frontera, de límite infranqueable para el ser humano, se presenta como preliminar a lo fantástico. Una vez establecida la existencia de dos estatutos de la realidad, la actuación de lo fantástico consiste en la transgresión de este límite, por lo cual lo fantástico se configura como acción” (en Roas, 2001, p. 161). Se pueden derivar dos hipótesis principales de estas argumentaciones. De un lado –del lado de acá–, que esta idea de lo fantástico como acción se vincula con la perspectiva heroica que Cortázar adjudica a la literatura en su *Teoría del túnel* y que, por lo tanto, cuando afirma seguir una tendencia revolucionaria tanto en lo artístico como en lo ideológico se sitúa en la concepción de lo fantástico como una denuncia de la ceguera de nuestras preconcepciones y realiza una llamada a implicarse y a ser cómplice. De otro lado –del lado de allá–, lo insólito, tal y como lo practica Cortázar, supone una apertura a una realidad ampliada más allá de los angostos confines que se le presuponían hasta el momento. Estas condiciones podrían equipararse a las expuestas por las teorías sistémicas a lo largo del primer

¹⁰² Para Cortázar este método se vincula con la posesión de lo otro a través de la labor poética. Véase el ya citado artículo de Ana María Hernández (1979) en conjunción con la lectura del ensayo cortazariano “Para una poética” (1994b, pp. 265-285).

capítulo. De tal manera, la realidad cortazariana conformaría el mismo *continuum* que estas adjudicaban a la experiencia artística o a la semiosfera y lo insólito sería aquello que permite el conocimiento a través de la “simultaneidad porosa” (Cortázar, 1967, p. 7) de sus límites, vivos como los de la esponja cortazariana; las figuras o constelaciones constituirían las redes de relaciones establecidas tanto entre los diversos campos interartísticos como las dinámicas internas de cada uno de ellos, así como los deslizamientos del centro a la periferia de los diversos elementos que conforman esa pugna dialéctica. En estas circunstancias, los personajes cortazarianos partirían de uno de los campos cuyos códigos son conocidos –el lenguaje, la literatura, las leyes de causa-efecto– para situarse en ese entrelugar desde el que se explicitan, si bien fugazmente, las conexiones de la figura o las relaciones entre los sistemas artísticos; esto es, desde esas instantáneas de comprensión del significado en su conjunto. En suma,

lo intersticial [...] no se trata de la abolición de un orden por otro orden. Esto no sería más que el cambio de una “cultura dominante” por otra “cultura marginal” que terminaría a su vez por convertirse en dominante. [...] Más que darle seguridades o revelaciones, lo intersticial es todo lo contrario. Es la puesta en jaque de un orden pero no es nunca la adquisición de una nueva seguridad. Es [...] la mostración de ese instante o frágil fractura. (Mac-Millan, 2005, pp. 167-168)

De esta manera, tanto la indeterminación genérica de la ficción cortazariana como la inclusión del elemento visual –entre otros códigos ajenos al lenguaje– cobra mayor coherencia si se entiende como parte de ese encuentro fortuito y, si corresponde, de la consecuente búsqueda de los perseguidores. Así, la presencia simultánea de los medios verbal y gráfico es una constante en la obra cortazariana, lo cual da lugar a una serie de productos híbridos que solo se pueden entender desde las afirmaciones de Mitchell de que todos los medios son mixtos. ¿Cómo entender si no una obra como *Los autonautas de la cosmopista*, que reúne entre sus páginas la crónica de viajes, la ficción, el inventario, la fotografía de Carol Dunlop¹⁰³ y los dibujos del hijo de esta, Stéphane Hébert?

La necesidad de inclusión de otros códigos artísticos se justifica, del mismo modo, por la insuficiencia del lenguaje que Cortázar denuncia no solo a la hora de relatar esa experiencia intersticial, sino también por su condición mediatizadora de la realidad. Así,

¹⁰³ Carol Dunlop (1946-1982) fue una fotógrafa, escritora, traductora y activista estadounidense, con la que Cortázar compartió el interés por la causa nicaragüense y la última década de su vida.

la presencia de otros códigos responde tanto a la dificultad de poner en palabras el evento fantástico que ya destacaran teóricos como Todorov, Barrenechea o Roas, etc., como a la experiencia de lo fantástico descubierta por otras artes –como ocurre en los relatos “Las babas del diablo” o “El perseguidor”–. Para este autor, las dudas acerca de si el lenguaje determina la manera de expresar la realidad son constantes ya desde *Teoría del túnel*: lejos de tratarse de un medio transparente, el escritor señala que “el lenguaje se vuelve más que nunca ancilar” (1994a, p. 128) y, en consecuencia, “escribir no es más que un recurso” (1994a, p. 52). László Scholz ha sido uno de los estudiosos que han destacado esta conexión entre el cuestionamiento del lenguaje y el recurso a otras artes:

Cortázar no se vale de lo visual por mera herencia surrealista: no insiste en los elementos musicales por ser aficionado al jazz; tampoco desarrolla los matices auditivos para seguir con la tradición de las letras fantásticas; no elabora sistemas de gestos y actitudes para crear una simbología individual; todo ello lo hace Cortázar para despojar la lengua de su función original reduciéndola a un mero canal de comunicación destinado solo a remitirnos a otros sistemas. Este proceder, es, sin duda alguna, una guerra contra la lengua, pero es, a la vez, una actitud ante el arte y ante la realidad. (Scholz, 2000, p. 92)

De esta manera, la posición de Cortázar opta por una visión de conjunto de la realidad a la que se supeditan las características de su literatura, ya se trate de la insuficiencia del lenguaje, de lo intersticial o de lo insólito. Scholz advierte una diferencia entre el tratamiento de este primer aspecto entre las novelas y los relatos de Cortázar:

Esta guerra abierta a la lengua cobra formas muy variadas en la obra cortazariana: hay ataques metódicos a la ortografía y puntuación convencionales, disloques semánticos; abunda el poliglotismo, el uso sarcástico de los clichés, de lenguaje infantil; se despliega un arsenal de juegos lingüísticos, retruécanos, palíndromas, anagramas; se rompe en los libros irregulares el ritmo tradicional de leer.

[...] Según nuestro juicio la guerra lingüística de Cortázar se libra de una manera indirecta en los cuentos, a saber: el autor renuncia al uso de la lengua en las situaciones artísticamente enfáticas sustituyéndola semánticamente por medios no verbales. Es decir, Cortázar no se limita a desacreditar la lengua con los bien

conocidos ataques, sino que la ignora y, además, la ignora de tal grado que llega a reemplazarla por otros sistemas de comunicación. (Scholz, 2000, pp. 86-87)

Si se siguen las teorías expresadas por Cortázar en textos como “Del cuento breve y sus alrededores” o “Algunos aspectos del cuento”, esta diferente manifestación bien podría deberse al efecto de intensidad que este busca en sus relatos. En cualquier caso, más allá de que esta falta de presencia discursiva –que no temática– se dé o no en su narrativa breve, la aproximación a las artes visuales que realiza Scholz es digna de destacar. Primeramente, en la línea que señala Graciela Batarce, que considera que “el pasaje intersticial [que] funciona en toda la obra de Cortázar como metáfora de la búsqueda, la apertura y la libertad humana, sirve de vínculo, otra vez, entre las distintas instancias semióticas” (Batarce, 2002, p. 145). Asimismo, estas reflexiones consagrarían la literatura cortazariana, tal y como explicita Carmen Ortiz en el título de su volumen, como “una estética de la búsqueda” (1994) en el más amplio sentido de la expresión, ya que la persecución no incluye ahora solo al lenguaje, sino también a toda una serie de recursos no verbales, entre los que destacan la música y los sonidos no articulados, el lenguaje gestual, lo ritual, el juego, las experiencias sensoriales y, de manera predominante, lo visual (Scholz, 2000, pp. 86-112).

En definitiva, lo que se propone desde la poética cortazariana es una desacralización de la convención fijada del libro, especialmente aquella que no guarda relación entre su forma y su contenido –o, al menos, lo pretende–. Esta se realiza a través de lo intersticial y las constelaciones combinatorias que esto permite, siempre sin perder el sentido de lo lúdico. Estos posicionamientos acerca de las interacciones entre lo visual y lo textual se encuadran en el resto de su producción, ya sea aquella que reivindica una ampliación del fenómeno literario mediante una visión poética imbricada con la realidad o ya se trate de la indeterminación genérica y la porosidad de los límites entre los géneros y formas artísticas que ello conlleva. Asimismo, su poética de lo fantástico se beneficiará de estas reflexiones, nacidas de la misma apertura que permite una relación más intuitiva respecto a los fenómenos insólitos, los géneros discursivos o la inclusión de otras artes.

Se ha centrado esta argumentación en los almanaques –con alguna mención a las novelas– porque es donde se aprecia de manera más gráfica la interacción de la poética cortazariana con lo visual. En el siguiente apartado se explorarán las relaciones entre los relatos de Cortázar y las artes visuales.

2.2. El interés personal, crítico y narrativo de Cortázar por las artes visuales

De la mano de Julio Silva, Cortázar da rienda suelta a su tendencia a la experimentación unida al campo de la imagen en la producción de sus almanaques. Sin embargo, no son estos los primeros acercamientos hacia las artes visuales que el escritor argentino lleva a cabo. *Les discours du pince-gueule* (1966), *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969) y *Silvalandia* (1975) se pueden relacionar, salvadas las distancias, con la narración gráfica¹⁰⁴ que presentan las historietas, cómics y otras manifestaciones del estilo que pueblan desde el inicio la lectura cortazariana. Diferenciadas por su alteración de la narración secuencial y por su distancia material de las formas populares¹⁰⁵ que representan estas últimas, aun siendo su inspiración, comparten sin embargo la imbricación de los códigos visual y textual, muchas veces con una función lúdica. Lector asiduo de tiras cómicas, Cortázar será un gran defensor de la fluctuación entre la cultura de masas y el arte tradicional. En su texto “El escritor y su quehacer en América Latina”¹⁰⁶, el autor recomienda a los escritores ampliar su difusión política a los medios no escritos para sortear diversas limitaciones que obstaculizan el compromiso del escritor, centrándose especialmente en el uso de las historietas para tales fines:

Sabemos que los dibujos humorísticos de contenido satírico [...] han probado desde hace siglos su eficacia política incluso en países donde la censura se ensaña contra todo lo que considera serio, pero se ve obligada a dejar pasar lo meramente cómico, tras de lo cual alienta una seriedad que el pueblo descifra y asimila infaliblemente. [...] La tira cómica [...] supone casi siempre la colaboración de un dibujante y un escritor; es como un cine inmóvil, un relato en el que participan

¹⁰⁴ Siguiendo a Eisner, en este estudio se considera la narración gráfica tanto para referirse a los cómics como, en general, a “cualquier narrativa que se sirve de la imagen para transmitir una idea” (2003, p. 6). Esta no se limita únicamente al componente gráfico, sino que se trata de un medio mixto al presentarse en conjunción con lo textual. La narración gráfica se sirve, como muchas otras expresiones artísticas –entre ellas, la literaria y la cinematográfica– del arte secuencial (2002).

¹⁰⁵ Algo que cambia a medida que avanzamos en la historia editorial de los almanaques cortazarianos y se opta por formatos más asequibles. Véanse al respecto las siguientes fuentes: M. L. Dávila (2001). *Desembarcos en el papel: la imagen en la literatura de Julio Cortázar* (pp. 150-178). Rosario, Beatriz Viterbo; M. Luna Chávez (2014). *La vuelta al día en ochenta mundos y Último round de Julio Cortázar. Composición literaria y visual*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara

¹⁰⁶ Texto destinado a un seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, publicado originalmente en *El País. Semanal* (17 oct. 1982).

la imagen y la escritura, el guion con todo su contenido intelectual y los personajes, representados por una pluma capaz de darles vida y conectarlos con la sensibilidad del lector-espectador. Este género [...] abre la posibilidad de multiplicar sus efectos si los escritores forman equipo con los dibujantes y llevan la tira cómica a dimensiones que no tienen por qué ser inferiores a los de la literatura narrativa. (Cortázar, 1984, p. 85)

En lo tocante al cine, ya durante su periodo en Chivilcoy como maestro colaboró en el guion de la película *La sombra del pasado* junto con Ignacio Tankel. Cortázar conoció a este fotógrafo en la pensión Varzilio, donde ambos se alojaban, y participó en los encuentros culturales que se celebraban su estudio. Aunque el filme nunca se estrenó comercialmente, se realizó una proyección de este en el cine Metropól de Chivilcoy el 25 de mayo de 1947. Por desgracia, ni la película ni el guion han sobrevivido al paso del tiempo. Las versiones varían dependiendo de la fuente, desde las que los consideran simplemente perdidos hasta las que explican su desaparición por el incendio del laboratorio donde se alojaban las copias. La idea se gestó en 1944 mientras Cortázar aún vivía en Chivilcoy, tiempo en el cual el escritor se encargó de escribir los diálogos para la película que el propio Tankel guionizó, dirigió y produjo. Sin embargo, el rodaje comenzó entre agosto y septiembre de 1946, una vez que Cortázar ya había abandonado la ciudad. (Arias, 2014, p. 34; Félix-Didier y Hellemeyer, 1994, p. 8; Fernández y Sabanés, 2019, p. 29; García, en Casares, 2011, p. 253; Gontand, 2013, p. 309). A pesar de su partida, el escritor declara su interés por la cinta en los meses finales de grabación en una carta a Rosa Luisa Varzilio: “Tal vez vaya a Chivilcoy el próximo fin de semana, para ver cómo anda la filmación de la famosa película de Tankel, que principió el domingo pasado. También deseo mucho visitar la escuela y charlar un rato con mis ex-alumnos” (Cortázar, 2012a; Varzilio, 16 sept. 1946). Las conexiones del escritor con el cine continúan en 1952, cuando Cortázar comienza a buscar trabajos esporádicos que le ayuden a completar el monto que recibe de la beca que le permitió mudarse a París: entre ellos destacan su participación en diversos programas para Radio Francia Internacional y el doblaje de filmes (Arias, 2014, p. 78-80).

Son comunes asimismo las alusiones a las películas que visualiza, que dan cuenta de la ávida cinefilia de Cortázar. Estas se despliegan a lo largo de sus escritos personales y críticos, ya se trate de su correspondencia o de sus ensayos. Quizá uno de los alegatos

de mayor fuerza sea la carta que envía a Manuel Antín con un gran sentido de urgencia pocas horas después de ver *El ángel exterminador*, de Luis Buñuel:

Antes de decirte por qué me es tan necesario escribirte esta noche empezaré por confesar que probablemente esta carta será un absurdo total. [...] lo que te tengo que decir esta noche [...] no tiene nada de grave y no nos concierne a ninguno de los dos, pero al mismo tiempo sí [...]. Perdón por el tono apocalíptico, la cosa no es para tanto, la cosa es que hace dos horas vi *El ángel exterminador*, y estoy de vuelta en casa, y todo, absolutamente todo me da vueltas, y te estoy escribiendo con una especie de pulpo que va y viene y me arranca las palabras con las patas y las escribe por su cuenta [...]. [...] me ocurre tan pocas veces, es tan raro que el cine valga para mí como una experiencia realmente profunda, como eso que te da la poesía o el amor y algunas veces alguna novela y algún cuadro, que era necesario que te lo dijera esta noche misma aunque no recibas nunca esta carta. (Cortázar, 2012b; Antín, 10 jul. 1962)

Cortázar, que ya había realizado diez años antes una reseña de la película *Los olvidados* (1951) para la revista *Sur* (1951, núms. 209-210), reitera en numerosas ocasiones la conmoción que le provoca el cine del director español. Por ende, no es de extrañar su entusiasmo por un proyecto que se articula apenas unos meses más tarde para que Buñuel lleve al cine su relato “Las ménades” –*Final del juego* (1956)–. Como se revela a través de su correspondencia entre octubre de 1962 y julio de 1963 con su editor, Francisco Porrúa, y con Manuel Antín, Cortázar tiene conocimiento de estas noticias a través de Carlos Fuentes. La adaptación habría constado de tres partes; las dos restantes habrían correspondido a la filmación de las novelas cortas *Aura* (1962), del escritor mexicano, y *Gradiva* (1902), de Wilhelm Jensen. Más tarde intercambiaría cartas, una llamada telefónica y hasta un encuentro en París con Buñuel para concretar esta empresa. Aunque el comienzo de las grabaciones estaba previsto para junio de 1963, la filmación cada vez arrastra más problemas, causados por la censura de ciertos temas y, por ende, el rechazo de la financiación por parte del régimen franquista. Se suceden varios meses de noticias contradictorias: las narraciones iniciales se sustituyen por una novela de Galdós; posteriormente se retoman las propuestas de Fuentes, Jensen y Cortázar; después se considera filmar únicamente “Las ménades” y, por último, se deshecha el proyecto para

rodar en Francia una adaptación de la novela de Octave Mirbeau *Mémoires d'une femme de chambre* (1900), que aparece en 1964 (Cortázar, 2012b).

Esta no será la única adaptación de la narrativa de Cortázar que no llegue a término. Entre ellas se encuentran las diversas ideas que propone a Manuel Antín, entre las que se cuentan los relatos “Bruja”¹⁰⁷ y “El río”, –*Final del juego* (1964)– y la novela *Divertimento* –aunque escrita en 1949, por ese entonces aún inédita– (Cartas, 2012b; Antín, 24 jun. 1962) o “Los buenos servicios” –*Las armas secretas* (1959)– (Cartas, 2012b; Antín, 10 jul. 1962). Entre 1966 y 1968 nacen diversas tentativas que, por diferentes razones, no terminan de concretarse: la propuesta de Guillermo Cabrera Infante¹⁰⁸ de llevar al cine “La autopista del sur” –*Todos los fuegos el fuego* (1966)–, la intención de Antonio Larreta¹⁰⁹ de adaptar “Final del juego” –de la colección homónima (1956)– y las pretensiones de Arturo Ripstein¹¹⁰ de filmar “El ídolo de las Cícladas” –*Final del juego* (1964)–.

Por lo que respecta a la presencia de las alusiones cinematográficas en sus ensayos, un ejemplo de este último caso es el texto “Estamos como queremos o los monstruos en acción”, recopilado de manera póstuma en *Papeles inesperados*, aunque publicado originalmente en la revista porteña *Crisis* (núm. 11, 1974). Esta entrevista, de manera similar a la carta enviada a Roberto Fernández Retamar, adopta la forma de un auto-interrogatorio a través del asedio de los personajes de su novela *62. Modelo para armar*.¹¹¹ Entre otros temas, como las críticas a *Libro de Manuel* o la próxima aparición de *Octaedro*, Calac y Polanco aprovechan para preguntarle a Cortázar sobre sus salidas culturales:

¹⁰⁷ Publicado en el número 19 de *Correo Literario* (1944) y recopilada de manera póstuma en la colección de relatos *La otra orilla*.

¹⁰⁸ A pesar del inicial entusiasmo por el proyecto, de mayor escala que los anteriores, las constantes modificaciones por parte de la productora agotan tanto a Cortázar como al escritor y cineasta cubano (Cortázar, 2012c; Cabrera, 1966-1970).

¹⁰⁹ A quien se conceden los derechos (Cortázar, 2012c; Porrúa, 20 dic. 1966), pero el asunto no vuelve a aparecer mencionado en la correspondencia.

¹¹⁰ En un principio aceptada, pero García Márquez puede acceder al guion y advierte a Cortázar a través de Francisco Porrúa de su pésima calidad (Cortázar, 2012c; Porrúa, 24 febr. 1967).

¹¹¹ “Estoy leyendo la correspondencia cotidiana [...]. Justo al final de la pirámide postal encuentro una carta de Eduardo Galeano y otra de Vogelius [uno de los fundadores de la revista], y en el preciso instante en que me entero de que quisieran una entrevista para *Crisis* zas el timbre y son los monstruos una vez más” (Cortázar, 2010c, p. 446).

—¿Y qué viste en el cine últimamente?

—Malas películas que a mí me parecen buenas, y viceversa. Casi me han golpeado por decir que *Gritos y susurros* no valía el gran Bergman de otros tiempos, y que en cambio una película erótica holandesa llamada *Turkish Delights*, que empieza de una manera perfectamente asquerosa, va mostrando una segunda intención que la agranda y la hermosea. Qué querés, sigo prefiriendo cosas marginales a las grandes máquinas tipo *Doctor Zhivago* y *Odisea del espacio*, aunque hay que decir que en esta la parte de los monos al principio era para llorar de la risa, cosa que no abunda en estos tiempos pinochescos. (Cortázar, 2010c, p. 454)

El propio escritor lleva a cabo incluso filmaciones caseras¹¹², como las reproducidas en el documental *Cortázar, instrucciones de montaje* (Morán *et al.*, 2020a, 02:40-03:10; 13:07-14:42; Morán *et al.*, 2020b, 00:56-02:00) o las que se encuentran entre los archivos del Centro Galego de Artes da Imaxe: entre estas grabaciones domésticas en película de 8 mm se encuentran imágenes con un foco en lo cotidiano y lo lúdico, así como el reflejo de los lugares donde vivió y a los que viajó. En los fondos del archivo gallego se encuentran asimismo numerosas copias y negativos fotográficos, muchas de ellas reproducidas en el volumen *Cortázar, de la A a la Z*, editado en 2014 por Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga y publicado por Alfaguara. Aunque estas incursiones en la imagen nunca pasaron de lo *amateur*, podemos encontrar algunas de las instantáneas tomadas por el propio Cortázar entre las páginas de *Último round*; según los créditos finales, se trata de las fotografías de “Uno de tantos días de Saignon”, “Casi nadie va a sacarlo de sus casillas”, “Tu más profunda piel”, “Quartier” (2013a, primer piso, pp. 16-19; p. 76; p. 94 y p. 101) y “La muñeca rota” (2013a, planta baja, pp. 104-111).

Por su parte, la práctica fotográfica y la literaria se conciben de manera unitaria en *Prosa del observatorio* (1972). En esta obra se reproducen las imágenes que Cortázar

¹¹² Tanto los fondos de la Fundación Juan March como los del Centro Galego de Artes da Imaxe fueron donados por Aurora Bernárdez en 1992 y 2005, respectivamente. Traductora y escritora argentina (1920-2014), de la que recientemente se han publicado sus escritos, muchos de ellos de nueva aparición, en *El libro de Aurora: Textos, conversaciones y notas de Aurora Bernárdez* (María Laura Lenci, 2017, Buenos Aires, Alfaguara). Además de sus propios méritos profesionales, su inestimable labor como albacea y editora del legado literario de su ex-marido ha posibilitado la difusión de muchos testimonios que, de otra manera, habrían permanecido inéditos, tales como sus cinco volúmenes de cartas o los documentos no publicados de *Papeles inesperados*.

tomó del Jantar Mantar, conjunto escultural con funciones de observatorio construido en Jaipur y Delhi en el siglo XVIII por orden del maharajá y astrónomo Jai Singh.¹¹³ Como el propio escritor indica en el prólogo, los contenidos del volumen “son parte de una imagen que solo apunta al lector” (Cortázar, 1972, p. 5). Esta consideración, según Rocío Oviedo Pérez de Tudela, “es la única clave de lectura que nos ofrece [...], la correspondencia con el espectador” (2014, p. 83) y, asimismo, con la fotografía. El texto que comparte espacio con las imágenes bascula entre la narración, lo ensayístico y la lírica. Para Marcy Schwartz, en *Prosa del observatorio* Cortázar evita deliberadamente especificar la categoría genérica para aprovechar la plurisignificación que se produce al yuxtaponer lo visual y lo verbal, así como de la fusión de discursos que este último implica (2012, prr. 7). Esta explícita ambigüedad se corresponde asimismo con los motivos desarrollados en el interior del texto:

La gran dificultad se presenta porque [*Prosa del observatorio*] escapa a un análisis estructurado, ya que al igual que el anillo de Moebius no tiene principio ni fin, ni lados y las referencias que ofrece: anillo de Moebius, anguilas, escritura, ciencia (Fontaine, Callamand, Bouchet), Jai Singh, observatorio, cielo y tierra, agua y tierra, agua y cielo, etc. se imbrican e interponen unos con otros. Es un texto multi e interdisciplinar que ancla, aparentemente, a través de las propias fotografías del autor, el significado del texto. (Oviedo, 2014, p. 83)

Más allá de lo anecdótico o la experimentación estética, la influencia de la imagen en su gran riqueza de variantes configura en Cortázar una manera de afrontar la realidad en muchos sentidos análoga a la que propone en su literatura. Las reflexiones que realiza sobre las artes visuales en diversos textos críticos permiten vincular su postura con el papel que el cine, la fotografía y la narración gráfica tienen en su narrativa breve. Del mismo modo que no se puede establecer una línea divisoria entre las características de su ensayística y de su ficción, se sigue este último criterio en un sentido lato de la palabra, lo suficientemente amplio para dar cabida tanto a los cómics o relatos gráficos como a los contenidos de los almanaques que, a través de la combinación de imagen y texto, ponen

¹¹³ Se acredita asimismo al artista visual Antonio Gálvez, quien colaboró en el proceso de revelado de las imágenes: “las fotos de los observatorios del sultán Jai Singh (Jaipur, Delhi) fueron tomadas en 1967, con una película de mala calidad; en París, Antonio Gálvez las convirtió en lo que aquí se muestra y que le agradezco” (Cortázar, 1972, p. 7).

a prueba las formas literarias tradicionales y las operaciones de lectura secuenciales. Uno de los ensayos en los que esta relación se da de manera más explícita es en el ya comentado “Algunos aspectos del cuento”. En este, de manera similar al resto de la obra crítica de Cortázar, se imbrican su teoría de las formas literarias y su concepción de lo fantástico, ancladas en esta ocasión por una equivalencia visual en torno a sus límites:

la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un “orden abierto”, novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación. (Cortázar, 1994b, p. 371)¹¹⁴

Esta condensación narrativa del cuento, que requiere de parámetros como la intensidad y la tensión (Cortázar, 1994b, pp. 372-378), se vincula asimismo con lo que el escritor define como “esfericidad” en su texto “Del cuento breve y sus alrededores” (2013a, p. 35). En este ensayo, Cortázar rescata una de las máximas del decálogo de Horacio Quiroga –también notable fotógrafo–, “cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la *vida* en el cuento” (2013a, p. 35); esto le lleva a referirse a los relatos contemporáneos “como una máquina infalible destinada a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios” (2013a, p. 35). En términos muy similares se expresó Cartier-Bresson en su texto “Fotografiar del natural”: “para «significar» el mundo, hay que sentirse implicado con lo que el visor destaca. Esta actitud exige concentración, una disciplina mental, sensibilidad y un sentido de la geometría. La simplicidad de la expresión se consigue mediante una gran economía de medios” (Cartier-Bresson, 2016, p. 9).¹¹⁵ Estas palabras parecen darle la razón al propio Cortázar, quien en “Algunos aspectos del cuento” se asombra de las similitudes entre la concepción de ciertos fotografías y su noción de la forma literaria (1994b, p. 371). En este texto Cortázar no solo reflexiona sobre la estructura del relato breve, sino que también está comparando

¹¹⁴ Respondiendo a esa misma noción de límite, Cortázar plantea la relación inversa entre la adaptación al cine de novelas y relatos, primando estos últimos (en Prego, 1985, pp. 171-172).

¹¹⁵ Entre las anotaciones manuscritas recogidas en la Fondation Henri Cartier-Bresson se encuentra otro de estos paralelismos con las argumentaciones del texto cortazariano: “some photographs are like a Chekhov short story or a Maupassant tale. It happens very quickly, but there is a whole world inside it” (Cartier-Bresson, en Chéroux, 2008, p. 144).

el funcionamiento de la fotografía con los mecanismos de aparición de lo insólito en su narrativa:

Fotógrafos de la calidad de un Cartier-Bresson o de un Brassai definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara. Mientras en el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, [...] en una fotografía o un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenida en la foto o en el cuento. (Cortázar, 1994b, pp. 371-372)

La imagen fija provocaría, por lo tanto, el mismo extrañamiento y conexión entre redes de constelaciones que el escritor asocia a su visión fantástica y poética de la realidad. En “Del cuento breve y sus alrededores”, Cortázar describe cómo muchos de sus cuentos se escriben desde ese entrelugar (2013a, pp. 35-45) que es común tanto a la “génesis del cuento y del poema [...] [en tanto] nace de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen «normal» de la conciencia” (2013a, p. 42). En uno de sus relatos contenidos en *Historias de cronopios y de famas* (1962), “La foto salió movida”, el cronopio protagonista siente de manera repentina la posibilidad de un deslizamiento de la realidad. El texto no contiene referencias explícitas a la fotografía más allá del título, que establece la clave de lectura del relato:

Un cronopio va a abrir la puerta de calle, y al meter la mano en el bolsillo para sacar la llave lo que saca es una caja de fósforos, entonces este cronopio se aflige mucho y empieza a pensar que si en vez de la llave encuentra los fósforos, sería horrible que el mundo se hubiera desplazado de golpe, y a lo mejor si los fósforos están donde la llave, puede suceder que encuentre la billetera llena de fósforos, y

la azucarera llena de dinero, y el piano lleno de azúcar, y la guía del teléfono llena de música, y el ropero lleno de abonados, y la cama llena de trajes, y los floreros llenos de sábanas, y los tranvías llenos de rosas, y los campos llenos de tranvías. Así es que este cronopio se aflige horriblemente y corre a mirarse al espejo, pero como el espejo está algo ladeado lo que ve es el paraguero del *zaguán*, y sus presunciones se confirman y estalla en sollozos, cae de rodillas y junta sus manecitas no sabe para qué. (Cortázar, 2010a, p. 516)

Esta escritura desde el intersticio o esta condición de pararrayos que Cortázar destacara¹¹⁶ puede leerse a la par de otra de las reflexiones del fotógrafo francés: “I never try to take great photographs. Great photographs are offered to me. You have to be available to catch them, be there, not think too hard, forget yourself, not force it, but use your senses, your intuition, your eye” (Cartier-Bresson, en Chéroux, 2008, p. 145). Las coincidencias de fondo que se dan entre la concepción de lo insólito en Cortázar y el momento decisivo de la fotografía de Henri Cartier-Bresson se explican por la influencia que en ambos ejerce el surrealismo “como concepto, como actitud ante la vida” (Cartier-Bresson, en Hill y Cooper, 1980, p. 76). De esta corriente el fotógrafo adapta de Breton “el azar objetivo (*le hasard objectif*)” (1980, p. 76) –base de, entre otras obras, *Los vasos comunicantes* (1932)–, término del que deriva, en sus propios términos, la concepción de su labor. En “El instante decisivo”, texto que prologa su libro de 1952 *Images à la sauvette*, se señala que

Una foto se ve en su totalidad, de una vez como un cuadro; la composición es en ella una coalición simultánea, la coordinación orgánica de elementos visuales. No se compone gratuitamente, se precisa, de entrada, tener la necesidad de ello y no se puede separar el fondo de la forma. [...] La composición tiene que ser una de nuestras preocupaciones constantes, pero en el momento de fotografiar no puede ser más que intuitiva, ya que nos enfrentamos a instantes fugitivos en que las relaciones son móviles. Para aplicar la relación de la “sección áurea”, el compás del fotógrafo no puede estar más que en su ojo. Ni que decir tiene que todo análisis geométrico, toda reducción a un esquema, solo puede producirse cuando ya está

¹¹⁶ Y que aplica asimismo a la fotografía en su texto “Ventanas a lo insólito” (Cortázar, 2010c, p. 418).

hecha la foto, cuando está revelada, cuando hemos sacado copia y no sirve más que de materia de reflexión (*Fig. 17*). (Cartier-Bresson, 2016, pp. 14-15)

Esta descripción del proceso fotográfico que conduce al instante decisivo –uno de los principios compositivos de Henri Cartier-Bresson, si bien no el único– se da de manera similar a la gestación de lo insólito en “Las babas del diablo” –*Las armas secretas* (1959)–: aquí, lo perturbador del recorte de la realidad que atrae la atención de Roberto Mitchel se aprecia una vez que el ojo comienza a mirar cuando el fotógrafo se encuentra revelando las imágenes, donde la verdadera naturaleza de lo fotografiado aparece con una fuerza aterradora. Las imágenes observadas adquieren entonces movimiento y vida propia: “la foto había sido tomada, el tiempo había corrido; estábamos tan lejos los unos de otros, la corrupción seguramente consumada, las lágrimas vertidas, y el resto conjetura y tristeza. De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose [...]; y yo de este lado, prisionero de otro tiempo” (Cortázar, 2010a, p. 233). De una manera similar se dan los hechos en “Apocalipsis de Solentiname” –*Alguien que anda por ahí* (1977)–: el protagonista toma fotografías aparentemente inocentes de los cuadros que encuentra en la comunidad y solo una vez proyectadas en su apartamento de París advierte que lo insólito se filtra a través de esas imágenes, inundando la oscuridad de imágenes relacionadas con la violencia en América Latina. En el libro fotográfico *Otra manera de contar*, que reúne las imágenes tomadas por Jean Mohr y las cuestiones teóricas enunciadas por John Berger –ayudado en la redacción por el anterior–, este último aporta su reflexión en torno a la ambigüedad inherente a dicho medio: “una fotografía es un lugar de encuentro donde los intereses del fotógrafo, lo fotografiado, el espectador y los que usan la fotografía son a menudo contradictorios. Estas contradicciones ocultan al mismo tiempo que aumentan la ambigüedad natural de la imagen fotográfica” (Berger y Mohr, 1998, p. 7). Asimismo, Berger señala que esta característica no surge en el instante en el que se fotografían los sucesos, sino de la discontinuidad o abismo entre el momento registrado y el momento de mirar:

El significado se descubre en lo que conecta y no puede existir sin desarrollo. Sin una historia, sin un despliegue, no hay significado. Los hechos, la información, no constituyen significado en sí mismos. [...] La certeza puede ser instantánea; la duda requiere duración; el significado nace de las dos. Un instante fotografiado solo puede adquirir significado en la medida en que el espectador pueda leer en él

una duración que se extiende más allá de sí mismo. [...] Pudiera ser que la ambigüedad fotográfica, si como tal se reconoce y acepta, podría ofrecer a la fotografía un medio único de expresión. ¿Podría esta ambigüedad sugerir otra manera de contar? (Berger y Mohr, 1998, pp. 88-92)

De esta manera, la apertura que pretende Cortázar acerca del hecho insólito se vincularía con ese instante decisivo no advertido inicialmente que multiplica las posibilidades de significación de los eventos seleccionados de la realidad, de los que transcurren en el cuento y, asimismo, de la fotografía. Más allá de sus conexiones con los relatos mencionados, esta importancia de la composición fotográfica –o, en términos literarios, la forma– se une en estas reflexiones a una apreciación intuitiva del objeto fotografiado. Esta observación activa de la realidad que lleva a la captación de un instante significativo, percibido de manera simultánea y atrapado en su brevedad, quedaría relacionada asimismo con esa revelación de lo insólito en tanto iluminación de un fragmento acotado y fugaz de un *continuum* apenas entrevisto (Figs. 18 y 19). Esa unión del instante decisivo sería también equiparable a la poética del *collage*, del montaje o, en este caso, del reencuadre, que permite esos encuentros fortuitos entre elementos a primera vista dispares (Figs. 20 y 21). En otro de sus textos críticos, “Ventanas a lo insólito”, Cortázar traslada asimismo su concepto de lo fantástico a la imagen, describiendo el proceso análogo al de sus relatos como algo que aparece de golpe en la más común de las fotos, “sin nada que lo destaque violentamente de lo habitual” y que constituye un “rincón de la maravilla, mínima línea de fuga que convertía una escena trivial en un lugar privilegiado de encuentro, encrucijada donde esperaban otras formas, otros destinos” (2010c, pp. 420-421). Al fin y al cabo, de lo que se trata en ambos casos es de explorar nuevas vías de significación contenidas en un mínimo espacio, que rebasan desde pequeñas grietas e inundan la mirada del receptor.

En resumidas cuentas, lo fotográfico queda representado en la concepción cortazariana como un método de conocimiento análogo al que él pretende desvelar a través de lo insólito y las figuras en su narrativa. En lo que respecta al elemento cinematográfico, rara vez se da esta correspondencia. A pesar de que su inclusión en los relatos de Cortázar es tan ubicua como la presencia de la imagen fotográfica, el cine suele cumplir un papel muy diferente en las ocasiones que aparece tematizado o incorporado a la trama. “Queremos tanto a Glenda”, de la colección homónima (1980), tiene un especial lugar en la producción cortazariana por ese juego de coincidencias que tanto divertía a su

autor. En un relato en el que el foco se sitúa en la actriz Glenda Garson, cuyo referente real es la actriz Glenda Jackson, se da

otra prueba de lo que otros llaman “azar”: [...] esta misma tarde en Berkeley¹¹⁷ se ha estrenado una película interpretada por ella y que se llama... *Hopscotch* [*Rayuela*]. Nada que ver con el libro, pues es una comedia de espionaje, pero que de alguna manera Glenda “sepa” que entró en un cuento mío y me envíe una especie de mensaje valiéndose del título de mi libro, son cosas que me parecen a la vez bellas y un poco aterradoras. (Cortázar, 2012e; Picón-Garfield, 29 sept. 1980).

Este cruce azaroso entre la literatura y el cine, que Cortázar describe como el armado de “una figura que me ha hecho temblar el piso una vez más” (2012e; Alazraki, 5 oct. 1980), sirve asimismo como punto de partida para una nueva ficción. “Botella al mar” –*Deshoras* (1983)–, que comienza con el epígrafe “*Epílogo a un cuento*” (Cortázar, 2010b, p. 451), toma la forma de una respuesta pública a Glenda Jackson.¹¹⁸ De manera similar a cómo Cortázar busca comunicar y comunicarse con el poeta en *Imagen de John Keats*, “le escribo a esa mujer que respira bajo tantas máscaras, incluso la que yo le inventé para no ofenderla, y le escribo porque también usted se ha comunicado ahora conmigo debajo de mis máscaras de escritor” (Cortázar, 2010b, p. 451). En el relato de *Queremos tanto a Glenda* se da una vuelta de tuerca asimismo a la noción que este escritor tiene del lector, ahora convertido en espectador cómplice: “Si el grupo de los aficionados al cine se pueden considerar como modelos del lector activo, entonces el final terrorífico de la historia no es más que la parodia absurda de este receptor no tradicional, y al mismo tiempo se puede comprender como la vertiente (auto)irónica de la concepción cortazariana” (Menczel, 2012, p. 456).

Otro de los relatos en los que el cine tiene mayor presencia es “Cartas de mamá” –*Las armas secretas* (1959)–. En este relato se narra cómo la aparentemente apacible vida de un matrimonio argentino afincado en París se ve alterada por la irrupción súbita de su pasado, cuando ambos vivían en Buenos Aires y la situación era bien distinta. Laura era

¹¹⁷ Donde Cortázar se encuentra dictando un seminario cuyo contenido quedará recogido en *Clases de literatura. Berkeley, 1980* (Buenos Aires, Alfaguara, 2013).

¹¹⁸ El texto se incluyó previamente en publicaciones periódicas, primero en *El Mundo Semanal* (18 jul. 1981, núm. 114, Medellín) y luego como “Carta abierta a Glenda” en *Clarín*, (8 oct. 1981, Buenos Aires).

la prometida de Nico, el febril y enfermizo hermano de Luis, quien no duda en cortejarla aprovechando el estado de su hermano. Tras dos años de distancia temporal y de una mantenida correspondencia con su madre, Luis recibirá una carta que contiene una repentina referencia a su hermano –“Esta mañana Nico preguntó por ustedes” (Cortázar, 2010a, p. 188)–. Esto introduce una tercera presencia entre Luis y Laura y dinamita la vida en común que ambos habían fingido llevar, “un simulacro de sonrisas y de cine francés” (2010a, p. 195). A pesar de que Luis intenta olvidar la carta e ir a ver una película con Laura, como tantas otras noches, el pasado no deja de manifestarse:

Diabólico, agazapado, relamiéndose, Tom esperaba que Jerry cayera en la trampa. Jerry no cayó, y llovieron sobre Tom catástrofes incontables. Después Luis compró helados, los comieron mientras miraban distraídamente los anuncios en colores. Cuando empezó la película, Laura se hundió un poco más en su butaca y retiró la mano del brazo de Luis. Él la sentía otra vez lejos, quién sabe si lo que miraban juntos era ya la misma cosa para los dos, aunque más tarde comentaran la película en la calle o en la cama. Se preguntó (no era una pregunta, pero cómo decirlo de otro modo) si Nico y Laura habían estado así de distantes en los cines, cuando Nico la festejaba y salían juntos. Probablemente habían conocido todos los cines de Flores, toda la rambla estúpida de la calle Lavalle, el león, el atleta que golpea el gongo, los subtítulos en castellano por Carmen de Pinillos, los personajes de esta película son ficticios, y toda relación... Entonces, cuando Jerry había escapado de Tom y empezaba la hora de Bárbara Stanwyck o de Tyron Power, la mano de Nico se acostaría despacio sobre el muslo de Laura (el pobre Nico, tan tímido, tan novio), y los dos se sentirían culpables de quién sabe qué. (Cortázar, 2010a, pp. 189-190)

De esta manera, el intento de ingresar de nuevo en la rutina, de la que el cine es una gran parte,¹¹⁹ no tiene ningún resultado para Luis: “la oscura atmósfera de la sala de proyección funciona como punto de partida o resorte para el desarrollo de pensamientos que ramifican y desvían la historia del cuento” y producen una “simbólica negación de lo

¹¹⁹ A unas conclusiones similares llega Bruno López Petzoldt al afirmar que, en muchas ocasiones, las menciones de Cortázar al cine “enfatan la masiva recurrencia de ciertos fenómenos relacionados con el cine, es decir, la costumbre mecánica de ir al cine, y el anquilosamiento de repetidos modelos narrativos cinematográficos” (2019, p. 188).

que se exhibe en la pantalla grande” (López, 2019, p. 194). Así, en este y otros cuentos lo cinematográfico no comporta por sí mismo una apertura a lo insólito, pero sí la propicia.

Por su parte, tanto en “El perseguidor” –*Las armas secretas* (1959)– como en “Los pasos en las huellas” –*Octaedro* (1974)– se hace referencia al cine de una manera en muchos sentidos paralela. En el primer relato, Bruno acaba usando la vida de Johnny para un libro que dista mucho de la concepción artística, intuitiva y angustiada, de este personaje cuando declara que la biografía “se vendía muy bien en todas partes, y naturalmente Sammy Pretzal hablaba ya de una posible adaptación en Hollywood” (Cortázar, 2010a, p. 278). Por su parte, el relato de *Octaedro* parece tomar el punto de salida de Bruno al narrar el paso posterior al éxito –(ahora era la semana de los contactos con productores cinematográficos)” (Cortázar, 2010b, p. 61)–. Tras escribir sobre el poeta Claudio Romero, se produce una “caída [de] la máscara” (Cortázar, 2010b, p. 63) para Jorge Fraga: “la *Vida* era falsa, la historia de Claudio Romero nada tenía que ver con lo que había escrito” (2010b, p. 62). Cuando Fraga se aproxima al momento de escritura de esta obra, realiza las siguientes reflexiones:

La biografía y la crítica podían derivar peligrosamente a la facilidad, apenas se las orientaba hacia ese tipo de lector que espera de un libro el equivalente del cine o de André Maurois. El problema consistía en no sacrificar ese anónimo y multitudinario consumidor que sus amigos socialistas llamaban “el pueblo”, a la satisfacción erudita de un puñado de colegas. Hallar el ángulo que permitiera escribir un libro de lectura apasionante sin caer en recetas de *best-seller*; ganar simultáneamente el respeto del mundo académico y el entusiasmo del hombre de la calle que quiere entretenerse en un sillón el sábado por la noche. (Cortázar, 2010b, p. 55)

Se reitera a lo largo de los ejemplos escogidos la concepción de la máscara y el simulacro que, si bien no son exclusivas del cine, sí remiten a una realidad de la que Cortázar está más que dispuesto a pasar página. Para el escritor el concepto no es inherentemente negativo, ya que él mismo señala en “Botella al mar” que se sitúa en su narrativa bajo una máscara. Esta, sin embargo, esconde a duras penas a un enorme cronopio, una faceta siempre asoma, aunque sea por los intersticios. De tal manera ocurre

en “Cazador de crepúsculos” –*Un tal Lucas* (1979)–, donde el protagonista fantasea con dedicarse a este propósito si fuera realizador de cine:

La película sería muda, o con una banda sonora que registrara solamente los sonidos contemporáneos del crepúsculo filmado, probablemente algún ladrido de perro o zumbidos de moscardones, con suerte una campanita de oveja o un golpe de ola si el crepúsculo fuera marino.

Por experiencia y reloj pulsera sé que un buen crepúsculo no va más allá de veinte minutos entre el clímax y el anticlímax, dos cosas que eliminaría para dejar tan solo su lento juego interno, su calidoscopio de imperceptibles mutaciones [...]. Mi película tendría una leyenda impresa (acaso una voz *off*) dentro de estas líneas: “Lo que va a verse es el crepúsculo del 7 de junio de 1976, filmado en X con película M y con cámara fija, sin interrupción durante Z minutos. El público queda informado de que fuera del crepúsculo no sucede absolutamente nada, por lo cual se le aconseja proceder como si estuviera en su casa y hacer lo que se le dé la santa gana; por ejemplo, mirar el crepúsculo, darle la espalda, hablar con los demás, pasearse, etc.” (Cortázar, 2010b, pp. 304-305)

Nótese que se está refiriendo en este caso a la captación de un momento fugaz cuya belleza reside tanto en este carácter como en lo caleidoscópico de su visión –tal y como se argumentaba a propósito de la producción del significado cortazariano–. Bajo estas condiciones Lucas sería, a lo sumo, director de cortometrajes. También es destacable la consideración acerca del sonido en la película, que busca depurar el evento fílmico hacia una eficaz esencia. Ya en la concepción artística que Cortázar desplegara en *Teoría del túnel* se incide en que “en el promedio de la novela tradicional, el orden poético cumplía función análoga a la que en nuestros días alcanza la música de fondo en las películas —y en algunos casos la metáfora visual, el fotomontaje, la sobreimpresión, la esfumadera” (Cortázar, 1994a, p. 88). En una nota al pie, el escritor sostiene que tras la llegada del cine sonoro a estos recursos “le[s] cabe hoy el papel ornamental y complementario, la «puesta en ambiente». [...] la persecución visual de la poesía [...] no se encuentra hoy más que en unos pocos directores y unos pocos *cameramen*” (1994a, pp. 88-89). En suma, la visión cinematográfica del arte es relevante para Cortázar, aunque su preferencia se inclina a modos muy concretos de su práctica. Esta puede resultar incluso expresión estética de una causa revolucionaria, como argumenta en el texto

“Nuevo itinerario cubano” (Cortázar, 2010c, pp. 289-291). Lo que sí se contrapone a esa vivencia poética, insólita y lúdica es la rigidez y desconexión que implica permanecer continuamente en ese estado de simulacro. Esta manera de comprender el cine se relaciona con la expuesta en su texto crítico “El creador y la formación del público”. En este, Cortázar repara sobre cómo las sociedades modernas caen fácilmente en una dinámica rígida, ya se trate en lo respectivo a la literatura, a los medios audiovisuales o a la industria de la moda:

En este espectáculo pavoroso (la palabra no es demasiado fuerte) se asiste al sistema que aplica la sociedad de consumo [...] para uniformizar al público, llevarlo a la unilateralidad de una visión del mundo y de la vida, a una estandarización [...]. Me refiero entre tantas cosas a un cine archiconvencional, a una radio y a una televisión que buscan el conformismo estético, político e intelectual, a las hipnosis publicitarias [...] y cambios por el estilo que responden en parte a la ley de la fatiga y a la necesidad de lo novedoso, a la admirable tendencia que hace de cada uno de nosotros un *homo ludens*, pero que son utilizadas para su propio provecho por los peores mecanismos de la promoción de consumo. (Cortázar, 2010c, p. 254)

Cortázar se encontraba desencantado con las condiciones de adaptación de muchos de sus relatos posteriores a la implicada relación que mantuvo con las películas producidas por Manuel Antín o con autores con los que guarda una mayor relación, como ocurre en el caso de Guillermo Cabrera Infante. Esta actitud no se refiere tanto a los resultados finales como al proceso de producción, puesto que Cortázar distingue plenamente entre su obra y la del cineasta correspondiente, quede más o menos contento con el reflejo que se da de su poética en cada caso: “lo que me satisface y me tranquiliza leyendo el libro [guion] de *The Jam* es ver que se trata de cine, al mismo tiempo que los valores de mi cuento siguen ahí con toda su fuerza” (Cortázar, 2012c; Cabrera, 22 sept. 1968). Así, su desilusión procede de los proyectos cancelados, como el de Buñuel; de los problemas que tuvo con Osías Wilenski, reflejados en la correspondencia con Antín, quien actúa como intermediario entre ambos durante los años en los que se filmó *El perseguidor* (1965) (Cartas 2012b; Antín, 1962-1965); y pasa asimismo por las adaptaciones no acreditadas de “La autopista del sur” por parte de Jean-Luc Godard (Cortázar, 2012d; Levine, 30 jun. 1972) y Luigi Comencini (Cortázar, 2012e; Tirri, 25

ag. 1979).¹²⁰ El escritor llegará a expresar de manera explícita su falta de contacto a partir de la cesión de derechos –“prefiero vender y rajar en el mismo acto, como hice con Antonioni” (Cortázar, 2012c; Cabrera, 6 sept. 1968)–, pues sus compromisos ahora son otros: “en materia de productores me he vuelto implacable, porque estoy además harto de la Unesco y otros prostíbulos internacionales y quiero envejecer entre mis cosas, trabajando en lo mío” (Cortázar, 2012c; Porrúa, 12 ag. 1968). Su implicación cada vez mayor en causas ideológicas se suma al deseo de comenzar a vivir exclusivamente de la literatura. Con todo, que en muchos relatos de Cortázar se adjudique un papel rutinario al cine no implica que el escritor arrebate su poder de conmocionar al espectador. Sin embargo, cuando reconoce estos valores suele hablar de él en términos que lo asocian a su visión lírica de la existencia:

Te hará sonreír mi tajante opinión sobre lo que debió ser el cine... y no fue. Pero cada vez que vuelvo a ver *La edad de oro* [de Buñuel], y ciertas películas cortas a base de pura creación de imágenes, pienso que el siglo veinte perdió su mejor arte. Desde luego, con lo que quedó se han hecho muy buenas cosas. Yo creo que mi punto de vista es el de un poeta, que ve en el cine el equivalente visual de las metáforas del poema. Narrar una historia me parece –hablando siempre en términos absolutos– una renuncia a posibilidades infinitas. Y sin embargo de ahí sale *Potemkin*... En fin, creo que mi amor por Resnais y por Robbe-Grillet nace de que, dentro de la concesión inevitable de “contar algo que ocurrió en esta vida”, hacen todo lo posible porque esa narración suceda en un plano donde al espectador se le exige el empleo de toda su apertura poética (en el sentido de la metáfora, de las analogías, de las recurrencias, de los absurdos que no son tales, etc.). (Cortázar, 2012b; Antín, 29 mzo. 1964)

El cine, como le señala en la carta a Antín en la que le habla de *El ángel exterminador*, del anterior apartado, no suele provocarle esa reacción que sí le asalta con la imagen fotográfica, la cual relaciona con la analogía poética, la comunicación, el hecho de sentirse increpado por lo que ve e, incluso, bajo la mirada de lo que ve y que le lleva,

¹²⁰ Para más datos sobre cada una de estas películas se recomienda la lectura de los dos volúmenes siguientes: B. López Petzoldt (2014). *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)*. Madrid, Iberoamericana; M. Hausmann y J. Türschmann (eds.) (2019). *La literatura argentina y el cine. El cine argentino y la literatura*. Madrid, Iberoamericana –con toda una sección dedicada a “La obra de Cortázar en el cine”, pp. 179-324–.

en última instancia, a la necesidad de ser cómplice. La imagen fija –pictórica y fotográfica– es posibilitadora de significación precisamente por su simultaneidad e instantaneidad; así, esta se concibe como una ventana a la realidad por la teoría del arte renacentista y como una ventana a lo insólito por parte de Cortázar. Esta noción se contrapone a la de la pantalla cinematográfica, de carácter dinámico, ya que

no es un marco como el del cuadro, sino un orificio que no deja ver más que una parte del acontecimiento. Cuando un personaje sale del campo de la cámara, admitimos que escapa a nuestro campo visual, pero continúa existiendo idéntico a sí mismo en otra parte del decorado que nos permanece oculta. (Bazin, 2006, p. 183)

De esta manera y en rasgos generales, el cine se presenta en la narrativa de Cortázar como lo estandarizado, la rutina o el pasatiempo que forman parte del orden consuetudinario de la existencia. Lo fotográfico, en cambio, queda vinculado a la multiplicidad de la significación y a la importancia del instante en tanto que este, como la revelación que supone lo insólito, permite comprobar que la realidad percibida es una ínfima parte de un todo. En lo que respecta a la narración gráfica, esta modalidad de lo visual raramente se tematiza en sus relatos. Su papel suele residir en tanto método de organización de la obra, ya sea en su discursividad, en su forma material y puesta en página o en ambas posibilidades. De nuevo, este tipo de ejemplos abundan en los almanaques cortazarianos, como ocurre en el texto “Diálogo de las formas”, presentado junto a una serie de fotografías de las esculturas del artista belga Reinhoud d’Haese. Originalmente publicados como el catálogo de la exposición *La bande (sculptée) à Reinhoud* (1968)¹²¹, el título se sirve de un juego de palabras con la denominación francófona de la historieta –*bande dessinée*– para otorgar una secuencialidad a obras que, de otra manera, se habrían tomado de manera autónoma (*Figs. 22 y 23*):

Una sola corriente negra las enlaza en su pitón sin cabeza ni cola; ellas hablan para negarla, para afirmar un espacio vacío entre su forma y las otras formas que también hablan para negarla [...]. Un solo gran corazón ubicuo y con bigotes late para todas ellas, pero las formas inventan continuamente una lluvia de corazones

¹²¹ Plaquette diseñada por Julio Silva con fotografías de Suzy Embo y textos de Julio Cortázar sobre las esculturas de Reinhoud d’Haese. París, Gallerie de France, octubre de 1968.

privados que se enfrentan en una agitada batalla. Si murmuran, si discuten, es para aislarse y no para comulgar; una rabiosa cariocinesis las distancia y las individualiza. [...] Entonces hablan como lo que son, figuras de una kermesse que no se toma demasiado en serio para mejor distanciarse del orden que las espera implacable al término de la fiesta. Se atacan, se odian y se aman parodiando el mundo de antes y de después de su alegre aquelarre; lo anulan imitándolo, mostrándolo. (Cortázar, 2013a, primer piso, p. 165)

La secuencialidad a la que se prestan las formas descritas por Cortázar no podría ser sino de características cronopiescas. De esta manera, pese a su inicial resistencia, las esculturas de Reinhoud se alinean en una concatenación pseudo-lógica, pues se trata de una imitación de aquellas formas consuetudinarias de las que precisamente pretende librarse la producción cortazariana. De igual modo que en relatos como “Continuidad de los parques”, hasta cuando la acción se muestra de manera secuencial se puede advertir lo insólito de sus características, incidiendo en la circularidad de la acción y lo absurdo de las rutinas creadas. También ocurre de esta manera en el texto “Secuencias”, escrito en francés y traducido por Aurora Bernárdez para su publicación en *Papeles inesperados*:

Dejó de leer el relato en el punto donde un personaje dejaba de leer el relato en el lugar donde un personaje dejaba de leer y se encaminaba a la casa donde alguien que lo esperaba se había puesto a leer un relato para matar el tiempo y llegaba al lugar donde un personaje dejaba de leer y se encaminaba a la casa donde alguien que lo esperaba se había puesto a leer un relato para matar el tiempo. (Cortázar, 2010c, p. 112)

Con el recorrido esbozado hasta ahora, suerte de *ut pictura poesis* cortazariano, se han podido comprobar de manera breve los cruces multidireccionales de la literatura de Cortázar con las artes visuales. El propio escritor describía de esta manera lo azaroso de estas correspondencias –a la manera de lo ocurrido con el relato “Queremos tanto a Glenda”– en su texto “Ventanas a lo insólito”:

Desde que empecé a tomar fotos en mi lejana juventud de pampas argentinas, el sentimiento de lo fantástico me esperó en ese momento maravilloso en que el papel sensible, flotando en la cubeta, repite en pequeño el misterio de toda

creación, de todo nacimiento. [...] No estaba en mí el don de atrapar lo insólito con una cámara, pues aparte de algunas sorpresas menores mis fotos fueron siempre la réplica amable a lo que había buscado en el instante de tomarlas. Por eso, y por estar condenado a la escritura, me desquité en ella de la decepción de mis fotos, y un día escribí “Las babas del diablo” sin sospechar que lo insólito me esperaba más allá del relato para devolverme a la dimensión de la fotografía el año en que Michelangelo Antonioni convirtió mis palabras en las imágenes de *Blow-Up*. (Cortázar, 2010c, p. 419)

A lo largo de las páginas anteriores se ha pretendido aportar una somera muestra de las variadas maneras de esta fértil constelación de interacciones. Además de los ejemplos aportados, se puede encontrar un listado de todas las obras de este tipo de las que se ha tenido constancia durante el periodo de esta investigación en el anexo que se encuentra en las páginas finales. Estas se han recopilado siguiendo un criterio principal: la inclusión del elemento visual más allá de lo discursivo. Todas las obras en las que Cortázar participa de esta manera son realizadas en colaboración o conversación con otros autores y sus obras visuales. En ellas, el escritor aporta textos –o se parte de un texto suyo– que acompañen a la imagen; se hace referencia, de este modo, a las adaptaciones al cine, los ensayos fotográficos o las obras misceláneas relacionadas con la narración gráfica –almanaques, cómic, otros géneros no identificados–, a lo que se suman los catálogos de exposiciones y los prólogos a obras de artistas plásticos. Con esto, se pretende incidir con este criterio en la noción dialogante de la escritura cortazariana, en este caso estableciendo espacios de comunicación no solo entre los diversos géneros literarios y ensayísticos, sino también con las artes visuales.

A continuación, se procede al análisis de tres obras que se consideran especialmente significativas en cada uno de los respectivos campos en torno a los que se ha decidido estructurar esta investigación: el cine, la fotografía y la narración gráfica. Se han dejado fuera del estudio pormenorizado la pintura y otras artes plásticas clásicas;¹²²

¹²² Para ello se remite a los estudios de N. Carricaburo (2008). La imagen en la construcción de algunos textos de Julio Cortázar. En *Del fonógrafo a la red. Literatura y tecnología en la Argentina* (pp. 63-88) Buenos Aires, Circeto; M.A. Ibáñez Molto (1980). Galería de arte en la obra de Julio Cortázar. *Cuadernos Hispanoamericanos*. 364-366, pp. 624-639; N. Martínez Díez (2014). *Las artes visuales en la obra de Cortázar*. Madrid, Del Centro Editores; M. Ontoria Peña (2014). Julio Cortázar y Marcel Duchamp o nuevos encuentros a deshora. *Impossibilia*, 7, pp. 33-51; M. Rojas Mix (2006). Cortázar y Magritte. Viaje de la fantasía en torno a la mesa de lo real. En D.M. Zúñiga (coord.): *El mundo Cortázar* (pp. 93-110). Guadalajara, Universidad de Guadalajara; G. Speranza (2006). *Fuera de campo. Literatura y arte*

esto no significa que las alusiones a estas manifestaciones tradicionalmente incluidas en las bellas artes no sean numerosas en Cortázar, como se puede comprobar en *Territorios* o en relatos como “Instrucciones para entender tres pinturas famosas”, contenido en *Historias de cronopios y de famas*. Las obras escogidas para su desarrollo se han seleccionado de acuerdo con el alto grado de implicación en el proceso visual. Así ocurre con la trilogía de películas que Manuel Antín dedica a la adaptación de los relatos cortazarianos, con la segunda de ellas, *Circe* (1964), co-guionizada por el propio escritor. También se vislumbra en las colaboraciones continuadas a lo largo de casi una década en los ensayos fotográficos de Sara Facio y Alicia D’Amico, con *Humanario* (1976) como pieza fundamental. Por las mismas razones se ha escogido para el análisis *Fantomax contra los vampiros multinacionales* (1975). A pesar de no tratarse de una obra en colaboración, como las que se desarrollan en los apartados dedicados al cine y a la fotografía, Cortázar se compromete tanto con los ideales volcados en esta como en el propio proceso de recontextualización del cómic del que parte. Los almanaques realizados junto a Julio Silva –*Les discours du pince-gueule* (1966), *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969) y *Silvalandia* (1975)– y *Los astronautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella* (1983), cuya autoría corresponde tanto a Julio Cortázar como a Carol Dunlop, se han descartado para el análisis por haber sido ya objeto de numerosos estudios¹²³.

argentinos después de Duchamp, Barcelona, Anagrama y A. Urrutia (1980). “Los territorios plásticos” de Julio Cortázar. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366, pp. 618-623.

¹²³ Entre los que se recomiendan los siguientes: M. D. Blanco Arnejo (1996). *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar*. Madrid, Pliegos; M. L. Dávila (2001). *Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar*. Rosario, Beatriz Viterbo; M. Luna Chávez (2014). *La vuelta al día en ochenta mundos y Último round de Julio Cortázar. Composición literaria y visual*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara; M. Luna Chávez (2018). *Ventanas a lo inesperado: imagen literaria y fotográfica en Julio Cortázar*. México DF, Universidad Autónoma.

3. LA ADAPTACIÓN DE LOS RELATOS DE CORTÁZAR AL CINE: *CIRCE* (1964)

Las declaraciones de Cortázar en su texto “Ventanas a lo insólito” sobre las idas y venidas de la relación de su literatura con las artes visuales hacen pensar que probablemente nunca se habría planteado la adaptación de su obra al medio fílmico durante su juventud. Sin embargo, actualmente la filmografía dedicada al escritor argentino es bien vasta: en vida, Cortázar ve adaptada su obra a siete largometrajes. El recorrido se inicia en Argentina en los años sesenta con las películas de Manuel Antín, a las cuales se dedican las siguientes páginas, continúa en este mismo país con la filmación de *El perseguidor* por parte de Osías Wilenski (1965) y cruzan el océano en los siguientes años. Michelangelo Antonioni –*Blow-Up* (1966)–, Jean-Luc Godard –*Week-end* (1967)– y Luigi Comencini –*L’ingorgo (Una storia impossibile)* (1979)– inauguran un diálogo transatlántico con las obras del autor que continúa hasta la actualidad de manos de directores latinoamericanos y europeos como Nina Grosse, Cristian Pauls, Jana Bokova, Alexandre Aja, Guilherme de Almeida Prado, Roberto Gervitz, Diego Sabanés o Berenika Maciejewicz, entre otros. La nómina de productos audiovisuales que toman la figura o la ficción de Julio Cortázar como punto de partida se amplía aún más si se tienen en consideración las películas para televisión y los innumerables cortometrajes, así como los documentales y otras filmaciones no ficcionales.

Más allá de la recurrente toma de argumentos procedentes de la literatura desde el inicio del séptimo arte, la aparición de estas películas presenta una clara vinculación con el lugar notorio que la literatura latinoamericana adquiere en el campo cultural internacional a partir de los años sesenta. En el caso concreto de la producción cortazariana, como ya se ha comentado, la aparición de *Rayuela* en 1963 provoca un interés retrospectivo por la obra anterior del autor, que se suma a la lista de intereses para las adaptaciones consecuentes. La primera película de Manuel Antín es de las pocas –junto a la de Osías Wilenski, cuya producción comienza en 1962– que se anticipa a esta corriente. Esto se explica no solo por el acceso a las obras publicadas por las editoriales argentinas Minotauro y Sudamericana en la década de los años cincuenta y los primeros años de la del sesenta –*Los reyes, Bestiario, Las armas secretas, Los premios e Historias de cronopios y de famas*–; también responde a un especial clima del cine argentino que, en esos años, guardaba una relación estrecha con la literatura nacional.

3.1. El cine en Argentina y la generación del sesenta: vínculos entre la literatura y el cine

En un principio, estas consideraciones podrían recordar a una concepción cercana a los primeros años de desarrollo del cine: aquella conflictiva relación entre los que consideraban el tratamiento de temas literarios en la gran pantalla como una suerte de invasión o imitación y quienes veían en el séptimo arte un medio de difusión literaria que no entraba en competencia ni con sus medios de expresión ni con su público (Peña-Ardid, 1999: 21-91). Es cierto que los cruces entre artes protagonizan una relación no siempre amistosa y con las pugnas propias del recorrido propuesto con respecto a las condiciones históricas de los intercambios de literatura y visualidad. Sin embargo, es importante entender estas reflexiones en el contexto del grupo al que pertenece este director.

Antón pertenece a la generación del sesenta, compuesta por un conjunto de cineastas que buscaban la renovación de los modos narrativos de la cinematografía nacional. El fenómeno –también conocido como Nuevo Cine argentino– pretende reflejar las problemáticas coetáneas y acercarse a la cotidianidad del ciudadano medio de las urbes. Con todo, se trató de un conjunto heterogéneo de directores, con una gran variedad de temas de interés a los que unía una sensación de caducidad respecto al cine anterior y una voluntad rupturista. Su formación no se realiza como hasta entonces, aprendiendo el oficio durante años en los propios rodajes, sino a través del consumo de cine en los clubes de cine privados y la búsqueda de nuevos espacios de consagración ajenos a los gubernamentales y a la censura institucional –y, por lo tanto, de financiación independiente–. Las redes entre los diferentes agentes de esta renovación se producen asimismo a través de las publicaciones específicas, como la revista *Tiempo de Cine*¹²⁴. Estas alternativas se erigieron como espacios de intercambio de ideas y de prestigio alternativos a las instituciones del momento, más afines todavía a la concepción del cine industrial, y a su sistema de clasificación para el público. Con Leopoldo Torre Nilsson como puente entre la generación anterior y la nueva manera de entender el cine de los jóvenes realizadores, influidos estos a su vez por las nuevas corrientes de cine europeo y la concepción autorial que allí se estaba empezando a gestar, se produce una serie de cambios en torno a la visualidad de la filmación, con una mayor consciencia de las

¹²⁴ Cuyos números e índices, junto al de muchas otras publicaciones periódicas, se pueden consultar en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (<https://ahira.com.ar/>), proyecto llevado a cabo por el Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani” de la Universidad de Buenos Aires.

posibilidades que ofrece el montaje no tradicional. Ya se tratase de un cine de corte más social o intimista, se encuentra una tendencia común a la reducción de espacios y de número de personajes, con planos que buscan asimismo minimizar esas distancias y cada vez con mayor presencia y agencia de la mujer en las tramas, si bien desde una perspectiva masculina. En los tres primeros años de la década ven la luz películas como *Los de la mesa diez*, de Simón Feldman; *Shunko* y *Alias Gardelito*, de Lautaro Murúa; *Los jóvenes viejos*, de Rodolfo Kuhn; *Tres veces Ana* y *Prisioneros de una noche*, de David Kohon; *Dar la cara*, de José Martínez Suárez; *La cifra impar*, de Manuel Antín, *Los inundados*, de Fernando Birri, entre muchas otras. (Maranghello, 2005, pp. 163-178; Aguilar, en España, 2005, pp. 83-97; Mahieu, 1980, pp. 640-644; Mahieu, 1981, pp. 173-187; Neifert, 2003, pp. 370-371; Félix-Didier, en Martín, 2003, pp. 11-20).

La brevedad de la época más fértil de esta generación se debe, como apunta Simón Feldman, a razones “ligadas necesariamente a las contingencias institucionales, a la obstinada presencia de las crisis económico-sociales y a los reiterados eclipses de las libertades expresivas” (1990, p. 7). Asimismo, en su estudio de este grupo, al que él mismo perteneció, propone una cronología tentativa: esta abarcaría desde finales de los años cincuenta, con la explosión de cortometrajes y la gestación de los circuitos alternativos, hasta 1966, año en que los cambios de gobierno obligan a practicar una forma de cultura soterrada¹²⁵ (1990, pp. 7-10). Para Gonzalo Aguilar, la verdadera revolución de la generación del sesenta no reside en torno a la unidad de este grupo, sino a los cambios que se estiman como urgentes en la totalidad del campo:

Es una transformación epocal que *afecta principalmente al campo cinematográfico tal como estaba constituido hasta ese entonces*. No importan tanto las fechas de nacimiento ni las alianzas grupales sino el surgimiento de un nuevo tipo de trabajador del cine y un nuevo tipo de producto que, más allá de su calidad, no entraba dentro de los prototipos de la industria de ese entonces. Lo importante [...] es que este cambio atraviesa todo el espacio del cine, al punto de que instaura una modificación integral que va desde las actuaciones hasta los circuitos de distribución, de las modalidades de colaboración hasta los *tempos* narrativos.

¹²⁵ Se recomienda al respecto tanto para el aspecto cinematográfico como para la comprensión de la cultura argentina en general la lectura de H. Invernizzi y J. Gociol, *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar* (Buenos Aires, Eudeba, 2007).

Entonces, la generación del sesenta no fue un grupo que –al modo de una vanguardia– actuó colectivamente y en torno de postulados y de un programa de acción expresados con claridad. Más bien, esta generación constituye una renovación despareja aunque a la vez plural, en la cual coincidieron tanto realizadores como escritores, críticos, revistas especializadas, cineclubes y técnicos. [...] No es el origen ni la edad lo que los une, sino la necesidad de renovar el campo y el lenguaje cinematográfico. (Aguilar, en España, 2005, p. 83)

En este sentido, en Argentina se establece un movimiento cultural paralelo al de otras grandes capitales cinematográficas. David Oubiña extiende este clima a las grandes potencias del cine latinoamericano de esos años –Argentina, Brasil y México–; con sus propias particularidades y desarrollo, entre los años cincuenta y sesenta del siglo XX se produce un cambio de las nociones industriales del cine a cuestiones ligadas a la política de los autores, nacida entre las páginas de la revista francesa *Cahiers du Cinéma* y adaptada al campo cultural de cada país (2016). Estas consideraciones proceden, a su vez, de poéticas cinematográficas como la reflejada en el manifiesto que Alexandre Astruc publica en 1948 en las páginas de la revista *L'Écran* en 1948. En *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra stylo*, el cineasta reivindica la expresión cinematográfica en busca de su modo de expresión artística a través de la analogía con la novela y la pintura y de la concepción de lo fílmico como un lenguaje, entendido en tanto modo de expresión del pensamiento estético (1948). Para ello, Astruc acuña el concepto de la *caméra stylo* (Fig. 24): “cette image a un sens bien précis. Elle veut dire que le cinéma s'arrachera peu à peu à cette tyrannie du visuel, de l'image pour l'image, de l'anecdote immédiate, du concret, pour devenir un moyen d'écriture aussi souple et aussi subtil que celui du langage écrit” (Astruc, 1948, p. 5). A pesar de las duras palabras contra la imagen, se debe entender esta reivindicación literaria como una contraposición a la noción de lo visual meramente como registro, sin posibilidad de mediación. En este contexto, lo literario equivale a la narración y a lo estético. Así, además de esta vinculación del cine con lo literario, se reconocen las posibilidades artísticas del código visual a través de la labor de montaje:

Cette idée, ces significations, que le cinéma muet essayait de faire naître par une association symbolique, nous avons compris qu'elles existent dans l'image elle-même, dans le déroulement du film, dans chaque geste des personnages, dans

chacune de leurs paroles, dans ces mouvements d'appareils qui lient entre eux des objets et des personnages aux objets. (Astruc, 1948, p. 5)

En el caso de la argentina generación del sesenta, esta relación entre lo fílmico y lo literario va a ser explorada de una manera fecunda por muchos de sus integrantes. En lo que respecta a la toma de fuentes escritas, uno de los cambios fundamentales en la obra fílmica de los años sesenta, comenzando ya con Leopoldo Torre Nilsson, es la inspiración ya no en la narrativa extranjera, sino en la literatura argentina coetánea –Beatriz Guido, Roberto Arlt, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, David Viñas, Francisco Urondo, Ernesto Sábato, etc.– (Mahieu, 1978, pp. 632-634; Mahieu, 1980, pp. 640-644; Mahieu, 1981; Oubiña, 2016, p. 350). El propio Antín¹²⁶ comienza su andadura profesional en las letras antes de dedicarse al cine: sus poemarios *La torre del mañana* (1945), *Sirena y espiral* (1950), sus obras de teatro *El ancla de arena* (1946) y *No es demasiado tarde* (1957) o su novela *Los venerables todos*¹²⁷ –escrita en 1958 e inédita, filmada en 1962 por el propio Antín–, por mencionar algunos de sus títulos. Estos son escritos de manera previa a sus primeras incursiones fílmicas, realizadas en el campo del cortometraje y de la escritura de guiones:

Mi primer texto lo filmó Rodolfo Kuhn [...]. Filmé dos cortometrajes que dirigió él [*Contracampo* (1958), *Luz, cámara, acción* (1959)], [...] y después me independicé de él y seguí: el escritor y el director de cine se fundieron en una sola persona y continuaron por su cuenta. Donde faltó inspiración sobraban libros de otros que me llenaron el alma. (Antín, en Ros, 2021, p. 193)

Entre estos libros se encuentran las adaptaciones dedicadas a los relatos de Julio Cortázar, pero también los que constituyen el arranque de películas como *Castigo al traidor* (1966), *La sartén por el mango* (1972), *Allá lejos y hace tiempo* (1978) o *La invitación* (1982), basadas en textos de Augusto Roa Bastos, Javier Portales, Guillermo

¹²⁶ Los datos bio-bibliográficos de este capítulo sobre Manuel Antín se han tomado de Oubiña (1994, pp. 55-63) y de Fernández y Sabanés (2019, pp. 241-247).

¹²⁷ Cuyo manuscrito se encuentra desaparecido por obra del propio Cortázar: tras ver la película junto con Antín en el Festival de Cannes de 1963, el escritor le pide un ejemplar de la novela, de la que solo existe el original por no estar aún publicada. Dicho documento se dejó por descuido en un hotel de Viena, donde Cortázar se encontraba con motivo de uno de sus trabajos para la UNESCO (Antín, en Ros, 2021, p. 192). Para más información sobre el azaroso destino de la película, consúltese A. García Ferrer (2020). Manuel Antín: novela perdida en Europa, película encontrada en la Pampa. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 841-842, pp. 152-163.

Enrique Hudson y Beatriz Guido, respectivamente. Esta base literaria vuelve a remitir a las problemáticas nociones que en muchos casos –la crítica cultural, los estudios especializados y el público en general– se han mantenido acerca de la adaptación cinematográfica. Frente a la vasta tipología y las numerosas denominaciones que pueden aplicarse a este fenómeno, se ha decidido mantener el vocablo “adaptación” para este estudio, siempre en los términos en los que la consideran autoras como Deborah Cartmell e Imelda Whelehan en *Literature On Screen* y Linda Hutcheon y Shioban O’Flynn en *A Theory Of Adaptation*: más allá de cualquier discusión sobre la fidelidad respecto a la fuente de la que se parte, ya exenta de toda superioridad jerárquica por su antecedente temporal y emparentada con la noción de intertextualidad. El foco se pone asimismo en los aspectos que forman parte de la totalidad del proceso artístico –producción, circuito comercial, aspectos tecnológicos, etc.–. Del mismo modo, dichas estudiosas se enmarcan en la corriente crítica que amplía el fenómeno de la adaptación visto desde los sujetos tradicionales –narrativa, teatro, cine– para incluir campos menos estudiados, tales como otros géneros literarios, las películas para televisión, la animación, los cómics, las bandas sonoras o los videojuegos (2007; 2013).

De esta manera, se entiende el proceso de la adaptación como una creación autónoma, cuyo estudio en relación con su texto base enriquece los niveles de comprensión de ambas obras. De esta manera, como apunta McFarlane, si en toda adaptación se lleva a cabo un proceso de selección, el contenido de la obra antecedente se ve enriquecido una variedad de códigos difícilmente presentes ya en ella (McFarlane, en Cartmell y Whelehan, 2007, pp. 15-28). Asimismo, la comprensión de la obra de la que se parte queda beneficiada en un análisis de este tipo, esto es, en el entendimiento de la adaptación como un elemento del proceso de recepción de una obra:

by adopting a broad intertextual as opposed to a narrow, judgmental approach, we [...] [are] oriented not by inchoate notions of “fidelity” but rather by attention to specific dialogical responses, to “readings” and “critiques” and “interpretations” and “rewritings” of source novels, in analyses which always take into account the inevitable gaps and transformations in the passage across very different media and materials of expression. (Stam, 2005, p. 5)

Esto no solo permite vislumbrar la relevancia que ciertos autores mantienen en su época o campo intelectual, ya sea en vida o con posterioridad, sino que, de manera mucho

más importante, refleja la obra literaria como un ente en continua interpretación y creación de significados. Bajo la denominación de “transposición”, Sergio Wolf establece en su volumen *Cine/literatura. Ritos de pasaje*, titulado de manera muy adecuada para el estudio cortazariano, un principio paradójico para estas obras:

ese origen no puede eliminarse como si jamás hubiera existido, pero [...] tampoco puede estar totalmente presente porque eso orillaría el peligro de anular la voluntad misma de la transposición.

[...] Al mismo tiempo, la conciencia de que una transposición solo es una versión de tantas imaginables deja en evidencia su condición provisoria, de elección posible pero parcial [...]. No hay manera de convalidar que una transposición se autoproclame como lectura definitiva o única, porque eso equivaldría a pensar que la interpretación –y toda transposición indefectiblemente lo es– puede lograr que se clausure el sentido de una obra, negando toda otra lectura que pudiera hacerse. (Wolf, 2001, pp. 78-79)

De manera similar a cómo Cortázar considera toda narración como una acotación de las infinitas posibilidades de la realidad, la adaptación es una continuación de esa reconstrucción de los potenciales significados de una obra determinada. Enfocados en la obra resultante del proceso de adaptación, tal y como apunta Óscar Steimberg en su libro *Semióticas*, se puede rastrear cómo estas constituyen “un tipo particular de producción de sentido en nuestro tiempo [...] [:] el carácter inevitablemente parcial y [...] condicionado por algún *estilo de época* de toda lectura” (2013, p. 71). Esto permite entender la obra dentro del campo en el que se adscribe, así como su sistema cultural e históricamente determinado de convenciones. En el caso concreto de la producción de Antín, su primera película se ha considerado muchas veces bajo la sombra tutelar de *El año pasado en Marienbad* (1959), de Alain Resnais, a pesar de las numerosas veces en las que el escritor ha aclarado que solo la visualizó una vez ya estrenada *La cifra impar* (Antín, en Martín, 2003, pp. 34-35; en Ros, 2021, pp. 194-195). Estas coincidencias no son tales si entendemos no solo la similitud de las teorías estéticas que promueven los movimientos de ruptura, renovación de los códigos audiovisuales y concepción de autor a lo largo de Europa y América Latina, sino teniendo en cuenta asimismo cómo ciertos autores se ven interesados por una literatura afín a su estética respecto al punto de vista y el tratamiento de la temporalidad: Resnais y Robe-Grillet la encuentran en “La invención de Morel”

(Antín, en Martín, 2003, p. 35) y Antín, Godard y Antonioni lo hacen en la literatura de Cortázar.

La adopción de la literatura como punto de partida del guion cinematográfico y la noción del realizador de cine en tanto escritor se entienden así dentro de la búsqueda de legitimación en movimientos rupturistas respecto a las convenciones anteriores y las instituciones que las defendían, ya se trate de la *nouvelle vague* o de la generación del sesenta. Tal y como apunta Marcos Zangrandi,

Se trató de un replanteo de la asociación entre el cine y la literatura en el marco de las transformaciones de los dos ámbitos; aquellas colaboraciones, de carácter *necesario* –se requería la presencia del escritor y del director en la elaboración del filme–, buscaban, de manera duplicada, tanto una mayor legitimación del cine dentro de la cultura, como una respuesta a las transformaciones que exigía la literatura de los años sesenta. (Zangrandi, 2018, pp. 143-145)

Los argumentos de la relación de aparente dependencia del cine respecto a la literatura se debilitan todavía más si se considera la relación con las teorías de la ya mentada política de los autores. Siguiendo a Neifert, aquellas películas que nutrían sus guiones de fuentes literarias mantenían sin embargo una concepción autorial del realizador, con una perspectiva propia respecto al texto de partida (2003, pp. 370-371). Respecto a esta relación del cine argentino con su literatura coetánea, David Oubiña realiza a partir de *La cifra impar* una serie de reflexiones acerca de cómo esto conlleva una suerte de emancipación para la expresión fílmica:

Lo cierto es que, desde sus inicios, el cine argentino buscó insertarse dentro de la tradición literaria, cuyo prestigio ya había sido probado. Hasta mediados de la década del '50, la literatura [extranjera] abasteció de argumentos y adaptaciones a una industria cinematográfica que buscaba su reconocimiento como arte. A partir de la llamada generación del '60, el cine empieza a emanciparse de ese colonialismo literario aunque –paradójicamente– deberá recurrir a las estructuras de la literatura para definir su autonomía artística. [...] Dentro del enfrentamiento entre “cine de expresión” y “cine espectáculo” (tal como lo definiera Torre Nilsson) que postulaba la generación del '60, la elección del relato de Cortázar como base para un film constituía una impugnación a las fuentes del “viejo cine”

(ocupado en adaptar textos extranjeros) y a la relación meramente parasitaria que ese cine establecía con ellas. [...] la película de Antín resultaba uno de los primeros intentos por hallar una forma de expresión cinematográfica que resonara en consonancia con los temas y las innovaciones formales de la literatura argentina contemporánea. (Oubiña, 1994, pp. 7-8)

¿Qué llevo al director argentino Manuel Antín (1926) a escoger para su primera película un relato de Cortázar? Para ello, es necesario repasar las condiciones que propiciaron esta colaboración, no sin antes presentar su importante labor como gestor cultural, docente y fundador de instituciones que complementa la producción filmográfica esbozada hasta ahora. Como señala Miguel Onaindia, el trabajo de esta figura al frente del Instituto Nacional de Cine –actualmente, Instituto Nacional de Cine y Artes y Audiovisuales– entre 1983 y 1989 es determinante para la cultura de un país muy dañado por la falta de libertades anteriores: su lucha contra todo tipo de censura, personificada en el Ente de Calificación Cinematográfica, y a favor de la internacionalización del cine argentino, entre muchas otras acciones, supusieron un verdadero renacimiento del séptimo arte nacional durante esos años (en Fernández y Sabanés, 2019, pp. 217-223). Esa labor, fruto de las experiencias vividas durante su etapa como realizador, cristaliza en la creación de la Universidad del Cine en 1991 y que será nada menos que “la escuela de la que surgirán varios de los directores del cambio de siglo que integran el llamado «nuevo cine argentino»” de los años noventa (Fernández y Sabanés, 2019, p. 215). Esta etapa institucional es clara deudora de sus experiencias como realizador de una generación rupturista que transitó fuera de los círculos oficiales durante gran parte de su carrera y ha conseguido mantener el legado de toda una época a través de la creación de nuevas sensibilidades cinematográficas.

3.2. De *La cifra impar* (1962) a *Intimidad de los parques* (1965)

El primer largometraje de Manuel Antín, *La cifra impar*, toma como punto de partida el relato de Cortázar “Cartas de mamá”, que ya se comentaba a propósito de la presencia de las artes visuales en la narrativa breve de este autor. Sin embargo, no fue esta la primera opción que barajó el cineasta, pues su primer contacto con la literatura cortazariana fue a través de los relatos de *Bestiario* (1951):

Un día, de casualidad, encontré en la casa de un amigo profesor de literatura un libro de Cortázar. Me lo prestó, leí el cuento y pensé qué lástima que este cuento ya está escrito porque es justo lo que me gustaría escribir. En esa época a Cortázar no lo conocía nadie en la Argentina [...]. Entonces pensé que la manera más legal de plagiarlo era cambiarlo de formato, transformarlo en otro lenguaje. (Antín, en Fernández y Sabanés, 2019, p. 43)

Sin embargo, para evitar problemas con la censura¹²⁸, Antín tuvo que escoger el texto contenido en *Las armas secretas* (1959). Tras tomar esta decisión, Antín procede a contactar por correspondencia al escritor, un gesto que prevé su extensa relación laboral y de amistad, casi siempre a través de lo epistolar. Cortázar da el visto bueno al proyecto, señalando que “su intención de filmar un cuento mío me ha alegrado mucho y no dudo que los resultados serán excelentes puesto que, a juzgar por los términos de su carta, coincidimos con una cierta manera de ver las cosas y de expresar esa visión” (Cortázar, 2012b; Antín, 31 mzo. 1961). Aunque durante la filmación de esta primera película Cortázar no estuvo especialmente involucrado –el guion fue realizado por el propio Antín en colaboración con Arturo Cerretani–, sí hubo oportunidad para que se produjera un primer encuentro en persona entre el escritor y el cineasta en París, donde se estaba realizando el rodaje de algunas de las escenas de la película: “nos encontramos en una plazoleta de París, la Place Furstemberg. Yo estaba filmando una escena [...] en el suelo, tirado, con la cámara baja, y de repente vi dos enormes pies y un enorme rascacielos de pie a mi lado” (Antín, en Fernández y Sabanés, 2019, p. 47). Mediante el intercambio de correspondencia el director consulta con Cortázar ciertos detalles acerca de la película, tales como la elección del reparto –conformado por María Rosa Gallo en el papel de Laura, Lautaro Murúa como Luis, Sergio Renán interpretando el rol de Nico y Milagros de la Vega como la madre de estos dos últimos– y su decisión de emplear un nombre distinto al del relato: “lo que me dice del título es muy cierto, y la gente podría imaginarse una comedia amable” (Cortázar, 2012b; Antín, 21 myo. 1961). El título escogido, *La cifra impar*, da al espectador muchas más pistas acerca de la condición del desenlace. Una de las aportaciones más destacadas de Antín a las significaciones desplegadas en el relato es el tratamiento de los personajes desde su dimensión psicológica: en una historia en la que

¹²⁸ Como los que acabó teniendo con *Circe*, de la que se intentó eliminar una escena, aunque finalmente se aprobó su estreno. Para más información, se recomienda la consulta de la revista *Panorama* núm. 13, jun. 1964).

poco pasa fuera de la mente y los recuerdos de los personajes, el director decide dar un paso más allá y “utiliza[r] la cámara y el espacio como una proyección del mundo emocional de estos” (Fernández y Sabanés, 2014, p. 106). Antín recrea y reinterpreta la atmósfera angustiante e insólita del relato cortazariano a través de un significativo uso de los primeros y primerísimos planos, simbólicos de esa intimidad que la presencia de Nico acaba destruyendo y de la intimidad que la película busca generar con el espectador.

La crítica argentina acogió con gran entusiasmo esta película, como reflejan los recortes de *La Nación*, *La Prensa* y *Primera Plana* redirigidos por diversos amigos al escritor (Cortázar, 2012b; Antín, 29 nov. 1962; Antín, 10 dic. 1962). Tras su estreno en los cines porteños en 1962, la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina le otorgó varias distinciones que no solo galardonaron al filme y a su director, sino también la labor de montaje y escenografía, llevada a cabo por Antonio Ripoll y Ponchi Morpurgo¹²⁹, respectivamente, que colaborarán con Antín a lo largo de prácticamente toda su filmografía. La película incluso llegó a representar a su país en la Muestra Internacional de Cine de Venecia y en el Festival de Sestri Levante, en Italia. A pesar de sus similitudes con las tendencias imperantes en Europa, tales como la *nouvelle vague* o el neorrealismo italiano, la crítica francesa recibe de manera tibia la película, algo que Cortázar relaciona con la ausencia de “color local”, a la ciudad presentada como cuarto personaje de esa pareja de tres: “pensándolo despacio no me extraña en ellos que se muestren indiferentes a una película *que los enfrenta*. Porque la verdad es que tu film está en una línea que ellos conocen muy bien, y que naturalmente tienden a reivindicar furiosamente” (Cortázar, 2012b; Antín, 5 myo. 1962). No obstante, Cortázar quedó plenamente satisfecho con la primera adaptación de sus relatos. Al entusiasmo que ya había mostrado en los primeros estadios de creación de la película se sumó esta reacción ante su visionado, debida a la mayor relevancia que en el filme se da a los paralelismos entre la relación de Luis y Laura y de este con su madre: “permanecemos en silencio durante la exhibición hasta que llegó esa escena en la que Luis (Lautaro Murúa) le dice a doña Lía (Milagros de la Vega) «Mamá, Laura es vos». Justo en ese momento, Cortázar me palmeó el hombro y me dijo: «¡Pibe, gracias, entendí mi cuento!»” (Antín, en Sández, 2010, p. 58).

¹²⁹ A través de Ponchi Morpurgo (1933-2022), también esposa de Antín, este contó en muchas ocasiones para sus películas con la música de Adolfo Morpurgo, padre de la entonces escenógrafa y, con posterioridad, profesora en la Universidad del Cine.

La relación profesional entre Cortázar y Antín continuará a partir de las ideas tentativas de adaptación de los relatos ya comentados en el anterior capítulo. Sin embargo, no se volverá a concretar otro proyecto hasta el encuentro de ambos en el Festival de Cine Latinoamericano de Sestri Levante en mayo de 1963, que organizan para empezar a conversar sobre la posibilidad de adaptar otro de los relatos del escritor: “tu idea de filmar «Circe» me llena de secreto entusiasmo (lo de secreto es relativo, porque Aurora sabe cuánto me emociona esa posibilidad); desde luego, si te sigue interesando la idea, como me decís, contás plenamente conmigo para cualquier cosa” (Cortázar, 2012b; Antín, 11 abr. 1963). La decisión de llevar el cuento a la gran pantalla incluyó un factor decisivo: en esta ocasión Cortázar participaría en la elaboración del guion junto a Antín y a Héctor Grossi. De esta manera, el resultado final surge de una dialéctica y un intercambio que respeta los códigos literarios y los fílmicos, esto es, con una “conveniente distancia entre el autor y el director” (Antín, en Ros, 2021, p. 192) basada en un mutuo reconocimiento de sus labores: “la mejor demostración es que él, al escribir los diálogos, siguió estrictamente la estructura dramática que yo le había sugerido en Sestri Levante y yo, en el momento de filmarla, los diálogos que él escribió” (Antín, en Neifert, 2003, p. 388). A este encuentro le sucedieron una ingente cantidad de cartas en las que se detallan los avances en el proceso creativo. Cortázar incluso llega a enviarle una fonocarta, cuyo contenido se reproduce en el apéndice del segundo volumen ampliado de su correspondencia (2012b; Antín, 17 jun. 1963, anexo): en esta grabación el escritor no solo comenta las circunstancias relacionadas con su nuevo cometido de redactor de diálogos cinematográficos, sino que también impregna a su oyente con diversas reflexiones acerca de la literatura, el cine y el arte en general. Una carta emitida a Antín desde París en junio de 1963 explica el cometido buscado por el escritor: “mientras trabajaba, tenía a mi lado el grabador y, cada vez que me parecía necesario, te iba haciendo un comentario oral paralelo, para explicarte ciertas intenciones y, en el fondo, para tener un poco la impresión de que continuábamos el diálogo de Sestri Levante” (2012b; Antín, 17 jun. 1963).

A pesar de las circunstancias que confluyen en la creación de la película –la colaboración de ambos autores, las magníficas actuaciones del reparto–, la recepción de *Circe* distó mucho de reflejar esa labor. Este filme, al igual que otros de Manuel Antín, peca de una falta recurrente, que Cortázar valora especialmente en su literatura y que comenta al director con motivo de su segunda película *Los venerables todos*: “y yo pensé con amargura que si tu película, tal como está, magníficamente realizada como está, hubiera tendido unas pocas claves al espectador, hubiera condescendido, no a bajar hasta

él, sino a hacerlo subir hasta ella, entonces Cannes hubiera sido distinto, y Sestri, y probablemente Buenos Aires” (2012b; Antín, 17 jun. 1963). Esto no se debió ni mucho menos a una falta de interés por parte del director; por lo general, la generación del sesenta buscaba esa conexión con su público a través de películas en las que “el director-autor deja sus huellas en el texto y el film se presenta como un discurso en búsqueda de un diálogo con el espectador-lector, a quien se lo intima a construir el film desde la discusión” (Maranghello, 2005, p. 165). En cualquier caso, uno de los efectos inmediatos de esta colaboración fue el paulatino conocimiento no solo de la figura del cineasta, sino también la del escritor. Así, se dio la proyección de la obra de Cortázar en Argentina gracias al cine antes de que le llegara el reconocimiento con la explosión editorial de mediados de los años sesenta:

esta temprana incursión de Antín en la obra de Julio Cortázar anticipó el descubrimiento del escritor a públicos más amplios, como suelen serlo los del cine. En ese beneficioso fenómeno igualmente influyó el efecto multiplicador de las críticas cinematográficas en los diarios de circulación masiva en Argentina (*La Nación*, *La Prensa*, *La Razón*, *Clarín*, *El Mundo*). Revistas tan influyentes como *Primera Plana* lo colocaron en un mercado impensable todavía para quien, antes de la publicación de *Historias de cronopios y de famas*, y especialmente de *Rayuela* [...] era un autor de culto solo en círculos restringidos. (Fernández y Sabanés, 2019, p. 109)

La última etapa en la relación cinematográfica entre Antín y Cortázar fue la adaptación de los relatos “Continuidad de los parques” y “El ídolo de las Cícladas”, ambos incluidos en la segunda edición de *Final del juego* (1964). La película resultante, *Intimidad de los parques* (1965), produjo una serie de grietas irreparables entre la concepción cinematográfica de Antín y la noción fantástica de su literatura por parte de Cortázar, que en esta ocasión ya no participó en la creación del guion, aunque sí en el proceso de producción de la cinta. El tratamiento psicológico de los personajes se sitúa de nuevo por delante de la captación de lo insólito, algo que en las anteriores adaptaciones ya se había dado; sin embargo, la fundamentación fantástica desaparece casi por completo en esta película en favor de la exploración del conflicto interno de los personajes –Dora Baret como Thérèse, Francisco Rabal como Morand y Ricardo Blume como Somoza– y de su relación amorosa, donde se juega con el concepto del adulterio sin nombrarlo, en

parte por evitar la férrea censura que ya afectó a *Circe*. Entre otros elementos de la película, Cortázar se muestra en desacuerdo con la actitud de nadar entre dos aguas, de presentar “una historia psicológica en la que aquí y allá asomaban algunas alusiones inquietantes de orden sobrenatural” (Cortázar, 2012c; Antín, 21 mzo. 1965). Otros aspectos débiles que destaca son la elección de la música, la rigidez de los personajes – aun cuando se encuentra conforme con los actores escogidos–, la opacidad del texto y la falta de tensión en la acción. Además, señala que la película se configura en “una serie de momentos inconexos” y se ve reducida a un conjunto “de secuencias casi autónomas, en todo caso sin vida” (2012c; Antín, 21 mzo. 1965). Más allá de elecciones estilísticas, este último argumento podría explicarse con toda una serie de adversidades que transcurrieron durante la filmación:

fue una película con la que discutimos muchísimo porque, además, él quería que yo la filmara en Grecia porque uno de los cuentos, “El ídolo de las Cícladas”, remite a las islas griegas. Yo me iba a Machu Picchu y le decía “Julio, me fui a París a rodar una película, si ahora digo que me voy a Grecia me van a echar de la Argentina”. [...] Lo cierto es que filmamos en Machu Picchu, en Miraflores, en Lima, filmamos en distintas alturas y cuando llegué a Buenos Aires tenía el treinta por ciento de la película con estática, estaba manchado el negativo porque no había sido revelado. Tuve que hacer la película con lo que tenía y con lo que quedaba disponible: no podía volver a llevar a Rabal nuevamente a Madrid, volver yo con mi escasa capacidad económica a Machu Picchu. Es una película que por eso yo no aprecio mucho, pobre, porque no salió bien. Además, tampoco tuvo suerte porque después, cuando se estrenó en el Callao, creo que incendiaron un cine porque la gente no la entendía. Los felicito por no haberla entendido, porque realmente lo que quedó no valía la pena entenderlo. (Antín, en Ros, 2021, p. 197)

A pesar de todas estas valoraciones, la postura del escritor se intenta acercar poco a poco a la del director gracias al intercambio de sucesivas cartas que recogen las argumentaciones de cada uno de ellos. Con todo, la acogida crítica y de público fue generalmente negativa. El propio Antín reflexiona sobre las limitaciones de esta película a la hora de trascender las convenciones narrativas del cine de ese momento, tarea harto difícil que desborda las posibilidades de esta película: “el hermetismo de esas películas no es el fruto de una búsqueda personal. Resultaron así por razones que me son ajenas.

O, posiblemente, por falta de comunicación mía: buscando lenguajes, elementos, tal vez perdí de vista la claridad de la historia” (Antín, en Alsina, 1969, p. 21). A pesar de esta nota amarga como colofón de la relación profesional entre Cortázar y Antín, se intenta que la amistad no se vea resentida:

Comprendí muy bien todo lo que me dijiste en tu carta, y si hay algo que respeto y admiro en vos es tu firmeza y tu voluntad de mantener, cueste lo que cueste, los criterios que te has impuesto en materia de cine. En ese sentido –y al margen de lo que puedan parecerme los resultados– me tendrás siempre de tu lado, porque también yo me he fijado metas muy ásperas y poco accesibles. Tal vez las circunstancias nos permitan algún día hablar largo y minuciosamente de *Intimidación*, para ver de iluminarnos mutuamente y comprender mejor muchas cosas que ahora, en un plano exclusivamente estético, nos separan. (Cortázar, 2012c; Antín, 4 myo. 1965)

La correspondencia entre ambos se mantiene de manera fluida hasta finales de 1966. A partir de ese año, las cartas traslucen el mismo cariño, pero la distancia temporal entre unas y otras cada vez es mayor. Para Manuel Antín, esta distancia emocional coincide con la mayor implicación de Cortázar con la revolución cubana: “cuando él dejó la literatura para dedicarse a la política yo le expresé mi inquietud de que eso afectara a su literatura [...] y ya después se cortó el contacto epistolar” (Antín, en Ros, 2021, p. 192).

3.3. Un guion a cuatro manos: *Circe* (1964)

3.3.1. Ecos intertextuales entre visualidad y literatura

De las tres adaptaciones señaladas, *Circe* es con diferencia la que presenta mayor implicación del escritor durante el proceso de creación. A pesar de que “Cartas de mamá” es el primer relato que Antín lleva a la gran pantalla, su primer contacto con la literatura cortazariana se produce a través de *Bestiario*, donde la lectura de “Circe” produjo un inmediato efecto de identificación en el director: “leí un cuento, «Circe», que me pareció la historia de mi vida... yo en ese momento tenía una novia muy elusiva, en esa época se llamaban novias de zaguán. Y me hacía sufrir mucho mi novia de zaguán. Sentí que había

una enorme relación entre ese personaje monstruoso, esa bruja maldita, y esta novia mía” (Antín, en Martín, 2003, p. 32). Asimismo, las condiciones biográficas en las que se da la composición de este texto son especialmente significativas; tal y como lo declaró el mismo autor, la escritura de dicho relato cumplió una finalidad no intencionalmente buscada:

Cuando escribí “Circe” pasaba por una etapa de gran fatiga en Buenos Aires, porque quería recibirme de traductor público y estaba dando los exámenes uno tras otro. [...] Hice toda la carrera de traductor público en ocho o nueve meses, lo que me resultó muy penoso. Me cansé y empecé a tener síntomas neuróticos; [...]. Noté que cuando comía me preocupaba constantemente *el temor* de encontrar moscas o insectos en la comida. [...] Eso me dio la idea del cuento, la idea de un alimento inmundado. Y cuando lo escribí, por cierto que sin proponérmelo como cura, descubrí que había obrado como un exorcismo porque me curó inmediatamente. (Harss, 1968, pp. 269-270)

Esa suerte de fobia, ese detalle nauseabundo será el que conformará el clímax del relato y el que propondrá una explicación sin confirmarla a los sucesos que transcurren en “Circe”. Este texto se centra en dos figuras principales, Mario y Delia, alrededor de las cuales orbitan el resto de personajes de manera secundaria. En el texto se relata el noviazgo de estos dos jóvenes al tiempo que se hacen breves incursiones en el oscuro pasado de la muchacha; estas se realizan a través de un narrador no fiable, caracterizado de este modo tanto por la distancia temporal que separa los hechos y su relato como por las declaraciones explícitas del propio narrador: “yo me acuerdo mal de Delia, pero era fina y rubia, demasiado lenta en sus gestos (yo tenía doce años, el tiempo y las cosas son lentas entonces)” (Cortázar, 2010a, p. 147). Desde una narración ulterior, el narrador se instala deliberadamente en un nivel extradiegético-homodiegético, en un papel cercano al de los vecinos de Mario; de esta manera justifica Jaime Alazraki esta elección:

En cuentos como “Circe” [...], la voz narrativa corresponde a un personaje secundario, casi al margen del conflicto presentado. La elección de un narrador que, aun siendo personaje (a diferencia del narrador-testigo u observador) no entra de lleno en el juego [...] responde también a las necesidades de la ficción. Son cuentos que dejan un hueco o agujero, una porción no contada o apenas insinuada

y que por eso exigen lo que se ha llamado un *unreliable narrator*. Ni el narrador anónimo de “Circe” [...] puede explicar en todas sus consecuencias los hechos narrados. De poder hacerlo, el relato no se produciría. Sus limitaciones informativas son deliberadas y la voz del narrador constituye una toma de distancia necesaria para crear la ambigüedad exigida [...]. (Alazraki, 1983, p. 238)

Las contadas apariciones de la voz del narrador en el texto demuestran claramente su falta de certeza sobre los hechos que relata e incluso aporta excusas que expliquen estas dudas que lo invaden: “ahora ya es más difícil hablar de esto, está mezclado con otras historias que uno agrega a base de olvidos menores, necesidades mínimas que tejen y tejen por detrás de los recuerdos” (Cortázar, 2010a, p. 151). A pesar de que el propio narrador admite sus limitaciones frente a los lectores, los hechos, datos e incluso pensamientos más íntimos de los personajes se presentan con toda profusión de detalles. Al mismo tiempo, parece tener acceso a la intimidad de los personajes, focalizados desde la perspectiva de Mario. A esto se suma que el narrador “reconstruye un mosaico de rumores y entreteje las voces del barrio que reproducen los extraños acontecimientos” (López, 2014, p. 182), cuyas informaciones pueden ser también fácilmente discutibles.

Las habladurías que persiguen a Delia versan sobre la pérdida de sus dos anteriores pretendientes: Rolo Médicis sufrió un síncope nada más salir del zaguán de Delia y Héctor se suicidó en Puerto Nuevo horas después de haber visitado a esta. Por la extraña coincidencia de estos sucesos, además de por el halo de misterio que encubre su vida y la extraña influencia que ejerce sobre los animales, los vecinos del barrio de Almagro difunden rumores sobre ella y cierran puertas y ventanas a su paso. Únicamente Mario, en un acto de desafío que atañe incluso a su propia familia, corteja a Delia y acude a visitarla a la casa familiar de los Mañara. En primera instancia, Mario no da demasiado crédito a los rumores, que considera artificiosos episodios anexados en busca de un sentido, aunque la sombra de la duda siempre acecha: “la gente pone tanta inteligencia en esas cosas, y como de tantos nudos agregándose nace al final el trozo de tapiz –Mario vería a veces el tapiz, con asco, con terror, cuando el insomnio entraba en su piecita para ganarle la noche” (Cortázar, 2010a, p. 149). Con todo, en estos primeros momentos siempre se intenta buscar una explicación racional y plausible al comportamiento de Delia. Estos rumores, que posteriormente toman la forma de anónimos enviados directamente a Mario, son los que van creando por acumulación un ambiente viciado anunciado desde el inicio del relato.

A medida que la relación va ganando en intimidad el lector puede percibir las diversas reacciones que este hecho desencadena: la creciente elocuencia de Delia y su abandono del luto por Héctor, así como la elaboración de bombones y licores que Delia retoma. Esta cada vez se sumerge más en la creación de sus delicias y se deleita viendo a Mario catarlas, ante la negativa de sus padres de probar sus nuevas recetas. La positiva actitud adoptada por los padres de la novia y el entusiasmo de Mario, surcado por breves episodios de recelo e intuición en determinados momentos, unidos a la conducta temerosa del matrimonio Mañara: “creyó que los Mañara iban a alegrarse cuando él empezara a traerle los extractos a Delia; en cambio se enfurruñaron y se replegaron hoscos, sin comentarios, aunque terminaban transando y yéndose, sobre todo cuando veía la hora de las pruebas” (Cortázar, 2010a, p. 153). Una noche, influido en parte por estos pensamientos e imbuido de la fatal atmósfera del ambiente, Mario decide abrir el bombón que Delia le ofrece por la mitad y descubre en su interior fragmentos de cucaracha triturada mezclados con el mazapán y la menta. En una reacción instantánea este pretende estrangular a Delia mientras oye a los padres de ella expectantes al otro lado de la sala. En un último momento Mario afloja el nudo que atenaza la garganta de la joven y se marcha de la casa, sintiendo pena por los Mañara que, como con Héctor y Rolo, veían frustradas sus esperanzas de ver cesar el llanto de Delia.

El relato deja en su desenlace una serie de cuestiones que solo se pueden intuir a partir de las claves de lectura que otorgan tanto el título del relato como a la cita inicial que precede a la narración, una selección de versos de la balada “The Orchard-Pit” (1869), en la que se desarrolla el motivo de la mujer fatal:

[...] And then my path cleared; and she
Stood over against me in the fork of the tree I knew so well, blazing
Now like a lamp beneath the moon. *And one kiss I had of her mouth,*
As I took the apple from her hand. But while I bit it, my brain
Whirled and my foot stumbled; and I felt my crashing fall through
The tangled boughs beneath her feet and saw the dead white faces
That welcomed me in the pit. And so I woke cold in my bed: but
It still seemed that I lay indeed at last among those who shall be my
Mates for ever, and could feel the apple still in my hand. (Rossetti, 1911, p. 610)

Se reproducen en cursiva los versos citados por Cortázar al inicio de “Circe”, donde no se mantiene la división de los versos y se sustituye el término “faces” por “fates”, quizás por un error de transcripción, quizás para aludir al destino cíclico que Mario consigue o no romper. Los versos finales de la balada se excluyen asimismo de la cita previa al relato. Esto podría responder a una decisión deliberada para no diluir el suspenso de lo fantástico y otorgar una respuesta definitiva a si muere Mario al poco de descubrir el secreto de Delia, como ocurre con el resto de los pretendientes –esos rostros blanquecinos del que habla el poema–, o si consigue salvarse.

El epígrafe no solo sirve como umbral –en terminología de Genette– al texto y establece una de las múltiples claves para la interpretación de su significado, sino que también supone una apertura a la imbricación de lo visual y lo textual a través de la figura del pintor prerrafaelita¹³⁰ y poeta Dante Gabriel Rossetti. El motivo de la mujer fatal se explora asimismo en su retrato *Lady Lilith* (1866) (Fig. 25), que actualiza esta figura bíblica a las convenciones estéticas y estilísticas del siglo XIX. De una manera similar a cómo se presenta la belleza de Delia a ojos de Mario, la mujer del cuadro aparece sumida en la contemplación de su reflejo. El soneto de Rossetti “Body’s Beauty” (1866) sirve a su vez de marco, no en el sentido literario sino en el literal, para acompañar esta imagen. Incluido en la parte inferior de la moldura original, el poema describe a Lilith con atributos similares a los que Cortázar escoge para Delia:

Of Adam’s first wife, Lilith, it is told
(The witch he loved before the gift of Eve,)
That, ere the snake’s, her sweet tongue could deceive,
And her enchanted hair was the first gold.
And still she sits, young while the earth is old,
And, subtly of herself contemplative,
Draws men to watch the bright web she can weave,
Till heart and body and life are in its hold.

The rose and poppy are her flowers; for where

¹³⁰ Tanto la teoría estética subyacente a la pintura prerrafaelita como la presentada en estudios como *El Renacimiento. Estudios de arte y poesía* (1893), de Walter Pater, suponen un relevante nexo entre las concepciones artísticas del periodo renacentista y las relaciones simbióticas que se establecen entre las diversas artes durante el simbolismo y modernismo como umbral de las vanguardias del siglo XX. Véase el estudio sobre la figura literaria y plástica de Lilith de Erika Bornay *Las hijas de Lilith* (1990).

Is he not found, O Lilith, whom shed scent
And soft-shed kisses and soft sleep shall snare?
Lo! as that youth's eyes burned at thine, so went
Thy spell through him, and left his straight neck bent
And round his heart one strangling golden hair. (Rossetti, 1881, p. 240)

A esta común actitud se suman los paralelismos con la balada que sirve de epígrafe al relato: como Delia con su piano y sus bombones, la mujer del poema de Rossetti atrae a sus víctimas con su canto de sirena y ofreciéndoles fruta del manzano de la ladera del valle. El protagonista acude a su llamado a pesar de las advertencias e historias acerca del lugar y de esa mujer, de manera muy similar a lo que ocurre en el relato con Mario. También su dominio sobre los animales, presente tanto en la mujer sin nombre de Rossetti como en Delia, vinculan a estos personajes con Circe y sus artes alquímicas –paralelas a la elaboración de licores por parte de la protagonista cortazariana–, las cuales son objeto del soneto de Rossetti “Para *El vino de Circe* de Edward Burne-Jones” (1870), donde el autor inglés realiza una écfrasis del mencionado cuadro (*Fig. 26*). En este sentido, Houvenaghel y Monballieu explicitan que el halo de muerte que rodea a las tres mujeres mencionadas se encuentra íntimamente relacionado con la ausencia de poderes sobrenaturales de la mujer de “The Orchard-Pit” y Delia; a diferencia de Circe, sus relaciones “con la brujería y con la muerte no se basan en hechos o testimonios concretos, sino en un miedo irracional, que se basa en rumores vagos, presentimientos e historias inverificadas” (2008, p. 738).

Todas estas mujeres fatales, caracterizadas indistintamente con atributos contemporáneos y rasgos tardomedievales y prerrenacentistas a lo largo de las pinturas de Rossetti, tienen en común la figura de “La Belle Dame Sans Merci” (1819), balada de Keats que toma su título de un poema homónimo de Alain Chartier, compuesto en 1424. A propósito de su soneto “Para *El vino de Circe*”, se enfatiza que la mujer presentada en este poema es otra de las variantes del tratamiento que Rossetti da a este modelo procedente de la poesía de Keats (McGann, 2008, p. 8). Cortázar, por su parte, revisa en su libro dedicado al poeta inglés su reflejo del desengaño amoroso, “hasta la hora en que perderá el último nombre y será solamente «la belle dame sans merci», el avatar de Circe” (1996, p. 242).

Lo que nos sugiere este recurso a la intertextualidad por parte de Cortázar es una concepción heraclitiana y circular de lo mítico. No en vano las repeticiones conforman

prácticamente la totalidad de la vida de Delia: en los primeros estadios de su relación con Mario regresa continuamente a los lugares que transitaba con Rolo y Héctor y a su antiguo barrio, repite de manera ritual la preparación de los licores y bombones, los recitales de piano, etc. Asimismo, incluso el narrador incurre en estas repeticiones cada vez que nos recuerda el efecto que la protagonista posee sobre los animales, la muerte de los novios y de las mascotas, los episodios de insomnio de Mario y muchos otros rasgos anteriormente nombrados. La simbología también es un aspecto clave en la configuración cíclica del cuento; la alusión recurrente a la luna en las dos últimas páginas del relato es tremendamente significativa ya que, como indica Adrián Huici, esta no solo es la imagen de la muerte y la feminidad, sino que también es el símbolo por excelencia de la teoría del Eterno Retorno de Heráclito (1992, p. 416). Además, este astro actúa como un simbolizador negativo de la noche como momento de hechicería y en el que mueren el resto de los novios, pero también como elemento que aporta claridad y destapa la magia tenebrosa de Delia y ese procedimiento cíclico que está llevando a cabo, un ciclo que se reinicia una y otra vez:

algo de luna se acostaba ya en el piso cerca de Delia, en el plato de alpaca que Delia guardaba en la mano como otra pequeña luna. [...] Le ofrecía el bombón como suplicando, pero Mario comprendió el deseo que poblaba su voz, ahora lo abarcaba con una claridad que no venía de la luna, ni siquiera de Delia. (Cortázar, 2010a, pp. 157-158)

De acuerdo con esta concepción cíclica del mito, Houvenaghel y Monballieu presentan a la protagonista de este relato como el eterno retorno de la mujer mortífera: “la mujer fatal se presenta como un elemento que [...] vuelve a aparecer en todos los tiempos y en todas las tradiciones, siendo a la vez la misma y diferente. [...] Delia ha sido construida para simbolizar todas las Circes del universo y del tiempo [...]” (Houvenaghel y Monballieu, 2008, pp. 745-746). Es evidente que Cortázar tuvo esta concepción en mente a la hora de crear a su personaje; así lo demuestra la sinopsis que realizó con motivo de la reproducción de la película en el Festival Internacional de Cine de Berlín:

En el canto décimo de la *Odisea*, Circe recibe a los compañeros de Ulises, les ofrece vino, harina y miel dulce; todo eso les ofrece, y también pan envenenado. Algo indescriptiblemente abominable ocurre entonces. Un sobreviviente –pues

alguien debe sobrevivir para que el horror no cese nunca— cuenta luego: “Y yo quedé fuera, temiendo una emboscada. Todos desaparecieron a la vez, y ninguno ha vuelto a presentarse...”. ¿Quién es Circe? ¿La maligna diosa que transforma a los hombres en cerdos? ¿La ardiente enamorada de una noche de Ulises? ¿La maga que muestra al héroe la ruta del infierno? ¿O quizá Circe es un mero nombre para Lola, para Irene, para Delia, para ti? (Cortázar, 2012b; Antín, 16 myo. 1964)

3.3.2. Encuentros y desencuentros en la adaptación

El proceso de co-escritura de *Circe*, en el que también participó el guionista Héctor Grossi, resulta en una serie de cambios discutidos y acordados por Cortázar y Antín a partir de ese encuentro en Sestri Levante, del que el escritor regresa con una primera versión del guion. A este le sigue una profusión de cartas en ambas direcciones en las que se intercambian puntos de vista sobre el argumento, la caracterización y las motivaciones de los personajes, la división en escenas y la realización de los diálogos, de los que queda encargado Cortázar. Esta correspondencia se extiende desde el 17 de junio de 1963 hasta el 30 de julio del mismo año, cuando se cierra la última versión del guion; el resto de las cartas que se intercambian hasta inicios de 1964 se dedicarán a compartir detalles sobre el proceso de rodaje, las fotos que Cortázar recibe de la filmación y otras circunstancias derivadas de la realización de la cinta. A pesar de que la película se estrenó el 30 de abril de 1964 en Buenos Aires y se proyectó en junio de 1964 en el Festival Internacional de Cine de Berlín, no se tiene constancia de que Cortázar llegase a visualizar la película. Durante los años que siguen a su estreno el escritor reitera su lamento de que *Circe* aún no esté disponible en el circuito de cine francés y la última referencia que se tiene al respecto es una nota en una carta de 1969, donde afirma que aún no ha podido ver el filme (Cortázar, 2012d; Antín, 16 nov. 1969).

Dos de los mayores aciertos en la película de Antín, manifestados tanto por Cortázar como por el mismo director años después, fueron la elección de la actriz Graciela Borges para el papel de Delia y la introducción de nuevas significaciones que enriquecen al personaje —entre ellas, la maldad explícita y la sensualidad, únicamente latentes en el relato—. El personaje se encuentra ahora visto desde un enfoque diferente, “más realista”, y bajo la adjudicación de una problemática de otro orden: su “esencial incapacidad para

el amor” (Salgado, 1965, pp. 50-51). Respecto a esta caracterización, Cortázar también poseía una orientación diferente a la que tuvo en mente para la configuración de su cuento:

Hay que evitar todo maniqueísmo con Delia: si la mostramos excesivamente negra, al espectador no le va a interesar; a nadie le interesa una película en la que una persona es culpable de entrada aunque no se sepa de qué. Quedamos de acuerdo en que tenía que haber una ambigüedad, es decir que en el personaje de Delia tiene que darse un contraste continuo: uno tiene que sospechar cosas muy terribles y al mismo tiempo tiene que haber en ella algo que la redima un poco. [...] el espectador podría tener quizá la oscura impresión de que esa mujer diabólica encierra en sí una especie de protesta contra su propia condición, que si pudiera se liberaría. No es cierto porque Delia está totalmente entregada al mal, pero en sus actos tiene que haber esa ambivalencia, esos esbozos de arrepentimiento, de dolor, de angustia, de miedo. (Cortázar, 2012b; Antín, 17 jun. 1963, anexo)

Esos instantes de debilidad quedan reflejados en escenas como la que transcurre en el barco, cuando Delia sospecha que Mario le ha sido infiel y, de manera aún más patente, cuando por fin confiesa a este que le quiere, ya hacia el final de la película. Este hecho que puede parecer tan simple es el que catapulta el desenlace: ya que la protagonista se caracteriza por su incapacidad para la entrega amorosa, el mismo momento en que reconoce sus sentimientos sintetiza toda la película y desencadena la preparación de los bombones: “la idea es que Delia acaba de admitir y confesar plenamente su amor, pero eso basta para que automáticamente necesite vengarse, protegerse de sí misma mediante la humillación del hombre” (Cortázar, 2012b; Antín, 18 jul. 1963). Esta final actuación por parte de la joven se encuentra precedida por diversos intentos de zafarse de los abrazos y besos de Mario, de su refugio en la oscuridad de la casa. En este sentido, Manuel Antín decide darle a esta particular Circe una nueva significación para asemejarla a la de tantas mujeres en aquellos tiempos, entre ellas sus propias hermanas –“mis padres les reprimieron toda posibilidad de expresión sensual”–, que se veían abocadas “siempre [a] acciones encubiertas. Nunca la simplicidad en una sola dirección” (Antín, en Sáenz, 2010, pp. 75-77).

En contraposición con la actitud esquivada de Delia, la película incluye la figura de Raquel, interpretada por Beatriz Matar, la cual nos muestra el otro polo de la sociedad

juvenil argentina de los años sesenta en la que las mujeres eran más desinhibidas y sexualmente activas, común en las filmaciones de la generación del sesenta. Más allá de lo que Raquel pueda representar como estereotipo, su verdadera función en la película es “darle más materia al personaje de Mario –interpretado por Alberto Argibay–, y contrapesar esa atracción excesivamente unilateral de Delia” (Cortázar, 2012b; Antín, 18 jul. 1963) con la aventura en la que ambos se ven envueltos y, en último término, salvarlo de ese terrible influjo que su prometida ejerce sobre él. En ocasiones, la presencia de Delia y de Raquel se escenifica a través de planos compuestos de manera equivalente, como ocurre en los momentos en los que Mario se encuentra en el barco con cada una de ellas; en otras, el contraste entre las dos mujeres llega incluso a yuxtaponerse visualmente, con apenas segundos de diferencia, en la misma secuencia (*Figs. 27-30*).

Con la introducción del personaje de Raquel, el desenlace del filme es significativamente diferente al del relato del escritor: si en el segundo es la propia intuición de Mario lo que le hace esquivar, al menos dentro de los límites del texto, la desafortunada muerte de los anteriores pretendientes, en el primero es una llamada de Raquel la que devuelve a la realidad al protagonista –si bien en ambos casos el cambio de actitud de Mario se ve reforzado por la continua presencia de los chismes y los anónimos–. No hay estrangulamiento final ni jadeos entrecortados por parte de Delia y de los Mañara, sino el sonido en *off* de un teléfono que resuena constantemente en la mente de Mario y que nos sitúa en un momento temporal ambiguo: la conversación bien puede haber tenido lugar en el pasado y por eso acude al recuerdo del joven, lo cual le da fuerzas para encarar finalmente a Delia y a preguntar insistentemente qué contienen los bombones; por otro lado, toda la escena en casa de los Mañara puede haber tenido lugar justo antes de la llamada de Raquel, cuando Mario finalmente se ve libre del influjo de Delia y es capaz de volver a la realidad. Cortázar se muestra en desacuerdo con una primera versión de esta escena: aunque alaba la inclusión del personaje para dar más peso a la acción de Mario y como contrapunto de Delia, la llamada final de Raquel no le parece adecuada para la consecución del elemento fantástico que él busca –aunque para Antín lo primero es la motivación psicológica del filme–, ya que deshace la ambigüedad y darle peso a qué le pasará a Mario al final y no centrarse en el triunfo perverso de Delia. Sin embargo, en la siguiente carta parece quedar satisfecho con la solución que propone Antín: “la eliminación de la imagen de Mario telefoneando a Raquel me parece un hallazgo. [...] y sobre esas imágenes angustiosas, donde el gato y la casa cobran su

máxima importancia y son como una culminación del horror, se injerta la voz de Mario hablando con Raquel” (Cortázar, 2012b; Antín, 30 jul. 1963).

El personaje de Mario también adquiere nuevas características que, si bien son sutiles, le dotan de mayor profundidad, al tiempo que intentan generar cercanía con el espectador. La mayor extensión temporal de la película permite que, en lugar de la concepción que Cortázar tiene del personaje –“para mí, Mario es en el fondo un gran ingenuo [...]. Mario es bueno, demasiado bueno; es una víctima nata. Esto [...] le da un carácter patético en cierto modo” Cortázar, 2012b; Antín, 18 jul. 1963)–, su homónimo fílmico pertenece a una clase social más elevada, está aprendiendo el oficio no de banquero, sino de juez a semejanza de su padre, y forma parte de una juventud con una intensa vida social –noches en el club, paseos en barco con su amigo Julio, tertulias en cafeterías, etc.–. Asimismo, hace gala de una irascibilidad poco explotada por su homónimo del relato y no duda en confrontar a su novia ya mucho antes de la escena final; los conflictos son, a pesar de esto, los mismos que afligen al Mario del relato –los chismes que recorren el barrio, el rechazo que Delia causa en su propia familia, y la prolongación del luto de esta–. Otra cuestión clave en lo concerniente al filme es el relieve que se da a ciertos personajes colectivos que en el relato no gozan de tal protagonismo. Tal es el caso de los padres de Delia, los de Mario y su grupo de amigos, uno de los cuales ostenta el papel de cómplice en lo relativo a su aventura con Raquel y recibe el nombre del escritor de “Circe”: “en cuanto a que Julio se llame Julio, ya me vengaré en un cuento que pienso escribir, donde un conde húngaro dado al vampirismo se llamará Manuel” Cortázar, 2012b; Antín, 18 jul. 1963). Al igual que Julio se desmarca del resto de integrantes de su personaje colectivo, las madres de los dos protagonistas hacen lo propio en la adaptación fílmica de Antín: “ambas actrices fueron exquisitas recreadoras de madres de una pequeña burguesía porteña venida a menos, guardianas de una cotidianidad donde la casa, el imprescindible escenario de ambas películas, se erige, con gran fidelidad a la cuentística cortazariana, en un personaje más” (Fernández y Sabanés, 2014, pp. 107-108). Por otra parte, el carácter opuesto de estas dos mujeres es otra de las significaciones implícitas del cuento que en la película son llevadas a la acción. La diferencia de actitudes entre las dos familias, por ejemplo, en el momento del compromiso –el recelo por parte de la de Mario y la apertura instantánea de los Mañara– no hace más que acentuarse en *Circe*. Así, la nula interposición en la presentación de los bombones por parte de la madre de Delia contrasta en un primer momento con la actitud de su marido, quien en el relato advierte de la veracidad de las sentencias de los anónimos a Mario y en la película,

influido por el alcohol, pretende entablar una conversación con él para así evitar que Delia culmine su travesura. Añade el director: “su encierro es no poder amar, pero también su imposibilidad de defenderse de esos padres, siniestros, patéticos, con los que tiene una relación simbiótica. Todos tienen algo de cucaracha corriendo corto por los pasillos de la casa” (Antín, en Sáñez, 2010, p. 74). Mamá Celeste, que en el relato contribuye a la creación de esa atmósfera de duda por su recuerdo constante de los rumores que corren sobre Delia, organiza en la película una visita a sus futuros consuegros en la que impera un tono “de frialdad social, de simulación forzada en contextos donde las personas no nos sentimos cómodas o desconfiamos de aquellos que nos rodean” (Antín, en Sáñez, 2010, p. 75). Ese ámbito de desconfianza incluye a la totalidad de la casa de los Mañara, que en ningún momento pierde el relevante papel que se le otorga en el relato:

Es evidente que, si se quiere repetir cinematográficamente el clima de mi cuento (con las diferencias estéticas que van de una forma a otra), el problema está en la dilatación de la historia, que amenaza siempre con diluir el suspenso, internarse por senderos psicológicos colaterales, y que si no se tiene el ojo vigilante, pueden dar un producto final sorpresivamente diferente del propósito inicial. En ese sentido, pienso que todo lo que no sea eje central (Delia-Mario) deberá ser tratado con cierta liviandad, sin enfatizar nunca, para que el espectador sepa siempre que lo que cuenta no es eso (el yate, Raquel, los padres, la barra, etc.) sino que fatalmente se ha de volver a la casa de Delia, al zaguán, a la sala. Y en ese sentido no me cansaré de decirte que esa casa es la verdadera actriz de *Circe*, y que cuanto más se la subraye en toda su atmósfera oprimente y malsana, más seguro será el efecto final de la historia. (Cortázar, 2010b; Antín, 18 jul. 1963)

Aunque en la película se añaden otros espacios —la playa en la que se conocen Delia y Mario, el río en el que se suicida Héctor y por el que navegan los amantes en el barco de Julio, el bosquecillo por el que los novios pasean, la casa de Mario, el barrio, etc.—, el hogar de los Mañara, al igual que en el relato, incluye casi la totalidad de las acciones de los protagonistas. La labor de escenógrafa de Ponchi Morpurgo y la colaboración de Aurora Bernárdez serán capitales para que la casa se haga material, visual, mucho antes de que se filme en ella:

Aurora me preguntó si vos y yo y Ponchi habíamos conversado sobre el ambiente físico de la casa de Delia. [...] como Circe es un cuento muy porteño, que sucede muy en Buenos Aires en un barrio concreto, creo que Aurora tiene razón en una sugestión que me hizo: [...] puede ser mucho más sensible al clima de la película si la hacemos transcurrir en una de esas típicas casas bajas del Barrio Sur de Buenos Aires [...]. Todos los diálogos te los he pensado en una casa así. Yo veo la casa que Aurora, que es especialista en planos, me dibujó en un cuadernito [...]: la típica casa que da a la calle, con el zaguán de entrada que da a un vestíbulo y a la izquierda hay una sala y después la consabida galería donde hay macetas con plantas y a cuyo costado hay un dormitorio y otro dormitorio y después el comedor. Esa galería también puede ser una parte de jardín en cuyo fondo hay la cocina y quizá una escalerita de caracol que lleva a un altillo o a una azotea. [...] Creo que una casa así puede ser muy bien explorada por la cámara; [...] va a tener mucha más sugestión y mucha más fuerza que si caemos en una casa tipo chalet o el *petit hotel* convencional [...].

Espero que a esta altura de las cosas, Ponchi, no te estés revolcando por el suelo de risa de mi ignorancia en materia de escenografía, ambientes y demás. Todas estas cosas me salen así porque, claro, yo visualizo también lo que he escrito y a Delia, tal como la vi en esa casa que describo un poco en el cuento, así la he visto también ahora. (Cortázar, 2012b; Antín, 17 jun. 1963, anexo)

La preocupación de Cortázar por la planificación del espacio visual de manera orgánica y adecuada a los acontecimientos coincide asimismo con los esfuerzos que lleva a cabo en su relato. Para su particular representación del mito de Circe y de *la belle dame sans merci*, Cortázar sitúa los hechos de su historia en unos lugares reales y acontecimientos concretos característicos del Buenos Aires de los años veinte: el barrio de Almagro, las calles de Rivadavia y Castro Barros, la estación Medrano, el café Rubí, el bar Múnich en las calles de Cangallo y Pueyrredón, la pelea pugilística de Firpo y Dempsey, las caídas de aviadores en el Atlántico sucedidas en esos años, los diarios *Última Hora* y *Crítica*, etc. Sin embargo, junto a esta realidad lógica se encuentran todos esos hechos inquietantes y los indicios de la brujería de Delia: su efecto en los animales, la minuciosidad y alquimia de la preparación de sus bombones y licores, la relación entre la muerte de los dos novios y de los animales que a estos se asocian.

Las localizaciones son tan definidas en el caso de la literatura de Cortázar que incluso se ha llevado a cabo su traslación al espacio visual. No se hace referencia únicamente a la grabación que se ejecuta en *Circe*, sino también a la versión de “Casa tomada” que realiza Juan Fresán en 1969. Este relato, compilado en *Bestiario* y aparecido por primera vez en *Anales de Buenos Aires* (núm. 11, 1946) con ilustraciones de Norah Borges (*Figs. 31 y 32*), es propuesto en su “traducción al diseño gráfico” (Fresán, 1969) por el artista a Cortázar con la mediación de Francisco Porrúa:

La idea de Fresán me parece muy buena. Estuve releyendo el cuento y me encontré con que la casa está minuciosamente descrita, cosa que yo había olvidado; el plano, claro está (el que me mandaste) ha sido dibujado a base de mi descripción [...]. Ya ves que no puedo proporcionarte datos catastrales auténticos; por otra parte, dado que en el cuento se detalla la casa [...].

Frente a esta situación veo dos posibilidades: o hacer un pastiche de un plano que dé la impresión de que la casa existió, o dibujar un plano imaginario, un poco fantasmal o de pesadilla; pienso que esto último no es fácil, y además mi descripción es lo bastante nítida como para hacer pensar más en una casa real que imaginaria. (Cortázar, 2012c; Porrúa, 12 ag. 1968).

El volumen resultante es una *plaque* de formato apaisado en el que se presenta un plano del lugar donde transcurren los hechos del relato junto con una leyenda que corresponde a cada una de las estancias de la casa (*Fig. 33*). Dicha imagen se reitera a lo largo de sus setenta y ocho páginas, con las letras ocupando el espacio gráfico hasta enunciar “Casa tomada / Julio Cortázar” por toda la casa. Al mismo tiempo, las frases del relato van retrocediendo y realizando el recorrido de los hermanos (*Figs. 34-36*). Juan Fresán estuvo anteriormente vinculado a otros proyectos de Cortázar que no se llegaron a concretar: propone una tapa para la edición de *Todos los fuegos el fuego*, pero un cruce de cartas produce un equívoco y ya ha contado con Julio Silva para esta tarea (Cortázar, 2012c; Porrúa y del Pino, 21 abr. 1965). Con todo, se solicita la opinión de Fresán para la tapa que se diseña finalmente, que incluye las fotografías de las galerías en la portada y la contraportada (Cortázar, 2012c; Porrúa, 22 dic. 1965-5 en. 1966). Estas relaciones con las artes visuales a través de otra de las casas de *Bestiario* sirven de ejemplo para determinar hasta qué punto la materialidad de lo descrito puede llegar a tomar forma en la literatura de Cortázar. No en vano el escritor comenta a Antín, tras recibir respuesta de

este y de Morpurgo acerca de sus propuestas de la casa de *Circe*: “espléndida tu visión de la *casa tomada*. Sé que querías llegar a algo así, y lo has conseguido” (Cortázar, 2012b; Antín, 18 jul. 1963).

3.3.3. Todas las Circes la Circe: metáforas visuales y montaje

De la misma manera que el título del relato y el epígrafe que lo precede sirven como umbral de entrada a su contenido, el zaguán de la casa de los Mañara constituye ese no-lugar, intersticio o pasaje a ese mundo alterno y peligroso que rige la existencia de Delia y su familia. En el relato, el acercamiento de Mario al lugar se realiza de manera paulatina, como una serie de inocentes visitas dos veces por semana a la salida de su trabajo en el banco, muchas de ellas incluso rechazadas por Delia –“a veces ella salía, a veces la escuchaba reírse adentro, un poco malvadamente y sin darle esperanzas” (Cortázar, 2010a, p. 147)–. En esa primera época Mario siente el luto, los paseos por los distintos lugares de Almagro y las salidas al cine como una barrera que aún no ha conseguido traspasar: “hasta ese entonces Mario se había sentido fuera de Delia, de su vida, hasta de la casa. Era siempre una «visita», y entre nosotros la palabra tiene un sentido exacto y divisorio. [...] Pero Delia se acercaría cuando volviera al gris, a los claros sombreros para el domingo de mañana” (2010a, p. 149). Esa distancia, expresada incluso a través del lenguaje –o la falta de este, por la incomunicación que rige esta situación inicial–, es vista por Mario como un abismo insalvable e invisible que separa a la pareja y que achaca al luto y al silencio que rodea a los nombres de los novios difuntos.

Poco a poco la protagonista parece recobrar su ánimo e incluye paulatinamente en sus hábitos al protagonista: “Delia recobraba ahora una menuda vivacidad episódica, un día tocó el piano, otra vez jugó al ludo; era más dulce con Mario, lo hacía sentarse cerca de la ventana de la sala y le explicaba proyectos de costura o de bordado” (2010a, p. 150). La confianza entre ambos llega a ser tal que Delia le confía el secreto de sus bombones y licores. La progresiva locuacidad de esta –que se hará alarmantemente presente en el desenlace– hace que Mario se atreva a pedirle matrimonio, momento en el cual ella parece darse cuenta de una brusca transformación: “entonces sos mi novio –dijo–. Qué distinto me pareces, qué cambiado” (2010a, p. 154). Incluso una vez consigue traspasar el umbral de la casa y la actitud de Delia ha cambiado, la intrigante forma de actuar de la familia que discurre a lo largo del relato hace que el ambiente se torne aún más enrarecido y aumente sus efectos. La incomunicación seguirá presente en una atmósfera cada vez más

inquietante, visible tanto en la negativa de los padres de Delia a probar los nuevos bombones como en pasajes como el siguiente: “se notaba que también los Mañara hubieran querido decirle algo y no se animaban” (2010a, p. 155).

Esta actitud cómplice de los padres se traslada asimismo al espacio fílmico, aunque los diálogos inciden en ese efecto opresor que estimula el aislamiento de Delia y su carácter esquivo. Mario, por su parte, intenta con todas sus fuerzas arrancar una declaración de amor o una respuesta a sus constantes peticiones de mano. En una de estas ocasiones, en la cual Delia le rechaza por estar atada “a sí misma”, él contesta con estas significativas palabras: “vos no estás atada, es tu maldita casa, tus viejos, esa atmósfera, tu vestido negro... siempre lo mismo, el piano, el gato... si te casaras, si pudieras liberarte de...” (Antín, 1964, 35:50-36:15). También son muy numerosas las ocasiones en las que la protagonista hace alusión al encierro al que la someten sus padres; así, haciendo referencia a los peces de color afirma: “a mis padres les gusta tenerlos así. Les gusta todo lo que no se puede escapar” (Antín, 1964, 14:50-14:56). La única posibilidad que estos contemplan en cuanto a la libertad de Delia se refiere es que ella contraiga matrimonio y se vaya definitivamente de casa, con el consiguiente desplazamiento de responsabilidades hacia el futuro marido; así se expresa también al final del relato, donde los padres se mantienen al margen, aunque Mario sabe de su presencia por el ruido de sus jadeos al otro lado de la sala, esperando “que él –por fin alguno– hiciera callar a Delia que lloraba, hiciera cesar por fin el llanto de Delia” (Cortázar, 2010a, p. 158). Sin embargo, la manera de conseguirlo se basa en dejar que su hija experimente con sus pretendientes mientras ellos les espían, algo que ella misma les reprocha: “cobardes. Ahora se meten en los rincones y no pueden más de miedo. ¿Por qué no se metían antes en los rincones?” (Antín, 1964, 57:07-57:13).

Las actuaciones de la familia Mañara crean un ambiente sustentado por sus propias reglas y aislado de la realidad exterior, que llevan a escena las amistades de Mario y sus salidas con Raquel, un ambiente joven y con pretensiones de modernidad donde la comunicación es más fluida y natural. Asimismo, la casa de los Mañara se encuentra viciada por ese aislamiento autoimpuesto, que en el relato constituye un doble plano de realidad que contrapone el barrio y el hogar de Delia, con el zaguán como umbral entre ambos. En *Circe*, esta porosidad entre los dos órdenes se presenta a través de metáforas visuales, que permiten asimismo traspasar el umbral entre el medio literario y el cinematográfico: a lo largo de la película se distribuyen diversos planos donde la profundidad de campo crea composiciones que enfatizan estas significaciones, como si

Delia observase a Mario desde otra esfera de la realidad, pero también aludiendo al encierro y aislamiento que la caracteriza (*Figs.* 37-40). La protagonista “se mantiene a la defensiva con varios recursos, aprisionada siempre detrás de las persianas, en la oscuridad de la casa, del zaguán donde siempre se zafa del abrazo de Mario, agazapada frente a su espejo, autoadorándose” (Antín, en Sández, 2010, p. 74). Estos elementos suponen una concretización de la incomunicación que existe entre los personajes –“si por lo menos pudiéramos hablar francamente” (Antín, 1964, 20:45), apunta Mario–. Este muro de silencio e incomprensión no solo responde al elemento fantástico que Cortázar pretende para su relato, sino que se vincula asimismo a la pertenencia a mundos diferentes –y no a lo que el protagonista achaca erróneamente a la persistencia del pasado y de los novios muertos en la vida de Delia–. Este doble plano se explicita en una conversación en la que los barrotes visuales traspasan a lo discursivo, en la que Delia afirma: “quizá hablamos de tiempos diferentes, o del mismo. Pero de cada lado de mi persiana. [...] Yo también te podría estar viendo como algo distante, ¿sabés? Como algo irreal”. La respuesta de Mario es a ojos del lector –aún no del espectador– una esperanza abocada al fracaso: “si vos querés puedo llegar a ser muy real. Los dos podemos llegar a serlo” (Antín, 1964, 11:17-13:30).

El traspaso del umbral hacia el mundo de Delia que Mario desea –y del cual Héctor y Rolo no consiguieron regresar – conlleva la ritualidad de la elaboración de los licores y los bombones. En el relato, a medida que la confianza entre ambos aumenta, la joven abandona poco a poco sus antiguos hábitos y queda absorbida por la fabricación de sus delicias. Su manera de prepararlos, alquímica y minuciosa, unida al momento de la cata –siempre en la sala y a oscuras, rara vez se permite el paso de Mario a la cocina–, contiene indicios suficientes como para disparar todas las alertas del lector, e incluso de Mario momentáneamente: “«tíre ese bombón», hubiera querido decir. «Tírelo lejos, no vaya a llevárselo a la boca porque está vivo, es un ratón vivo». Después le volvió la alegría del ascenso, oyó a Delia repetir la receta del licor de té, del licor de rosa...” (Cortázar, 2010a, pp. 150-151). En los momentos en que se hallan a solas Delia toma lo que puede ser su verdadera forma, un “pierrot repugnante” (Cortázar, 2010a, p. 158) y jadeante que anhela ver cumplida su travesura. En las ocasiones en que los Mañara interrumpen el proceso con su ruido de periódicos, el desvanecimiento de la mueca en el gesto de la joven es comparado a la “fuga encegueda del ciempiés, una loca carrera por las paredes” (Cortázar, 2010a, p. 153).

Toda esta atmósfera de irrealidad se ve reforzada en la película por un elemento marcado insistentemente en “*Circe*”: la penumbra constante de las habitaciones en las que transcurren los encuentros de Delia y Mario. Además del interesante juego de claroscuros que esto supone visualmente, destaca el contraste del comportamiento de Delia en las escenas en espacios más iluminados. Así, en los eventos que tienen lugar en la playa, en el yate de Julio o en el bosque Delia se muestra vulnerable e incluso celosa, pero en cuanto vuelve a la oscuridad que le es familiar todas esas falsas inseguridades se desvanecen. Dado que *Circe* apuesta por una perspectiva más realista que su homónimo relato, en cuyo centro se sitúa no tanto la brujería de Delia como su cíclico proceso de atracción, rechazo y degradación de sus pretendientes, gran parte de la simbología del cuento de Cortázar se obvia en la transposición fílmica. Según se puede observar a lo largo de la película, la recurrencia de aparición de los bombones, así como la imagen de los insectos corriendo por las paredes y pasillos de la casa, disminuyen drásticamente, a pesar de que siguen siendo igual de significativas. Los licores, sin embargo, desaparecen por completo y únicamente se aluden junto al pasatiempo de la elaboración de los dulces. La aparición de estos pequeños manjares de Delia se limita a unas cuantas ocasiones: una de ellas ocurre prácticamente al inicio de la película, en torno al minuto 14, y es asociada de inmediato al deleite que Delia experimenta con este acto y a la relación que esta guardaba con sus dos anteriores novios, ya que la bandeja de bombones que ofrece a Mario es seguidamente presentada ante Rolo y Héctor. La fatal reaparición de los bombones se produce en las escenas finales de la película, justo después de la visita al altillo en la que se ve a la protagonista seleccionar una cucaracha viva. Delia continúa el proceso de elaboración de los bombones en la cocina, en el cual se ve interrumpida por su madre; seguidamente, la joven entra al salón donde se encuentra Mario y le ofrece los dulces como regalo de compromiso. En esta ocasión, Mario no puede sino intuir el escabroso contenido de esos bombones, ya que ni los abre por la mitad ni encuentra respuesta a su recurrente pregunta: “Delia, ¿de qué es este bombón? Pero ¿qué hay en este bombón?” (Antín, 1964, 1:10:00-1:10:10).

A través del montaje, la película potencia la circularidad de las acciones que Delia lleva a cabo con los tres pretendientes. Este proceso, que como se ha argumentado constituye una de las bases de la poética cortazariana y la asemeja a los principios compositivos de otras artes, toma unos métodos e implicaciones específicas en el arte cinematográfico. Compuesto tanto de códigos visuales como sonoros, el montaje fílmico adquiere asimismo el papel equivalente a un “código sintáctico” (Sánchez, 2018). Ya

Metz contemplaba los sintagmas fílmicos, nombrados por analogía con los componentes lingüísticos y constituidos por una secuencia de unidades cinematográficas (1973). Una definición amplia del montaje fílmico lo considera “el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración” (Aumont *et al.*, 1996, p. 62). Esta estructuración formal, en sus múltiples posibilidades, conlleva “la presencia de dos elementos fílmicos, que logran producir un efecto específico que cada uno de esos elementos, tomado por separado, no produciría” (Aumont *et al.*, 1996, p. 66). Como señala Sánchez-Biosca,

Montaje alude, si bien se mira, a la existencia de fragmentos, de piezas; pero paralelamente lo hace también al resultado obtenido una vez que todas ellas han sido ensambladas. Es más, lo que en el montaje tiene que ver con el troceamiento debe manifestarse en la superficie, esto es, cualquiera que sea el resultado, las partes deben ser legibles. (Sánchez-Biosca, 1996, p. 19)

El proceso de montaje –en términos visuales, puesto que el elemento sonoro puede ser simultáneo o añadirse en postproducción– va desde el guion hasta el resultado final de la película: comienza por el desglose –*découpage*– de las diferentes unidades en las que se divide la acción, divididas estas a su vez en planos visuales; aquellas tomas seleccionadas se articulan para establecer una continuidad o secuencialidad –*raccord*– (Aumont *et al.*, 1996, pp. 53-54). Esta última se aplica al nivel general de la película y a las secuencias concretas que se corresponden con una narración fílmica más tradicional, en la que no se advierten grandes saltos temporales ni espaciales. Otro asunto es el del cine experimental o secuencias concretas, como las que se analizarán a continuación.

El montaje, en suma, es lo que constituye al cine como “un arte de la combinación y de la disposición (una película moviliza siempre una cierta cantidad de imágenes, sonidos e inscripciones gráficas, en composiciones y proporciones variables)” (Aumont *et al.*, 1996, p. 53). Este procedimiento incluye tanto el montaje en sentido analógico como la estructuración de la narración cinematográfica; esto es, en tanto organización del contenido fílmico, principio compositivo y técnica analógico-digital. Puede haber tantos estilos de montaje como estilos literarios; al fin y al cabo, se trata de la particular organización del contenido narrativo, de la selección y recorte de la materia artística en términos temporales y espaciales. Existen diversas tipologías del montaje realizadas a lo

largo del recorrido histórico y teórico del cine –las cuales se pueden estudiar en manuales como los citados hasta ahora–. Para el presente estudio se sigue la división propuesta por Vincent Amiel en su libro *Estética del montaje* (2005):¹³¹

en la mayoría de las ocasiones, el montaje hoy no es más que una [...] “aplicación” del desglose. [...] Sin embargo, cuando se habla de un cine de montaje, cuando se hace referencia a grandes cineastas montadores, pensamos en otra cosa muy distinta. [...] En las grandes secuencias de *El Acorazado Potemkin* (1925), de *Octubre* (1927) o de *Alexander Nevski* (1938), las imágenes chocan entre sí, se golpean, se responden, sin ofrecer el límpido trayecto de una mirada que unifica. En su sucesión, los planos no elaboran una continuidad, sino más bien una serie de sobresaltos [...]. De hecho, no desglosan ni el espacio de una narración, ni el tiempo de una acción: en su gran mayoría, no se refieren exactamente al mismo momento o a los mismos lugares [...]. El montaje, practicado así como “*collage*” o como “pegado”, sustituye todo tipo de necesidad por el azar y la sorpresa, al igual que los *collages* de los pintores surrealistas o los de Braque y Picasso, al asociar materias y figuras inesperadas, provocaban formas nuevas y apasionantes accidentes. (Amiel, 2005, pp. 21-23)

Del mismo modo que Cortázar distinguía los modos enunciativo y lírico en su estudio sobre la novela de la *Teoría del túnel*, en cada película pueden estar presentes todos estos tipos de montaje en diversas proporciones y duraciones:

Así, hablar de montaje es siempre hablar de una operación que evoluciona sin cesar entre dos polos, equilibrando sus influencias, en cada película, de modo singular, y componiéndose entonces de esas dos concepciones, tan distintas. Pero aunque no son del mismo orden, el montaje-desglose y el montaje-*collage* sirven al mismo arte, o al mismo campo de expresión. Articulan imágenes y sonidos según un cierto número de proyectos de los cuales pueden participar tanto lógicas de continuidad como lógicas de ruptura. Así contribuyen a contar historias (montaje narración), a establecer relaciones de sentido (montaje discursivo), o a

¹³¹ Propuesta por Bruno López Petzoldt en su volumen *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)* (Madrid, Iberoamericana, 2014) como especialmente idónea para el estudio de las películas basadas en la obra del escritor argentino.

provocar emociones puntuales (montaje de correspondencias). (Amiel, 2005, p. 25)

Estas tres modalidades principales de montaje (*Fig. 41*) que Amiel distingue se encuentran presentes en *Circe*. Las secuencias que se comentarán a continuación se corresponden bien con un principio de montaje discursivo, bien con uno basado en las correspondencias. Entre ambas nociones discurre una fina línea que las distingue: estos modos de montaje se asimilan a la manera de proceder de la cinematografía de Resnais y de las vanguardias de los años veinte, respectivamente; si en una los planos de una secuencia se yuxtaponen, en la otra se produce una relación en eco, de causalidades que se alejan más de la lógica; si la primera basa su efecto en la mostración, la segunda busca sugerir determinadas sensaciones en el espectador; si ambos comparten el proceder estético del *collage*, el primero incrusta las imágenes evidenciando lo artificial de la realidad, mientras que el segundo las dispone cual caleidoscopio, planteando una realidad cuyas asociaciones se comienzan a percibir (Amiel, 2005). Para potenciar este segundo efecto y minimizar las relaciones causa-efecto o intelectuales, se juega con la duración de los planos que componen la secuencia o con los paralelismos entre tomas, si estas se encuentran distanciadas temporalmente (Amiel, 2005, pp. 123-181).

Ambos recursos se unen en *Circe*, donde es la intuición la que se impone en determinadas secuencias, donde a raíz de un comentario de Delia o Mario se desencadenan los recuerdos y se sustituye la figura del actual novio por las de Rolo y Héctor alternamente. Estas buscan los efectos que describe Amiel a propósito tanto del montaje discursivo como el de correspondencias e inciden en las grietas de la realidad que cada vez se abren más con la incertidumbre y la ambigüedad que se construyen a lo largo del relato:

cuando se trata de modificar la percepción de las cosas y no ya los acontecimientos tal como se perciben, cuando el montaje gusta de yuxtaponer ruidos o imágenes que no suelen estar normalmente asociados, el principio mismo de dicho *collage* pone en tela de juicio la cuestión de la representación [...], poniendo de relieve la fragilidad de la trama [del tapiz], su carácter a menudo artificial. (Amiel, 2005, p. 25)

Dichas escenas proporcionan una fuerte sensación de continuidad –en un sentido no secuencial de la palabra– y circularidad y se consiguen mediante diversos efectos visuales: en unas ocasiones Delia entra y sale de campo para volver cada vez con un novio diferente; en otras se produce una yuxtaposición de planos de brevísima duración, a la manera de instantáneas; por último, también se recurre un recurso técnico conocido como paneo. Este consiste en el movimiento de la cámara sobre su propio eje, hacia la izquierda o la derecha, normalmente siguiendo la mirada del personaje en primer término. Este recurso se asemeja a un visor de diapositivas: así, en *Circe* se presentan tres imágenes consecutivas –de los tres novios–, pertenecientes a diferentes momentos de la línea temporal y que forman parte de un todo. Uno de estos ejemplos se encuentra hacia el final de la película, cuando Mario comienza a besar a Delia e intenta forzar una declaración amorosa por parte de ella. En esta secuencia (*Figs. 42-44*), el montaje discursivo parece tomar la forma de ese visor que muestra a Delia sus recuerdos: al responder –“yo también te quiero” (Antín, 1964, 1:06:12)–, mientras la voz en *off* de Mario continúa hablando –“¿ves? ¿Por qué vamos a seguir esperando?” (1964, 1:06:22)–, la cámara se desplaza para mostrar dos tomas equivalentes, con Héctor y Rolo respectivamente, en la que estos tienen una conversación similar con la protagonista –“si pronto vas a ser mía, Delia” (1964, 1:06:31); “va a ser tan hermoso, Delia” (1964, 1:06:44)–. Algo similar ocurre en una secuencia posterior, ya muy cercana al desenlace: mientras Delia, con la bandeja de bombones en la mano, se acerca a Mario, se yuxtaponen de manera fugaz momentos paralelos ocurridos con los anteriores novios (*Figs. 45-48*). En estas secuencias, las diversas imágenes que presentan a Delia con cada uno de los pretendientes se engarzan una con otra a la manera de un injerto, siguiendo la terminología de Amiel:

Asociaciones voluntarias, añadidos exteriores, imágenes pegadas con una intención demostrativa; es el ojo del cineasta el que aquí ordena, es su mente la que recompone, mostrando una arbitrariedad de asociaciones que el contenido del discurso legitima. Aquí también son fuentes heterogéneas, pero que van a “pegarse” unas con otras como si fuese algo natural ... tal como se “agarra” un injerto en un tronco. [...] tiene que ser viable imponer “naturalmente” su existencia, justo al contrario del *collage*. Y que una vez establecida la conexión, efectuado el vínculo entre dos elementos que no esperábamos en esta relación, su ensamblaje parezca lo más normal del mundo, algo evidente y comprensible. (Amiel, 2005, p. 105)

Asimismo, la idea del disco de las diapositivas coincide con la estructura cíclica de los actos de esta peculiar *Circe*: sistemáticamente y de una manera obsesiva la joven repite los mismos actos, por lo que el disco en el visor –de Rolo, de Héctor, de Mario, de quién sabe quién más– nunca deja de girar. Esta teoría del continuo retorno es explicitada por la propia Delia, cuando antes de la escena final tiene esta conversación con su madre:

—Delia: Se parece tanto a la noche que vino Rolo... y a la noche de Héctor

—Madre: Delia, por favor, ¿hasta cuándo?

—Delia: ¿Hasta cuándo? Pero si siempre es la misma vez, mamá. (Antín, 1964, 1:03:08-1:03:19)

Esta inscripción de la trama en un tiempo cíclico se busca desde el primer momento no solo en el relato, sino también para la película. En las consideraciones iniciales acerca del rodaje se planifica emplear al mismo actor para encarnar a Mario, Rolo y Héctor, aunque esta idea se descartaría finalmente por evitar sumar ambigüedades y confusiones entre el público o por otras razones prácticas:

El reparto del que me hablás me parece excelente, aunque me llevé una gran sorpresa: la de comprobar que, finalmente, te resolviste a emplear a tres actores diferentes para los tres muchachos. O yo estoy perjudicado por el aire italiano, o hasta lo último habíamos pensado en utilizar a un solo actor vestido y quizá caracterizado con la suficiente habilidad para crear la sensación de los dos muertos y del vivo. Supongo que no te habrá sido posible llevar eso a la práctica, y ya me lo explicarás; de todos modos, Argibay, Renán y Vidarte hacen una pierna de ases que te la debo. (Cortázar, 2012b; Antín, 27 oct. 1963)

Además de estas secuencias, que ayudan a reconstruir “la memoria colectiva del barrio” y “equivalen a los chismes, las voces y «papelitos recordados» del cuento” (López, 2014, p. 197), a lo largo de toda la película se diseminan planos que, con diferentes variaciones, muestran los espejos como un elemento central. Lo irreal del mundo de Delia no viene dado en este caso por los tonos fantásticos de su influencia en los animales como ocurre en el cuento, sino por esa atmósfera de reflejos y apariencias creada por los espejos estratégicamente colocados por toda su casa. Estos representan, de

manera secundaria, la multiplicidad de tiempos y la relación con el pasado. La significación principal de la ubicuidad de los espejos reside en la representación de la figura del doble, e incluso del triple en el caso de Mario. Cada vez que se presenta en un plano el reflejo de este mientras charla con su prometida (*Fig. 49*) y se suceden momentos similares con Rolo y Héctor como protagonistas, el espectador experimenta una terrible sensación de circularidad y sustitución por las otras concretizaciones de sus víctimas. López apunta al respecto: “se presenta al personaje dentro de un marco como si se tratara de una fotografía en un portarretrato, es decir, reemplazable” (2014, p. 195-196).

Existe otro conjunto de planos muy interesante desde este mismo punto de vista, en los cuales se contempla a Delia interactuando con un espejo tríplico (*Figs. 50-52*). Para Anna Boccuti, “la composición misma de las imágenes participa de la connotación del personaje y nos devuelve el retrato de una personalidad fragmentada, siempre aquí y en otro lugar, presente y ausente al mismo tiempo y, por lo tanto, impenetrable” (2017, p. 80). Estas tomas, más distanciadas entre sí que las hasta ahora presentadas, muestran una relación en eco propia del montaje de correspondencias¹³²: en cada una de ellas la mujer aparece con gestos, expresiones y vestuario distintos, como si se quisiera aludir a momentos paralelos en la relación con cada uno de los tres pretendientes. Por su parte, cada una de las hojas refleja a Delia y simboliza la relación con cada uno de sus novios. Solo una de ellas, la que no se refleja, es la real, la hechicera que se encuentra tras todos los actos aparentes e irreales que lleva a cabo cíclicamente con Rolo, Héctor y Mario. Sus reflejos no son más que las diferentes versiones del simulacro que debe llevar a cabo con cada uno de ellos, su asimilación al orden de la realidad al que ellos pertenecen hasta que consiga que entren en el suyo.

La proyección en el Festival Internacional de Cine de Berlín (1964), en el cual la película representaba a Argentina, dio lugar a tres situaciones diferentes: “al público esa actitud elusiva de Circe lo divertía en vez de angustiarse. No entendían por qué Circe rechazaba la relación sexual”; la crítica, por su parte, comprendió que “se trataba de una metáfora, para ellos Circe era la Argentina, un país solitario habituado a autosatisfacerse”; el jurado, sin embargo, “pidió que *Circe* fuera excluida de toda perspectiva de premio con el argumento de que podía tener problemas al regresar al país” (Antín, en Sáñez, 2010:

¹³² En el sentido que las propone Amiel: “juego de ecos formales puestos de relieve por el montaje sin que, al producirse como tales, se agoten nunca en la sensación. Tal puede ser la definición de este peculiar *collage* a distancia que, en muy diversas ocasiones, crea efectos sensibles provocando diversos vínculos de significado” (2005, p. 128).

76). Las opiniones contradictorias se reprodujeron de manera equivalente una vez que la película fue estrenada en Buenos Aires:

Pocos films argentinos han dividido tanto a la crítica. [...] los juicios sobre *Circe* variaron desde el ditirambo (“una de las películas más interesantes, sutiles, misteriosas que jamás se hayan hecho en este país”) hasta la negación absoluta (“deshumanización que bloquea todo posible atisbo de interés”). Un criterio más compatible es el que la ubica en el justo medio entre su altiva intención poética y su ademán ampuloso y también prosaico. (Salgado, 1965, pp. 50-51)

Si bien la proliferación de los tipos más experimentales de montaje, las yuxtaposiciones y los paralelismos visuales puede incurrir en ambigüedades y corre el riesgo de tornarse repetitiva, existe una perfecta adecuación entre los recursos formales del relato y los empleados en la película. En ocasión de *La cifra impar*, Mahieu detalla que “la adaptación cinematográfica de Antín y el montaje [...] logran [...] hallar el mecanismo cinematográfico apropiado para que la intransferible expresión literaria (no el “argumento, sino la expresión misma) se dé en nuevos términos, equivalentes al original, no en la forma, sino en su efecto sensible” (1980, p. 642). Asimismo, la crítica ha alabado con posterioridad dichas correspondencias no solo con el tratamiento formal que Cortázar hace de la temporalidad, sino con su poética de lo fantástico. De nuevo hablando de *La cifra impar*, Oubiña señala que “el film evidencia un trabajo sobre los procedimientos cinematográficos que sobrepasa su instrumentación técnica para convertirlos en núcleos de profunda expresividad. No es casual que este estilo encontrara un referente en el mundo de Cortázar o, mejor dicho, en esa disonancia con el mundo exhibida por sus relatos” (1994, p. 9). A pesar de los escollos entre realización, crítica y público, lo cierto es que la adaptación de *Circe* constituyó un proceso enriquecedor para Antín y, especialmente, para Cortázar. El escritor no escatima en reconocer las dificultades que encuentra cuando inicia la redacción de los diálogos de la película (2012b; Antín, 17 jun. 1963, anexo). Incluso en ocasiones posteriores, como la potencial adaptación propuesta por Guillermo Cabrera Infante, reconoce que “jamás entenderé ni veré las posibilidades cinematográficas de lo que escribo, hasta que alguien dotado de esa capacidad me lo muestra” (Cortázar, 2012c; Cabrera, 8 dic. 1966); asimismo, se muestra fascinado por la manera de traducir un contenido ideado directamente a imágenes, como la que presencia de primera mano en su encuentro con Antín en Sestri Levante:

Asistir al funcionamiento mental de un cineasta es algo asombroso. Me recuerda *Le mystère Picasso*, que quizá haya visto; allí, detrás de un papel semitransparente, Picasso pintaba y dibujaba, y uno veía surgir poco a poco la obra sin distinguir en ningún momento el pincel o la mano del artista. Un cineasta que piensa e imagina en alta voz es algo parecido. Por ejemplo, yo adelantaba una sugestión cualquiera sobre el cuento, y de inmediato Antín se quedaba como en trance, los ojos perdidos en el aire, y después se convertía en una cámara, es decir que empezaba a narrar imágenes, secuencias, la una saliendo de la otra como el desarrollo de todos los elementos de un árbol, desde el tronco hasta la hoja más pequeña, para volver finalmente al tronco. Una imaginación puramente visual es algo extraordinario, y mi trabajo con Antín me ha enseñado en pocos días a ver de otra manera el cine, a verlo desde dentro y no como un mero espectáculo. (Cortázar, 2012b; carta a Jean Barnabé, 3 jun. 1963)

Para llevar a cabo la adaptación de *Circe*, Cortázar resuelve tomar la misma actitud que presenta ante su literatura: considerarla una extensión de la poesía, que no es sino parte de la realidad. Con la oportunidad de adaptar su relato, Cortázar ensaya una manera de pensar en imágenes que ya no son mentales ni poéticas, sino que se acercan más a lo visual. Así lo intenta mientras prepara el guion de *Circe*: “mientras desarrollo el diálogo hay momentos en que veo imágenes [...] que apoyan lo que les hago decir a los personajes. A la izquierda de los papeles que vas a recibir he anotado [...] posibilidades que se me han ocurrido y que en ese momento las veía” (Cortázar, 2012b; Antín, 17 jun. 1963, anexo). Se establece, de este modo, una continuidad entre su producción literaria y su práctica interartística. Solo de esta manera se pueden entender declaraciones como las que le hace a Manuel Antín, donde se considera “un poeta, que ve en el cine el equivalente visual de las metáforas del poema” (Cortázar, 2012b; Antín, 29 mzo. 1964).

4. LA COLABORACIÓN EN LIBROS FOTOGRÁFICOS: *HUMANARIO* (1976)

Si la imagen encuentra un terreno fértil en toda la literatura de Cortázar por su condición de posibilitadora de significaciones, el elemento fotográfico presenta un lugar destacado en la poética cortazariana por su analogía con el relato breve y por su capacidad de captación de lo insólito, en la línea de la búsqueda de códigos alternativos al lenguaje que permitan comunicar la experiencia estética. En *Prosa del observatorio*, Cortázar se mueve simultáneamente entre ambos medios; sin embargo, el resto de su producción relacionada con la fotografía será realizada en colaboración con diferentes artistas visuales; el primer acercamiento a los libros fotográficos viene de la mano del volumen *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968) de Sara Facio y Alicia D'Amico, dos fotógrafas argentinas con las que continuará trabajando durante esos años y cuya relación se desarrollará a continuación. A partir de esta experiencia, Cortázar aportará sus reflexiones textuales a las obras de Frederic Barzilay –*Tendres parcours* (1978)–, Alécio de Andrade –*París, ritmos de una ciudad* (1981)– y Manja Offerhaus –*Alto el Perú* (1984)¹³³–. Además de contribuir con sus escritos a todos estos libros fotográficos, se encargará de la traducción al español del volumen *Llenos de niños los árboles* (1983), con imágenes y texto que Carol Dunlop prepara durante una de las visitas del matrimonio a Nicaragua.

Todas las obras destacadas pertenecen al género que se ha dado en llamar ensayo fotográfico. A diferencia de los ensayos visuales propuestos por Berger, que intentan transmitir interpretaciones acerca de un tema determinado sirviéndose únicamente de la significación que emana de las imágenes y de las relaciones que establecen entre ellas, el ensayo fotográfico es para Mitchell

el lugar ideal en el que estudiar la interacción entre la fotografía y el lenguaje [...]. Los ejemplos clásicos de esta forma (*How The Other Half Lives* [1890], de Jacob Riis y *You Have Seen Their Faces* [1937], de Margaret Bourke-White y Erskine Caldwell) nos proporcionan una conjunción literal de fotografías y textos, normalmente unidos por un propósito documental, a menudo político, o periodístico, en ocasiones científico (sociológico). (Mitchell, 2009, p. 249)

¹³³ Única de estas obras que se publica de manera póstuma; aunque la preparación del proyecto se lleva a cabo de manera conjunta, Cortázar fallece antes de que el libro se distribuya en junio de 1984.

En los casos que estudia Mitchell –*Let Us Now Praise Famous Men* (1941), de James Agee y Walker Evans, *La cámara lúcida* (1981), de Roland Barthes, *The Colonial Harem* (1981), de Malek Alloula y *After The Last Sky* (1986), de Edward Said y Jean Mohr– la reflexión en torno al mismo aspecto tanto por parte del código visual como el lingüístico permite apreciar las diferentes dinámicas que se establecen entre ambos: las imágenes y los textos pueden cuestionarse unos a otros, pero también mantener su autonomía al tiempo que proponen un intercambio de ideas (Mitchell, 2009, pp. 249-279). El interés que suscita la interrelación entre dos maneras de ver el mundo y que da lugar al conjunto imagen-texto será objeto de análisis del presente capítulo, no sin antes presentar ciertas nociones sobre teoría fotográfica y sobre su recepción y prácticas en el campo cultural argentino.

4.1. La epistemología de la imagen fotográfica y su desarrollo en Argentina

Antes de comenzar el repaso de su obra en común, es necesario situar la producción de las fotografías en su marco histórico y cultural. Ya desde su introducción hacia mediados del siglo XIX, los escritores latinoamericanos comienzan a hacerse eco de la fotografía:

Escritores como Martí y Holmberg celebraron la capacidad reproductiva de la fotografía, mientras que Darío, Céspedes, Lugones, y Quiroga comenzaron a percibir las fisuras de este discurso testimonial e identitario, al plantearse la posibilidad de la reproducción de lo sobrenatural. Arlt también ironizó sobre las virtudes identitarias de la fotografía y su condición de mercancía. (Ríos, 2011, p. 26)

Valeria de los Ríos destaca que estos, entre tantos otros escritores, comienzan a dar relevancia en sus escritos a la técnica fotográfica, primero de manera instrumental, como reflejo o captación fiel de la realidad, y de manera paulatina entendida en tanto simulacro o manipulación de la memoria, especialmente en la era digital, un cambio que se da ya entrada la mitad del siglo XX y que caracteriza narraciones como las de Bioy Casares, Cortázar, Paz-Soldán o Lihn (2011, pp. 25-43). Esta evolución epistemológica no es propia únicamente de la escritura latinoamericana, sino que resume unas tensiones acerca de la imagen que llevan vigentes desde la misma invención de la fotografía. Como

técnica nacida en el seno del positivismo y que se hace ubicua en los tiempos posmodernos –no en vano el giro pictorial que caracteriza a la época contemporánea le ha acabado dando el nombre de sociedad de la imagen–, la fotografía, como señala Antonio Ansón, presenta una dualidad inherente a su constitución como medio que es a la vez inseparable y contradictoria: “se ofrece a un tiempo como verdad (analogía) e información parcial (punto de vista)” (2000, p. 23). Por un lado, la imagen técnica supone la consagración de la descripción objetiva, la prueba de que ciertos hechos han ocurrido delante de la cámara, la cual ilustra, por lo tanto, la capacidad del conocimiento a través de la observación. Así, la voluntad de acercamiento objetivo de aquellos fotógrafos que siguen estas premisas comparte una preocupación artística similar a la de autores como Émile Zola, Gustave Flaubert, Edgar Allan Poe o Henry James: la mirada que describe sin intromisión, con un propósito analítico y documental es análoga a esta concepción de la literatura (2000, pp. 23-27). Esta consideración del arte como “prueba de la realidad” (Ansón, 2000, p. 32) se relaciona con uno de los conceptos que Barthes acuña a propósito de la fotografía:

Toda foto es de algún modo connatural con su referente [...]. Llamo “referente fotográfico” no a la cosa *facultativamente* real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto. [...] Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. [...] Lo que intencionalizo en una foto (no hablemos todavía del cine) no es el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundador de la Fotografía.

El nombre del noema de la Fotografía será pues: “*Esto ha sido*” [...]. (Barthes, 1989, pp. 135-136)

Es decir, el pasado y la presencialidad como elementos referenciales de la fotografía es lo que la diferencia de otras artes y lo que certifica la existencia verdadera de aquello que nos presenta la imagen.¹³⁴ Sin embargo, en la era de la manipulación

¹³⁴ A este respecto, tanto John Berger como Susan Sontag matizan esa verdad inapelable que señala Barthes. Para el primero, “en cierto modo, no hay fotografías que puedan ser negadas. Todas las fotografías poseen categoría de realidad. Lo que ha de examinarse es de qué modo la fotografía puede o no dar significado a

digital cada vez es más claro que la imagen es susceptible de ser alterada. Como señala Susan Sontag,

a pesar de la supuesta veracidad que confiere autoridad, interés, fascinación a todas las fotografías, [...] aun cuando a los fotógrafos les interese sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por los tácitos imperativos del gusto y la conciencia. [...] Aunque en un sentido la cámara en efecto captura la realidad, [...] las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos. (Sontag, 2009, pp. 16-17)

Ya sea a través del retoque o de la perspectiva desde la que se presente la imagen –a lo cual se añade la intencionalidad de las palabras que la acompañen–, la significación de la fotografía se desprende de una conjunción de factores inherentes y externos a su propia toma. De esta manera, para Ansón la fotografía cuestiona esa creencia en la verdad visual de las cosas y se asemeja a la literatura de la duda en su ruptura del pacto con la realidad y la sustitución de la certidumbre por la parcialidad del punto de vista, según la cual la ficción debe ser una apariencia de realidad, una aproximación sesgada a esta (Ansón, 2000, pp. 32-34). Corrientes filosóficas como la fenomenología de Merleau-Ponty, que desconfían de la eficacia plena de los sentidos, o poéticas literarias como la de Julio Cortázar, en la cual la lógica pierde su omnipotente poder ante la entrevisión intuitiva de una realidad anteriormente inadvertida, dan cuenta de actitudes que también se encuentran presentes en la ontología fotográfica. La veracidad del “esto ha sido” ya no es tal, sino que la fotografía participa del mismo principio de verosimilitud que presenta la literatura:

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. [...] Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que *miente bien la verdad*.

[...] Otra forma de presentarlo consistiría en decir que la humanidad se divide en escépticos y fanáticos. Los fanáticos son los creyentes. [...] Los escépticos, en

los hechos” (Berger y Mohr, 1998, p. 99). Para Sontag, por su parte, “la imagen quizá distorsiona, pero siempre queda la suposición de que existe, o existió, algo semejante a lo que está en la imagen” (2009: 16).

cambio, son los que desconfían críticamente. El objetivo de estos escritos es ganar adeptos para la causa de los escépticos. (Fontcuberta, 1997, p. 15)

A todas estas consideraciones sobre las posibilidades de interpretación de la fotografía debe añadirse el marco desde el que se analiza. Para Benjamin, a partir de las posibilidades de reproducción técnica del arte esta fragmentariedad de la interpretación se intensifica. Esto se debe no solo a la consciencia de los modos culturales e históricos de percepción, sino también a la posibilidad de dislocación que supone la reproducción a gran escala. Así, el arte entra en el circuito mercantil de manera mucho más intensa a partir de la invención del cine, la fotografía y otras técnicas de reproducción, no solo en los siglos XIX y XX sino incluso considerando avances como la imprenta (1989). Para Benjamin,

Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. [...] El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad.

[...] en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de esta [...]: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. (Benjamin, 1989, pp. 20-23)

Esto permite destacar la importancia del contexto en el arte y su historia tanto a la hora de estudiar los modos de mirar como para determinar la significación de un mismo producto artístico a lo largo de su proceso de reproducción, actualización y, en suma, de creación de su significado. La fotografía es más que el aura del “esto ha sido”: es el análisis de sus posibilidades aun con la duda de la veracidad de sus referentes. Aún mejor: se requiere de la fotografía una suspensión de la incredulidad, una suerte de pacto de la ficción fotográfico, que permita analizar sus verdaderos valores artísticos y extraer su significado de las circunstancias que determinan el propio acto de interpretación.

Intentando trascender la fotografía como mero instrumento técnico y otorgarle el estatuto de arte, desde finales del siglo XIX se articulan en Argentina una serie de asociaciones que, con diferentes métodos, temas y preocupaciones, buscan explorar este

reciente medio en la amplitud de sus posibilidades; asimismo, cada una de estas agrupaciones crea sus propios circuitos de difusión, tales como galerías privadas, publicaciones o premios, ganando poco a poco espacio en la prensa no especializada y formando parte del ambiente cultural argentino. La primera de ellas es la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, fundada en 1889 y en funcionamiento hasta 1926, cuyos esfuerzos se concentran alrededor de la fijación de tipologías urbanas y rurales. De manera equivalente a cómo la literatura reflexiona sobre la fotografía, la fotografía artística en Argentina queda ligada a las letras nacionales desde sus inicios, como demuestran las imágenes que Francisco Ayerza (1860-1901) toma reflejando las mismas preocupaciones que la literatura gauchesca coetánea (*Fig. 53*). A partir de la segunda década del siglo XX los procedimientos de la fotografía artística constituyen la mayor parte de la práctica de este medio. En estos años se toman como modelo las convenciones pictóricas de mayor consenso, en una época en la que pintores como Xul Solar en Argentina y Man Ray o la escuela Bauhaus en Europa buscaban salir de esos moldes (Facio, 1995, pp. 31-43).

También en el panorama internacional las influencias pictóricas siguen percibiéndose en la fotografía con la llegada de las vanguardias y la experimentación surrealista. De manera simultánea, a lo largo de la primera mitad del siglo XX nacen una serie de modalidades que, acuñadas bajo diferentes denominaciones tales como fotografía directa –*straight photography*–, *candid photography*, fotografía *live* o el instante decisivo, coinciden en una común oposición al pictorialismo de inicios del siglo XX. Este desarrollo paralelo de dos maneras de entender el arte fotográfico corresponde, tal y como señala Víctor del Río, a que desde los inicios de la fotografía se ha considerado el carácter documental de la fotografía como una de sus principales aplicaciones no solo en lo instrumental o lo histórico, sino también en lo artístico, lo social y lo testimonial. Las mejoras técnicas permiten que el fotógrafo pueda pasar cada vez más desapercibido y practicar modalidades con menor aparataje, ya sea para captar los ritmos de la ciudad como los gestos de los retratados, sean estas fotografías realizadas con conocimiento de los sujetos o no (2021, pp. 95-106).

Estas prácticas se desarrollan tanto por fotógrafos europeos como norteamericanos, quienes deciden presentar imágenes que no conlleven tanto arreglo y artefacto. La importancia de la nitidez en la fotografía, defendida por autores como Alfred Stieglitz, Lewis Wickes Hine o August Sander, concedió una relevancia documental a temas tan dispares como el paisaje, los retratos o las condiciones sociales de la población.

Las contribuciones que estos fotógrafos realizaron de manera aislada supusieron el caldo de cultivo de las posteriores tendencias del periodo de entreguerras. El carácter directo de este tipo de fotografías pronto fue aprovechado por sus autores para la defensa de lo social, desde la representación de los granjeros durante la Gran Depresión por parte de fotógrafos como Dorothea Lange o Walker Evans hasta los reportajes gráficos de la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias, realizados por Robert Capa y Margaret Bourke-White, entre otros. El periodo de entreguerras también asistió al nacimiento de una nueva modalidad, la fotografía *live*, que aunaba la fotografía documental –por su representación de las clases sociales, la realidad urbana, etc.–, el dinamismo y la fotografía urbana o callejera. Las condiciones de esta etapa de la fotografía –la ligereza del equipo y la demanda de imágenes por parte de la prensa y las grandes revistas ilustradas– y los cambios sociales de la época –el paro, el odio racial, etc.– fueron los catalizadores de este nuevo centro de interés en la realidad colindante; a pesar de todo, los logros individuales de cada uno de los fotógrafos que cultivaron esta corriente no permiten hablar de unidad de tendencia. Fotógrafos como Erich Salomon, Henri Cartier-Bresson, André Kertész o Brassai inciden en la importancia de captar el momento óptimo, lo que se convirtió en una condición del medio fotográfico sobre la que se asentarían los posteriores presupuestos de este arte. Dentro de la fotografía *live* se desarrolló de manera paulatina una especialización en determinadas temáticas dependiendo del estilo e interés de cada fotógrafo en particular (Tausk, 1978; Sougez, 1981, pp. 367-397).

La consagración de estas líneas fotográficas viene dada en gran medida por la exposición *The Family Of Man*.¹³⁵ Esta exhibición, comisariada por Edward Steichen para el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1955, fue mostrada durante los dos años siguientes de manera itinerante por las principales ciudades europeas, asiáticas y latinoamericanas. Su objetivo fue mostrar el amplio rango de las conexiones humanas, que fueron reflejadas a través de más de quinientas imágenes de centenares de artistas como Margaret Bourke-White, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Robert Frank, Manuel Álvarez Bravo, Dorothea Lange, W. Eugene Smith, Diane Arbus y August Sander, entre otros. Excluyendo las guías textuales elaboradas para el folleto por Carl

¹³⁵ Sara Facio ha declarado su admiración tanto por Steichen como por su gestión cultural del Departamento de Fotografía del Museo de Arte Moderno neoyorquino, especialmente de la exhibición que ahora se comenta: “Steichen marca para mí un ideal, porque hizo lo que yo siempre soñé hacer en fotografía: hacer fotos, coleccionar y hacer coleccionar fotos, descubrir fotógrafos artistas, curar exposiciones, publicar libros de fotos” (en Gasió y Docampo, 2016, pp. 50-51). Sus posteriores incursiones como curadora en diversas instituciones deben apreciarse en este sentido.

Sandburg, los datos técnicos de las cartelas y las citas de la literatura universal que encabezaban cada sección de las galerías, las imágenes buscan un encuentro directo con el espectador (MOMA, 1954; 1955a; 1955b) (*Figs.* 54-56). Esta decisión buscaba propiciar un pensamiento en imágenes, esto es, una reflexión nacida eminentemente de la secuencialidad, yuxtaposición o interacción de estas a partir de mínimos datos que las enmarcasen:

Steichen no quiso montar la exposición sobre la fama e importancia de los autores de las fotos, sino que en la selección se esforzó por combinar los efectos de las diversas imágenes de tal forma que reforzaran mutuamente el impacto en el espectador. [...] La selección de las fotos, precisamente en la forma de conjuntarlas, [...] inició algo que podríamos calificar de “arte de exponer” en el campo de la fotografía [...] [que] no solo resultó positiva desde el punto de vista artístico, sino que también satisfizo necesidades sociales. [...] En este aspecto, se trataba de una importantísima difusión de la cultura visual. (Tausk, 1978, p. 113)

Todas estas tendencias fraguan unos códigos y convenciones diferentes a los del pictorialismo para la práctica fotográfica y se traducen asimismo en una mayor profesionalización y una ampliación de los circuitos de difusión, formación y legitimación. En el panorama argentino, según Sara Facio, en los años treinta la práctica fotográfica que se reivindica como artística se concentra alrededor de los Foto Clubes, de carácter selecto, que promovieron la difusión de este medio en el país y fuera de sus fronteras. Algunos, como el Foto Club Argentino de Buenos Aires, son los predilectos para recibir encargos oficiales por parte de las instituciones gubernamentales y ocupan gran parte del espacio disponible en los principales lugares de exhibición y convocatorias de premios, tanto en la capital como en las provincias. A partir de 1945, organizaciones como el Foto Club de Buenos Aires¹³⁶, donde se forman gran parte de los profesionales de la segunda mitad del siglo XX, buscan recrear este ambiente de manera más horizontal, con mayor versatilidad de temas (1995: 43-50).

Facio y D’Amico deben mucho a la generación fotográfica anterior a ellas, no solo por haberse iniciado en este arte de mano de Annemarie Heinrich, uno de sus mayores

¹³⁶ “El Club se rige por un reglamento casi deportivo, se reclama una competencia leal y se accede a categorías superiores por medio de puntaje asignado por premios. [...] Seguir ganando premios significaba repetir fórmulas para halagar al jurado” (Facio, 1982, p. 4).

exponentes en Argentina, sino también por la ruptura con la tradición dominante que supuso el grupo La Carpeta de los Diez. Esta unión de los fotógrafos George Friedman, Annemarie Heinrich, José Malandrino, Max Jacoby, Pinéldes A. Fusco, Hans Mann, Alex Klein, Fred S. Schiffer, Ilse Mayer y Anatole Saderman fue una de las primeras disidencias contra el estilo de Club que imperaba en aquel momento. A pesar de su breve existencia –el grupo se presentó en sociedad en 1954 y se disolvió en 1959–, el método que promulgaron, el cual consistía en el análisis y discusión de las imágenes entre los propios miembros del grupo, supuso un gran avance y legado para las corrientes posteriores (Facio, 1995, p. 50). Las fotografías a las que se dedica el presente estudio también tuvieron una gran influencia de una serie de autores que practicaron este arte en relación con el ámbito cultural; así, sus antecedentes en este campo son fotógrafos como Horacio Coppola, Anatole Sanderman, Alejandro Wolk, Grete Stern, Boleslaw Senderowicz y la ya mentada Annemarie Heinrich. Esta artista, nacida en Alemania y emigrada a Argentina a los doce años, fue una de las mayores cultivadoras de la fotografía de espectáculo. Cultivó asimismo el retrato de las personalidades del momento y el desnudo artístico, aunque su estética es muy diferente a la que se aprecia después en los libros de Facio y D’Amico: su manejo de la iluminación en estudio –similar a la que se usaba en aquellos momentos en el cine– se orientaba hacia una idealización estética de los fotografiados (*Figs. 57 y 58*) (Facio, 1995, pp. 65-72).

Alicia D’Amico (1933-2001) y Sara Facio (1932) se conocen en la Escuela Nacional de Bellas Artes “Manuel Belgrano”, de la que egresan en 1953. Formadas en la fotografía en el estudio de Luis D’Amico y de Annemarie Heinrich y becadas en diversas ocasiones para ampliar sus estudios artísticos en Europa y Estados Unidos, a su regreso a Buenos Aires en 1960 crean su propio estudio fotográfico. Sus primeros premios internacionales y exposiciones –la primera de ellas, ubicada en la Galería Riobó, está dedicada a los retratos de diferentes escritores argentinos– llegan tan solo un año más tarde (Facio, 1982; Potenze, 1982). La posterior interrupción del vínculo profesional que tuvieron, según la propia Sara, no interfirió con su buena relación personal, lo cual queda demostrado en la firma conjunta que elaboraron: “nosotras trabajábamos en sociedad, y nos planteábamos como una firma profesional, firmábamos Sara Facio-Alicia D’Amico, sin importarnos quién tomaba la foto. [...] Es más, hay fotos que por más que las firme una u otra, una era la que disparaba y la otra quien ponía las luces, de modo que la foto era de ambas” (Facio, en Gasió y Docampo, 2016, p. 83). Ambas crecieron juntas como fotógrafas, lo cual dio lugar a esa simbiosis que Sara califica de perfecta por lo parejo de

su pensamiento estético y visual: las dos sentían una especial conexión con el blanco y negro y por el género del retrato. Fueron sus diferencias en el campo intelectual las que motivaron su separación profesional de mutuo acuerdo (en Zimmermann, 2011). De estos años de trayectoria común, finalizada en 1985, nace la totalidad de sus proyectos cortazarianos, pero también muchas iniciativas que continuarán una vez terminada su colaboración profesional.

El inicio de la práctica fotográfica por parte de la generación de fotógrafos a la que pertenecen Facio y D'Amico supone una serie de cambios importantes respecto a sus predecesores, tanto por el tipo de arte cultivado como por el periodo histórico que se atraviesa. La primera mitad del siglo XX quedó marcada por una búsqueda ajena a la fotografía directa y un interés de los profesionales por reflejar el mundo y la cultura que les rodeaba. Hasta 1960, en la Argentina los paradigmas nacionales siguen siendo los procedimientos de Heinrich, Stern y Coppola, aunque a partir de esta década la fotografía tomará nuevos caminos, especialmente aquellos relacionados con la necesidad de testimonios sociales y humanos (Facio, 1995, pp. 87-88). Asimismo, la situación y relevancia en el campo fotográfico argentino de Facio y D'Amico deben encuadrarse en los vaivenes histórico-políticos del momento, esto es, por la transición de la censura a la democracia. En su artículo "Fotografía: la memoria cuestionada", la propia Sara Facio reflexiona sobre los eventos políticos que condicionaron su producción artística, así como la de sus coetáneos, entre 1966 y 1983.

Según Facio, tanto el desarrollo de la experimentación fotográfica como los esfuerzos por la difusión de la fotografía como arte durante las décadas anteriores encontraban cada vez más impedimentos. Especialmente a partir de 1976, se produjo un aislamiento cultural de Argentina: los fotógrafos extranjeros desechaban toda posibilidad de viajar al país y los exiliados no pudieron mantener una relación fluida con el circuito cultural del país; además, la ausencia de exposiciones, conferencias, revistas o publicaciones sobre fotografía provocaron un empobrecimiento cultural. Los viajes a Europa de ciertos fotógrafos argentinos permitieron salvar, de alguna manera, la incomunicación entre los países latinoamericanos. Por otra parte, el foco de interés periodístico que supusieron los acontecimientos políticos de Argentina, Chile y Uruguay de los años setenta propició la llegada de fotógrafos extranjeros, como la guatemalteca María Cristina Orive, quien trajo consigo una red de contactos que supuso uno de los primeros impulsos de la fotografía rioplatense. En 1973 se produjeron dos acontecimientos de gran importancia para el despliegue de este medio. El primero de ellos

fue el decreto presidencial peronista que prohibió a las agencias de prensa extranjeras suministrar información nacional, con lo cual se propició la formación de grupos de empresarios y fotógrafos de prensa dentro del país. El segundo fue la creación de la editorial fotográfica La Azotea; sus fundadoras¹³⁷, Facio y Orive, perseguían con este proyecto promover la unión de los fotógrafos de América Latina a través de la autopublicación, el diálogo artístico y la organización de exposiciones (Facio, 1993, pp. 269-274). A lo largo de más de tres décadas, dicha editorial ha publicado libros dedicados tanto a la compilación de la obra de fotógrafos contemporáneos –*Fotografía argentina actual* (1981), volúmenes dedicados a Martín Chambi (1985), Grete Stern (1988) o Annemarie Heinrich (1987, 2014), entre otros– como a la formación de nuevos espectadores –*Cómo tomar fotografías* (1976), *Leyendo fotos* (2002) o *Encuadre y foco* (2003), por nombrar algunos–. La labor de las dos fotógrafas se proyectó desde el inicio como una labor orientada hacia la creación de redes intercontinentales:

Cuando empezamos con La Azotea publicamos postales de Henri Cartier Bresson y André Kertész, que nos dieron fotos de ellos para apoyarnos. [...] Pero no era nuestro objetivo. Por más grandes que fueran esos fotógrafos, queríamos publicar solo latinoamericanos. [...] Después, para tener un poco más de entradas y no fundirnos tanto empecé con una nueva colección que se llama “Los nuestros” que es más temática. Y “Foto de escritor” que muestra que también en Latinoamérica hay un pensamiento, no solamente hambre y miseria. (Facio, en Moreno, 2000).

Estas colecciones, con un afán similar a lo que durante esos años se ha gestado en el campo literario latinoamericano –como se comprobará más adelante–, siguen la estela de las notas periodísticas que Facio y D’Amico ya publicaran desde los años sesenta en diversos medios. Una de las publicaciones pioneras y más longevas fue su sección “Tiempo de Fotografía” en *La Nación*, donde entre 1966 y 1974 difunden los encuentros y exhibiciones nacionales e internacionales, realizan reseñas sobre las obras contemporáneas y llevan a cabo una labor divulgativa e informativa sobre este medio (Facio, en Gasió y Docampo, 2016, pp. 72-73). Su interés por la conservación fotográfica y la gestión cultural ha llevado asimismo a Sara Facio a crear la Fotogalería del Teatro San Martín, dirigido y gestionado por ella entre 1985 y 1998, y a fundar la Colección

¹³⁷ Alicia D’Amico queda vinculada a esta editorial como socia tras ceder parte del espacio del que fuera su estudio con Sara Facio (Facio, en Gasió y Docampo, 2016, pp. 244-245).

Fotográfica del Museo Nacional de Bellas Artes en 1995 (Pérez, 2012, pp. 231-234). Asimismo, con intención de salvar las distancias impuestas por la situación política del momento, en 1978 Facio y D'Amico acudieron al Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, organizado por el Consejo Mexicano de Fotografía; de dicho encuentro nació la fundación en 1979 de su contraparte argentina, constituida en sus inicios por las dos autoras, así como por Eduardo Comesaña, Andy Golstein, Annemarie Heinrich, María Cristina Orive y Juan Travnik. Con ello, se propusieron realizar una labor de difusión de la fotografía nacional tanto dentro de Argentina como de manera internacional, tanto del trabajo de autores individuales como de permitir la circulación y actualización de la técnica y teoría fotográfica a través de un diálogo abierto con otras regiones (Facio, 1995, pp. 42-52).

4.2. La colaboración Facio-D'Amico-Cortázar: de Buenos Aires a los escritores latinoamericanos

Durante estas turbulentas décadas que recogen su proyecto en común, Sara Facio y Alicia D'Amico emprenden una serie de proyectos que, de la mano de Julio Cortázar, adquieren una contraparte literaria. El inicio de la relación entre estos tres autores se establece a partir de las fotografías que Facio y D'Amico toman para armar un ensayo fotográfico al que llamarán *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968). Publicado por Sudamericana, fue la editorial la que recomendó a Cortázar para acompañar el conjunto fotográfico que aportaban las argentinas:

En ese momento, se creía –y todavía hoy hay muchos que lo creen– que un libro de fotografía si no incluía un escritor importante, no era nada. Y ni a Alicia ni a mí se nos había ocurrido Cortázar, primero, porque no lo conocíamos y segundo, porque vivía en París. La editorial lo mencionó porque era de su catálogo y nosotras dijimos que sí de inmediato.

[...] Cuando le dijimos a la editorial que aceptábamos con muchísimo gusto a Cortázar, propusieron enviarles la maqueta por correo. Y ahí fue cuando decidimos llevarla personalmente. Viajamos a París, vimos a Julio y le mostramos todas las fotos. Él, al verlas, se emocionó mucho, le gustaron. [...] Entonces, nosotras aprovechamos para ir de París a Suiza a la imprenta que lo iba a imprimir para darle instrucciones técnicas. Le dimos tiempo a Cortázar para que mirara la

maqueta y le dijimos que tenía libertad para escribir lo que quisiera [...]. Y así lo hizo, con total libertad. (Facio, en Gasió y Docampo, 2016, pp. 81-83)

Finalmente, Cortázar contribuyó al volumen con una serie de poemas, en ese momento inéditos y escritos al inicio de los años cincuenta (Cortázar, 2012c; Facio y D'Amico, 24 abr. 1967), y un texto, entre la prosa poética y el ensayo, que los engarza con las imágenes. El resultado de esta empresa común fue un ensayo fotográfico que miraba la ciudad desde una perspectiva poco frecuente y muy alejada de la concepción que de ella ofrecían los manuales turísticos de la época: a través de sus calles, sus gentes y, en menor medida, de sus lugares emblemáticos, las fotografías buscaban reflejar la urbe en su cotidianeidad (*Fig. 59*). Tal y como Cortázar expresa en el propio volumen, “Sara y Alicia han fotografiado Buenos Aires con un soberano rechazo de temas monumentales, de itinerarios pintorescos o insólitos, sus imágenes nacen de algo que participa de la caricia, de la queja, de la llamada, de la complicidad, de la amarga denuncia, todos los gestos interiores de una sensibilidad” (Cortázar, en D'Amico y Facio, 1968, pp. 22-23). Por su reflejo literario de la contemporaneidad de la ciudad porteña, las reflexiones de Cortázar en este libro han sido vinculadas por Joaquín Roy con las del ensayismo argentino de los años treinta sobre el carácter nacional, y señala que muchos de los contenidos de *Buenos Aires*, *Buenos Aires* se podrían poner en boca de Martínez Estrada o Scalabrini Ortiz (1973, p. 473). Las fotografías de Facio y D'Amico, por su parte, se han considerado análogas al imaginario urbano que el escritor argentino esboza en *Rayuela*:

Cortázar's novel problematizes the continuities in the Argentine imagery of Buenos Aires and Paris by having its characters reenact again and again the routines of daily life in the lower-middle-class neighborhoods of the city, where monuments are vague shadows in the distance of the centers of power. Facio's and D'Amico's work is equally insistent on maintaining a focus on everyday life. [...] There are, of course, some images of the skyline that give the sense of the city's immensity. But the fact that these traditional “tourist” images are outnumbered by photographs of everyday people going about everyday lives only serves to distance the former as part of the economical apparatus that controls those lives. (Foster, 1998, p. 186)

De tal modo, se rescata una presencia dinámica de la ciudad y sus gentes, que queda localizada por los monumentos porteños en el trasfondo difuminado del imaginario colectivo (*Fig. 60*). Por su parte, una de las imágenes que el escritor evoca en su texto es la del escritor porteño a la caza de unas actualizadas *Aguafuertes porteñas*:

Trato de imaginar al novelista de Buenos Aires, a la mujer o al hombre que un día obligarán a la ciudad a rendir sus más secretas llaves, como ya estas imágenes rinden tantas puertas. Parado en una esquina, con su bufanda y su chambergo, Roberto Arlt¹³⁸ fuma y espera. Cuando pasen esa mujer o ese hombre, él los mirará largamente antes de irse. El vigía podrá descansar. (Cortázar, en D'Amico y Facio, 1968, p. 194)

A pesar del trabajo volcado en su primer ensayo fotográfico por las autoras argentinas, la censura de la época provocó un importante obstáculo en su recepción. Si bien el libro pudo publicarse sin problemas, el acto de presentación que la editorial había preparado en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires se vio cancelado:

Hicieron avisos en los diarios y en las revistas, y además afiches que pegaron en las calles. Nunca se había hecho para un libro un despliegue semejante. Pero el día de la presentación, que estaba prevista para las siete de la noche, nos llamaron a las dos de la tarde para decirnos que el gobierno la había suspendido. Era el gobierno de Onganía, que recién había tomado el poder, y como Cortázar había manifestado su desacuerdo junto con otros artistas y escritores, en la Embajada Argentina en París y en la Casa Argentina de la Ciudad Universitaria, parece que eso hizo que lo quisieran sacar de la faz de la Tierra. [...] No dieron ninguna explicación. Pero el libro se editó, y es más, el gobierno compró el libro, la Cancillería y Aerolíneas Argentinas, la Secretaría de Cultura. ¡Lo tenían todas las embajadas! (Facio, en Gasió y Docampo, 2016, pp. 89-90)

¹³⁸ Para más información acerca de las relaciones entre las crónicas periodísticas de Roberto Arlt y la fotografía, se recomienda la lectura de P. M. Cimadevilla y L. Juárez (2014). Entre el fotoperiodismo y la imagen aurática: crónica y fotografía en *El viaje a España* de Roberto Arlt. *Aletria*, 24(2), pp. 203-220. Disponible en https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11049/pr.11049.pdf

Este contratiempo no impidió que la colaboración entre estos tres autores llegara a su fin. Tres días después de su primer encuentro, Julio, Sara y Alicia se reunieron en los jardines de la UNESCO, en la que este trabajaba como traductor. “En ese momento tomé la foto que fue su favorita. «Quiero que sea mi foto oficial. Me gustaría que esta foto algún día estuviera en la tapa de un libro mío»” (Facio, 2004, p. 28). Fue en este momento en el que Sara capturó la instantánea que pasaría al imaginario colectivo como la visión de Cortázar por antonomasia: mirando fijamente a cámara, ligeramente ceñudo y fumando un cigarrillo (*Fig. 61*). Aunque volvieron a encontrarse en numerosas ocasiones, Facio hizo su última foto del escritor en 1974: “nunca tuve el impulso de volver a tomarle fotos. Sentía que tenía su imagen para siempre, y lo que más me conmueve es saber que era su foto preferida” (Facio, 2004, p. 72-73).

La siguiente colaboración de D’Amico y Facio con Cortázar no contó con este como única figura literaria; el libro-revista *Retratos y autorretratos* (1973) incluyó las fotografías –tomadas entre los años sesenta y setenta– de muchos escritores latinoamericanos de gran trascendencia posterior, así como con textos de cada uno de ellos. Los autores¹³⁹ que participaron con su imagen y sus reflexiones en este libro fueron Miguel Ángel Asturias, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Guillermo Cabrera Infante, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Alberto Girri, Eduardo Mallea, Ricardo E. Molinari, Manuel Mujica Láinez, Pablo Neruda, Silvina Ocampo, Juan Carlos Onetti, Nicanor Parra, Octavio Paz, Augusto Roa Bastos, Juan Rulfo, Ernesto Sábato y Mario Vargas Llosa (D’Amico y Facio, 1973). Este catálogo de escritores recuerda a la empresa llevada a cabo por Luis Harss en su posteriormente celebrado volumen *Los nuestros* (1966): Harss entrevistó a Carpentier, Asturias, Borges, Guimarães, Onetti, Cortázar, Rulfo, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa (Harss, 2012).

Cortázar jugó un importante papel en la promoción de este libro antológico, pues se ofreció a ayudar a Harss a contactar con muchos de los autores y con su propio editor, Paco Porrúa (Cortázar, 2012c; Porrúa, 15 en. 1965-30 mzo. 1965).¹⁴⁰ Este mismo impulso

¹³⁹ El proyecto inicial contemplaba la participación de veinticinco escritores; por diversas razones, Victoria Ocampo, Olga Orozco y María Elena Walsh rechazaron la proposición (Facio, en Gasió y Docampo, 2016, pp. 121-123).

¹⁴⁰ Como Facio, D’Amico y muchos otros latinoamericanos, Harss conoció a Cortázar a través del impacto mediático de *Rayuela*: “Cortázar fue mi primer entrevistado, en realidad le debo el libro a él. Al entusiasmo que sentí por *Rayuela*. Yo lo quería traducir (al inglés, el idioma en que yo trabajaba), lo quería *escribir*. Creo que mucha gente sentía eso. *Rayuela* sacudió la literatura, le trajo el idioma vivo de la calle, fue una liberación. Uno quería vivir y hablar así. Ahí mismo supe qué autores iba a entrevistar” (Harss, 2012, p. 380).

también se lo proporcionó al proyecto de las fotografías, se puede comprobar mediante una de sus cartas a Vargas Llosa: “Sara Facio y Alicia D’Amico, que están haciendo un álbum de todos nosotros, me dicen que no les has contestado [...]. Esas muchachas son excelentes y trabajan muy bien, de modo que te las recomiendo” (2012d; Vargas, 20 feb. 1970). La posición intermedia e intermedial de Cortázar refleja el funcionamiento interno del mismo *boom* que autores como Harss ayudaron a canonizar y, al mismo tiempo, es un claro ejemplo de las conexiones que se produjeron dentro de esta red intelectual.

La edición popular de *Retratos y autorretratos* –en formato de foto-revista, con una tirada de 25.000 ejemplares que se vendían en los kioscos (Facio, en Gasió y Docampo, 2016, pp. 114-116)–, se difundió con éxito, pero no alcanzó a registrar una segunda edición; muy lejos quedaba su alcance de las múltiples ediciones de *Los nuestros*, sin contar la reedición de 2012. El libro de Luis Harss (1936) se convirtió muy pronto en un volumen de culto. El ensayo llegó en un momento clave, del que se hizo eco hasta la propia contraportada: “la narrativa latinoamericana se encuentra hoy en una encrucijada, y en la apertura de una tradición. *Los nuestros* es una primera aproximación a esta problemática, un intento de captar tendencias y presencias, y de evaluar posibilidades futuras” (Harss, 1966). Otro punto en común entre ambas propuestas es el carácter abiertamente parcial de su trabajo. Tanto el escritor chileno como las fotografías argentinas realizaron la selección de los entrevistados basándose en una mezcla de gusto personal y lecturas propias que fueron adquiriendo cuerpo gracias a las redes intelectuales que creó o posibilitó el *boom*. Harss dirá en su “Prólogo arbitrario, con advertencias” que el “énfasis ha sido más diagnóstico que definitivo. Tratamos de percibir síntomas, señalar líneas principales, captar algunas tendencias, sugerir algunas valoraciones preliminares, ensayar posibilidades y perspectivas” (2012, pp. 46-49). Alicia D’Amico, por su parte, señalará que “pretendimos retratar subjetivamente a nuestros escritores [...] lo cual fue un gran desafío, pues todo el mundo tiene una idea formada de ellos” (1982, p. 11).

En la nota a la nueva edición de 2012, el autor reflexionó sobre lo premonitorio de este volumen, en el cual su propósito era hacer “retratos de autores basados en entrevistas [...], [pues] a nadie se le había ocurrido reunir una galería de retratos “en vivo” que les pusiera cara y cuerpo para el lector” (Harss, 2012, p. 2), un planteamiento que, salvadas las distancias mediáticas y de método, es el mismo que llevaron a cabo las fotografías argentinas. También la metodología de *Los nuestros* y *Retratos y autorretratos* coincide; Harss incluso emplea términos del lenguaje fotográfico al plantear sus semblanzas de escritores:

cada uno de los diez ensayos de este libro, aunque parte implícita de un esquema, es una unidad autónoma. [...] El núcleo es una conversación. El autor habla, respira, reflexiona, y nosotros tratamos de captarlo en movimiento, de fijar un gesto, una actitud que revele al hombre e ilumine al artista. Buscamos siempre un punto focal, un polo luminoso que irradie para alumbrar las sombras periféricas. [...] Un gesto, una frase casual, pueden ser más elocuentes que volúmenes de explicaciones. (Harss, 1966, pp. 46-49).

La perspectiva intimista y cercana que describe Harss se asemeja a la óptica empleada por las fotógrafas. Estas rechazan las poses e iluminación propias de la fotografía de estudio y buscan el trasfondo psíquico de los sujetos a través de la expresividad de su fisionomía y, especialmente, de su mirada; la mayoría de las imágenes optan por planos cerrados que buscan crear complicidad con el retratado, de una parte, y establecer un lenguaje semiótico alternativo a la palabra en el que la mirada y las manos –como en el caso de las fotografías tomadas a Cortázar– invitan a la conversación. En descripción de Sara Facio, “son retratos de cortes violentos, agresivos, originales en su falta de pose, en la carencia de efectos lumínicos artificiales. Son miradas hacia lo hondo, gestos robados, pensamientos detenidos” (1982, p. 11). Así, si bien el punto de vista de las fotógrafas es el que presenta a los autores, estos “posan tal y como se conciben a sí mismos, haciendo de cada gesto y actitud un gesto tan significativo como la palabra escrita” (Brizuela, en Pérez, 2012, p. 218).

La relación entre los autores y su semblanza adquiere un grado más de complejidad en el caso de *Retratos y autorretratos*. Como contraparte literaria a las imágenes, las fotógrafas solicitaron a los escritores retratados unas reflexiones textuales que registraran las impresiones que esas imágenes motivaban. El de Cortázar, titulado “Opiniones pertinentes”, es literalmente una conversación metarreflexiva en la que los dos personajes de *62. Modelo para armar*, Calac y Polanco, se mofan descaradamente de la fotografía que le han tomado por su forma de posar (*Figs. 62-64*):

¡Y esto se deja fotografiar, esto se toma por un escritor y para más argentino! Un *beséler*, decime un poco. [...] vos fijate que cuando se tiene un poco de responsabilidad, uno va y le pide a Alicia y a Sara que lo saque con la mandíbula de pensador intelectual descansando en la mano, la mano descansando en el codo,

y el codo propio arriba de uno de esos escritorios con tintero. Pero el punto no tiene categoría, vos te das cuenta. (Cortázar, en D'Amico y Facio, 1973, p. 45-46)

Como en *Los nuestros, Retratos y autorretratos* nace de una serie de conversaciones. Sin embargo, si en el primer caso el diálogo se establece entre Harss y el escritor, en el segundo el intercambio se produce entre el autor y su propia fotografía. Esta peculiar relación entre texto e imagen nos desplaza, entonces, del retrato al autorretrato; esto adquiere un nuevo matiz si lo volvemos a situar a la luz de la creación de una figura pública del intelectual latinoamericano que imperaba tras el caso Padilla. Así, como señala Paula Bertúa, la aparición de *Retratos y autorretratos* se puede entender como “un gesto de legitimación doble: por un lado esos «retratos honoríficos» expresaban una voluntad consagratoria hacia los retratados, por otro, era una estrategia para intervenir en circuitos artísticos e intelectuales que prestigiaban a la propia fotografía, en un momento en que aún ocupaba una posición subalterna en el campo de las artes” (2016, p. 72). Las “sutiles iniciativas pero clarísimo interés” (Gilman, 2016, p. 2) de Cortázar en la gestación de ambos volúmenes es otra prueba más de lo que recursos como este suponían para la legitimación de la figura del intelectual latinoamericano. A este respecto, Bertúa destaca a propósito del prólogo de Sara Facio en su volumen *Foto de escritor* (1998) que

La intervención de la fotógrafa resulta interesante por el efecto de temporalidad diferida que insinúa y por el modo ciertamente candoroso en que justifica el armado de un canon que, lejos de haber sido un gesto premonitorio o un acierto personal, se correspondía con un movimiento que en ese entonces estaba fecho y cuyo campo de fuerzas había incidido en los comportamientos de los escritores en tanto hombres públicos, en sus poses y actitudes. Por otro lado, la publicación formó parte de una de las líneas editoriales del proyecto político-cultural vinculado con la revista *Crisis*. (Bertúa, 2016, p. 74)

Los nuestros también acusa estos vaivenes apenas unos años más tarde de su publicación. En su “Epílogo, con retracciones”, que incluye como coda a la edición de 1969, Harss señala: “el tiempo [...] se ha hecho sentir en los tres años que han pasado desde que salió este libro ya parcialmente envejecido. [...] el «boom» de la literatura latinoamericana [es] un fenómeno, se está viendo ahora, que tiene más que ver con una revolución editorial y publicitaria que con un verdadero florecimiento creativo” (1969,

pp. 463-464). Sin embargo, la edición de 2012 cambia el tono crítico por el de la nostalgia, ya distanciado de las problemáticas internas surgidas en el campo intelectual latinoamericano de los años sesenta y setenta.

También en *Retratos y autorretratos* están presentes las mismas tensiones del campo intelectual (Facio, en Gasió y Docampo, 2016, pp. 112-113) que se encuentran en los paratextos de *Los nuestros*: “la petición o la cesión de la palabra y de la imagen hicieron palpables esas polémicas –que discurrían sobre asuntos artísticos, políticos, personales– y que habían fomentado tanto alianzas como enfrentamientos al interior del grupo” (Bertúa, 2016, p. 86). A pesar de reflejar el mismo momento histórico, las imágenes operan con la ventaja de la ambigüedad. El contexto en el que se exponen las fotografías, las palabras o textos que la acompañan, etc. pueden orientar la interpretación que el espectador hace de las imágenes, “pero ningún pie puede restringir o asegurar permanentemente el significado de una imagen” (Sontag, 2009, p. 111). Es por esto por lo que, al contrario que Harss, que acabará considerando su libro como un documento de época, en 2012 Facio habla aún del carácter atemporal de sus fotos: “mis retratos tienen una intención psicológica, en cuanto muestran la personalidad de los artistas elegidos y, por sobre todas las cosas, fueron y son imágenes contemporáneas. Hoy, las más conocidas –de Cortázar, Neruda, Borges– se publican como imágenes actuales treinta o cuarenta años más tarde de haber sido tomadas” (en Pérez, 2012, pp. 201-202).

En definitiva, *Retratos y autorretratos* se inserta en la misma línea que textos como *Los nuestros* o *Historia personal del boom* en lo relativo a la creación de un canon contemporáneo de los escritores que renovaron las letras latinoamericanas.¹⁴¹ Al analizar estos discursos dentro del contexto hispanoamericano de los años sesenta y setenta, estas obras adquieren un valor añadido como estrategia de legitimación dentro de las nuevas exigencias del campo literario a los intelectuales. La imagen que los propios retratados crean de sí mismos, apoyándose en las instantáneas de Facio y D’Amico, es tan plurisignificante y ambigua como las propias fotografías, gracias a lo cual estas mantienen su contemporaneidad más allá de los vaivenes en la percepción de la figura del intelectual en esas décadas.

Si *Retratos y autorretratos* es un claro ejemplo de las redes intelectuales que se

¹⁴¹ Frente a la consideración de las redes de difusión del *boom* como producto de la mercadotecnia española, Norma Catelli destaca cómo los primeros volúmenes en presentar esta voluntad compiladora se gestaron en tierras americanas, haciendo referencia tanto a *Los nuestros* como a *La nueva novela hispanoamericana* (1969), de Carlos Fuentes (2010, pp. 713-714).

crean a partir de la revolución cubana y el *boom*, en un acto que al mismo tiempo permite crear una imagen de escritores que, como Cortázar, están empezando a constituirse en tanto figuras públicas, el siguiente trabajo en el que este colaborará con Facio y D'Amico vuelve a unas condiciones similares a las de *Buenos Aires, Buenos Aires*. En el ensayo fotográfico *Humanario* (1976) se muestra un proceso de trabajo autónomo respecto a cada parte, pero con un objetivo común: reflexionar sobre la misma temática empleando el lenguaje fotográfico y literario. Si en *Buenos Aires, Buenos Aires* las reflexiones circulan en torno a la ciudad y sus rincones más insólitos e inhóspitos, en este libro fotográfico el interés se desplaza eminentemente al elemento humano; concretamente, a la incomunicación y la soledad que acompañan a la enfermedad mental.

4.3. *Humanario* o la dialéctica del acuario

El proyecto comenzó como un encargo institucional por parte del doctor Fernando Pagés Larraya¹⁴² a las fotografías diez años antes de que el ensayo fotográfico viera la luz: este, que había buscado diversos autores para llevar a cabo esta tarea, no había encontrado aún unas imágenes que cumplieran al mismo tiempo con un registro del deterioro y atraso de los centros adscritos al Instituto Nacional de Salud Mental que, al mismo tiempo, no cayeran en lo grotesco y en lo sensacionalista. Tras acceder al libro *Buenos Aires, Buenos Aires* creyó haber encontrado esa mirada que buscaba y contactó con las fotografías.¹⁴³ Tras aceptar el proyecto, Facio y D'Amico acudieron a cuatro centros de la Ciudad y la Provincia de Buenos Aires en una misma semana para tomar fotografías que justificaran la subida del presupuesto que se buscaba para las instituciones, que finalmente fue concedido. De manera paralela, las fotografías realizaron otra selección de las imágenes que incluían únicamente a los internos y empezaron a armar un libro. De nuevo, contaron con la ayuda de Cortázar para el prólogo; sin embargo, primero este escritor sirvió de enlace con el editor de Samuel Beckett, en quien Alicia D'Amico había pensado

¹⁴² Fernando Pagés Larraya (1923-2007) fue un investigador y psiquiatra argentino, especializado en los componentes histórico-culturales, etnográficos y antropológicos de la enfermedad mental. También cultivó la música y la pintura (Balzano *et al.*, 2008, pp. 121-123).

¹⁴³ La opinión fue posteriormente compartida por Cortázar, pues diría lo siguiente de este trabajo en el "territorio" de su libro homónimo: "autoras de admirables retratos, Sara y Alicia descendieron al infierno de un manicomio y de él trajeron un testimonio que bien merece su título de *Humanario*. Mi texto no hubiera sido escrito si yo no conociera desde hace mucho su bondad y su comprensión; evitando lo espectacular o lo aberrante, Sara y Alicia nos acercan como pocos a una realidad que por fin se está abriendo paso entre hipocresías, prejuicios y temores" (1978, p. 92). Además de esta valoración, Cortázar incluye una selección de las fotografías y su texto para el volumen, "Estrictamente no profesional".

inicialmente para esta labor. Las casualidades quisieron que justamente en esos meses el autor irlandés había sido internado en un centro psiquiátrico (Facio, en Gasió y Docampo, 2016, pp. 153-155; en Pérez, 2012, pp. 200-201). El proyecto quedó paralizado durante algún tiempo y resurgió una vez ya inaugurada la editorial La Azotea. Según Facio, esta editorial se dedicaba en sus inicios de manera exclusiva a la venta de tarjetas postales en diferentes librerías latinoamericanas y europeas. Tras mucha insistencia de Cortázar, que seguía muy interesado por las imágenes tomadas por las fotógrafas en los hospitales psiquiátricos hasta el punto de no recibir honorarios por su texto, consiguió convencer a Sara Facio y Alicia D'Amico para retomar el proyecto y publicarlo en la editorial que la primera gestionaba junto con María Cristina Orive. Se inauguraba, así, una nueva sección de publicaciones en La Azotea, esta vez dedicada a los libros (Facio, en Gasió y Docampo, 2016, pp. 244-246).

Al igual que ocurrió con *Los nuestros*, la mediación de Cortázar fue una de las fuerzas motoras de este humano proyecto que comenzó como el registro de las deterioradas condiciones de vida de un grupo de hospitales psiquiátricos de los alrededores la capital argentina. Sin embargo, al igual que ocurrió en *Buenos Aires, Buenos Aires*, el núcleo de esta empresa se desplazó hacia las personas fotografiadas y adquirió un propósito testimonial que se sumaba a la denuncia económica: “las imágenes del desvarío, la indefensión, el abandono, [...] el sobrio blanco suaviza[n] un drama que jamás se destaca; a lo sumo se sugiere” (Alonso, 2008, p. 10). El libro fue publicado tan solo unos días después de la proclamación del Proceso de Reorganización Nacional de 1976. En esta ocasión no hubo una censura tan explícita como la que sufrió la exposición de las fotografías de *Buenos Aires, Buenos Aires*, pero el clima generalizado en el que se encontraba Argentina después del golpe se dejó traslucir en la recepción del volumen. La propia Facio señala que muchos libreros no se atrevían a exponer libros de este tipo en sus escaparates (Facio, en Gasió y Docampo, 2016, p. 157), debido a que:

una de las primeras censuras que hubo fue la de no tocar temas desagradables. [...] Entonces, no era solamente no mostrar la enfermedad mental, sino que en el libro se veía el estado de desprotección en que estaban estos personajes, la vestimenta, los edificios. Por más que estaba centrado en las personas, se veía el estado de pobreza, las paredes, las camas. Eso no le gustó nada al poder del momento. Ni siquiera salieron notas, excepto una muy buena de Hermes Villordo,

en *La Nación* [...].¹⁴⁴ Pero en otros medios no salió casi nada. (Facio, en Gasió y Docampo, 2016, pp. 156-157)

Con todo, el trabajo de Facio y D'Amico en este volumen ha hecho que sean consideradas como precursoras del ensayo fotográfico en Argentina –junto con Aldo Sessa, Andy Goldstein y Adriana Lestido– y promovió toda una serie de volúmenes de similares propósitos desde ese momento, que unían el compromiso ético con la realidad a la estética fotográfica (Pérez, 2012, p. 201; Facio, 1995, p. 87). A través de sus setenta y dos páginas dispuestas en formato cuadrado, *Humanario* introduce al receptor a una realidad que probablemente le es desconocida en dos partes bien diferenciadas: la primera está destinada a los textos, cuya tarea introductoria nos adelanta el contenido de las cuarenta y tres fotografías. Esta división queda justificada, además, por el proceso autónomo de trabajo de los autores. De esta manera, en este ensayo las fotografías no son ilustrativas, sino que entre ellas y la palabra hay una relación de equivalencia, mutua dependencia y colaboración; de hecho, el texto se encuentra totalmente separado de las imágenes de Facio y D'Amico hasta el punto de que estas no van acompañadas de ningún pie de foto o título explicativo. Así, *Humanario* es concebido como un testimonio en el que cada medio debe hablar por sí mismo y conseguir crear una comunicación exitosa con sus receptores. Al mismo tiempo, esa separación de texto e imagen puede responder no solo a un recurso formal, sino también a lo que Mitchell denomina una “estrategia ética, una manera de evitar un acceso demasiado fácil al mundo que representan” (2009, p. 257).

4.3.1. La expresión textual y visual de un testimonio

La parte escrita de este ensayo está compuesta por dos textos. En el primero de ellos, que actúa a modo de introducción, Pagés Larraya alude a la plurisignificación de las imágenes tomadas por las fotógrafas como una “extraña polifonía”, una “coreografía fantasmal” que transmite el profundo dolor que dejan las obras de belleza y que “reunidas como las piezas de un *puzzle* fantástico, constituían un ideograma que no podía descifrar” (en D'Amico y Facio, 1976, p. 5). En un inicio, los hombres, mujeres y niños retratados por las fotógrafas se ven como vidas errantes y solitarias cuyos entresijos ignora. A pesar

¹⁴⁴ Publicada el 23 de mayo de 1976 como “Visión de un mundo prohibido” y reproducida en Gasió y Docampo, 2016, pp. 163-165.

de esta dificultad inicial, la contemplación no solo le lleva a identificarse a sí mismo con alguno de los pacientes, sino también a descubrir que “a través de estos extraños argentinos en exilio se habían podido atrapar, en una secuencia fantástica, los arquetipos del hombre; en un relámpago de genialidad se había logrado realizar el primer *HUMANARIO* de nuestra historia plástica” (1976, p. 7).¹⁴⁵

El segundo texto presente en este libro, escrito por Julio Cortázar y titulado “Estrictamente no profesional”, reflexiona asimismo sobre la soledad y el misterio que transmiten los rostros anónimos que pueblan estas fotografías. En dicho documento el escritor afirma valerse de su carácter externo al tema, de “nadador entre dos aguas, el poeta no sabe gran cosa de eso que, sin embargo, algo en él sabe y formula” (Cortázar, en D’Amico y Facio, 1976, p. 11). Es por esto por lo que el escritor intenta destruir divisiones como la compartimentación maniquea entre cuerdos y locos:

Es así que quiero aludir aquí a zonas esquivas e indefinibles, a atmósferas aparentemente garantidas por una normalidad pasteurizada pero de las cuales pueden asomar lentamente, desde un guante de goma roto o una escoba apoyada en la pared, presencias para las que no hay otra definición que el acatamiento, antes o después de las palabras con que la insolencia o el miedo buscan definir para mejor encerrar. (Cortázar, en D’Amico y Facio, 1976, p. 11)

Con estas ideas en mente, Cortázar se dispone a reflexionar sobre esa otra realidad que suponen algunos ejemplos hechos desde dentro de lo que se ha establecido como locura. Viendo los relatos de Leonora Carrington, el testimonio autobiográfico de Unica Zürn o los mandalas de Adolf Wölfli, Cortázar advierte que la locura

tiene simétricamente los mismos infinitos grados que diferencian a la razón; y el eje de esa simetría es la zona donde los contactos alcanzan aún a hacerse; más allá, en la locura o en la razón, las capas se estratifican, y mientras la inteligencia se desentiende brutalmente de toda referencia a esa otra manera mental, la locura se cierra sin apelación a todo mecanismo razonable. Si nuestra intuición fuera infalible, quizá los rostros que se ven en este libro permitirían descubrir cuáles de esos seres se mueven en la zona axial, de contacto, y cuáles están fuera de todo

¹⁴⁵ Facio y D’Amico le invitaron a sumarse al proyecto, del cual él mismo sugirió el título: “después de todo él había sido el padre de la idea, y nos había elegido” (Facio, en Gasió y Docampo, 2016, p. 155).

alcance; de la misma manera que si nuestra intuición fuera infalible, quizá las fotografías de jefes de estado, mariscales famosos, filósofos, banqueros, políticos e industriales, permitirían descubrir cuáles de esos seres se mueven en la zona axial, de contacto, y cuáles están fuera de todo alcance. (Cortázar, en D'Amico y Facio, 1976, pp. 12-13)

Para Cortázar, la diferencia real entre locura y cordura no es aquella que la sociedad nos ha enseñado a distinguir por los síntomas externos, sino que reside en la soledad, en el hecho de que “no tiene relación con nuestro tablero de dirección así como nosotros no la tenemos con el suyo” (Cortázar, en D'Amico y Facio, 1976, p. 14). Así, esta situación de incomunicación es la esencia misma de la separación de lo razonable y queda unida a la concepción cortazariana de la vida como un juego totalmente serio, pues el desconocimiento de sus reglas llega a condenar al ostracismo. Es aquí precisamente donde entra el poeta, según argumenta el argentino, pues la literatura está acostumbrada a derribar las convenciones aristotélicas del lenguaje y la realidad (en 1976, p. 15). Cortázar continúa su reflexión sobre las imágenes de este libro y establece su particular visión de la locura ligada a lo surrealista, lo onírico y lo insólito, muy similar a la que presenta en el resto de sus obras¹⁴⁶:

me dije que acaso la locura nacía de extrapolar un sueño de transgresión, un sueño del que ese hombre o ese niño no despertarían ya nunca, un sueño que había invadido y desplazado la vigilia [...]. Porque desplazar las categorías ordinarias no tiene nada de extraordinario, y en pequeñas dosis nos ocurre a cada momento. (Cortázar, en D'Amico y Facio, 1976, pp.16-17)

Para Cortázar, las personas fotografiadas por D'Amico y Facio y, más concretamente, sus ojos, ven un sueño que se ha implantado como la sustitución de una realidad por otra y que sería equiparable a la manera en la que lo fantástico asalta a los personajes de la narrativa breve de Cortázar. Esta barrera que se erige entre la ensoñación

¹⁴⁶ El pasaje al que se refiere Cortázar en el texto se encuentra en el capítulo ochenta de *Rayuela* y es el siguiente: “Larga charla con Traveler sobre la locura. Hablando de los sueños, nos dimos cuenta casi al mismo tiempo que ciertas estructuras soñadas serían formas corrientes de locura a poco que continuaran en la vigilia. Soñando nos es dado ejercitar gratis nuestra aptitud para la locura. Sospechamos al mismo tiempo que *toda locura es un sueño que se fija*” (Cortázar, 1984, pp. 455-456). Se subrayan en la cita las palabras mencionadas por el autor en el texto de *Humanario*.

de los retratados y la interrogación de aquellos que observan las imágenes les condena al aislamiento, a la incapacidad de pronunciar mensajes que puedan facilitar una transmisión, por lo que en su lugar solo nos llegan señales incomprensibles. Dicho abismo insalvable tiene como último recurso el de la imagen, pues entregar el gesto resume la esencia del acto fotográfico. Sin embargo, es necesario ser consciente de esa entrega para poder romper el sueño o discurso cíclico de estas personas a las que se les ha dado una oportunidad para comunicarse (Cortázar, en D'Amico y Facio, 1976, pp. 17-18). Con este documento, Julio Cortázar no solo da su propia visión de la temática que presentan las dos fotografías, sino que al mismo tiempo justifica su urgencia y carga de valor el acto testimonial y humano que suponen sus imágenes. En este sentido, este prólogo recuerda a las palabras de “Nuevo elogio de la locura”, cuyo título hace referencia al ensayo de Erasmo de Róterdam y que se publica en 1982 como apoyo a las acciones de las madres de la Plaza de Mayo. En dicho texto, Cortázar reivindica una manera diferente de ver las cosas: “la locura merece ser elogiada cuando la razón, esa razón que tanto enorgullece al Occidente, se rompe los dientes contra una realidad que no se deja ni se dejará atrapar jamás por las frías armas de la lógica, la ciencia pura y la tecnología” (Cortázar, 1994c, p. 321). La manera de reflexionar sobre lo fotografiado sin aludir prácticamente a las imágenes con las que comparte tema es una manera de respetar esa división entre el planteamiento de ensayos fotográficos como los que proponen Facio y D'Amico y que, según Mitchell, hacen honor a la elección de esta terminología:

¿por qué se le llama “ensayo fotográfico”? [...] La primera [razón] es la presunción de una realidad referencial común: no un “realismo”, sino una “realidad”. La connotación genérica que relaciona el ensayo con la fotografía es una ausencia de ficción, o incluso una “cientificidad”. La segunda es [...] su énfasis en el “punto de vista” privado, la memoria y la autobiografía, y el estatuto mítico de la fotografía como una especie de resto de memoria materializada [...]. La tercera es el sentido etimológico del ensayo como un “intento” parcial e incompleto [...]. La incompletud genérica del ensayo literario informal se convierte en una característica particularmente crucial de las relaciones de imagen y texto del ensayo fotográfico. El texto del fotoensayo suele revelar una cierta reserva o modestia en su pretensión de “hablar por” o de interpretar las imágenes; al igual que las fotografías, admite su incapacidad de apropiarse de todo lo que

había allí para ser captado y trata de dejar que las fotografías hablen por sí mismas o “miren de vuelta” al espectador. (Mitchell, 2009, pp. 251-252)

Si la primera razón no es del todo equivalente para los proyectos cortazarianos por su lucha abierta contra la compartimentación de los géneros y el estilo dialogante tanto de su ficción como su ensayística,¹⁴⁷ el resto de argumentaciones acerca de este subgénero fotográfico por parte de Mitchell pueden ser aplicadas a *Humanario*. Hablando más concretamente de la relación que *Humanario* presenta en su división de códigos, es útil tomar como punto de referencia el ensayo fotográfico de James Agee y Walter Evans, *Let Us Now Praise Famous Men* (1941), realizado bajo el amparo de la Farm Security Administration.¹⁴⁸ En esta obra, desde el inicio se destacan las premisas de las que parte el esfuerzo conjunto del escritor y el fotógrafo:

the effort is to recognize the stature of a portion of unimagined existence, and to contrive techniques proper to its recording, communication, analysis, and defense. [...] The immediate instruments are two: the motionless camera, and the printed word. The governing instrument –which is also one of the centers of the subject– is individual, anti-authoritative human consciousness.

[...] The photographs are not illustrative. They, and the text, are coequal, mutually independent, and fully collaborative. (Agee y Evans, 1941, pp. XIV-XV)

De manera análoga, las fotografías de Facio y D’Amico y los textos que las preceden se benefician de una interacción mutua, pero en ningún momento existe una dependencia entre los dos códigos: “a perfect poem by Neruda, Borges, or Asturias doesn’t need visual images. A good photograph needs no words. But they certainly can

¹⁴⁷ Pero sí para el ensayo fotográfico tomado de manera generalizada, incluso en posteriores proyectos llevados a cabo por estas fotógrafas. Alicia D’Amico colabora con los sociólogos Elizabeth Jelin y Pablo Vila en el volumen *Podría ser yo. Los sectores populares urbanos en imagen y palabra* (1987, Buenos Aires, Ediciones de la Flor) para establecer un diálogo con la realidad de las zonas desfavorecidas y su creación de redes. Recientemente se ha realizado una nueva edición ampliada por la editorial fotográfica Asunción (2019, Buenos Aires) y se ha comisariado una exposición acerca de esta labor en el Museo Nacional de Bellas Artes (2023, a cargo de Agustina Trinquell). Se pueden consultar los datos de esta última en el siguiente enlace: <https://www.bellasartes.gob.ar/exhibiciones/podria-ser-yo-alicia-damico-y-la-fotografia-como-experiencia-colectiva/>

¹⁴⁸ Como señala Víctor del Río acerca de estas campañas fotográficas auspiciadas por el gobierno estadounidense, “el origen no artístico del proyecto no impidió establecer las bases del lenguaje fotográfico, en parte precisamente por ese carácter administrativo e instrumental con el que fueron creadas” (2021, pp. 103-104). Del mismo modo se puede hablar de *Humanario*, cuya premisa institucional es rebasada con creces en favor de su cometido ético y estético.

be joined, they can complement one another, adding to the reader-spectator's experience" (Facio, en Schwartz, 2006, pp. 256-257). Esta misma manera de proceder se advierte asimismo en ciertos momentos de la producción cortazariana. En *Territorios*, libro profusamente ilustrado donde el escritor reúne muchos de sus textos inspirados por obras de arte –de autores como Pierre Alechinsky, Leopoldo Novoa, Julio Silva, Guido Llinás, entre otros–, la dinámica de interacción con las imágenes que sirven de referencia a las reflexiones ecrásticas rara vez hace referencia a piezas concretas. Como Jaime Alazraki comenta a propósito de “Paseo entre las jaulas”, el texto que Cortázar dedica a Alois Zötl,

No se trata de un dudoso impresionismo que operaría como el comentario, la descripción o la explicación: reemplazando el objeto por su sombra subjetiva. No descripción, sino refracción, en el sentido estricto del fenómeno dióptrico: translación oblicua de un haz de luz de un medio a otro de diferente densidad. El ensayo de Cortázar no busca reemplazar un territorio (el objeto artístico) por otro (la escritura), sino establecer un puente entre ambos. La realización última del ensayo es ese instante en que entre el objeto artístico y su refracción en el sujeto se entabla un diálogo que los trasciende, un espacio que, aunque creado por el contacto de dos conciencias (una visual, otra literaria), prescinde de ellas. (Alazraki, 1982, pp. 17-19)

De esta manera, la escritura intermedial de Cortázar seguiría un principio análogo al que Bourdieu propone como una de las leyes de funcionamiento de las relaciones entre diferentes campos artísticos: “Estrictamente no profesional” es un ejercicio de refracción, un intento de transmutar una misma experiencia estética al código de la literatura y de sus preocupaciones.

Aunque se ha señalado que los textos de las dos personalidades argentinas son las únicas palabras que figuran en este libro, entre la introducción de Pagés y la reflexión de Cortázar las fotografías insertaron una imagen significativa: esta registra una inscripción hecha en el muro del hospicio, en la que advertimos unos signos incomprensibles (*Fig. 65*). Estos, si bien no pueden considerarse palabras, podrían constituir al fin y al cabo un sistema semiótico, una suerte de texto en la que los propios internos pretenden salvar esa incomunicación que les rodea y muestran la voluntad de transmitir su propio mensaje; además, es la única fotografía que cuenta con una nota de carácter explicativo y, por ende, la única que se apoya en la palabra como ayuda para la comprensión de su contenido. Esa

voluntad de expresión ambigua e indescifrable que, en cierto modo, también presenta la fotografía como medio la convierte en el relevo natural del testigo que nos tienden los retratados. A partir de ahora, y ya de manera definitiva en este libro, la imagen toma completamente la palabra e inunda la visión del espectador. La experiencia visual de este particular humanario comienza con una fotografía muy reveladora, en la cual, en un plano picado, se ve a una interna en una sala pequeña a la que conducen unas escaleras descendentes (*Fig. 66*). Ella está apoyada en una puerta metálica abierta y con su media sonrisa invita a descender con ella a ese infierno. Los internos serán un particular Virgilio y de la mano de quienes se conocerá este orden de la realidad, a través de su mirada sin palabras, pero cuya intensidad es suficientemente expresiva. No hay pecadores en estos círculos, solo sufrientes. Así, Facio y D'Amico no nos conducen al Paraíso, sino que el libro es un camino hacia la búsqueda de la comprensión de estos seres humanos, para que ellos, de algún modo, sí consigan alcanzarlo.

Para ello, antes es necesario preguntarse cómo la imagen presenta posibilidades narrativas dada su condición no secuencial, al menos en este caso. Sin embargo, esta fijación del instante es precisamente lo que Cortázar busca tanto en lo fantástico como en su producción literaria en general mediante su poética del montaje o *collage*, lo combinatorio y lo intersticial. Tanto en lo literario como en lo fotográfico, toda selección subjetiva de la realidad de acuerdo con lo que se pretende transmitir es un primer paso hacia la voluntad de contar una historia, esto es, a la narratividad –una cualidad que tradicionalmente se ha asociado de manera exclusiva a la literatura–. Como señala Ansón, la fotografía conlleva de manera inevitable una toma de posición, con lo que en muchas ocasiones no importa tanto lo que se plasma como el modo en el que se produce. La elección del punto de vista y la arbitrariedad de ese posicionamiento que subyacen a toda fotografía se convertirán, por lo tanto, en dos constantes que afectarán al resto de las artes (2000, pp. 41-45). A esta selección del punto de vista o, en terminología de Henry James¹⁴⁹, la ventana de la casa de la ficción por la que el artista se asoma habría que añadir las nociones de “fotogenia” (Ansón, 2000) o “*punctum*” (Barthes, 1999) como otros de los mecanismos responsables de interpretación del significado enmarcado en una

¹⁴⁹ “La casa de la ficción [...] no tiene una sola ventana sino millones, una cantidad incalculable de posibles ventanas [...]. En el mejor de los casos, solo son ventanas, simples agujeros en una pared, desconectados [...]. Pero tienen una marca propia: en cada una de ellas se alza una figura con un par de ojos o, al menos, con unos prismáticos que desarrollan en la observación reiterada un instrumento único, el cual asegura a la persona que los utiliza una impresión distinta de la de los demás” (James, 2014, pp. 63-64).

explicación mayor a la de sus limitaciones espaciales.¹⁵⁰

En *La cámara lúcida*, Roland Barthes diferencia las tres prácticas o intenciones que pueden esconderse tras una fotografía: la del *operator* o fotógrafo, la del *spectator* o aquel que observa la imagen y la del *spectrum* –aquel o aquello que es fotografiado, una suerte de simulacro– (1999, pp. 38-39). El interés del observador, según este crítico, se fundamenta en la presencia común de dos elementos: el *studium* y el *punctum*. El primero de ellos provoca el interés general que se activa en función del saber y la cultura del receptor; por medio del *studium* Barthes afirma interesarse por fotografías al recibir las como testimonios políticos o cuadros históricos, al placer que otorga reconocer los códigos en los que estas se basan. Identificarlo supone comprender las intenciones del fotógrafo –para aprobarlas, discutir las o criticar las–, entrar a formar parte del pacto de lo visual. El *punctum*, por su parte, no es buscado por el espectador ni es investido por su conciencia, sino que divide el *studium*, asalta y prácticamente punza al receptor. No ha de confundirse este elemento con el choque fotográfico que el *operator* emplea para sorprender –ya sea por la rareza de su referente, la captación de una escena en su momento decisivo, la proeza técnica o el hallazgo fortuito–, como tampoco es el contraste colocado de manera intencional por el autor en la imagen. El *punctum* es un detalle, un rasgo parcial que atrae la mirada del *spectator* y posee una fuerza de expansión, a menudo de carácter metonímico, que le hace llenar toda la fotografía. El detalle no es, o al menos no rigurosamente, intencional, sino que es un suplemento inevitable y gratuito que no tiene por qué pertenecer a la totalidad de lo que el fotógrafo deseaba mostrar; tanto si se distingue como si no, es un suplemento que el espectador añade a la foto y que, a pesar de todo, ya existía en ella. En suma, el *punctum* se diferencia del *studium* en que, a diferencia de este, no se encuentra codificado. Lo que no se puede nombrar es lo que realmente punza al observador y apela a su sensibilidad (Barthes, 1999, pp. 63-105).

Esta apertura a la significación que conlleva el *punctum* tiende puentes entre la concepción fotográfica y la que Cortázar busca con su propia poética, como ya se ha argumentado con anterioridad. Además del interés que la imagen pueda suscitar, otro de los elementos que contribuyen a la consecución de la narratividad en la fotografía es su

¹⁵⁰ También otros críticos habían reflexionado antes sobre este aspecto, tal y como lo hiciera Walter Benjamin en 1931: “a pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en tal fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y de ahora [...]. La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo; [...] gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la conciencia humana” (2013, p. 26).

carácter subjetivo y ambiguo. Para autores como Berger, esta última cualidad es la que “podría ofrecer a la fotografía un medio único de expresión. ¿Podría esta ambigüedad sugerir otra manera de contar?” (Berger y Mohr, 1998, p. 92). Esta característica se basa, para este crítico, en que la discontinuidad¹⁵¹ temporal que conlleva toda imagen fija hace imposible que esta posea un conjunto semántico cerrado:

la cámara atomiza, controla y opaca la realidad. Es una visión del mundo que niega la interrelación, la continuidad, pero confiere a cada momento el carácter de un misterio. Toda fotografía tiene múltiples significados [...] Las fotografías, que en sí mismas no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía. (Sontag, 2009, p. 122)

Ante esta situación, existen diversos mecanismos a través de los cuales el *spectator* puede interpretar algunos de los significados posibles de una fotografía. Uno de ellos es su contexto: los fragmentos que son, en esencia, las fotografías alcanzarán uno u otro sentido dependiendo del marco en el que se observen –una galería, una manifestación política, una revista fotográfica o de noticias generales, etc.–: “cada una de estas situaciones propone un uso diferente para las fotografías pero ninguna de ellas puede asegurar su significado. Con cada fotografía ocurre lo que Wittgenstein argumentaba sobre las palabras: su significado es el uso” (Sontag, 2009, p. 109). Otra de las maneras de aclarar el significado de una fotografía es mediante el acompañamiento de las palabras, las cuales suelen presentarse en el formato de un pie de foto–: “los pies sí tienden a invalidar lo que es evidente a los propios ojos, pero ningún pie puede restringir o asegurar permanentemente el significado de una imagen” (Sontag, 2009, p. 109). En este sentido, como señala D’Amico, “Los múltiples destinos de las fotos y su empleo en órdenes distintos y necesarios hacen olvidar que es también un vehículo de conocimiento, de indagación del mundo y una de las tantas formas de percepción de los problemas humanos. La fotografía es una posibilidad más” (en Facio, 1982, p. 2). Más allá de estos recursos, Berger intenta describir la verdadera esencia de la ambigüedad en el medio fotográfico:

¹⁵¹ El propio Berger aclara que la discontinuidad no es exclusiva de la fotografía y relaciona esta cualidad de la imagen fija con los silencios narrativos de los cuentos tradicionales y literarios: “la tensión esencial en una historia se encuentra [...] no tanto en el misterio de su destino como en el misterio de los espacios que hay entre los pasos hacia ese destino. Todas las historias son discontinuas y están basadas en un acuerdo tácito sobre lo que no se dice, sobre lo que une las discontinuidades” (Berger y Mohr, 1998, 285).

la misma discontinuidad, al preservar un conjunto instantáneo de apariencias, nos permite interpretarlas y encontrar una coherencia sincrónica [...] que, en lugar de narrar, provoca ideas. [...] El semi-lenguaje de las apariencias suscita continuamente una expectativa de significado más amplio. [...] La fotografía confirma esta expectativa y lo hace de un modo que puede ser compartida [...] Aparte del suceso fotografiado, aparte de la lucidez de la idea, nos sentimos conmovidos porque la fotografía ha llenado nuestra expectativa, intrínseca esta a la voluntad de mirar. (Berger y Mohr, 1998, pp. 128-129)

Estos breves apuntes sobre la posibilidad evocativa de la fotografía¹⁵² permiten proceder al análisis de las imágenes de *Humanario*. En el caso de este ensayo fotográfico, el espacio en el que transcurrió la toma de las imágenes –los distintos centros psiquiátricos de Buenos Aires– es determinante a la hora de interpretarlas, pero esta información es presentada como un elemento extravisual: nada de las localizaciones que vemos en las fotos podría revelar su naturaleza fuera de contexto. En su lugar, el interés de las instantáneas se fija, como bien señala el título del libro, en el elemento humano. De esta manera, tal y como apunta Paula Bertúa,

las intervenciones fotográficas de Facio y D’Amico desafiaron las convenciones del régimen histórico de visibilidad y enunciación de su época, que distribuía lo visible y lo invisible, y que separaba lo enunciable de lo no enunciable. Porque, lejos de la perspectiva escópica habitual del sistema hospitalario, que ejerce una violencia del ver en su pretensión científicista (la galería de la Salpêtrière de Charcot es, tal vez, una de sus formulaciones visuales más potentes), las fotografías de *Humanario* apostaban por expresar en blanco y negro la densidad y urgencia de un drama social, de esa *Narrenschiiff* simbólica que conformaba la comunidad de expulsados del mundo de los cuerdos. (Bertúa, 2016, pp. 71-72)

¹⁵² Para mayores conexiones entre la fotografía y la narratividad, véase A. Reyes Hernández (2019), Disecciones semióticas para una narratividad fotográfica. En M. Garone Gravier y M. A. Giovine Yáñez (eds.): *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes* (pp. 347-364). Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.

En las tres partes bien diferenciadas de la galería fotográfica de las argentinas –en las que muestran, respectivamente, a mujeres, hombres y niños o jóvenes–, el encuadre de la mayor parte de las fotos es muy cerrado, lo cual provoca una mayor cercanía física y emocional para con los sujetos, pero también pretende asemejarse a la sensación de enclaustramiento. Estas tomas se realizan priorizando el género del retrato y la espontaneidad: “mis retratos desde un principio fueron tomados al aire libre. Mi fuente de luz, la natural. [...] El resultado es el de imágenes naturales, sin poses; en muchos casos los modelos no advierten que les estoy tomando fotografías” (Facio, en Pérez, 2012, p. 202). Este será el método predilecto de estas fotógrafas, al menos en esos años, donde las diferencias de estilo son muy sutiles:

Teníamos una misma visión estética, una misma formación técnica, [...] de modo que éramos muy parejas. Lo que me gustaba mucho de Alicia era su rigor de composición, mucho más acentuado que el mío. A mí me gustaba más lo espontáneo; ella era más precisa. [...] En cambio, yo siempre traté de buscar algo más móvil y que el espectador viajara un poco más en el rostro del fotografiado. [...] En el laboratorio también nos complementábamos mucho, porque yo usaba la ampliadora y era quien exponía, pero las dos buscábamos los tonos, las que decíamos: “más blanco, más negro, más gris”. De modo que ahí también había gustos muy parejos. Siempre estábamos de acuerdo, raramente discutíamos en lo fotográfico. (Facio, en Gasió y Docampo, 2016, pp. 191-193)

Esta mirada de cerca que ofrecen las autoras revela una serie de temáticas recurrentes y transversales a todo el libro y coinciden con las comentadas por Cortázar. Una de ellas, quizá la que antes salta a la vista, es la incomunicación y la soledad en la que se encuentran inmersos cada uno de los pacientes. Por ejemplo, una de las fotografías muestra a una mujer, sentada en el suelo y encorvada sobre sí misma, vista por las fotógrafas a través de una rendija entre dos paredes que, simbólicamente, la encierran (*Fig. 67*). Ese doble encerramiento –el de su lenguaje corporal y el de los muros, que se revelan como una metonimia del hospicio– se estrecha aún más cuando nos proporcionan el contexto completo de la imagen: en primer plano vemos a otras internas tumbadas boca abajo o sentadas al sol en el patio, de manera muy similar a la anterior, mientras que la primera mujer que llamó nuestra atención se encuentra al fondo, entre los dos muros y totalmente separada de las demás. Todas ellas parecen estar en su propio mundo, lo cual

proporciona una potente imagen de la soledad que sufren a pesar de la proximidad física que existe entre unas y otras (*Fig. 68*). También otras fotografías de grupo (*Figs. 69 y 70*) transmiten la misma sensación de incomunicación; además, el refuerzo visual de la inexacta simetría —que queda reforzada en la maquetación de estas fotografías a doble página, donde la cesura del libro divide dos tercios de la imagen del resto— y similitud de las personas fotografiadas —especialmente en lo que respecta al vestuario— potencia el sentimiento de soledad dentro de una comunidad. Así, pertenecer a un grupo no garantiza la adhesión, sino que en este caso se refleja la individualidad dentro del anonimato y de la homogeneidad de un colectivo. A pesar de todo, quizás las imágenes que transmiten una mayor sensación de reclusión en uno mismo sean, precisamente, las que presentan a un solo sujeto. Tal es el caso de la fotografía de una de las mujeres que, situada tras unos anchos barrotes de madera, asoma su cara y sus manos (*Fig. 71*). Esta no dirige su mirada al espectador ni a las fotografías, sino a un punto fuera de la cámara: su mirada se dirige hacia el frente, pero traspasa al receptor. Esta situación de soledad y ostracismo que muestran gran parte de las fotos equipara punto por punto la síntesis que el escritor hiciera en su texto acerca de este libro, “en el que cada página es una isla de total soledad, de irreparable incomunicación” (Cortázar, en D’Amico y Facio, 1976, p. 16). A pesar de todo, esta sensación es subsanada por la comunicación y posibilidad de mensaje que entraña la fotografía. Así se comprueba en una toma que, en términos de composición, es muy similar a la anterior que se ha comentado: en lugar de unos barrotes, el hombre que aparece en la foto asoma por uno de los huecos de una ventana en los que debería haber un cristal (*Fig. 72*). La gran diferencia estriba en que en esta se puede apreciar una clara complicidad procedente del sujeto fotografiado: su sonrisa y su mano extendida hacia las fotografías tiende un puente hacia la comprensión y hacia al mundo exterior que se ve reflejado en los vidrios.

En esta imagen se aprecia claramente la importancia que la mirada presenta en el retrato hasta el punto de ser la encargada de permitir una comunicación sin palabras entre el sujeto fotografiado y el receptor. Como afirma Barthes, “la fotografía tiene el poder de mirarme directamente a los ojos” (1999: 190). Sin embargo, las miradas descaradas o cómplices que los internos dirigen a las fotografías —y, por ende, al espectador— son excepciones en *Humanario*. A propósito de esto, Cortázar señalaba que “casi todos los sujetos [...] nos miran sin vernos, como miraron un instante la cámara que no formaba parte de su sueño” (Cortázar, en D’Amico y Facio, 1976, pp. 17-18). Uno de los casos más paradigmáticos de esta incomunicación total a través de la mirada es el de la imagen

que presenta a un niño con la boca entreabierta y la vista perdida –y que, muy significativamente, es empleada asimismo como portada del libro– (Fig. 73). A pesar de todo, no se debe tomar en vano es el esfuerzo de Facio y D’Amico por intentar establecer una relación de complicidad con las personas a las que fotografiaron. Tal es el caso de imágenes como en la que un hombre en primer plano mira a la cámara directamente y parece emular el gesto de las fotógrafas con el objeto que tiene en la mano –una lupa casera, realizada por Facio y D’Amico (Facio, en Gasió y Docampo, 2016, p. 158)– (Fig. 74). El retratado se convierte ahora en retratador, lo cual insinúa el entendimiento y la mímica de la acción de proporcionar un mensaje inherente a la fotografía. Esta imagen supone, por lo tanto, la compenetración entre el *spectator*, *operator* y *spectrum*, una mirada directa a los ojos del observador que, en sí misma, constituye un doble simulacro.

Además del registro de la mirada, otro de los logros comunicativos que las fotógrafas argentinas consiguieron con este libro se basa en la expresividad que las manos suponen como lenguaje semiótico alternativo a la palabra –y que encuentra un buen ejemplo en la lengua de signos–. Así, en ciertas imágenes se potencian estas extremidades a modo de *punctum*, tal y como ocurre en el primer plano de una mujer que se tapa la boca con su mano, como si aquello que quisiese o tuviese que decir se viera silenciado (Fig. 75). Al igual que la fotografía, esta mujer se siente muda: es el receptor el que debe interpretar lo que ella pretende transmitir. En otros casos el montaje fotográfico es el encargado de aislar y potenciar la significación de estos elementos, como es el caso de una de las imágenes más potentes de todo el libro (Fig. 76). En esta se aprecia la puesta en doble página de la fotografía de un hombre cuyo rostro está totalmente tapado por sus manos, sentado en el suelo y con una vestimenta muy sencilla. Por su postura corporal parece que está suplicando o intentando ocultarse –ya sea por vergüenza a ser fotografiado o por temor–. Muchas son las sensaciones que nos transmite esta foto: incomunicación, piedad, clemencia, súplica, sufrimiento. En la página izquierda se muestra un reencuadre de la foto que se centra únicamente en las manos a través de dos fotografías pequeñas en formato cuadrado y contiguas en la mitad superior de la página. El simbolismo que estas encierran señala el motivo de la foto anterior que las fotógrafas quieren potenciar, que en este caso es la reticencia o la imposibilidad de la comunicación.

4.3.2. “Axolotl” y la porosidad del cristal

Antes de concluir el análisis de este ensayo fotográfico, es necesario regresar por

un instante a la relación que las nociones aquí desplegadas guardan con la literatura cortazariana. Las imágenes de Facio y D'Amico buscan exponer ante los ojos del espectador un instante significativo que sirva como testimonio y, a la vez, constituya una apertura a nuevas interpretaciones. Esta vinculación con la poética de lo fantástico cortazariana, articulada a través del intersticio, toma especial relevancia en conjunción con estas imágenes si se advierte la coincidencia de temas entre estas reflexiones de *Humanario* y las que muestra en obras narrativas como "Axolotl". La observación detenida que se pretende por parte del receptor con estas fotografías recuerda a la fascinación del protagonista del relato de *Final del juego* (1956) por estas criaturas, a las que observa durante semanas y al final se transmuta en uno de ellos: "iba a verlos al acuario del Jardín de las Plantas y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl" (Cortázar, 2010a, p. 400). En este texto, Cortázar trasciende la figura del doble presente en lo fantástico para llegar a la capacidad de identificarse con el sujeto observado, es decir, con el otro. Al comentar las principales teorías sobre este subgénero literario, Nandorfy se pregunta lo siguiente:

¿No estaremos acaso imponiéndole categorías extrañas [a lo fantástico], al considerar que mantiene una relación marginal con la realidad racional? [...] pueden traerse a colación muchos relatos de Cortázar que desafían la afirmación [de Jackson] de que "el «sujeto» no puede estar unido a «otro» sin dejar de ser". En "Axolotl", por ejemplo, la consciencia logra trascender los confines de la forma y asume con éxito el punto de vista del otro. A lo largo del relato existe un sentimiento de frustración y derrota a causa de la imposibilidad de comunicación, [...] pero al final ningún sujeto resulta destruido por esa experiencia. (Nandorfy, en Roas, 2001, p. 256)

En el relato se refleja la urgencia de la comunicación, que casi logra conseguirse, pero una vez atisbada esa efímera visión del intersticio, se produce la transmigración y el hombre se aleja, perdidas ya la conexión y el interés, y quedando a la vez encerrado en el cuerpo del axolotl:

Inútilmente quería probarme que mi propia sensibilidad proyectaba en los axolotl una conciencia inexistente. Ellos y yo sabíamos. Por eso no hubo nada de extraño en lo que ocurrió. Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban

una vez más de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila. Veía de muy cerca la cara de un axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí. (Cortázar, 2010a, p. 403)

Al menos, esto es lo que aparentemente ocurre en el relato hasta que se lee la última frase de esta cita. El horror que invade al protagonista pasa en un instante a configurar una toma de conciencia. Esta se produce gracias a la ruptura de la división dentro-fuera del acuario, la cual permite la superación de la dualidad inicial. Ese principio de posesión poética que combina su interpretación de la teoría del camaleón de Keats y el quehacer literario de Poe toma la forma de un deseo de pasar de la obsesión o la observación hacia la identificación con los sujetos. En conversación con González, Cortázar apunta: “a mí lo que me fascina en el reino animal [...] es el hecho de estar frente a algo que vive pero en un estado de incomunicabilidad total y absoluta conmigo. Lo que me obsesionó siempre fue la imposibilidad que tenemos de proyectarnos por lo menos un segundo en la estructura del animal para tener, desde él, una idea de la realidad que capta” (en González, 1978, pp. 53-54).

Para el escritor, la conexión con “la otredad [se establece] como método [...] de conocimiento” (Leendhardt, 1985-1986, p. 308). Siguiendo los postulados heredados del surrealismo, Cortázar busca en “Axolotl” la transparencia entre dos órdenes de la realidad, la mirada a través de un cristal o de una ventana (Leendhardt, 1985-1986). Con todo, “no hay visión directa en la transparencia. El cristal no es la mediatez, muy al contrario. La mediación del cristal implica la «ascesis» de la búsqueda, lo cual confiere toda su importancia a la narración de esta búsqueda que es el camino mismo” (Leendhardt, 1985-1986, p. 314). Ya se ha abordado la insuficiencia del lenguaje que Cortázar considera como un escollo no solo en la representación de lo insólito y lo intersticial, sino también en los procesos comunicativos. Por ello, “cuando afloran de nuestro lado algunos raros testimonios de esa realidad inalcanzablemente contigua, lo que se alcanza a decir y a entender –doble proceso mediatizador y deformante– es apenas una ráfaga lejana, la puerta que se entorna para dejar pasar un hilo de luz y acaso un dedo o una mirada” (en D’Amico y Facio, 1976, p. 12). Si ni el lenguaje ni la literatura permiten totalmente el acceso a la otredad, Cortázar ensaya otros acercamientos, tales como la imagen fotográfica; a pesar de que esta sigue estando mediada, como el propio acuario, esta implica para Cortázar otra tentativa de apertura a estas posibilidades de significación

y comunicación. Esto se realiza tanto a través de la mirada directa que Facio y D'Amico proponen hacia lo fotografiado como en los axolotl de su relato que, lejos de recibir la mirada de manera pasiva, la devuelven al narrador-protagonista:

Los ojos de los axolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar. Pegando mi cara al vidrio (a veces el guardián tosía, inquieto) buscaba ver mejor los diminutos puntos áureos, esa entrada al mundo infinitamente lento y remoto de las criaturas rosadas. Era inútil golpear con el dedo en el cristal, delante de sus caras; jamás se advertía la menor reacción. Los ojos de oro seguían ardiendo con su dulce, terrible luz; seguían mirándome, desde una profundidad insondable que me daba vértigo.

Y sin embargo estaban cerca. (Cortázar, 2010a, p. 402)

Al igual que la dirección de las miradas de los internos de *Humanario*, que en ocasiones traspasan y en otras manifiestan una silenciosa complicidad, en los ojos de los axolotl del relato cortazariano se atisba la visión de otro orden diferente a las jerarquías binarias. Así, “Cortázar acusa hábilmente una concepción de la realidad como un conjunto de signos o estructuras aisladas. Poéticamente no la destruye, pero la vuelve dramática y evidente” (Pagés, 1972, p. 480). Los códigos del otro se desconocen y, como Cortázar señala en “Estrictamente no profesional”, a los del otro lado del acuario no se le permite el acceso a las convenciones del terreno supuestamente lógico. Según Pagés Larraya,¹⁵³

Para entender a los axolotl no hay otra alternativa que ser axolotl. O sea, simbólicamente: no podemos entender a otros sin desaparecer, sin incorporarnos a su código. Las realidades del axolotl y del hombre llegan a ser incomunicables por vías distintas a la lengua. [...] El observador del cuento acepta un universo no lingüístico, y curiosamente se siente integrado en él. Profundiza así, en función de una situación límite, la soledad de la lengua, que es nuestro medio más natural de aproximación a los otros. El esfuerzo del hombre al cambiarse en axolotl es un esfuerzo supremo de comprensión. (Pagés, 1972, p. 477)

¹⁵³ En una coincidencia azarosa que haría las delicias del propio Cortázar, no se hace referencia aquí al prologoista de *Humanario*, sino al crítico literario Antonio Pagés Larraya (1918-2005).

Estas búsquedas de comunicación y conexión no tienen por qué ir necesariamente ligadas a la angustia vital de los perseguidores o al abismo al que, aunque sea por un instante, se ven abocados los protagonistas de los cuentos fantásticos. Ni siquiera es necesario que alcancen una dimensión social, como ocurre en *Humanario* –aunque esta preocupación siempre se encuentre como trasfondo en la literatura cortazariana–. El buceo entre diversos códigos de comunicación y de expresión artística también puede convertirse en un ejercicio lúdico. La imagen del acuario presente en estos dos textos es asimismo la que permite la entrada a *La vuelta al día en ochenta mundos* (Figs. 77 y 78):

Al interior de la elipse que construye el título [en la tapa] hay un grabado que recrea un juego infantil conocido en Chile como “caballito de bronce”. [...] lo que llama la atención es la transformación gradual de los niños que juegan en sapos. Se ilustra así un proceso de transformación, [...] puesto que la rana y el sapo simbolizan la transición entre los elementos tierra y agua [...].

La portada [interior] repite la forma de elipse de título de la tapa, solo que ahora sobre blanco. 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. (Batarce, 2002, p. 150)

Este pasaje que caracteriza toda la literatura de Cortázar se hace presente tanto en “Axolotl” como en *Humanario* mediante una necesidad de transparencia que no se ve del todo satisfecha, pero que se comprende como un paso más cercano a la verdadera conexión. Así, en el relato de Cortázar el temor y la frustración iniciales rápidamente encuentran un atisbo de esperanza:

Yo era un axolotl y sabía ahora instantáneamente que ninguna comprensión era posible. Él estaba fuera del acuario, su pensamiento era un pensamiento fuera del acuario. [...] El horror venía –lo supe en ese momento– de crearme prisionero en un cuerpo de axolotl, [...] condenado a moverme lúcidamente entre criaturas insensibles. Pero aquello cesó cuando una pata vino a rozarme la cara, cuando

moviéndome apenas a un lado vi a un axolotl junto a mí que me miraba, y supe que también él sabía, sin comunicación posible pero tan claramente. (Cortázar, 2010a, pp. 403-404)

Esa mayor dificultad de conexión con lo que está fuera del acuario se compensa con una comunicación y comprensión tácita entre los que se encuentran del mismo lado. El verdadero reto no es pensar desde fuera del acuario, puesto que es imposible; el logro se dará cuando el sujeto se pueda sumergir en él y regrese victorioso de esa experiencia, sabiendo más, pero pudiendo comunicar esa vivencia de lo otro. Por ello, en *Humanario* Cortázar se niega a creer en la falta de cordura como “el acuario total, [...] el pulpo allí y nosotros afuera” (en D’Amico y Facio, 1976, p. 12).

En definitiva, en *Humanario* las imágenes y el texto comparten una temática y un objetivo común, que presentan a través de un esfuerzo autónomo pero compenetrado. Mientras que Cortázar nos adentra en el mundo de la locura mediante la concepción propia que tiene de esta, relacionable con su teoría de lo fantástico, las fotografías sitúan al espectador cara a cara respecto a aquello que a la sociedad le resulta incómodo y difícil de mirar. Como apunta Barthes, “la fotografía es violenta no porque muestre violencias, sino porque cada vez *llena a la fuerza la vista* y porque en ella nada puede ser rechazado ni transformado” (1999, p. 159). Ese esfuerzo se verá recompensado no solo con una mejor comprensión de la alteridad, sino del propio sujeto observador. Solo mirando directamente a los ojos se podrá advertir la emoción de esos rostros, su inocencia, su sufrimiento, la condición onírica que para ellos reclama Cortázar, su verdad, plurisignificante y ambigua como la fotografía misma. Al obligarnos a mirar a los ojos a estas personas, Facio y D’Amico les restituyen la humanidad que sistemáticamente les ha sido negada y apelan a reflexionar sobre los prejuicios y los miedos hacia lo otro que, por desconocido, produce temor. De esta manera, las argentinas crean lo que Sontag denomina una “estética de la visión” (2009, p. 13), pues si bien las fotografías no tienen por qué crear una posición moral, sí que pueden consolidar una preexistente o contribuir a la construcción de una en ciernes (2009, p. 13). Además, al retratar a personajes anónimos lo que hacen es dotar de relevancia a aquellos que, de otra manera, se habrían mantenido en los márgenes¹⁵⁴. Como diría Didi-Huberman, este tipo de fotografías no siempre consiguen devolver la palabra al suceso registrado ni restituyen su nombre a las

¹⁵⁴ Véase al respecto la obra de Foucault *Historia de la locura en la época clásica* (1961, dos volúmenes) y la relación que se establece con el panóptico como dispositivo de vigilancia en *Vigilar y castigar* (1975).

personas cuyos rostros se exponen; sin embargo, el mero hecho de “erguir los rostros, sostenerlos, devolverlos a su *poder de encarar*, ¿no es ya exponerlos en la dimensión de una posibilidad de palabra?” (2014, pp. 38-39).

5. LAS DIAGRAMACIONES Y OTRAS OBRAS MISCELÁNEAS: *FANTOMAS CONTRA LOS VAMPIROS MULTINACIONALES: UNA UTOPIA REALIZABLE (1975)*

Para acabar este recorrido por los modos de relación de Cortázar con la imagen visual, se dedicará el presente capítulo a las obras en las que el escritor participa y que se clasifican dentro de la narración gráfica, la diagramación, las ediciones ilustradas o los libros de artista. Los almanaques que Cortázar diseñara junto al pintor y escultor Julio Silva son quizás el mejor ejemplo de sus empresas en las que texto e imagen se hibridan. La singularidad de estas obras subyace en la “interdependencia que resulta del encuentro entre lo verbal y lo visual” y en ellas “lenguaje e imagen conspiran en la construcción de nuevos territorios espaciales” (Schwartz, 2012, prr. 3). De este modo, en producciones como los almanaques se inaugura un tercer espacio que nace de esa conjunción entre los textos y las imágenes, una apertura por la que contemplar una miríada de posibilidades de interacción entre ambas que queda muchas veces de mano del receptor, a través de operaciones de lectura no secuenciales como a las que se anima en *Último round*. Las obras que plasman esta especial colaboración entre el “Julio-lápiz” y el “Julio-pincel”, como los denominó Saúl Yurkievich (en Silva y Yurkievich, 1996), son las siguientes: *Les discours du pince-gueule* (1966),¹⁵⁵ *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967),¹⁵⁶ *Último round* (1965), *Silvalandia* (1975) y *Territorios* (1978). Otro espacio de interacción interesante lo constituyen las páginas de *Los autonautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella*, realizado en coautoría junto con Carol Dunlop, su segunda esposa. Este volumen retoma las premisas de los almanaques tanto por su mixtura de elementos heterogéneos, muchos de ellos de carácter visual, como por su nacimiento a partir de la idea del viaje –como *La vuelta al día en ochenta mundos*–:

Volveremos a París el 1 de septiembre, y llegaremos el 3 de octubre. Sí, has leído bien. Treinta y dos días de viaje. [...] Hemos decidido recorrer la autopista

¹⁵⁵ Aparecido únicamente en edición francesa, aunque varios de los textos se incorporaron después en *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*. De manera póstuma, se tradujeron todos los textos como *Los discursos del pinchajeta* y se incorporaron a *Julio Cortázar-Julio Silva. El último combate* (2013, Ciudad de México, RM).

¹⁵⁶ Entre los múltiples materiales que Cortázar y Silva emplean para la elaboración de este almanaque se encuentran imágenes de todo tipo que les envía el editor Francisco Porrúa, pero también Sara Facio y Alicia D’Amico le remiten fotografías de diferentes espacios de la capital porteña –en esos meses de 1967 ya se encuentra en preparación el libro *Buenos Aires, Buenos Aires*–. Una de las fotografías escogidas acaba precediendo al texto “La caricia más profunda” (Cortázar, 2012c; Porrúa, 22 myo. 1967 y Silva y Alechinsky, s.f., 1967).

Marsella-París deteniéndonos a razón de dos parkings por día [...]. Nuestro plan es divertirnos escribiendo un libro en colaboración, que luego cada uno traducirá al español y al francés respectivamente [...]. Será un almanaque más, con todo lo que nos ocurra poner dentro, pero además será muy científico, sí señora: informes sobre los parkings, fotografías documentales, algo así como una crónica de exploradores polares. (Cortázar, 2012e; Guille-Bataillon, 9 ag. 1981)

Los almanaques no son las únicas maneras de relación con lo visual dentro de los confines del libro –en sus múltiples formas–.¹⁵⁷ ya se ha tratado en el capítulo anterior la participación de Cortázar en ensayos fotográficos. En lo relativo a la narración gráfica, se pretende destacar la publicación de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975), que será objeto de análisis con posterioridad, y de la historieta realizada en coautoría con Alberto Cedrón: *La raíz del ombú* (1981). En ella, imagen y texto reflexionan sobre la doble migración de los europeos llegados a Argentina durante la primera mitad del siglo XX y el regreso posterior una vez establecida la Junta Militar en 1976. Existen asimismo otros testimonios de la colaboración de Cortázar con diversos artistas plásticos, que varían en sus grados de implicación del escritor con el proyecto, que va desde la cesión de derechos a la corrección de pruebas o sugerencias. Entre estos ejemplares se encuentra la ya comentada traducción al diseño gráfico de “Casa tomada” por Juan Fresán, así como la versión ilustrada de *Historias de cronopios y de famas* que aparece en la editorial Daily Bul en 1968. Por propuesta de Pierre Alechinsky, quien realiza una serie de grabados para la edición de bibliófilo, y de Julio Silva, quien se encarga de la diagramación, Cortázar participa en la selección y facilita el contacto con la traductora al francés, Laure Guille-Bataillon (2012c; Porrúa, 22 myo. 1967-1 dic. 1968).

Además de estas versiones ilustradas de sus relatos, el escritor aportará sus ficciones a los volúmenes de diferentes artistas visuales. Tal es el caso de los libros *Monsieur Lautrec* (1980), de Hermenegildo Sabat¹⁵⁸ –con el texto en prosa “Un gotán para Lautrec”–; *Taulé. Laboratoire de lumière* (1981), de Antoni Taulé –prologado por el relato “Fin de etapa”; y *La puñalada* (1982), de Pat Andrea –que incluye “El tango de la vuelta”–. Cortázar también se embarcará en proyectos similares con algunos de sus

¹⁵⁷ Para los datos completos de los ejemplares mencionados a continuación, véase el Anexo I.

¹⁵⁸ Quien ilustrará las portadas de las dos últimas colecciones de relatos de Cortázar, *Queremos tanto a Glenda* (1980) y *Deshoras* (1982).

poemas, como es el caso de los libros de linografías y serigrafías de Luis Tomasello –*Un elogio del tres* (1980) y *Negro el diez* (1983)–. Otros de los textos del autor argentino acompañarán catálogos de exposiciones, como es el caso de sus relatos “Reunión con un círculo rojo” y “Graffiti”, que acompañan las obras de Jacobo Borges (1976) y Antoni Tàpies (1979), respectivamente.

A diferencia del papel que el cine tiene en la narrativa de Cortázar, tanto en su ficción breve como en las adaptaciones de esta a la gran pantalla –al menos, en lo que respecta a las motivaciones del escritor–, la presencia de la imagen en su literatura y en las colaboraciones en los diversos formatos libresco va adquiriendo de manera paulatina unas connotaciones afines a la ideología que defiende a partir de su adhesión a la causa cubana. Más allá de la vinculación con su poética de lo fantástico y del instante, la imagen posibilitará no solo una mayor amplitud de significado, sino que participará de la revolución que Cortázar pretende llevar a cabo tanto en lo social como en lo artístico.

5.1. Campo intelectual y experimentación en Cortázar: instrucciones para llegar a *Fantomas*¹⁵⁹

Entre el conocimiento de los valores de la revolución cubana y la escritura de *Fantomas* en 1975 transcurren importantes cambios en el panorama político latinoamericano que afectan profundamente a la visión que se tiene de este movimiento; estas variaciones, en consecuencia, conllevarán un nuevo modo de comprender las funciones de los intelectuales progresistas, en especial a la luz del conocido como “caso Padilla”. Las décadas de los sesenta y los setenta son años de profundas interrogaciones en torno a la historia de las ideas en sus diferentes perspectivas desde muy diversos campos del saber. Esto se va a traslucir la producción cortazariana a través de esa preocupación constante desde su giro social, que va a dar la cara en su escritura crítica, pero también en la ficcional.

Patricia Funes considera la situación del intelectual latinoamericano como el problema del intelectual moderno y establece su origen en la década de 1920, donde se comenzaron a poner en debate los lugares, funciones y prácticas de estos individuos a raíz de las revoluciones mexicana y rusa: “esta relocalización del lugar del intelectual se basaba en la vocación explícita de intervención política y social y en un acercamiento (a

¹⁵⁹ El contenido de los apartados 5.1. y 5.2. se ha investigado parcialmente con anterioridad en Ros (2023).

veces mimético o a veces de vanguardia) hacia los ‘otros’ subalternos” (Funes, 2014, pp. 225-226). Estas tensiones vuelven a darse, con una nueva profundidad, a partir de la década de los sesenta. En el Congreso Cultural de La Habana (1968),

La discusión rápidamente se desplazaba del tema del “compromiso de la obra” al “compromiso del escritor” y de este al compromiso de él como “hombre nuevo” en la lucha revolucionaria. Ya no solo era la “cultura liberal” la que debía ser superada sino también la idea del “compromiso sartreano”, modelo de intervención hasta entonces hegemónico entre los intelectuales contestatarios, ya que era la acción y no la palabra la que definía el carácter auténticamente revolucionario del intelectual. (Funes, 2014, p. 233)

Como ya se ha apuntado anteriormente, el campo intelectual y literario latinoamericano deja de ocupar un lugar periférico en el panorama internacional a partir de estos años. Las redes creadas tanto a partir de los movimientos revolucionarios como las que propician los intercambios artísticos que cristalizarán en el *boom* generan una comunidad heterogénea y dinámica que se vuelca en la protección de los ideales socialistas, ya sea para ensalzar las victorias de regímenes afines como para lamentar las atrocidades cometidas contra estos, como ocurre en el caso de la caída del gobierno de Allende. A medida que avanza la década de los sesenta, las relaciones entre los intelectuales y el Estado revolucionario se polarizan cada vez más. Este evento y otros “episodios puntuales pueden verse como el síntoma de un proceso en el que variaban los criterios de la legitimidad y el prestigio intelectual” (Gilman, 1997, p. 177). El progresivo viraje hacia posturas más rígidas en lo que concierne a la defensa de los valores revolucionarios por parte de los intelectuales hará que muchos se planteen su adhesión a la causa cubana:

en Cuba se modificaron las expectativas sobre el rol de los intelectuales y se comenzó a elaborar un discurso que ponía en entredicho su privilegiada colocación como “conciencias críticas de la sociedad”. [...] Intelectual revolucionario e intelectual del Estado se convirtieron, pues, en sinónimos [...], [produciéndose] una creciente tendencia al borramiento de la identidad o especificidad del carácter del intelectual en el terreno de la acción política. Se terminó por afirmar, entonces, que solo la política, en sentido estricto, permitía

realizar el ansiado pasaje de clase y abandonar la condición de “pequeño burgués” con la que se identificó al intelectual. (Gilman, 1997, pp. 184-186)

Este viraje en la consideración de las prácticas que corresponden al intelectual latinoamericano responde no solo a las tensiones dentro del campo intelectual, sino también a la posición que estos ocupan en el tejido social. Sintetizando el pensamiento de Bourdieu, Altamirano señala que

en tanto que poseedores del “capital cultural”, ellos son miembros de la clase dominante pero en la condición de fracción dominada de los dominadores. Esta posición ambigua [...] los inclina a “mantener una relación ambivalente, tanto con las fracciones dominantes de la clase dominante (“los burgueses”) como con las clases dominadas (“el pueblo”) [...]. Así, no es en su falta de ataduras sociales, sino en esta posición estructuralmente ambigua donde hay que buscar [...] la explicación de sus tomas de posición en el campo político. (Altamirano, 2006, pp. 88-89)

De esta manera, los términos en los que se había entendido hasta ahora la labor del intelectual van a variar considerablemente. En su carta a Carlos Quijano (1965), integrante de la revista uruguaya *Marcha*, Ernesto ‘Che’ Guevara centra la esperanza de la consolidación de la revolución cubana en la noción del “hombre nuevo” tomada del concepto homónimo que José Martí implementa en “Nuestra América” (1891): el nuevo protagonista no será el individuo, sino la masa; el hombre del futuro surgirá de un esfuerzo continuo de educación revolucionaria (1978). Esta noción es fundamental para comprender la producción de Julio Cortázar, ya que, según Graciela de Sola, la concepción del hombre nuevo va a atravesar toda su obra: “la renovación formal y expresiva a la que se incorpora la obra de Cortázar obedece a la necesidad interna de plasmar y comunicar una nueva misión del mundo y del hombre. Sin destruir totalmente las estratificaciones lógicas, lingüísticas, artísticas, literarias, que definen a este como ser cultural, su tensión expresiva tiende continuamente a rebasarlas y recrearlas” (Sola, 1968, p. 162). De las palabras de Graciela de Sola se dilucida que la tarea del hombre nuevo es, para Cortázar, “esa búsqueda acorde con una nueva problemática del tiempo y del espacio” (Sola, 1968: 162); la misma búsqueda que entronca con los personajes perseguidores de Julio Cortázar, añadiendo ya el signo político. Sola traza una continua

y progresiva evolución en la obra de Cortázar, desde sus comienzos en la poesía hasta el año en el que escribe su libro: “Cortázar intentará por todos los medios encontrar en sí mismo una conciliación, una armonización de los contrarios” (Sola, 1968, p. 160) en todos los ámbitos; primero, aparentemente, solo en lo ficcional; a partir de su descubrimiento de Cuba, también en lo social y lo artístico –en relación con las funciones y prácticas del intelectual latinoamericano–. En el ámbito ficcional, tiene mucho que ver con la aparición de temas y preocupaciones que ya no conciernen exclusivamente al hecho fantástico. Como el propio escritor comentaba en el fragmento citado en el capítulo dos a propósito de su entrevista con Luis Harss, estas preocupaciones sobre lo humano, que derivarán en lo social, se inician con sus perseguidores. A finales de los años sesenta, la noción del hombre nuevo va a conformar un modelo renovado respecto a la concepción sartreana del compromiso:

La noción de *intelectual comprometido* conservaba la alusión a la pertenencia profesional y se refería a los intelectuales en tanto grupo de sujetos parcialmente especializados en torno a un tipo de saber. Pero, paradójicamente, también los convertía en portavoces de una conciencia humanista y universal que se desplegaba más allá de las fronteras y de las nacionalidades. La doctrina del compromiso aseguraba a los intelectuales una participación en la política sin abandonar el propio campo, al definir la tarea intelectual como un trabajo siempre, y de suyo, político. (Gilman, 2003, p. 72)

A partir de su adhesión a la revolución cubana, Cortázar va a configurarse como intelectual basándose tanto de esa noción de hombre nuevo como a la del compromiso sartreano; así lo va a explicitar en todo documento crítico que redacte desde los años sesenta. En la carta remitida a Roberto Fernández Retamar en 1967, el escritor afirmará que “la importancia que tiene para mí ese contacto [con Cuba] no se deriva de mi condición de intelectual latinoamericano; al contrario, [...] nace de una perspectiva mucho más europea que latinoamericana, y más ética que intelectual” (Cortázar, 1994c, p. 32). La misiva se escribió a petición de un ensayo para número especial de *Casa de las Américas* sobre la situación del intelectual latinoamericano. ¿Está Cortázar haciendo un homenaje deliberado al texto comentado con anterioridad del Che Guevara o es una mera coincidencia de estilo? Aunque la admiración del escritor por la figura del guerrillero está más que constatada –el poema que le dedica a su muerte en otra carta a Roberto Fernández

Retamar (Cortázar, 2012c; de Juan y Fernández, 29 oct. 1967), su relato “Reunión”, etc.—, la confirmación pertenece al terreno de la especulación. Sí que se puede afirmar que este estilo dialogante es propio de toda su literatura y de su obra crítica, como se ha argumentado a propósito de la concepción del ensayo que Cortázar desarrolla a partir de *Imagen de John Keats*. En cualquier caso, tanto la aproximación cortazariana como el texto de Guevara coinciden en la idea contenida en una carta con un receptor concreto, pero que sirve asimismo como una apelación al lector y que pretende convertirse en un posicionamiento público a través de su difusión en una revista latinoamericana de gran calado durante esos años. Para Raquel Arias Careaga, la postura desde la que se defiende es la de la ambivalencia, señalando que su asentamiento en Europa es lo que le permite una perspectiva distanciada: “necesita, por un lado, mantener unos orígenes no europeos, y por otro, justificar su alejamiento de América. Además [...] de esa necesidad no confesada que Cortázar siente de incluirse en un proyecto común que, sin embargo, le permita mantener su independencia creadora” (Arias, 2014, p. 104). Cortázar nunca esconde que su alejamiento de Argentina no comenzó como un exilio, sino como una búsqueda voluntaria de establecerse en Europa, y argumenta que la posterior situación política fue la que determinó su condición de exiliado. Así, incluso en términos ideológicos su escritura se sitúa desde un intersticio. También en la entrevista que Cortázar concede a la revista *Life* en 1969 se refuerza esta misma concepción que el escritor defiende a propósito de su modalidad de compromiso intelectual:

Mi humanismo es socialista, lo que para mí significa que es el grado más alto, por universal, del humanismo; si no acepto la alienación que necesita mantener el capitalismo para alcanzar sus fines, mucho menos acepto la alienación que se deriva de la obediencia a los aparatos burocráticos de cualquier sistema por revolucionario que pretenda ser. [...] creo que el auténtico socialismo está amenazado por las dos. (Cortázar, 2010c, pp. 228-229)

En todo momento, Cortázar defiende su acción intelectual a través de la literatura, pero no supedita su estética a la práctica revolucionaria. En cambio, el escritor aboga por “batirnos con las armas que nos son propias” (Cortázar, 2006, p. 422). En este sentido, Cortázar afirmará que “cada uno tiene sus ametralladoras específicas. La mía, por el

momento, es la literatura” (en Carbone, 1973, p. 10). En un texto¹⁶⁰ de 1981 todavía afirmará la necesidad de revolucionar las formas lingüísticas y literarias que debe acompañar a todo proceso social:

todos conocemos textos, discursos y mensajes que cumplen admirablemente esa misión de llevar a nuestros pueblos una verdad cargada de vida y de futuro; pero a cambio de algo que todavía sigue siendo una excepción, ¡cuánta retórica, cuánta repetición, cuánta monotonía, cuánto slogan gastado! ¡Qué poco revolucionario suele ser el lenguaje de los revolucionarios!

[...] A nosotros, los que hemos elegido hacer de la palabra un instrumento de combate, nos incumbe que esa palabra no se quede atrás frente al avance de la historia, porque solo así daremos a nuestros pueblos las armas mentales, morales y estéticas sin las cuales ningún armamento físico conduce a una liberación definitiva. (Cortázar, 1994c, pp. 309-310)

¿Cómo aplica Cortázar estos postulados a su práctica literaria sin desatender el deber que siente respecto a las causas revolucionarias? Las estrategias poéticas e intelectuales que el escritor va a adoptar a lo largo de las dos últimas décadas de su producción van a ir variando, del mismo modo que su compromiso no se queda en una forma estanca.

5.2. El camino de Damasco de Cortázar y la superación de la operación análoga

Los comienzos del contacto con la revolución cubana no se inician para Cortázar en 1959, cuando estalla este movimiento, sino a partir de la mitad de la siguiente década, cuando lleva a cabo su primer viaje a este país en 1961, aunque será en 1963, año en el que actúa como jurado del premio literario organizado por *Casa de las Américas*, cuando se consolida esta relación. Este año, que coincide con la emergencia de *Rayuela*, encumbra esta novela como plasmación literaria de su trayectoria hasta ese momento y a Cuba como nuevo rumbo vital. No se trata, sin embargo, de una ruptura completa ni de

¹⁶⁰ Publicado por primera vez como “¡Qué poco revolucionario suele ser el lenguaje de los revolucionarios!” en la revista mexicana *Unomásuno* (3 oct. 1981) y escrito a propósito del Primer Encuentro de Intelectuales por la Soberanía de los Pueblos de Nuestra América.

un giro de 180 grados, sino una nueva búsqueda literaria y vital, un viraje hacia un sendero cuyos pasos titubeantes ya se habían venido trazando:

De alguna manera, 1963 es el año en que se cierra una etapa y se abre otra muy diferente para Cortázar. La asimilación cultural a la que se ha dedicado durante todos estos años parece haber tocado fondo, ha llegado un momento en que ese conocimiento estético no satisface la necesidad vital de formar parte de algo real [...].

El impacto, por tanto, no será solo político. No se trata de tomar una opción ideológica de la que en realidad nunca ha estado demasiado alejado, si bien ha actuado de forma bastante indiferente ante la posibilidad de adoptar una postura definida en este campo. Cortázar descubre una forma de vivir y de encarar los conflictos o el día a día que poco a poco siente convergente con las propuestas intelectuales de su obra [...]. (Arias, 2014, pp. 116-118)

Estos años encuentran a Julio Cortázar en una delicada situación respecto al campo literario latinoamericano. Por un lado, la publicación de esta novela le otorga una legitimidad hasta entonces inconcebible para este escritor; esa misma condición encumbrada coincide con su reciente posicionamiento a favor de la causa cubana y, con el transcurso de los años, esa posición le hará aún más visible a las polémicas resultantes de la politización de los intelectuales. Estas discusiones, como señala Kohut, exploran temas que van desde la dicotomía supranacionalismo-telurismo –discutido en primera instancia con Arguedas y que posteriormente se verá emparentado con la polémica sobre el escritor comprometido y el exilio con Liliana Heker–, el binomio literatura de la revolución-revolución de la literatura –en términos muy parecidos al que se dará tras el caso Padilla, socialismo ortodoxo-socialismo abierto– y tienen de fondo la discusión sobre la profesionalización del escritor, especialmente las polémicas mantenidas con Arguedas y Collazos (2000).

La crítica ha distinguido tradicionalmente dos momentos meridionalmente separados en la producción de Cortázar, marcados por la coincidencia temporal de la publicación de *Rayuela* y su adhesión revolucionaria, que revela unas características ideológicas en su literatura antes no advertidas. El propio Cortázar es uno de los artífices de la mistificación en torno a esa epifanía cubana (2014, pp. 178-183). Como si de uno de sus relatos se tratase, la revelación súbita que propicia el contacto con lo insólito-

revolucionario supone para aquellos que la experimentan la apertura a un nuevo orden imperceptible hasta el momento, con una lucidez adquirida siguiendo la vía intuitiva:

como te lo he dicho y probado tantas veces, lo ignoro todo de la filosofía política; y no llegué a sentirme un escritor de izquierda a consecuencia de un proceso intelectual sino por el mismo mecanismo que me hace escribir como escribo o vivir como vivo, un estado en el que la intuición, la participación al modo mágico en el ritmo de los hombres y las cosas, decide mi camino sin dar ni pedir explicaciones. (Cortázar, 1994c, p. 37)

Sin embargo, como ya se ha argumentado, la transición entre una y otra etapa es mucho más gradual de lo que se ha planteado.¹⁶¹ Carolina Orloff señala que toda la obra de Cortázar es política en el sentido de que en todo momento se posiciona ante el exterior del hecho literario, lo cual refuta la escisión entre estas dos etapas: “es más acertado entender que aquel viaje fue el catalizador para que Cortázar modificara el rol y el énfasis que la política tendría de ahí en adelante en su obra ficcional” (2014, pp. 17-18); de esta manera, “es el carácter explícito de este elemento lo que es novedoso, y no el elemento en sí” (2014, p. 295). Para Orloff, “la dicotomía entre el deber político y la libertad artística está representada en una especie de bifurcación, mediante la cual Cortázar intenta defender su principio de autonomía artística, mientras que al mismo tiempo deja en claro su apoyo a la causa cubana y socialista, mediante una operación estética y análoga” (2014, p. 180). Esa bifurcación del compromiso que ya diera título a uno de los epígrafes de *Teoría del túnel* va a intentar ser solventada por Cortázar a través de la siguiente manera:

yo no soy el Che Guevara, no te hablo de meterme en la guerrilla, sino de una operación análoga pero siempre quedándome (y este es el problema) en la poesía, en la literatura, en las únicas cosas que yo sé hacer. Cuba ha sido como un camino de Damasco sin conflicto visible, pues veo ahora que andaba hace tiempo a mi manera por ese camino. [...] ¿Pero cómo conciliar esto con mi negativa total a

¹⁶¹ Para más información respecto a las preocupaciones en torno a lo latinoamericano en las novelas que Cortázar escribe antes de partir a París, se recomienda la lectura de U. Karvelis (1985-1986). De Argentina a América Latina. *Inti*, 22/23, pp. 76-88. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/23285119>. Ugné Karvelis (1935-2002) era la responsable de la difusión de la editorial Gallimard en América Latina y Europa Oriental y fue pareja de Julio Cortázar entre 1968 y 1978, con el que compartió su afinidad por la causa cubana.

hacer una literatura “revolucionaria” en el sentido en que lo entiende una buena parte de los cubanos? (Cortázar, 2012c; Thiercelin, 2 feb. 1968; trad, en nota 437)

En esta carta escrita en 1968, el mismo año en el que se ha celebrado el decisivo Congreso de la Habana, Cortázar se propone una operación análoga para no sacrificar nada en lo literario al tiempo que sigue cultivando una visión política. El escritor continúa así sus premisas de “Para una poética”, solo que en esta ocasión las analogías entre poesía, pensamiento intuitivo y visualidad añadirán el componente ideológico:

los escritores que, como Cortázar, leyeron la idea de compromiso desde una perspectiva experimental trataron de salvaguardar la idea de la autonomía literaria otorgándole un lugar de paridad con respecto a la serie política. La política tenía sus reglas y la literatura las suyas, y la revolución debía ejercerse sobre las reglas de una y otra, no desde una única óptica política, invasiva, que desatendiera la especificidad del lenguaje literario.

[...] La relación entre lo literario y lo político no era, pues, de subordinación, sino de analogía. (Peris, 2017, pp. 126-128).

Al llevar a cabo esta operación análoga, Cortázar va a diversificar una producción que, si bien nunca se ha limitado a lo estrictamente literario, ahora lo rebasa de una manera más que evidente. Su narrativa ficcional se ve acompañada a partir de la publicación de *Rayuela* cada vez más del elemento explícitamente político, testimonial o de denuncia, en relatos como “Reunión” –*Todos los fuegos el fuego* (1966)–, “Segunda vez”, “Apocalipsis de Solentiname” –ambos en *Alguien que anda por ahí* (1977)– y “Recortes de prensa” –*Queremos tanto a Glenda* (1980)– o novelas como *Libro de Manuel* (1973). Tanto es así, que durante esos años algunas de sus publicaciones serán objeto de la censura en su propio país, como ocurre con los dos relatos mencionados de la colección de 1977. Al mismo tiempo, la difusión de su obra crítica se multiplica; esta, que marca desde sus inicios la producción cortazariana, no solo se expresa a través de publicaciones puntuales en prensa, sino que se advierte un esfuerzo editorial por parte de Cortázar de hacer valer su punto de vista y que este llegue al máximo lectorado posible. Para ello, recopila en libros sus ensayos, diálogos, polémicas, conferencias, etc. Tal es el caso de volúmenes como *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (1970), *Viaje alrededor de una mesa* (1970), *Nicaragua, tan violentamente dulce* (1983) o *Argentina:*

años de alambradas culturales (1984)¹⁶². Estas publicaciones recogidas durante esta época de “voluntad de politización” (Gilman, 1997) se añadirán a las recopilaciones realizadas tras el fallecimiento del autor. Asimismo, los almanaques aúnan esa operación análoga a la perfección pues, como señala Orloff, combinan la revolución literaria a través de lo visual y, asimismo, muestran una importante presencia de textos explícitamente políticos, especialmente *Último round* (2014, pp. 182-183).

También a partir de los años sesenta la labor estrictamente literaria se acompaña cada vez más de incursiones en el campo visual; así lo atestiguan obras como los almanaques ya comentados, sumados a los enumerados al inicio de este capítulo y *Prosa del observatorio* (1972). A estas publicaciones se unen las diferentes colaboraciones que Cortázar lleva a cabo con otros artistas visuales, como los ensayos fotográficos, los diferentes formatos librescos de las artes plásticas y la aportación de sus textos a catálogos de exposiciones (Anexo I). Con la excepción del folleto para la exposición de Juan Andrés Otano, de 1949, el resto de las ediciones señaladas se llevan a cabo a partir de 1965. Si bien estas fechas coinciden con un periodo de madurez literaria consagrado internacionalmente que atrae cada vez más a artistas de todo tipo a la ficción cortazariana, el papel que Cortázar da a lo visual desde los inicios de su poética no permite ver estos datos como fruto de una mera coincidencia o únicamente como consecuencia de las dinámicas de legitimación del campo literario. Cortázar ya no puede seguir volviendo la mirada a la situación política mundial y siente la necesidad, cada vez más, de involucrarse. Cuba le abre los ojos de nuevo a la política internacional –la política exterior estadounidense, la descolonización argelina y su repercusión en la sociedad francesa– y a la situación argentina, que encadena golpes de Estado e intervenciones militares. Su alejamiento de lo que hasta ese momento París ha supuesto para él es incluso físico, ya que por esta época adquiere su casa de campo en Saignon, donde tantos proyectos visuales se concebirán –las colaboraciones con Julio Silva, las correcciones de *Prosa del observatorio*, entre otros, etc.–. Esto se hace especialmente evidente cuando se examina cómo Cortázar crea su figura pública, tanto en el sentido intelectual como en el visual.

Estas conexiones se dan de manera ilustrativa en el ya comentado *Retratos y autorretratos*, con imágenes tomadas por Sara Facio y Alicia D’Amico de diferentes

¹⁶² Este volumen se publica de manera póstuma, pero su edición ya había sido preparada con anterioridad: “edición a cargo de Saúl Yurkievich, quien terminó esta obra por voluntad del autor. Cortázar había comenzado a reunir estos artículos de prensa, conferencias, ponencias y testimonios poco antes de morir” (Aquilanti y Barea, 2014, p. 100).

escritores que se tornan relevantes en esta instantánea concreta del campo literario e intelectual de estas décadas. Tanto a través de las fotografías como de los textos que cada escritor aporta, los autores contribuyen a una verdadera construcción de su imagen. Como ya apunta una reseña del volumen de 1974, se trata de “retratos que llegan a ser autorretratos en cada ángulo que devela lo que algunos quieren que permanezca recóndito: retratos que copian poses asumidas y desde ellas confirman o niegan las sospechas de la imagen de cada lector y cada «veedor» tiene de sus autores” (Oren, 1974, p. 102). Para su contribución a este volumen, Cortázar opta en sus “Opiniones pertinentes” por lo que posteriormente se ha agrupado como “entrevistas ante el espejo” (Cortázar, 2010c), una serie de textos en los que el escritor se deja entrevistar por Calac y Polanco. Estos toman el nombre a su vez de un ensayo en el que Julio Cortázar en el espejo dialoga con Julio Cortázar él mismo, donde responde a una serie de preguntas acerca de la situación del Cono Sur, la comunicación en Cuba y otros temas de índole social. Esta especularidad presenta una paradoja: al tiempo que Cortázar declara escribir muchos de sus textos críticos o entrevistas siguiendo las convenciones del diálogo para así transmitir de una forma más coherente y natural sus ideas, el espejo desde el que se realizan estos cuestionarios en particular puede entenderse como una mediación aparentemente transparente –como el acuario de Axolotl, como los vidrios surrealistas, como la fotografía misma– que, en realidad, responde a una selección de información hecha por el propio autor. Al fin y al cabo, como apunta Ana Gallego, las autoentrevistas se pueden relacionar con las convenciones de la autoficción (2015). La creación de un discurso a medida del propio autor busca controlar la narrativa oficial acerca de su persona tanto como lo pueden constituir las imágenes fotográficas con esa apariencia de objetividad.¹⁶³ También podría tratarse de un acto deliberado de autolegitimación, según las argumentaciones de Gallego:

De esta forma, evidencia la falsificación en la construcción de la identidad revelando –primer eje– la impostura de la imagen proyectada –segundo eje– que permite “mirarnos a nosotros mismos tal y como nos ven los demás” (Eco, 2000: 19). El espejo para el argentino es una superficie artificial –deformadora– que funciona como una especie de prótesis especular que proporciona un estado de

¹⁶³ Léase al respecto sobre el uso histórico de la fotografía y su relación con las formas de la escritura del yo el artículo de P. López-Gay (2017). Muertes de autor. De los orígenes de la fotografía a la autoficción. *Impossibilia*, 13, pp. 131-148.

conciencia del “yo” Cortázar y del “otro” Cortázar que ven los “otros”. (Gallego, 2015, p. 195)

Estas imágenes duplicadas del escritor podrían corresponderse con lo que Sylvia Molloy ha denominado “la política de la pose” (2017). Tal y como ocurre con la imagen cinetizada por Pol Bury para *Último round* (Fig. 79), las entrevistas ante el espejo de Cortázar incidirían en esa condición fragmentaria e incoherentemente incoherente de su adhesión ideológica y su práctica artística, tal y como señala en su texto “Casilla del camaleón” (1967, pp. 209-213) o como apunta el testimonio de Francisco Porrúa:

Había muchos Julios que habitaban en Cortázar [...], pero no de una manera contradictoria sino coexistente, solo que algunos se manifestaban a veces en primer plano sin que por eso desaparecieran los demás. Pienso en el Julio anterior y posterior a su militancia revolucionaria, pero también en el escritor o el que vivía a cada rato experiencias sorprendentes en su vida cotidiana y, sin ir más lejos, en el que hablaba personalmente, cara a cara, de las mismas cosas que luego desarrollaba en las cartas: eran el mismo, porque no había dobleces o poses en él, y sin embargo se manifestaban de manera diversa, y a veces radicalmente distinta. (Porrúa, en Cousté, 2001, p. 109)

Con todo, el objetivo último de Cortázar es presentar en estas entrevistas en tono desenfadado asuntos que revisten gran importancia para él, como es el caso de las críticas a *Libro de Manuel* en “Estamos como queremos o los monstruos en acción” o el proceso de creación de *Fantomas* en “Como ya lo hiciera otra vez, Julio Cortázar se deja entrevistar por dos de sus compatriotas...” (2010c). Esta relación con la imagen de escritor es una de las maneras en las que Cortázar explicita que no está dispuesto a ceder a la experimentación artística en favor del elemento puramente revolucionario tal y como se comienza a exigir desde las filas cubanas:

[...] una vez más frente a los ataques sectarios que gente como yo recibimos todos los días de ese tipo de lector, escritor, crítico y, sobre todo, militante, que nos exige un *full time* político, yo seguiré siendo *part time*, en el sentido de que cuando tenga ganas de escribir un cuento fantástico lo voy a escribir, lo cual no me va a impedir salir luego de mi casa e ir a una reunión política o trabajar por una acción

política. Insisto que en ese sentido mi derecho a la creación, tal como yo la entiendo, lo mantendré hasta el final de mis días, y sé muy bien que eso me seguirá valiendo la calificación de “escritor pequeño-burgués simpatizante de la izquierda” o, a lo sumo, de “*fellow traveler*”. Me tiene completamente sin cuidado. Prefiero ser eso a ser el señor que escribe todo el día por cuenta del partido h o del partido z. (Cortázar, en Sosnowski, 1976, p. 57)

Para ello, el escritor amplía la definición de lo revolucionario para incluir no solo lo político, sino también su componente estético y formal, al igual que se las limitaciones de lo fantástico ya no son tales en el caso de la literatura cortazariana, ya que “abren también al género otras posibilidades bajo el signo de lo social, siempre que lo fantástico sea una puesta en cuestión de un orden viejo que debe cambiar urgentemente” (Barrenechea, 1972, p. 403). Estas posturas provocan, a pesar de todo, un distanciamiento por parte del régimen cubano que no se realiza por parte de Cortázar, sino que viene de la isla; esto se produce a pesar de que el escritor no firma la segunda carta enviada por los intelectuales tras el caso Padilla, en la que gran parte de las adhesiones previas quedan revocadas, y de que su apoyo a la revolución cubana sigue siendo incondicional, al menos de cara a la galería. Lejos de tratarse de un acto de dogmatismo, contra el que toda la obra de Cortázar se revela, el escritor amplía su compromiso político con otras latitudes latinoamericanas. Esto se ve en su participación en monografías como la ya comentada *Chili: le dossier noir*, pero también en otras publicaciones que ven la luz durante esos años. En concreto, se hace referencia al volumen colectivo *Le refus de l’oubli. La politique de disparition forcée de personnes* (1982) y a *Expression libre de l’art latino-américain* (1979), en el que colabora con otros escritores y artistas visuales –entre ellos, Guido Llinás y Julio Silva–. Los textos que aporta Cortázar aparecerán posteriormente en español en *Argentina: años de alambradas culturales* como “Negación del olvido” y “América Latina y sus escritores”, respectivamente.

Durante toda su relación con la revolución, Cortázar es capaz de las reacciones más viscerales y sinceras de afectación –escribe “Reunión” en el vuelo de vuelta de su primer viaje a Cuba (Arias, 2014, p. 118) y escribe “Policrítica en la hora de los chacales” como alternativa a la firma de la segunda carta dirigida a Fidel Castro–, pero también se ve en la obligación de mostrarse crítico con la deriva estalinista que toma el régimen cubano. Esto le valdrá desencuentros con sus intelectuales, como el que se refleja en su carta a Haydée Santamaría (Cortázar, 1994c, pp. 47-54), o como lo que pudo haber

ocurrido con su texto “El creador y la formación del público”. Este ensayo, ya comentado a propósito de las reflexiones que en él hace Cortázar sobre el cine, se redactó en 1969 para su publicación en *Casa de las Américas* sobre las formas de expresión de la revolución cubana, no se publicó en su momento por retrasos por parte de la revista. Aunque en 1971 se reconsideró la publicación de este monográfico, no se tiene constancia de la final aparición del artículo de Cortázar (Cortázar, 2010c, p. 249), quizás por declaraciones como las siguientes:

En una concepción socialista del mundo, que es la que interesa y angustia a este cronopio, también puede ocurrir que las fases de sectarismo, con su implacable visión maniquea y su desconfianza de toda visión abierta, de toda perspectiva realmente dinámica de la sociedad y del hombre, pongan a su vez en funcionamiento una máquina “creadora” que habrá de “formar” al “público”. [...] una vez más, por debajo, el cronopio cree percibir la alineación y el encuadramiento, el orden y la obediencia. [...] Dentro del socialismo [...] el creador solo puede ser aquel que se defina como el denunciador inconsciente e involuntario, enemigo natural de todo falso orden, de toda de-formación del público. El creador es un continuo toque de alarma [...]. En una concepción socialista del hombre nuevo, de ese hombre que con tanto afán está buscando Cuba, el verdadero creador es aquel que arroja una piedra al agua apenas siente que la superficie se estanca; favorecedor de los desórdenes fecundos toda vez que la rutina o la burocracia intelectual amenazan hieratizar la palabra y los actos del individuo y de la colectividad [...]. Revolucionariamente hablando, al creador no se le puede exigir otra cosa que la creación [...]. Pretender axiomáticamente que *a todo* creador le incumba específicamente la formación del público sería caer [...] en el peor y más culpable desaprovechamiento de la riqueza potencial de una sociedad revolucionaria. (Cortázar, 2010c, p. 257)

No se tiene certeza de que estas palabras fueran las que dejaran el texto fuera de la monografía, pero la coincidencia temporal de este resumen de su posicionamiento en un texto que iba a ser publicado con posterioridad a los eventos del caso Padilla es sintomática de las relaciones que Cortázar va a tener con la revolución cubana a partir de esos años. Otras críticas le llegarán por su desconexión con la realidad latinoamericana –su partida a París en 1951, la naturalización y ciudadanía francesas– o por los

malentendidos causados por *62. Modelo para armar* y *Libro de Manuel*, novelas en las que se vuelca en esa operación análoga. Estos esfuerzos de mantener la revolución entendida en términos estrictos separada de su actividad profesional al tiempo que se posicionaba abiertamente como intelectual no tuvieron el impacto deseado por Cortázar, como demuestra José Luis de Diego en su análisis de la valoración del escritor entre los años sesenta y los ochenta (2006). De esta manera,

Cortázar debió replegarse; algunas expectativas debieron postergarse. [...] Se hace notable cierto deslizamiento de las posiciones del Cortázar “autonomista” y “modernizador” a favor de las de sus antiguos detractores. Aquí se verifica una menor confianza en la revolución de las formas en la narrativa latinoamericana al punto de “casi” coincidir con el diagnóstico de Óscar Collazos contra el que se había levantado en 1969. (Gilman, 2013, p. 11)

Esta búsqueda constante de una revolución total y de mostrar esas dos bifurcaciones que señala Orloff en su literatura por parte de Cortázar le entroncan con su estirpe de perseguidores –Persio, Oliveira, Johnny– y con esa preocupación, nacida en esta época, por el hombre nuevo. La lucidez de entender la relevancia de estos elementos en el panorama intelectual y artístico conlleva asimismo una amarga –o esperanzadora– confirmación: la de saber que se encuentra ante una eterna pregunta sin respuesta o que la formulación de esta depende de los individuos del futuro. Las posturas encontradas que surgen por parte de Cuba, así como los eventos cada vez más recurrentes que vulneran las libertades en América Latina, hacen que Cortázar se replantee sus modos de expresar lo revolucionario. En este contexto se entiende la tendencia a la autoexaminación de los intelectuales del momento: “la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios. [...] Ya vendrán los revolucionarios que entonen el canto del hombre nuevo con la auténtica voz del pueblo” (Guevara, 1978, pp. 19-20). En el discurso de Cortázar se advierte un cambio de esa postura a la defensiva de los textos de los finales de los años sesenta –las polémicas con Collazos y la registrada en *Viaje alrededor de una mesa*, la carta abierta a Roberto Fernández Retamar, la entrevista en *Life*– hacia una particular retórica de la autojustificación una vez pasado el ecuador del caso Padilla –el poema “Policrítica en la hora de los chacales”, *Libro de Manuel*, *Fantomás*–. ¿Cómo se explica la evolución de

Cortázar en su discurso desde el rechazo a los dogmatismos hasta la concesión revolucionaria? Orloff lo achaca a lo siguiente:

A Cortázar le importaba sobremanera su propia construcción o figuración de la imagen del escritor revolucionario, construcción que se basaba en una versión del compromiso con la literatura, tan ingeniosa como inconsistente y deliberadamente ambivalente. Esto es clave a la hora de comprender la vaguedad y ambigüedad con las que Cortázar entiende la función del escritor y de la literatura dentro de la revolución y, en efecto, a la hora de definir su propio compromiso como artista. (Orloff, 2014, p. 231)

La evolución de una vertiente a otra desemboca en la escritura de *Libro de Manuel* (Kohut, 2000; Gilman, 2013; Orloff, 2014) y, posteriormente, de *Fantomas*. Esta obra retomará el testigo: un experimento lúdico y visual que continúa la estela de *Libro de Manuel* y de los almanaques *–La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969)–a partes iguales.

5.3. Posicionamiento, recorte y reescritura en *Fantomas*

Es momento de profundizar en *Fantomas*, un “objeto literario no identificado” (Barataud, 2010) de setenta y siete páginas de extensión. Este presenta una interdependencia entre el relato autodiegético, la reproducción de los elementos visuales –las viñetas cómicas, diagramas, infografías, recortes de prensa, montajes fotográficos, grabados– y los informes del Tribunal Bertrand Russell II (*Figs.* 80-85). En *Fantomas*, Cortázar recupera la tónica auto-justificativa¹⁶⁴ de sus textos no ficcionales –al menos, aquellos producidos a partir de su constitución como intelectual comprometido– e incorpora temas tratados en su obra crítica y en textos destinados a establecer su lugar como intelectual: el rol del intelectual latinoamericano, la profesionalización del escritor, la relevancia de las generaciones futuras en la constitución del hombre nuevo, etc. La identificación de Cortázar con el narrador y protagonista de la historia es inmediata, pues el Cortázar-personaje sale de la reunión del Tribunal Bertrand Russell II en Bruselas y

¹⁶⁴ El matiz adquirido en este caso es distinto: ya no parece la culpa burguesa ni la postura a la defensiva, sino un mecanismo para producir humor a costa de una visión irónica y autodespectiva del propio Cortázar.

emprende su regreso a París. El relato está narrado en su totalidad en tercera persona a modo de mecanismo de distanciamiento irónico, al tiempo que se refiere al propio narrador como protagonista de los hechos. Asimismo, en la acción se alternan constantemente el contexto y el acto de lectura con el contenido de la historieta que lee el narrador, lo que lleva a la paulatina imbricación de los niveles diegéticos. A todo ello se suman los recuerdos que el protagonista tiene sobre lo acontecido en la sesión del tribunal y los testimonios que allí escucha. La obra sitúa al lector, por lo tanto, en un vaivén constante entre la simpatía de lo lúdico y el recuerdo de la violencia institucional.

La recepción que *Fantomas* tuvo en su época fue desigual, aunque mucho más benevolente que la de *Libro de Manuel*: si algunos críticos reconocen esta “experiencia lúdica, desalentadora pero crítica” (Espejo, 1975, p. 84), otros la calificarán directamente de panfletaria (Luchtingh, 1977). A pesar de que Cortázar seguía buscando ese equilibrio entre su compromiso como intelectual y el de su obra, el foco ya no estaba puesto en su persona: “this critical silence is most probably due to plain embarrassment. Embarrassment felt by the *engagés* and the *enragés*, as well as, and above all, by those only literature-minded. [...] To mix clichés: Vos, Cortázar, quo vadis, che?” (Luchting, 1977, p. 74-79).

En el propio apéndice se explica la génesis, funciones e, incluso, los integrantes de dicho tribunal. Del mismo modo, se muestran las comprobaciones y conclusiones del Tribunal Bertrand Russell II, en las que se denuncian la injerencia de intereses privados estadounidenses en las estructuras de poder y económicas latinoamericanas, así como el saqueo de recursos y la intromisión en el derecho de autodeterminación de los pueblos. Como en *Rayuela*, Cortázar se toma la libertad de sugerir un orden de lectura de su libro: “el lector interesado en conocer detalles sobre este tribunal los encontrará en el Apéndice, pp. 71/77. Un consejo amistoso: lea el apéndice al final, para qué apurarse si aquí todo va de lo más bonito” (Cortázar, 1975, p. 7). La advertencia inicial recalca la importancia de dar la misma información, pero de manera más atractiva y exhaustiva. Lo serio y lo lúdico tienen su papel, pues la lectura de uno posibilita la comprensión del otro; así, la forma lúdica invita a la difusión y comprensión de los asuntos serios.

A esto se suma la voluntad expresa de Cortázar de que se vendiera en formato popular que señala en numerosas entrevistas, como la que concede a Joaquín Soler Serrano (1977, 1:42:00-1:42:20). Para el escritor, el atractivo principal del formato de la historieta es la capacidad de difusión que esta ofrece:

Sabemos que los dibujos humorísticos de contenido satírico [...] han probado desde hace siglos su eficacia política incluso en países donde la censura se ensaña contra todo lo que considera serio, pero se ve obligada a dejar pasar lo meramente cómico, tras de lo cual alienta una seriedad que el pueblo descifra y asimila infaliblemente. (Cortázar, 1984, pp. 85-86)

Esta importancia del formato se hace aún más relevante en la línea de análisis que propone Amanda Salvioni a propósito de la comparación de ediciones ilustradas de un mismo texto literario (2020), especialmente si se repara en la historia de las ediciones de *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*. El cotejo de las principales versiones muestra la progresiva separación del texto y la imagen como elección consciente para adaptar el contenido a un formato popular –en oposición a su concepción inicial de libros de artista como objeto de lujo–. Ambos libros sufrieron cambios determinantes en las posteriores ediciones (Luna, 2014, pp. 52-62; Dávila, 2001, pp. 80-81 y 150-164) que diezmaron el propósito y trabajo volcado desde su génesis editorial. Estos cambios –tipográficos, de formato, etc.– fueron aceptados por Cortázar en las ediciones a partir de 1970 con el objeto de reducir su coste y devolverlos a su origen popular –eran ediciones de lujo, su paso al formato de bolsillo evitó su desaparición más allá de los círculos universitarios– (Luna, 2014: 52-62). Esta es una clara muestra de ese cambio en el posicionamiento intelectual de Cortázar; además, acerca las nuevas ediciones a las propuestas iniciales de Orfila Reynal, que en su correspondencia con Cortázar “reafirma su elección por «un gran público» como opuesto al libro objeto de un lector aristocrático o burgués” (Sorá, 2017, p. 211) y a la línea editorial de Siglo XX (Sorá, 2017).

Esta tendencia, que en otros ejemplos literarios podría deberse al gusto de la época y de los lectores, en el caso presente da cuenta del modo en el que Cortázar se sirve de la interacción entre lo textual y lo visual para configurar su iconografía de autor, complementario a las discusiones mantenidas durante las décadas de los sesenta y setenta en torno a las polémicas sobre la literatura de la revolución o la revolución en la literatura. Otro ejemplo de esta consciente construcción de la imagen por parte de Cortázar se encuentra en la contratapa de *Último round*, donde se incluye el siguiente recorte:

LAS GRANDES BIOGRAFÍAS DE NUESTRO TIEMPO

“... el escritor Julio Cortázar, un pequeño-burgués con veleidades castristas.”

Ramiro de Casasbellas, PRIMERA PLANA, junio de 1969

(Para más detalles, véase p. 199 ss., planta baja) (Cortázar, 2013, contratapa).

La sección mencionada entre paréntesis envía al lector al texto “Acerca de la situación del intelectual latinoamericano”, reproducido junto con esta explicación: “Esta carta, publicada por la Revista de la Casa de las Américas (La Habana, Cuba, 1967) se incorpora aquí a título de documento, puesto que razones de gorilato mayor impiden que la revista citada llegue al público latinoamericano” (Cortázar, 2013a, planta baja, p. 199). La inclusión de textos como “Casilla del camaleón” o “Acerca de la situación del intelectual latinoamericano” en *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*, respectivamente, pretenden justificar los modos en los que ejerce Cortázar su autoridad literaria en el campo intelectual y, al mismo tiempo, continúa innovando en el terreno narrativo mediante la aparición de lo visual. Años más tarde, en conversación con Omar Prego, Cortázar aplicará este temor a la rigidez no solo a las estructuras intelectuales, sino también a la revolución misma, que corre el peligro asimismo de convertirse en la Gran Costumbre y anquilosarse:

con una frecuencia bastante abrumadora, después de esa primera etapa las revoluciones se institucionalizan, empiezan a llenarse de quitina, van pasando a la condición de coleópteros. Bueno, yo trato de luchar contra eso, ese es mi compromiso con las revoluciones, con la Revolución. Trato de luchar por todos los medios, y sobre todo con medios lúdicos, contra lo quitinoso. (Cortázar, en Prego, 1984, pp. 221-222)

Si bien los almanaques y *Fantomas* buscan este mismo objetivo, existen unas diferencias de base que impiden vincular esta narración gráfica dentro de esta tradición cortazariana. La primera de ellas guarda un estrecho vínculo con el uso de la imagen:

La presencia que el medio fotográfico, en su dimensión testimonial, tiene tanto en *La vuelta* como en *Último round*, está basada en la visión que Cortázar tiene con respecto a la comunicación de ciertas realidades políticas urgentes. En este sentido, y volviendo a la noción de “operación análoga”, en este punto de su evolución literaria, el combinar ficción con testimonio, arte y periodismo, humor y comentario político, como se ve en los dos libros *collage*, muestra un intento mucho más explícitamente “comprometido” de escribir un tipo de literatura desde

y para la revolución [...] que pueda transmitir un claro mensaje político, sin tener que sucumbir ante las formas rígidas del dogmatismo revolucionario, o en efecto, de la literatura comprometida. (Orloff, 2014, p. 208)

Si bien el elemento visual es en gran parte lo que permite la entrada a la nueva manera de entender el compromiso, no existe una verdadera interdependencia entre este discurso y el textual: “[En *Fantomas*] descubrimos una notoria y armónica interacción entre los discursos visuales y verbales; por lo contrario, en *La vuelta al día* y *Último round* percibimos el acopio aparentemente inconexo de discursos, incluso la coexistencia entre discurso verbal y visual llega en ocasiones a contraponerse o, sencillamente, a ignorarse” (Luna, 2014, pp. 15-16). La otra gran diferencia es la correspondencia de los referentes con el formato: mientras que en los primeros la innovación consiste en añadir lo lúdico a la literatura terriblemente seria, en el segundo se trata de emplear el formato popular para lograr una mayor difusión de un asunto muy serio. Por mucho que en los primeros se incluyan textos explícitamente políticos, su estructura es artísticamente vanguardista, pero no sus intenciones. Por lo tanto, esto no bastaba para el compromiso que se exigía de los intelectuales en la época:

Es evidente que Cortázar no quiso “copiar” la totalidad del formato de los almanaques y que en estos libros no se ha dado un “salto completo hacia la cultura popular” a expensas del lado intelectual. [...] un lector que no conozca las obras y las intenciones del dadaísmo, [...] la música del jazz [...] o la obra fantástica de Julio Verne, definitivamente no posee la llave para continuar la lectura de estos textos. Lo contrario, sin embargo, no es solo igualmente cierto sino esencial: un lector “hiperintelectual” [...] habrá ignorado el contrato textual popular [...]. (Dávila, 2001, pp. 107-109)

Así, cuando el número de “La inteligencia en llamas” (Martré y Cruz, 1975) llegó hasta Cortázar¹⁶⁵, este tuvo en sus manos la oportunidad perfecta para poner a prueba sus propios postulados. El personaje de Fantômas, procedente de la tradición de los folletines novelados y creado por los franceses Marcel Allain y Pierre Souvestre en 1911, vio

¹⁶⁵ La tira llegó hasta Cortázar gracias al encargado de la sección literaria de Novaro, el argentino Luis Guillermo Piazza; este era asimismo colaborador en el periódico Excelsior y fue el encargado de ponerse en contacto con su director, Julio Scherer, para la publicación del proyecto de Cortázar (Martré, 2014).

alteradas sus características en su paso de la tradición europea a la mexicana. En primer lugar, el formato elegido por la Editorial Novaro fue en este caso la historieta, añadiendo el componente visual del que posteriormente se valdría Cortázar –gracias a la labor de Víctor Cruz–. *Fantomas, la amenaza elegante*, como así se tituló la serie, heredó de su antecesor el gusto por el arte y la cultura, pero fue gracias a la aportación de Martré como incluyó en su círculo de amistades a personalidades como Sartre, Fellini o las que ocuparán el número en el que aparece Cortázar (Fig. 86). Asimismo, el personaje no solo pierde el circunflejo, sino que también su comportamiento adquiere otros matices: Fantomas ya no será el sofisticado y cruel criminal que idearan Allain y Souvestre, sino una suerte de Robin Hood modernizado (Martré, 2014). Para Grivel, Fantômas actúa contra el orden establecido, con un *modus operandi* anárquico –motivado no por intereses ideológicos, sino personales– e, incluso, patafísico (2013); si a esto se suma el interés de los surrealistas franceses por este personaje¹⁶⁶ (Franco, 1998, p. 49), se pueden encontrar unas filiaciones claras con el sentir de Cortázar que hacen afín su literatura a las motivaciones de este personaje.

El diálogo intertextual que este Fantomas establece con su homólogo francés –añadido, por supuesto, al diálogo que pretende establecer con los lectores– adquiere nuevos matices si se tiene en cuenta el concepto de reescritura tal y como lo entiende Silvano Santiago (2012). El estudioso parte de la idea de que los textos del escritor latinoamericano se enuncian desde un entre-lugar, puesto que existe una tensión constante entre la inscripción en la tradición y la reescritura de los modelos canónicos para establecer nuevos significantes “gracias a un movimiento que activa y destructivamente desvía la norma, un movimiento que resignifica los elementos preestablecidos e inmutables que los europeos exportaban al nuevo mundo. [...] Hablar, escribir significa: hablar contra, escribir contra” (Santiago, 2012, pp. 64-65). Este acto de “escribir contra” va a ser constante en Cortázar: no solo porque *Fantomas* se posicione contra la neocolonización cultural y la tradición literaria que le precede, sino porque el propio concepto de revolución para este escritor consiste en el cuestionamiento de las formas y los géneros literarios. Anclado en la parodia, pero no lastrado por ella, Cortázar supera “la condición de obra parasitaria, una obra que se nutre de otra sin nunca añadirle algo

¹⁶⁶ “The avant-garde and the surrealists were drawn to Fantomas because of their antisocial violence. As an enemy of the established order [...], he was compared to Maldoror because he blatantly defied the moral code as it was defined by bourgeois society. More significantly, Fantomas was a symptom of the dark side of modernity” (Franco, 1998, p. 49).

propio” (Santiago, 2012, p. 66). De esta manera, no establece una simple copia de los modelos anteriores, esto es, no se instala en el silencio, sino que pretende transgredir el modelo original y dotarlo de una intención nueva –la difusión de las actas del Tribunal Bertrand Russell II–. Así, a las reescrituras del antihéroe que ya se realizaran en el paso a las viñetas mexicanas se añade el esfuerzo de Cortázar, quien resignifica toda la tradición anterior de Fantomas al apropiarse del personaje y de la historia que le menciona con un propósito completamente nuevo: “con una tijera comencé a cortar las partes que me interesaban e hice una especie de *collage* en la que escribí un texto que fui colocando en diferentes páginas de la historieta eliminando lo que no me interesaba y le cambié completamente el sentido” (Cortázar, 2013a, p. 245).

El escritor no solo modifica la organización, sino que inserta los acontecimientos del número anterior en un nuevo contexto –las denuncias del Tribunal Bertrand Russell II– en el que la acción individual del héroe ya no es suficiente. Para ello, los niveles diegéticos se funden hasta propiciar el encuentro entre el Cortázar-personaje y Fantomas, al que recomienda, como al lector, que acuda a las actas del Tribunal para darse cuenta de la gravedad de su error: “mirá en los apéndices y encontrarás lo necesario –dijo el narrador mostrando las páginas finales de este mismísimo volumen–. Si querés una síntesis, te la hago en tres palabras: las sociedades multinacionales” (Cortázar, 1975, p. 44).

Además de todo lo dicho anteriormente, el uso del elemento visual en *Fantomas* es de gran relevancia para entender sus conexiones con un posicionamiento ético del intelectual. En cuentos como “Apocalipsis de Solentiname” o “Las babas del diablo”, el papel de mecanismo intuitivo de apertura que lo insólito tiene en su narrativa estará desempeñado por el elemento visual; en el primero de los ejemplos, además, servirá como entrada al mundo de la violencia de los conflictos de diversos lugares de América Latina. En *Fantomas*, lo visual es el pretexto –en el caso de las tiras cómicas– que lleva a Cortázar a hacer una relectura de “La inteligencia en llamas”, pero también son visuales los añadidos que resignifican las viñetas e introducen la violencia de los testimonios escuchados por el personaje en la sesión del tribunal:

Ocho días de trabajo en el Tribunal Russell, con una última reunión hasta la madrugada, horas y horas escuchando a relatores y testigos que aportaban pruebas sobre la represión en tantos países de América latina y el papel de las sociedades transnacionales en el pillaje de las economías y la dominación en el plano político

[inserción de la imagen] y paralelamente, porque la dominación económica exigía otras dominaciones, otros cómplices y otras víctimas, la repetición hasta la náusea de testimonios sobre el asesinato, la tortura, la persecución, las cárceles en Chile, Brasil, Bolivia, Uruguay y no pare de contar. (Cortázar, 1975, pp. 18-20)

La imagen que se inserta en el texto es un fotomontaje de unos negativos de unos rascacielos, visualización de esa “repetición hasta la náusea” provocada por los relatos de represión (*Fig. 87*). Donde las palabras faltan, actúa la imagen. De este modo, “por medio del fantástico, Cortázar logra introducir fotos repetitivas y representativas de la omnipresencia y omnipotencia estadounidense, los culpables, cuya imagen se hace violenta (pistolas, policías) y simbólica (IBM, rascacielos, capitol de Washington) hasta la náusea causa de la desmultiplicación y de la saturación visual que conlleva en cada página” (Barataud, 2010, pp. 7-8).

Además, del elemento visual, el mecanismo de inmersión en la lectura –de manera similar a lo que ocurre en “Continuidad de los parques”– será el que introduzca el elemento insólito. En el tren de regreso a París, el narrador combina la descripción del acto de lectura de “La inteligencia en llamas” –en el que intenta, sin éxito, implicar a los pasajeros– con la propia lectura del contenido de la historieta. Esto, que se podría ver como continuas digresiones o interrupciones de la lectura, es en realidad lo que va acercando los diversos niveles diegéticos del texto, que convergen en el momento en el que Cortázar-personaje recibe la llamada telefónica de Susan Sontag, otra de las intelectuales que se introducen en “La inteligencia en llamas” y a la que Cortázar otorga un papel decisivo. Sontag le conmina a terminar la lectura y ambos tachan de falso el final de la tira de original en sus conversaciones telefónicas. Es entonces cuando se desvela –para el Cortázar-personaje y para el lector, no así para Sontag, que parecía tenerlo todo bien claro desde el principio– el garrafal error de Fantomas de dar la hazaña por terminada y su vinculación con la labor del Tribunal Bertrand Russell II. Sontag advierte a Cortázar de la futilidad de la misión de Fantomas: deben inventar un nuevo final a esta historia, pues el que hay no es satisfactorio: “ahora él y muchos más sabemos que la destrucción de las bibliotecas no es más que un prólogo. Lástima que yo no sea buena dibujante, porque me pondría en seguida a preparar la segunda parte de la historia, la verdadera. En palabras será menos interesante para los lectores” (Cortázar, 1975, p. 40). De esta manera, Cortázar crea lo que la Sontag no ficcional denomina una estética de la visión, tal y como se ha comentado a propósito de *Humanario*. En palabras de Jaume Peris,

Se trataba, por tanto, de la utilización de un procedimiento típicamente cortazariano pero en un contexto muy diferente al de sus ficciones anteriores. En ese sentido, puede entenderse como una estrategia más para crear un nuevo tipo de narración, en el que la tesis ideológica y la denuncia política no se hallaran reñidas con la exploración de los dispositivos narrativos ni con la producción de efectos de extrañeza en el lector. (Peris, 2012, p. 103)

La parálisis inicial del Cortázar-personaje acaba cediendo a la llamada a la actuación de Sontag, pues es necesario dar a conocer la labor del tribunal: “no servirá para nada, monono, si ustedes y nosotros no encontramos el camino, y cuando digo nosotros no hablo de los esbeltos intelectuales tan admirados por las élites, sino de nosotros y de millones de mujeres y de hombres del planeta” (Cortázar, 1975, p. 37). Esta visión crítica de su postura ideológica inicial y de la de tantos otros “puede incluso entenderse como una aceptación de los postulados antiintelectualistas que había combatido fervorosamente en los años sesenta” (Peris, 2012, p. 108). No será el único momento en el que ocurra; en boca de un ficcional Octavio Paz se dirá: “somos unos perfectos intelectuales, Julio. Verifica mi diálogo con Fantomas y verás que le pido que haga algo por el amor que profesa al arte. Si pudiera cambiar ese texto, donde dice arte yo hubiera debido decir hombre” (Cortázar, 1975, p. 39). Esta referencia y crítica a su postura inicial es una estrategia equiparable a la archiconocida cita de la carta que escribe a Roberto Fernández Retamar: “de la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberían culminar en la realidad” (Cortázar, 1994c, p. 36), y que ya se plantea en su *Teoría del túnel*.

Serán los intelectuales –Sontag y, concretamente, Cortázar en conversación con el héroe– quienes muestren el verdadero peligro y guíen a Fantomas en su nuevo cometido: “la aventura de Fantomas es una vez más el Gran Engaño que los expertos del sistema nos han puesto por delante como una cortina de humo, igualito que en su tiempo la Alianza para el Progreso, o la OEA, o la reforma en vez de la revolución, o los bancos de fomento y desarrollo” (Cortázar, 1975, p. 41). Incluso los personajes de la historieta pueden caer en ese pozo sin fondo de la Gran Costumbre y lo quitinoso que continuamente se esmera en denunciar Cortázar. Aunque reticente en un primer momento, el abandono

de la acción individual por parte de *Fantomas* es un llamado a la solidaridad y a la unión de los pueblos:

Por supuesto que necesitamos líderes, es natural que surjan y se impongan, pero el error (¿era realmente Susan la que hablaba? Otras voces se mezclaban ahora en el teléfono, frases en idiomas y acentos diferentes, hombres y mujeres hablando de cerca y de lejos), el error está en presuponer al líder, Julio, en no mover ni un dedo si nos falta, en esperar sentados que aparezca y nos reúna y nos dé consignas y nos ponga en marcha. (Cortázar, 1975, pp. 58-59)

Esa crítica en *Fantomas* a esta actitud de individuo salvador si no va acompañado de una masa coincide con la que promulgara el Che en su texto (1978). Pero si Cortázar recalca alguna de las ideas de esa carta es, sin duda, la creación del hombre nuevo como símbolo de la esperanza en el futuro: el final de *Fantomas* describe al héroe y al escritor fijando su mirada en niño que “jugaba muy seriamente, como hay que jugar” (Cortázar, 1975, pp. 66-67) y que, en un gesto simbólico, acepta el caramelo que este le tiende como el que recoge un testigo. Con esto, Cortázar alude al relevo de un héroe que no actuará en solitario; la fuerza recae ahora en el conjunto de individuos cuya imagen “no está todavía acabada; no podría estarlo nunca [...]. Lo importante es que los hombres van adquiriendo cada día más conciencia de la necesidad de su incorporación a la sociedad y, al mismo tiempo, de su importancia como motores de la misma” (Guevara, 1978, pp. 12-14). Esa será la lucidez de sus protagonistas y la que él intenta apelar en el lector.

Otras declaraciones Cortázar, ya a finales de los años setenta¹⁶⁷, se hacen muy relevantes a la luz de todo lo postulado hasta ahora:

hasta el final, los lectores contarán infinitamente más para mí que los escritores. [...] Son ellos, y no los intelectuales, los que cuentan hoy para mí. [...] Y no como temas literarios, por cierto, pero sí como la razón profunda que todavía puede llevarme a escribir, a estar más cerca, a no creerme del todo inútil. [...] en todo caso, sé que puedo seguir escribiendo mis ficciones más literarias sin que aquellos que me leen me acusen de escapista; desde luego, esto no acaba ni acabará con mi mala conciencia, porque lo que podemos hacer los escritores es nimio frente al

¹⁶⁷ El texto “América Latina: exilio y literatura”, citado desde la compilación de su obra crítica, fue publicado originalmente en *Arte-sociedad-ideología*, 5, México, feb-mzo 1978.

panorama de horror y de opresión que presenta hoy el Cono Sur; y sin embargo debemos hacerlo y buscar infatigablemente nuevos medios de combate intelectual. (Cortázar, 1994b, pp. 174-180)

Estas palabras se pueden comprender como una manera de justificar su deriva respecto a sus anteriores posturas sobre el intelectual y la revolución: se debe a los lectores. De nuevo, Cortázar vincula su compromiso dentro de los límites de su campo profesional y referencia a esa búsqueda incansable que conlleva tanto lo político como lo estético.

Como se ha señalado hasta ahora, la publicación de *Fantomás* en 1975 procede de una serie de acontecimientos que es necesario tener en cuenta para comprender el proyecto intelectual y literario de Cortázar. Esta obra se puede entender bien como una estrategia de legitimación dentro de las nuevas exigencias del campo literario a los intelectuales de izquierdas, bien como la claudicación de una postura largamente defendida por el escritor argentino en lo referente a la separación de su actividad profesional e intelectual. El resultado se da, eso sí, siempre en sus propios términos, a través de una obra de contenido lúdico que no por ello deja de recordar las causas por las que aboga Cortázar. Este experimento le sirve al escritor para poner en cuestión sus posturas anteriores con un renovado tono de ironía y alejado de ese tono penitente de culpa burguesa recurrente en otros de sus textos. Mediante recursos ya empleados en sus relatos –la figura del doble, el narrador no fiable, lo insólito–, la innovación estilística –la parodia de las tiras cómicas, la ruptura que supone el elemento visual–, Cortázar crea una obra de formato único en la que se ficcionaliza como uno de sus perseguidores, esta vez en busca de la creación del hombre nuevo: sus lectores.

CONCLUSIONES

El recorrido teórico y analítico trazado hasta este momento permite postular una serie de consideraciones finales. La producción de Julio Cortázar ha servido como punto de partida para reflexionar sobre cómo los estudios literarios, especialmente la literatura comparada, se pueden beneficiar de una ampliación de su campo tradicional de investigación. En este sentido, con el primer capítulo se busca establecer las bases para nuevos modelos de estudio de la interacción entre texto e imagen, aplicables a investigaciones posteriores y a autores diversos tanto en el ámbito hispanoamericano como en el internacional. Este enfoque analítico podría ser fructífero para títulos contemporáneos como *El nervio óptico* (2014), de María Gainza, *Pequeño mundo ilustrado* (2012), de María Negroni, *Ese verano a oscuras* (2019), con texto de Mariana Enríquez e ilustraciones de Helia Toledo y *Zona ciega (ensayos sobre el ojo)* (2021), de Lina Meruane.

Los giros –lingüístico, cultural y pictorial– que han marcado la trayectoria teórica del siglo XX, el cambio de paradigma de la literatura comparada hacia una cooperación con otras disciplinas, la crisis de la literariedad y la historia de los modelos de percepción inciden en una serie de presupuestos comunes; estos se resumen en la contemplación de la obra artística como un fenómeno constituido por diversos elementos en constante comunicación y cuya posición dialoga con el momento histórico en el que se sitúan y desde el cual se contemplan. La creación de significado y la interpretación son, en consecuencia, procesos de posibilidades potencialmente infinitas. El estudio de la literatura en su intersección con otros campos culturales o intelectuales, especialmente en etapas históricas que favorecen la unidad de las artes, permite explicitar las relaciones de interdependencia, autonomía, refracción, etc. que se producen a lo largo del proceso de recepción de los textos y cómo estos, a su vez, se ven influidos por otras fuerzas. Las constelaciones sistémicas conformadas permiten superar conceptos como el de *Zeitgeist* o espíritu de época al tiempo que reconocen la posibilidad de la existencia de conexiones entre artes en un diferente estadio de su desarrollo. De ahí la necesidad de aportar diferentes contextos según lo precise el objeto de estudio; en el caso de la presente investigación, se ha recurrido tanto al nacimiento del *boom* y la revolución cubana como a las condiciones específicas de la generación del sesenta del cine argentino y el paso del pictorialismo y los grupos cerrados a una práctica fotográfica testimonial y democrática. Dichos análisis se proponen como un diálogo de la obra con su trayectoria histórica y su

variante sincrónica, atendiendo a las convenciones y códigos específicos que operan en el ambiente que rodea a una obra determinada o, si se trata del estudio de la producción completa de un autor, qué factores intervienen en la creación de su significado en función de su posición en el campo, sus cambios estilísticos o su nivel de consagración, entre otras variables. Estas correspondencias entre artes se pueden dar, si no de manera generalizada –en tanto intereses comunes, modos de proceder, etc. de distintos medios–, sí entre sus artistas, tal y como se explicita en las colaboraciones de Julio Cortázar con artistas visuales y el interés que en estos despierta su obra –representados a través de los trabajos de Manuel Antín, Sara Facio y Alicia D’Amico–.

Estas convergencias se dan tanto por la afinidad en el pensamiento estético de los realizadores como por el prestigio de la obra cortazariana adquirido tras la publicación de *Rayuela*, en un desplazamiento de lo periférico a lo central que afecta a gran parte de la literatura latinoamericana de los años sesenta en adelante. Estas relaciones entre artes que presentan diferentes grados de autonomía respecto al macrosistema cultural y económico se vieron ya a propósito de las dinámicas establecidas entre la literatura y la pintura del siglo XIX para favorecer su profesionalización. De una manera similar funciona la relación con la literatura que el cine y la fotografía argentinos establecen en tanto medios de origen reciente y que se encuentran reivindicando sus posibilidades estéticas. No es casualidad que tanto Manuel Antín como Sara Facio hayan desarrollado con posterioridad en sus carreras funciones dedicadas a la curaduría, la gestión cultural y la reforma institucional. La legitimación que se busca en estos casos no solo aporta una mayor visibilidad, sino una mayor flexibilidad en las prácticas que permite el avance de las artes en diferentes direcciones.

Las características de las teorías sistémicas de la literatura y la teoría de los campos de Bourdieu iluminan especialmente la producción cortazariana tanto por la relevancia que otorgan a los espacios de frontera entre las artes como por el concepto de red de relaciones que promueven: la intertextualidad o hipertextualidad, la noción de la figura o la subversión del ámbito fantástico que se aprecia desde la porosidad de lo intersticial presentes en la obra del escritor argentino se comprenden mucho mejor con estas coordenadas previas. La abundancia de vocablos como “encuentro” o “comunicación” –heredadas de la adopción y las sucesivas transformaciones del esquema comunicativo para determinar los factores que intervienen en la construcción de significado en el fenómeno artístico– es común asimismo a las relaciones interartísticas, las teorías sistémicas y la producción de Cortázar. Este escritor busca en todo momento

tender puentes tanto entre lo consuetudinario y lo insólito como entre las diferentes artes; se podría decir que en la producción cortazariana las distintas artes forman parte de un mismo macrosistema cuyas relaciones el lector debe descubrir, con ayuda de los puentes tendidos por el autor. Del mismo modo, no se puede entender la producción literaria cortazariana como un ente aislado, en relación solo con la literatura de su tiempo: el interés por lo visual de Julio Cortázar permite vincularlo con el campo artístico del momento, así como con su momento intelectual –que gira en torno a la revolución cubana– y las dinámicas del mercado editorial –el *boom* latinoamericano–. El propio Cortázar intenta unificar la expresión literaria, que se torna poética, con el conjunto de la realidad y las acciones humanas desde su *Teoría del túnel*. Del mismo modo que el modelo cambiante de las relaciones históricas entre la literatura y la visualidad, recogidas bajo el sintagma *ut pictura poesis*, revelan las analogías entre los dos modos de expresión artística, la poética de Cortázar hace que el proceder literario se auxilie de otras artes para suplir las carencias que dicho escritor encuentra en el lenguaje. El escritor no se preocupa tanto porque una modalidad sea más efectiva que otra, sino por tender puentes para que la conjunción de ambas artes permita una comprensión más profunda de lo insólito y de lo humano. También el “hombre nuevo”, que caracteriza la búsqueda de sus seguidores y se explicita aún más a partir de los años sesenta, es el poeta, de signo surrealista en su cosmovisión poética del mundo prefigurada en la *Teoría del túnel*. La poética del almanaque se configura desde reflexiones como las allí volcadas, relacionadas con lo intersticial y el entrelugar. Asimismo, el método de composición que mejor expresa la combinación de valores que pregona Cortázar es el que prioriza un acercamiento a lo artístico basado en las redes de combinaciones, las libres asociaciones y el montaje heterogéneo. Esta última operación hace referencia tanto al montaje en relación con los almanaques como a la operación analógica de recorte y selección que esta conlleva. Así, incluye tanto la selección del metraje por parte de Antín, las ampliaciones de las fotografías que Facio y D’Amico realizan para obtener el encuadre deseado y la alteración de la secuencialidad del cómic que Cortázar realiza en *Fantomas* para insertar tanto el texto literario como imágenes de otros tipos.

De las características tradicionalmente tipificadas acerca de lo fantástico –o de sus términos cercanos, como lo sobrenatural, lo *uncanny*, etc.–, la clave de la práctica que hace Cortázar en sus relatos reside en la transgresión de la realidad y su cuestionamiento en tanto orden inamovible; en su lugar, lo insólito conforma uno de los polos del *continuum* de la experiencia de lo real y lo artístico es un método de acceso intuitivo a su

totalidad. La imagen obtiene en su narrativa breve el papel de un catalizador de la entrevisión de lo insólito, una apertura a realidades no contempladas. Sin embargo, coexisten en la poética cortazariana tres modalidades de relación con la imagen. Estas, como el resto de lo que concierne a su producción, no son compartimentos estancos, pero sí proporcionan una guía útil para discernir las diferencias en la utilización de cada una de las artes visuales que se contemplan en este estudio. En primer lugar, Cortázar ve el cine como el espacio de lo estandarizado, del pasatiempo o, en relación con la irrupción de lo fantástico, lo consuetudinario. Sus posibilidades narrativas aluden a conexiones más cercanas a la lógica causa-efecto –al menos en la mayor parte de las películas que considera Cortázar, no aquellas en las que encuentra destellos poéticos, como las de Buñuel– cuyo predominio busca derribar en sus relatos. Por su parte, las dificultades de establecer la narración en la fotografía derivan de su condición no secuencial, de su fijación del instante. Sin embargo, esto es precisamente lo que busca Cortázar tanto en lo fantástico –tal y como explicita en “Algunos aspectos del cuento”– como en su producción literaria en general a través de su poética *collage*, combinatoria e intersticial. De este modo, la fotografía se relaciona en la narrativa breve cortazariana con la importancia del instante, la parcialidad y fragmentación de nuestra visión de la realidad, la ambigüedad y las múltiples posibilidades de significado que esto conlleva y, con todo ello, con la revelación de lo fantástico. En lo que respecta a la diagramación o la narración gráfica, Cortázar ve en estas manifestaciones visuales las posibilidades combinatorias y la ruptura de las operaciones no secuenciales de lectura que ensaya de manera discursiva a lo largo de toda su narrativa. Estas formas se emplean tanto como herramienta de divulgación de su concepción estética como de sus posteriores compromisos y denuncias en el terreno ideológico, ya sea a través de los almanaques o en *Fantomas*, pero siempre poniendo de relieve el carácter lúdico e intuitivo de dichas operaciones.

No solo las incursiones de Cortázar en otras artes demuestran el grado de experimentación presente asimismo en su narrativa, sino que, de manera inversa, es significativo cómo realizadores visuales se acercan a su literatura como campo permeable a los cruces interartísticos. A este respecto se han desarrollado una serie de aspectos teóricos relativos a las artes visuales que, una vez aplicados a los análisis de las obras seleccionadas, demuestran las correspondencias existentes con la poética cortazariana. Se hace referencia en primer lugar al montaje discursivo y de correspondencias, conceptualizado por Vincent Amiel y aplicado al análisis de ciertas secuencias de *Circe*, el cual conlleva una equivalencia de la sintaxis cinematográfica respecto al tratamiento

formal y temporal que transcurre en el relato: tanto el aislamiento de la familia Mañara como la porosidad de los órdenes, cuyo umbral es la puerta de la casa de Delia, se explicitan tanto de manera textual como a través de las metáforas visuales. Asimismo, las películas de Manuel Antín comparten similitudes estéticas con las nuevas tendencias cinematográficas internacionales que se están desarrollando en las décadas de mediados de siglo y cuyas preferencias artísticas –entre las que se incluyen las obras que se adaptan– favorecen una representación de la realidad discontinua, fragmentada, cuyas conexiones rara vez dependen exclusivamente de concatenaciones lógicas y buscan una reflexión activa por parte del espectador. En lo que respecta a la fotografía, su concepción epistemológica oscila entre las coordenadas precisas y objetivas del “esto ha sido” y las dudas que genera la parcialidad de su punto de vista. Estas premisas se explicitan en *Humanario* para generar un testimonio de aquellas personas en posiciones marginales respecto a la sociedad que, al mismo tiempo, constituye un tratado que incide en la subjetividad de la mirada de las fotografías y del escritor sobre temáticas como la incomunicación, la soledad y la incompreensión. A esto se añade la dinámica de mirar y ser mirado, especialmente destacada por campos teóricos como el de los estudios visuales de corte cultural y que, en autores como Mirzoeff, se vincula con la construcción y el reconocimiento de identidades subalternas. Tanto las imágenes tomadas por Facio y D’Amico como la reflexión que hace Cortázar sobre la posibilidad de las mismas inciden en el poder de la fotografía para tender puentes, desmontar jerarquías y permitir una comunicación y un conocimiento de otro orden. La correspondencia con textos de Cortázar tales como “Axolotl” permite el paso de la teoría de lo fantástico a la teoría de lo humano, ya pretendida desde la visión social del surrealismo y el existencialismo en *Teoría del túnel*.

La diagramación y la narración gráfica, por su parte, ha sido tratada desde aquellas perspectivas que comprenden el libro en tanto realidad material y objeto visual. Aportaciones como las de Chartier y Borsuk permiten considerar las obras más allá de su textualidad, al igual que Cortázar propone en su *Teoría del túnel* vincular el contenido del libro a su forma; todas ellas incluyen a la obra en un circuito de recepción que ha dejado de lado hace tiempo la injerencia única del autor en la creación del significado de la obra. Por ello, en volúmenes como *Fantomas contra los vampiros multinacionales* Cortázar se reapropia de otros discursos –como ya hiciera en relatos como “Recortes de prensa” o en su novela *Libro de Manuel*– y de otras imágenes –a la manera de *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*– para llevar a cabo su operación análoga, en la

que la revolución estética no se subordina a su contraparte política, sino que se eleva a un nivel de codependencia. Al igual que en los ensayos fotográficos y, en general, en las relaciones entre imágenes y textualidad en los medios mixtos –que, como se apuntaba a propósito de Mitchell, pueden abarcar la totalidad de la producción estética–, Cortázar señala que las formas revolucionarias y las artísticas responden a una misma urgencia y pertenecen a un mismo orden de la realidad: la poética. Esta concepción permite, asimismo, una compartimentación de la responsabilidad social del individuo y su labor profesional; esto es, la utilización de los instrumentos que al escritor le son propios para contribuir a la construcción de nuevas sensibilidades y apuntalar la formación del hombre nuevo, con una mirada que tiende puentes hacia el futuro. Se da así un mismo movimiento intertextual que el que se realiza mediante la reapropiación de las bases del proceder literario de Keats y Poe; esta misma reapropiación hace que adapte las nociones del hombre nuevo y del compromiso del intelectual a su particular comprensión de la causa socialista.

La imagen sirve en todos los casos para seguir buscando esa legitimación en el campo literario e intelectual; al menos, eso es lo que se pretende en las tres artes, aunque la operación análoga que lleva a cabo en los almanaques, *Fantomas* y otras obras de contenido abiertamente ideológico han sido calificadas como obra menor, obviando la línea de continuidad que se establece entre toda la obra cortazariana. A pesar de que la consagración que le aporta la imagen es para Cortázar una finalidad colateral, persiste esa cesura entre la práctica cinematográfica y la fotográfica. Si la segunda permite en el volumen analizado la demostración de un compromiso ético y estético, la primera se ve como un medio para su profesionalización e independencia económica; esto no invalida las ocasiones en las que Cortázar se embarca en proyectos en los que cree, como el de Antín o el que no llega a concretar con Buñuel. Así, la imagen sirve como elemento legitimador para Cortázar de diversas maneras: otorga un público más amplio en momentos en los que la lectura de los textos cortazarianos aún no es tan extendida, como ocurre con la primera película de Manuel Antín; es un pilar fundamental en la creación de su figura pública, ya sea a través de la imagen fotográfica en volúmenes como *Retratos* y *autorretratos* o mediante la reapropiación del discurso intelectual que realiza en sus diversas “entrevistas ante el espejo” o en *Fantomas*; por último, las reediciones de la obra cortazariana, especialmente en las que el componente gráfico es determinante, hablan del lugar central que su particular visión de la literatura mantiene en el campo cultural, ya sea

durante el periodo que va desde los años sesenta a los ochenta, aún en vida de Cortázar, como en las diferentes etapas en los que se revaloriza su obra.

Esta última es una línea de análisis que podría complementar en el futuro la investigación llevada a cabo en estas páginas. La iconografía cortazariana y las publicaciones ilustradas de su narrativa se han seguido editando desde el fallecimiento de su autor y se han concentrado en fechas clave de su vida, como el décimo aniversario de su muerte (1994) y el centenario de su nacimiento (2014). Así, han visto la luz volúmenes como *La Argentina en pedazos*, compilada en 1993, entre cuyas narraciones gráficas se encuentra el relato de Cortázar “Las puertas del cielo”, con ilustraciones de Carlos Nine y adaptación de Norberto Buscaglia; *Julio Florencio Cortázar. Una biografía rayuelística*, del ilustrador argentino Miguel Rep (2014, Planeta); las publicaciones de Alfaguara *Animalia* (2022), con ilustraciones de Isol Misenta, *Historias de cronopios y de famas* (2014), con dibujos de Elenio Pico, y *Cortázar de la A a la Z: un álbum biográfico* (2014), que propone un recorrido a la vida del escritor a través tanto del texto como de la imagen, diagramado por Sergio Kern. También ha aparecido la biografía de Cortázar en formato de narración gráfica, con textos de Jesús Marchamalo y Marc Torices (2017, Nórdica). Se incluyen en esta retrospectiva los diversos volúmenes de la editorial Libros del Zorro Rojo: *Discurso del oso* (2008), con ilustraciones de Emilio Urberuaga; *El perseguidor* (2009), dibujado por José Muñoz; *Reunión* (2012), con imágenes de Enrique Breccia; y la nueva edición de *La puñalada/El tango de la vuelta* (2014). En la línea de este último ejemplar se encuentran las reediciones de los almanaques en su formato original, tras décadas de ediciones populares divididas en tomos, por la casa mexicana RM: *La vuelta al día en ochenta mundos* (2010) y *Último round* (2013). El interés por la obra de Cortázar en contacto con las artes visuales ha llevado asimismo al rescate de obras en colaboración, como la que se lleva a cabo en *Julio Cortázar-Julio Silva. El último combate* (2013) o ha promovido retrospectivas como los documentales realizados por Cinthia Rajschmir, *Cortázar y Antín: cartas iluminadas* (2018) y Sara Facio: *haber estado ahí* (2023). Estos largometrajes se suman a la iconografía que parte de su obra, ya se trate de las adaptaciones de relatos que comienzan en vida de Cortázar como mediante los filmes que se realizan todavía en la actualidad (Anexo II). La imagen sirve, por lo tanto, como otro elemento imprescindible para analizar el proceso de recepción de la literatura.

En definitiva, la escritura para obras intermediales no se diferencia explícitamente del resto de la producción literaria y ensayística de Cortázar, que ya rompe barreras

genéricas y busca analogías tanto poéticas como visuales. Sin embargo, las colaboraciones con artistas plásticos aportan una perspectiva refrescante y una serie de desafíos que hacen que el autor salga de sus moldes y ensaye el pensamiento en imágenes. Con estas observaciones, el presente trabajo ha buscado insertarse en la línea de aquellos estudios cortazarianos que, en las últimas dos décadas, han tratado de poner en valor el componente visual dentro de la producción de este autor como modo de continuación de las líneas tradicionales de investigación sobre Cortázar. Críticos como López Petzoldt, Schwartz y Dávila, por aportar un ejemplo de cada una de las artes tratadas, centran sus esfuerzos en el impacto que el cine, la fotografía y la diagramación tienen a lo largo de la vida de Cortázar y en las obras derivadas de esta. Lo que diferencia a la presente tesis de otros trabajos de investigación anteriores es que en este caso se ha conjugado la presencia de lo visual a partir del concepto de montaje que opera en toda la producción de Cortázar.

Conclusion

The theoretical and analytical journey undertaken so far allows for postulating a number of final considerations. Julio Cortázar's output has served as a starting point in order to ponder on the benefits for literary studies, especially Comparative Literature, derived from a widening of its traditional field of investigation. With that aim, the first chapter seeks to lay the foundations for new study models focused on the interaction between text and image, which can be applied in further research on Cortázar as well as other authors, both in Latin American and international frameworks. This analytical approach might be fruitful in the case of contemporary works such as María Gainza's 2014 *El nervio óptico* –already translated to English as *Optic Nerve*–, María Negroni's 2012 *Pequeño mundo a oscuras*, Mariana Enríquez's 2019 *Ese verano a oscuras* –illustrated by Helia Toledo–, and Lina Meruane's 2021 *Zona ciega (ensayos sobre el ojo)*.

The linguistic, cultural, and pictorial turns that shaped theoretical development in the 20th century, Comparative Literature's paradigm shift towards cooperation with other academic disciplines, literariness crisis, and the history of perception models point to a series of shared assumptions –and they can be summarized as the contemplation of an artistic work as a phenomenon informed by several elements in constant communication and whose position dialogues with the historical background in which they are located, and from which they are contemplated. Creation of meaning and interpretation are therefore processes with potentially infinite possibilities. The study of literature in its intersection with other cultural or intellectual fields, especially during historical stages when the unification of the arts is favored, prompt the elucidation of relationships based on interdependence, autonomy, refraction, etc. that arise along a text's reception process and how said texts are also influenced by other forces at work. Conformed systemic constellations offer an alternative to concepts such as *Zeitgeist* or *spirit of the age* while acknowledging the possible existence of connections among arts in different development stages. Thus, a case is made for the necessity of providing different contexts according to the object of study: the present research resorts to the origins of Latin American Boom and the Cuban Revolution, as well as the specific conditions of Argentinian cinema's 60s generation, and the shift from pictorialism and closed groups towards democratic, "life" photography. Such analyses are proposed as dialogues between a work and its historical trajectory and synchronic variant, according to specific codes and conventions operating in the backdrop of a given work, or, in the study of an author's complete oeuvre, the

intervening factors at the creation of meaning –which are subject on its [the oeuvre] position in the field, its stylistic changes, or the extent of its recognition, among other variable aspects. The existence of corresponding elements in the arts can occur, if not in a generalized way –depending on the media’s common interests, proceeding methods, etc.–, definitely among the artists – as evidenced in Julio Cortázar’s collaboration with visual artists and the interest that the former’s oeuvre has aroused in the latter ones: the examined works of Manuel Antín, Sara Facio and Alicia D’Amico are telling instances.

These convergences occur due to both the creators’ affinity in terms of aesthetic thinking and the reputation gained by Cortázar’s corpus after the launching of *Rayuela* [*Hopscotch*], in a movement from the peripheral to the central position which would affect a large number of Latin American authors from the sixties onward. Relationships among arts with diverse degrees of autonomy within the cultural and economic macrosystem had already been noticed in the study of settled dynamics between 19th century literature and painting –aiming at an ever-growing professionalization. The relationship that Argentinian cinema and photography (as recently-born media still claiming for an acknowledgement of their aesthetic possibilities) establishes with literature operates in a similar manner. It is no coincidence that both Manuel Antín and Sara Facio have carried out functions as curators, cultural management and institutional reform besides their creative labor. The pursued legitimation brings about not only a wider visibility, but also a higher degree of flexibility in artistic practices –thus promoting the advancement of the arts in all directions.

Systemic literary theories and Bourdieu’s field theory feature traits that are particularly apt to shed light on Cortázar’s output, both for the prominence given to borderline spaces among arts and the relational thinking model they advocate for: intertextuality and hypertextuality, the notion of “figure”, or the subversion of a fantastic element observed from the porosity of the interstitial found in the Argentinian writer’s work can be understood better with these previous coordinates. The abundance of terms such as “meeting” or “communication” –drawn from the adoption of the communication model and its succeeding transformation in order to determine the factors intervening in the construction of meaning for the artistic phenomena– is also of common use in Cortázar’s interartistic relationships, systemic theories, and literary pieces. This writer always intends to build bridges between ordinary reality and the uncanny as well as between different arts; it could be argued that, within Cortázar’s production, the different arts are constituents of a single macrosystem whose relationships are meant to be unveiled

by the reader (with the help of those bridges built by the author). Correspondingly, Cortázar's literary oeuvre cannot be understood as an isolated item related only to its contemporary literary movements: Julio Cortázar's interest in the visual links him to his time's artistic background, intellectual environment –revolving around the Cuban Revolution–, and the trends in the publishing market –Latin American Boom–. Cortázar himself tried to unify the literary expression (becoming more poetic) and the conjunction of reality and human actions in his Tunnel Theory. As the ever-changing model of historical relationships between literature and visuality –encompassed in the syntagm *ut pictura poesis*– reveals analogies between two manners of artistic expression, so Cortázar's poetics reinforces his literary procedure with other arts able to fill the shortcomings found in language. The writer does not feel that much worried if a modality happens to be more effective than other, he is rather concerned about laying bridges, so that the conjunction of both arts lead to a deeper understanding of the uncanny and the human. Also the “New Man”, who defines the identity of his pursuers and whose traits become even more explicit during the sixties and onward, is embodied by the poet –under a surrealist light in his poetic cosmovision prefigured in *La teoría del túnel*. His almanac poetics is constructed on the basis of the ideas compiled in the aforementioned essay, related to the interstitial and the “Space-In-Between”. Likewise, the composition method that reflects Cortázar's combination of values more clearly is the one that prioritizes an approach to the artistic built on the basis of combination networks, free association, and heterogeneous assembly –this latter operation refers to both the assembly in relation with almanacs and the analogic operation of cutting and selection needed for such a creation. Thus, it includes the selection of recorded film by Antón, the ampliation of photographs realized by Facio and D'Amico in order to achieve the desired frame, and the alterations in the comic strip sequentiality performed by Cortázar in *Fantomas* in order to insert his literary text and other kind of images.

For Cortázar, out of all the traditionally typified characteristics concerning the fantastic –and closely-related terms such as supernatural, uncanny, etc.–, the key ones lie in the transgression and questioning of reality as an immovable order; instead, the uncanny stands as one of the poles that shape the *continuum* in the experience of the real, while the artistic is an intuitive gateway to its totality. In his short stories, the image acts as a catalyst for glimpses of the uncanny, a breach into unthought realities. Nonetheless, three modes of relationship with the image exist in Cortázar's poetics. Those, as everything else concerning his output, are not hermetic compartments, but provide a

helpful guide for discerning the differences in the use of each of the visual arts contemplated in this research. First, Cortázar considers cinema as the space for the standardized, the hobby, or –in its relationship with the fantastic–, the ordinary reality. Its storytelling possibilities appeal to connections akin to the cause-effect logic, at least in the majority of films Cortázar takes into consideration and whose prominent status he wishes to overthrow (excluding those in which he finds poetic sparks, such as Buñuel's). Concerning photography, its difficulties in establishing a narrative are caused by its own non-sequential condition, its fixation on the momentaneous. Nevertheless, that is precisely what Cortázar seeks in the fantastic –as he explicitly argues in “Some Aspects Of The Short Story”– as well as in his general literary production through his combinatorial, interstitial, and *collage* poetics. Hence, in Cortázar's short fiction photography is related with the importance of the instant, the partiality, and the subsequent fragmentation of our view of the reality, the ambiguity, the multiple possibilities for meaning and, in sum, the revelation of the fantastic. With respect to diagramation and graphic storytelling, Cortázar finds in those visual manifestations all the combinatorial possibilities and the breakdown of non-sequential reading operations that he performs in a discursive manner throughout his oeuvre. Such forms are used as divulgation tools for both his aesthetic conceptions and, later on, his commitment and denunciation in the ideological arena, whether through almanacs or through *Fantomás*, but always emphasizing the playful and intuitive nature of said operations.

The degree of experimentation in Cortázar's writing can be pinpointed not only in his involvement with other arts, but also in the works made by visual creators who have approached his literature as a field sensible to interartistic mixtures. In this area, a number of theoretical aspects related to visual arts have been developed and, once applied to the analysis of the selected pieces, prove the existing correspondences with Cortázar's poetics. Firstly, the assembly of discourse and correspondence is addressed –this has been conceptualized by Vincent Amiel– and applied in the analysis of certain sequences from *Circe*, which entails an equivalence of cinematographic syntax and the formal and temporal treatment employed in the short story: both the isolation of the Mañara family and the porosity in the orders, whose threshold is the main door in Delia's house, are explicitly shown through text and visual metaphors. Manuel Antín's films share similar aesthetic traits with the new international cinematographic trends developed during the mid-century decades, and whose artistic preferences –including the works that are being adapted– favors a discontinued, fragmentary representation of reality (its connections

rarely relying exclusively on logical concatenations), while demanding an active process of reflection by the audience. In the case of photography, its epistemological conception fluctuates between the precise, objective coordinates of “this-has-been” and the doubts stirred by its partial point of view. Such premises are explicitly laid out in *Humanario* in order to extract a testimonial from those people left behind by society and, at the same time, constitutes a treaty with insights into the subjectivity of the writer’s and the photographers’ gaze upon themes such as solitude and the lack of communication and understanding. The dynamics in the act of beholding and being beheld are also in play, chiefly addressed in theoretical fields such as culture-leaning visual studies, which, in Mirzoeff and other authors, are associated with the construction and acknowledgment of subaltern identities. Both the pictures taken by Facio & D’Amico and Cortázar’s meditations on their [pictures] possibilities highlight the power of photography as a tool for building bridges, breaking down hierarchies, and paving the way for a different order of communication and knowledge. Correspondences with texts by Cortázar such as “Axolotl” allow for the passage from the theory of the fantastic to the theory of the human –pursued since the social view of surrealism and existentialism in *Teoría del túnel*.

Diagramation and graphic storytelling, in contrast, have been addressed by those perspectives that understand the book as a material reality and a visual item. Contributions by Chartier and Borsuk lay the foundations for the consideration of works beyond their mere textuality, similar to how Cortázar proposes (in *Teoría del túnel*) a link between a book’s content and its shape; all of the above include the work in a circuit of reception that has long since moved on from the concept of the author’s authority as the sole intervening authority in the process of the creation of meaning. That is the reason why Cortázar, in titles such as *Fantomas Versus The Multinational Vampires*, re-appropriates other discourses –as he had already done in his short story “Recortes de prensa” or his novel *A Manual For Manuel*– and other images –as in *Around The Day In Eighty Worlds* and *Last Round*– aiming to carry out his analogous operation, one in which his aesthetic revolution is not subordinated to its political counterpart, but rises to a position of mutual dependence. As in photographic essays and, generally speaking, in the relationships between image and textuality in mixed media –which, as it has been pointed out concerning Mitchell, can encompass the whole of the aesthetic production–, so Cortázar states that revolutionary and artistic forms draw from a single urgency and belong in the same order of reality: poetics. This conception gives rise to a compartmentation of the individual’s social responsibility and their professional labor; it means the use of tools

peculiar to the writer so as to contribute in the building of new sensibilities and supports the formation of the New Man, with a gaze that lays bridges toward the future. Thus, an intertextual movement analogous to the one developed by re-appropriating the basis of Keats and Poe's literary procedure is carried out; this very re-appropriation leads Cortázar to adapt notions from the New Man and the intellectual's commitment to his particular understanding of the socialist cause.

In any case, image helps sustaining the search for that legitimacy in the literary and intellectual field; at least, that is the purpose in the three arts, despite the analogous operation performed in almanacs, *Fantomas*, and other pieces with an open political content being regarded as a minor work, ignoring the continuity line connecting the whole of Cortázar's oeuvre. Notwithstanding the fact that consecration derived from the image is a collateral goal for Cortázar, the gap between the cinematographic and the photographic practices does still exist. If the latter is a token of the demonstration of an ethical and aesthetic commitment in the examined volume, the former is hold as a means for his professionalization and economic independence; this does not rebut the instances where Cortázar takes on projects in which he believes, such as the filmic endeavor with Antín or the unrealized one with Buñuel. As a result, the image serves as a legitimating element for Cortázar in several ways: it attracts a larger audience at a time in which Cortázar's texts is still not widespread, as it is the case with Manuel Antín's first movie; it is a key mainstay in the creation of his public persona, whether through the photographic image in volumes such as *Retratos y autorretratos* or through the re-appropriation of intellectual discourse laid out in his several "interviews facing a mirror" or *Fantomas*; finally, re-editions of the Cortazarian corpus, mainly those in which the graphic component is given a significant value, stress the central role his particular vision of literature maintains in its field, both throughout the period ranging from the sixties to the eighties (still during Cortázar's lifetime) and in the different periods of revalorization of his work.

This last line of analysis could, in the future, complement the research conducted in these pages. Cortazarian iconography and the illustrated publications of his narrative have been consistently reissued since the writer's decease and have focused on key moments of his life, for example, the tenth anniversary of his death (1994) and his birth centenary (2014). Hence, there are printed volumes such as *La Argentina en pedazos*, compiled in 1993, which features graphic narratives including Cortázar's short story "Las puertas del Cielo", illustrated by Carlos Nine and adapted by Noberto Buscaglia; *Julio*

Florencio Cortázar. Una biografía rayuelística by Argentinian illustrator Miguel Rep (2014, Planeta); Alfaguara's *Animalia*, with art by Isol Misenta (2022), *Historias de cronopios y de famas*, with drawings by Elena Pico, and *Cortázar de la A a la Z: un álbum biográfico*, with diagrams by Sergio Kern (2014), which offers a journey along the writer's life through text and image. Cortázar's biography has also been treated as a graphic novel, with texts by Jesús Marchamalo and Marc Torices (2017, Nórdica). This retrospective comprises several volumes by publishing house Libros del Zorro Rojo: *Discurso del oso*, with illustrations by Emilio Urberuaga (2008); *El perseguidor*, drawn by José Muñoz (2009); *Reunión*, with images by Enrique Breccia (2012); and a new edition of *La puñalada/El tango de la vuelta* (2014). In the spirit of this latter book it is worth mentioning the reissues of almanacs in their original format by Mexican house RM, after decades of popular editions split into volumes: *Around The Day in Eighty Worlds* (2010), and *Last Round* (2013). The interest in those Cortázar's works mixed with visual arts has sparked the recovery of collaborative pieces, *Julio Cortázar-Julio Silva. El último combate* (2013) being a case in point; or has prompted retrospectives such as Cinthia Rajschmir's documentaries *Cortázar y Antín: cartas iluminadas* (2018), and *Sara Facio: haber estado ahí* (2023). These feature-length films contribute to the iconography born from his oeuvre, be it the adaptations of short stories (already in Cortázar's lifetime) or movies that are realized even nowadays (see Annex II). Therefore, image fulfills its purpose as an indispensable element in order to assess literature's reception process.

In conclusion, the writing devoted to intermedial works is not explicitly different from the rest of Cortázar's literary and essayistic output, which itself tears genre boundaries down and searches for both poetical and visual analogies. Nevertheless, his collaborations with plastic artists provide a refreshing perspective and a series of challenges that force the author to break his own molds and practice thinking in images. Ending with these considerations, the present research project has sought to join the chain of those Cortazarian studies which, for the last two decades, have tried to give value to the visual element in this author's work as a means for the continuation of the traditional investigation lines on Cortázar. Critics such as López Petzoldt, Schwartz, and Dávila, to name one author from each of the arts discussed, focus their efforts on the impact cinema, photography, and diagramation exert throughout Cortázar's life and on works derived. What makes this thesis stand out from previous research volumes is the conjunction of the visual through the concept of "assembly" that informs the whole of Cortázar work.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- Caparrós, M. (2019). Julio Cortázar, último round. *New York Times*, 11/02/2019. Reproduce la entrevista realizada en 1983 por Martín Caparrós. <https://www.nytimes.com/es/2019/02/11/espanol/opinion/cortazar-ultima-entrevista-caparros.html>
- Carbone, P. (1973). Julio Cortázar: “Mi ametralladora es la literatura”. *Crisis*, 2, pp. 10-15.
- Cortázar, J. (1946). Casa tomada. *Los Anales de Buenos Aires*, 11, pp. 13-18.
- Cortázar, J. (1984). *Rayuela*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Cortázar, J. (1967). *La vuelta al día en ochenta mundos*. Diagramación de Julio Silva. México, Siglo XXI.
- Cortázar, J. (1972). *Prosa del observatorio*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Cortázar, J. (1975). *Fantomas contra los vampiros multinacionales: una utopía realizable*. Diseño de Juan de Dios Campos E. y portada de Oswaldo. Ciudad de México, Excélsior.
- Cortázar, J. (1978). *Territorios*. Diagramación de Julio Silva. Ciudad de México, Siglo XXI.
- Cortázar, J. (1983a). *Nicaragua tan violentamente dulce*. Buenos Aires, Muchnik.
- Cortázar, J. (1983b). Entrevista en la librería El Juglar, México. <https://www.youtube.com/watch?v=2bOIV-04-3I>
- Cortázar, J. (1994a). *Obra crítica I*. Edición a cargo de Saúl Yurkievich. Buenos Aires-Madrid, Alfaguara.
- Cortázar, J. (1994b). *Obra crítica II*. Edición a cargo de Saúl Yurkievich. Buenos Aires-Madrid, Alfaguara.
- Cortázar, J. (1994c). *Obra crítica III*. Edición a cargo de Saúl Yurkievich. Buenos Aires-Madrid, Alfaguara.
- Cortázar, J. (1996). *Imagen de John Keats*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Cortázar, J. (2010a). *Cuentos completos I*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Cortázar, J. (2010b). *Cuentos completos II*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Cortázar, J. (2010c). *Papeles inesperados*. Madrid, Punto de Lectura.

- Cortázar, J. (2012a). *Cartas. Tomo I (1937-1954)*. Compilado por A. Bernárdez y C. Álvarez Garriga. Buenos Aires, Alfaguara.
- Cortázar, J. (2012b). *Cartas. Tomo II (1955-1964)*. Compilado por A. Bernárdez y C. Álvarez Garriga. Buenos Aires, Alfaguara.
- Cortázar, J. (2012c). *Cartas. Tomo III (1965-1968)*. Compilado por A. Bernárdez y C. Álvarez Garriga. Buenos Aires, Alfaguara.
- Cortázar, J. (2012d). *Cartas. Tomo IV (1969-1976)*. Compilado por A. Bernárdez y C. Álvarez Garriga. Buenos Aires, Alfaguara.
- Cortázar, J. (2012e). *Cartas. Tomo V (1977-1984)*. Compilado por A. Bernárdez y C. Álvarez Garriga. Buenos Aires, Alfaguara.
- Cortázar, J. (2013a). *Último round*. Diagramación de Julio Silva. Edición facsimilar del original de 1969 (Ciudad de México, Siglo XXI), dividido en primer piso y planta. Barcelona, RM.
- Cortázar, J. (2013b). *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Cortázar, J. (2014). *Cortázar de la A a la Z*. Edición de A. Bernárdez y C. Álvarez Garriga. Buenos Aires, Alfaguara.
- Cortázar, J., Muchnik, M. y Silva, R. (dirs.) (1999). *Chili: le dossier noir*. Con nuevo prefacio de Raúl Silva. París, Gallimard.
- Cortázar, J. y Prego Gadea, O. (1985). *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires, Alfaguara.
- González Bermejo, E. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, Edhasa.
- Harss, L. (1966). *Los nuestros*. Con la colaboración de B. Dohmann. Buenos Aires, Sudamericana.
- Harss, L. (1969). *Los nuestros*. Con la colaboración de B. Dohmann. Buenos Aires, Sudamericana.
- Harss, L. (2012). *Los nuestros*. Con la colaboración de B. Dohmann. Buenos Aires, Alfaguara.
- Soler Serrano, J. (1977). *A fondo: Julio Cortázar*. <https://www.rtve.es/play/videos/a-fondo/julio-cortazar/1051583/>
- Sorano, O. y Colominas, N. (1979). Julio Cortázar: “Lo fantástico incluye y necesita la realidad”. *El País*, 25/03/1979, IV-V. <https://cortazar.nakalona.fr/files/show/1535>
- Sosnowski, S. (1976). [Entrevista con] Julio Cortázar. *Hispanamérica*, 13, pp. 51-68. <https://www.jstor.org/stable/20541452>

Obras visuales analizadas

- Antín, M. (dir.). (1962). *La cifra impar* [Película]. Cinematográfica Novus.
- Antín, M. (dir.). (1964). *Circe* [Película]. Producciones Manuel Antín.
- Antín, M. (dir.). (1965). *Intimidación de los parques* [Película]. Producciones Manuel Antín, Industria Peruana del Film S.A.
- Facio, S. y D'Amico, A. (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires*. Texto de Julio Cortázar. Buenos Aires, Sudamericana
- Facio, S. y D'Amico, A. (1973). *Retratos y autorretratos*. Textos de Miguel Ángel Asturias, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Guillermo Cabrera Infante, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Alberto Girri, Eduardo Mallea, Ricardo E. Molinari, Manuel Mujica Lainez, Pablo Neruda, Silvina Ocampo, Juan Carlos Onetti, Nicanor Parra, Octavio Paz, Augusto Roa Bastos, Juan Rulfo, Ernesto Sábato y Mario Vargas Llosa. Buenos Aires, Crisis
- Facio, S. y D'Amico, A. (1976). *Humanario*. Textos de Fernando Pagés Larraya y Julio Cortázar. Buenos Aires, La Azotea
- Fresán, J. (1969). *Casa tomada*. Traducción al diseño gráfico del texto de J. Cortázar. Buenos Aires, Minotauro.

Fuentes secundarias

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, 73, pp. 249-264.
- Agee, J. y Evans, W. (1941). *Let Us Now Praise Famous Men*. Boston, The Riverside Press Cambridge.
- Alazraki, J. (1973). Homo sapiens vs homo ludens en tres cuentos de Cortázar. *Revista Iberoamericana*, 39(84), pp. 611-624.
- Alazraki, J. (1981). 62, modelo para armar: novela calidoscopio. *Revista Iberoamericana*, 47(116), pp. 155-163.
<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1981.3652>
- Alazraki, J. (1982). Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar. *Revista Iberoamericana*, 48(118), pp. 9-20.
- Alazraki, J. (1983). *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid, Gredos.

- Alemaný Bay, C. (2016). Narrar lo inusual. *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona. *Romance Notes*, 56(1), pp. 131-141. <https://doi.org/10.1353/rmc.2016.0013>
- Alemaný Bay, C. (2019a). La construcción de una nueva identidad genérica y fronteriza: la narrativa de lo inusual. En C. Luna Sellés y R. Hernández Arias (coords.): *Más allá de la frontera: Migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas* (pp. 23-36). Berlín, Peter Lang.
- Alemaný Bay, C. (2019b). ¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual. En N. Álvarez Méndez y A. Abello Verano (eds.): *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)* (pp. 307-324). Visor Libros, Madrid.
- Alonso, R. (2008). *Sara Facio. Antológica (1960-2005)*. Buenos Aires, Fundación OSDE.
- Alsina Thevenet, H. (1969). Entrevista a Manuel Antín. *Cine y medios*, 2, pp. 13-22.
- Altamirano, C. (2006). Perspectivas sociológicas. En *Intelectuales. Notas de investigación* (pp. 69-97). Buenos Aires, Norma.
- Amiel, V. (2005). *Estética del montaje*. Madrid, Abada.
- Ansón, A. (2000). *Novelas como álbumes: fotografía y literatura*. Murcia, Mestizo.
- Aquilanti, L. y Barea, F. (eds.) (2014). *Todo Cortázar: bio-bibliografía. Segunda impresión corregida y aumentada*. Buenos Aires, Fernández Blanco y Aquilanti.
- Arciniegas, G. (1979). Nuestra América es un ensayo. *Cuadernos de Cultura Latinoamericana*, 53, pp. 5-17.
- Arias Careaga, R. (2014). *Julio Cortázar. De la subversión literaria al compromiso político*. Madrid, Sílex.
- Aristóteles (2004). *Poética*. Trad., intr. y notas de Alicia Villar Lecumberri. Madrid, Alianza.
- Astruc, A. (30/03/1948). Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra stylo. *L'Écran Français*, 144, p. 5.
- Augé, M. (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (1996). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Nueva edición revisada y ampliada*. Barcelona, Paidós.

- Aznar, M. (2013). La teoría del túnel en los cuentos de Julio Cortázar. Humanismo mágico y heroico. *Cuadernos del Hipogrifo*, 1, pp. 115-132.
- Bal, M. y Bryson, N. (1991). Semiotics And Art History. *The Art Bulletin*, 2(73), pp. 174-208. <https://doi.org/10.2307/3045790>
- Bal, M. (2004). El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales. *Estudios Visuales*, 2, pp. 11-49.
- Balzano, M., Barrial Delmonte, E., Grasso, L. y Sanz, P. (2008). Obituarios: Dr. Fernando Pagés Larraya (1923 - 2007). *Interdisciplinaria*, 25(1), pp. 121-123. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-70272008000100006
- Barataud, M.-A. (2010). Del texto y de la imagen: la escritura transgénica en *Fantomas contra los vampiros multinacionales* de Julio Cortázar. Réécritures I. *Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine*, 4, pp. 1-11. <https://lesateliersdusal.com/numeros-anteriores/primer-epoca-2/reecritures-i-2010/>
- Barrenechea, A. M. y Speratti-Piñero, E. S. (1957). *La literatura fantástica en Argentina*. Ciudad de México, UNAM.
- Barrenechea, A. M. (1972). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana). *Revista Iberoamericana*, 38(80), pp. 391-403. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1972.2727>
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós.
- Barthes, R. (1994). El efecto de realidad. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (pp. 179-187). Barcelona, Paidós.
- Batarce Barrios, G. (2002). *La vuelta al día en ochenta mundos: la teoría del camaleón*. *Acta Literaria*, 27, pp. 145-155.
- Batres Cuevas, I. (2016). *Último Round* de Julio Cortázar: el collage-síntesis de un proceso. *Dicenda*, 34, pp. 69-101. <https://doi.org/10.5209/DICE.53553>
- Bazin, A. (2006). *¿Qué es el cine?* Madrid, RIALP.
- Benítez, R. (1973). Cortázar: “que supo abrir la puerta para ir a jugar”. *Revista Iberoamericana*, 39(84), pp. 483-501. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1973.2498>
- Benjamin, W. (1999). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia* (pp. 15-57). Buenos Aires, Taurus.

- Benjamin, W. (2013). Pequeña historia de la fotografía. En *Sobre la fotografía* (pp. 21-53). Valencia, Pre-Textos.
- Berger, J. y Mohr, J. (1998). *Otra manera de contar*. Murcia, Mestizo.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Bénabou, M. y Roubaud, J. (2017). Qu'est-ce que l'Oulipo? *Oulipo*. <https://www.oulipo.net/fr/oulipiens/o>
- Bertúa, P. (2016a). Trampa de espejos: retratos literarios y fotográficos de escritores. *Outra travessia*, 21, pp. 71-92.
- Bertúa, P. (2016b). Líneas de visibilidad, zonas de fuga. Sara Facio, Alicia D'Amico y Julio Cortázar en *Humanario*. En A. Torres y M. P. Balbi (comps): *Visualidad y dispositivo(s). Arte y técnica desde una perspectiva cultural* (pp. 69-76). Buenos Aires, Ediciones UNGS.
- Bertúa, P. (2023). *El trabajo de mirar. Saberes, prácticas y abordajes críticos de las imágenes* [libro electrónico]. Quilmes, Editorial Universidad Nacional de Quilmes.
- Bretón, A. y Eluard, P. (2003). *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid, Siruela.
- Boccuti, A. (2017). Imágenes del silencio: el discurso de lo fantástico contemporáneo y su transposición cinematográfica. En E. Ramos-Izquierdo y R. Previtiera (eds.): *En los cruces de la literatura y el cine* (pp. 65-84). París, Colloquia.
- Booth, W. C. (1983). *The Rhetoric Of Fiction. Second Edition*. Chicago, University Of Chicago Press.
- Borsuk, A. (2018). *The Book*. Massachusetts, The MIT Press.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires, Montessor.
- Brea, J. L. (2005). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Akal.
- Brea, J. L. (2006). Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales. *Estudios Visuales*, 3, pp. 8-26.
- Brunel, P. y Chevrel Y. (Dirs.) (1994). *Compendio de literatura comparada*. Madrid, Siglo XXI.
- Bryson, N. (1991). *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid, Alianza.

- Burucúa, J. E. (1992). *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Cabo Aseguinolaza, F. y Rábade Villar, M. (2006). *Manual de teoría de la literatura*. Barcelona, Castalia.
- Cabrera, M. (2014). Mapeando los estudios visuales en América Latina: puntos de partida, anclajes institucionales e iniciativas. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 2(9), pp. 9-20.
- Capra, F. (1998). *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*. Barcelona, Anagrama.
- Cartier-Bresson, H. (2016). *Fotografiar del natural*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Cartmell, D. y Whelehan, I. (eds.) (2007). *The Cambridge Companion To Literature On Screen*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Casares Rodicio, E. (ed. y coord.) (2011). *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.
- Cassirer, E. (2016). *Filosofía de las formas simbólicas*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Catelli, N. (2010). La élite itinerante del boom: seducciones transnacionales en los escritores latinoamericanos (1960-1973). En C. Altamirano y J. Myers (eds.): *Historia de los intelectuales latinoamericanos* (pp. 712-732). Buenos Aires, Katz.
- Cavallo, G. y Chartier, R. (2001). Introducción. En *Historia de la lectura en el mundo occidental* (pp. 15-36). Madrid, Taurus.
- Cervera Salinas, V. (2017). El existencialismo textual de Jorge Luis Borges. En V. Cervera y M. D. Adsuar (coords.): *Avatares del Hacedor* (pp. 37-55). Madrid, Verbum.
- Chartier, R. (1993). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid, Alianza.
- Chéroux, C. (2008). *Henri Cartier-Bresson*. Londres, Thames & Hudson.
- Cimadevilla, P.M. y Juárez, L. (2014). Entre el fotoperiodismo y la imagen aurática: crónica y fotografía en El viaje a España de Roberto Arlt. *Aletria*, 24(2), pp. 203-220. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11049/pr.11049.pdf
- Cousté, A. (2001). *El lector de... Julio Cortázar*. Barcelona, Océano.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, CENDEAC.
- Culler, J. (1988). *Framing The Sign. Criticism And Its Institutions*. Norman, University of Oklahoma Press.

- Culler, J. (2004). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona, Crítica.
- Da Vinci, L. (1989). *Tratado de pintura*. Ed. Ángel González García. Madrid, Akal.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1988). Introducción: rizoma. En *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (pp. 9-32). Valencia, Pre-Textos.
- Deleuze, G. (1990). ¿Qué es un dispositivo? En *Michel Foucault, filósofo* (pp. 155-163). Barcelona, Gedisa.
- Del Sarto, A., Ríos, A. y Trigo A. (eds.) (2004). *The Latin American Cultural Studies Reader*. Durham, Duke University Press.
- Diego, J. L. de (2006). De los setenta a los ochenta: la curva descendente en la valoración crítica de Cortázar. En *La verdad sospechosa: ensayos sobre literatura argentina y teoría literaria* (pp. 85-91). La Plata, Al Margen.
- Didi-Huberman, Georges (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I*. Madrid, Antonio Machado Libros.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Manantial.
- Donoso, J. (1972). *Historia personal del boom*. Barcelona, Anagrama.
- Eisner, W. (2002). *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona, Norma.
- Eisner, W. (2003). *La narración gráfica*. Barcelona, Norma.
- Elkins, J. (1999). *The Domain Of Images*. Nueva York, Cornell University Press.
- Elkins, J. (2003). *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. Londres, Routledge.
- Elkins, J., McGuire, K., Burns, M., Chester, A. y Kuennen, J. (eds.) (2013). *Theorizing Visual Studies. Writing Through The Discipline*. Londres, Routledge.
- Elkins, J., Frank, G. y Manghani, S. (eds.) (2015). *Farewell To Visual Studies*. Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.
- España, C. (ed.) (2005). *Cine argentino: modernidad y vanguardias (1957/1983). Volumen I*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Espejo, A. (1975). Los privilegios del logos: “Fantomas contra los Vampiros Multinacionales” de Julio Cortázar. *La Palabra y el Hombre*, 16, pp. 83-85.
- Even-Zohar, I. (1990). Polysystem Studies (monográfico). *Poetics Today*, 11(1).
- Even-Zohar, I. (2017). *Polisistemas de cultura*. Tel Aviv, Universidad de Tel Aviv.
- Facio, S. (1982). *D'Amico*. Pintores argentinos del siglo XX, núm. 98. Serie complementaria: fotógrafos argentinos del siglo XX, núm. 2. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

- Facio, S. (1993). Fotografía: la memoria cuestionada. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 517-519, pp. 269-279.
- Facio, S. (1995). *La fotografía en la Argentina. Desde 1840 a nuestros días*. Buenos Aires, La Azotea.
- Facio, S. (2004). *Julio Cortázar*. Buenos Aires, La Azotea.
- Feldman, S. (1990). *La generación del sesenta*. Buenos Aires, Legasa.
- Félix-Didier, P. y Hellemeyer, M. (1994). Cazador de crepúsculos. *Film*, 10, pp. 7-10.
- Fernández, M. A. y Sabanés, D. (2014). Julio Cortázar y el cine: ventanas a lo insólito. *Impossibilia*, 7, pp. 102-120.
<https://revistaseug.ugr.es/index.php/impossibilia/article/view/23406>
- Fernández, M. A. y Sabanés, D. (2019). *Manuel Antín/Julio Cortázar. Viajes de la literatura al cine*. Madrid, Del Centro Editores.
- Fernández Retamar, R. (1995). *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Nuevo.
- Fiorucci, F. (2004). ¿Aliados o enemigos? Los intelectuales en los gobiernos de Vargas y Perón. *Estudios Interdisciplinarios de América latina y el Caribe*, 15(2), pp. 119-141.
- Fiorucci, F. (2011). *Intelectuales y peronismo: 1945-1955*. Buenos Aires, Biblos.
- Fokkema, D. (1984). Literary History From An International Point Of View. En: *Literary History, Modernism, And Posmodernism* (pp. 1-18). Cochabamba, UPAL.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Foucault, M. (1985). El juego de Michel Foucault. En *Verdad y saber* (pp. 127-162). Madrid, La Piqueta.
- Foster, D. (1998). Sara Facio As Urban Photographer. En *Buenos Aires: Perspectives On The City And Cultural Production* (pp. 170-194). Gainesville, University Press of Florida.
- Foster, H. (ed.) (1988). *Vision And Visuality*. Winnipeg, Bay Press.
- Franco, J. (1998). Comic Stripping: Cortázar in the Age of Mechanical Reproduction. En Alonso, Carlos J. (ed.): *Julio Cortázar. New Readings* (pp. 36-56). Cambridge, Cambridge University Press.
- Fresán, J. (1969). *Casa tomada. En traducción al diseño gráfico*. Buenos Aires, Minotauro.
- Funes, P. (2014). Intelectuales y compromiso. En *Historia mínima de las ideas políticas en América Latina* (pp. 225-238). México DF, El Colegio de México.

- Gabbay, C. (2014). Introducción al paratexto cortazariano: de la obra genérica al álbum. *Hispanamérica*, 129, pp. 13-21.
- Gabrieloni, A. L. (2004). Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: breve esbozo del Renacimiento a la modernidad. *Saltana. Revista de Literatura y Traducción*, 1. <http://www.saltana.org/1/docar/0013.html>
- Gabrieloni, A. L. (2009). Literatura y artes. En M. Dalmaroni (dir.): *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica* (pp. 125-146). Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- Galí, N. (1999). *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*. Barcelona, El Acantilado.
- Gallego Cuiñas, A. (2015). Cortázar legitima a Cortázar: “entrevistas ante el espejo”. En J.-P. Barbabé y K. Perromat (coords.): *Julio Cortázar: nuevas ediciones, nuevas lecturas* (pp. 185-207). París, Índigo.
- Gamerro, C. (2015). Borges o Perón. En *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina* (pp. 279-299). Buenos Aires, Sudamericana.
- García Clancini, N. (2009). Introducción a la edición de 2001. Las culturas híbridas en tiempos de globalización. En *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (pp. I-XXIII). Barcelona, DeBolsillo.
- Gasió, G. y Docampo, M. (2016). *Sara Facio: la foto como pasión* [libro electrónico]. Buenos Aires, Planeta.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. México, Siglo XXI.
- Gilman, C. (1997). La situación del escritor latinoamericano: la voluntad de politización. En *Cultura y política en los años '60* (pp. 171-186). Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani-Oficina de Publicaciones del CBC.
- Gilman, C. (2003). Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Gilman, C. (2013). Cortázar: de escritor burgués a intelectual revolucionario. *Hispanamérica*, 124, pp. 3-13.
- Gilman, C. (2016). Luis Harss y su coda a *Los nuestros* (1969). *Cuadernos Lírico*, 15. <https://journals.openedition.org/lirico/2747>
- Goloboff, M. (1998). *Julio Cortázar: la biografía*. Buenos Aires, Seix Barral.
- Gombrich, E. H. (1970). *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. Londres, The Warburg Institute. University of London.

- Gombrich, E. H. (1997). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Nueva York, Phaidon.
- Gombrich, E. H. (2002). *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Barcelona, Debate.
- Gombrich, E. H. (2003). *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Gontad Fontán, A. (2013). Julio Cortázar y el cine. En M. E. Camarero Calandria y M. Marcos Ramos (coords.): *II Congreso Internacional Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués: de los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI. Salamanca, 26-28 de junio de 2013* (pp. 296-304). Salamanca, Antema.
- Grivel, C. (2013). Préface: Fantômes ou la Pataphysique en action. *Belphegor*, 11(1), pp. 1-5. <https://doi.org/10.4000/belphegor.93>
- Guasch, A. M. (2003). Los estudios visuales. Un estado de la cuestión. *Estudios Visuales*, 1, pp. 8-16.
- Guevara, E. (1978). *El hombre nuevo*. Ciudad de México, Universidad Autónoma de México.
- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona, Tusquets.
- Hahn, Ó. (1977). El motivo de los mundos comunicantes. Sobre “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar. *Texto Crítico*, 7, pp. 123-128.
- Hernández, A. M. (1979). Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar. *Revista Iberoamericana*, 45(108), pp. 476-492.
- Hill, P. y Cooper, T. (1980). *Diálogo con la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Horacio (2008). *Sátiras. Epístolas. Arte poética*. Introd., trad. y notas de José Luis Moralejo. Madrid, Gredos.
- Houvenaghel, E. y Monballieu, A. (2008). El eterno retorno de la mujer fatal en ‘Circe’ de Julio Cortázar. *Bulletin Of Hispanic Studies*, 85(6), pp. 773-746. <https://doi.org/10.3828/bhs.85.6>.
- Huici, A. (1992). El mito y su crítica en la narrativa de Julio Cortázar. *Cauce*, 14-15, pp. 403-417.
- Huizinga, J. (1972). *Homo ludens*. Madrid, Alianza.
- Hutcheon, L. y O’Flynn, S. (2013). *A Theory Of Adaptation. Second Edition*. Nueva York, Routledge.
- James, H. (2014). *La locura del arte. Prefacios y ensayos*. Barcelona, Lumen.

- Jameson, F. (1999). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1998*. Buenos Aires, Manantial.
- Jauss, H. R. (2013). La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria. En *La historia de la literatura como provocación* (pp. 151-207). Barcelona, Gredos.
- Jay, M. y Brennan, T. (eds.) (1996). *Vision In Context. Historical And Contemporary Perspectives On Sight*. Londres, Routledge.
- Kahn, L.H. (1996). *Vislumbrar la otredad: los pasajes en la narrativa de Julio Cortázar*. Nueva York, P. Lang.
- Kohut, L. (1983). Julio Cortázar. En *Escribir en París* (pp. 193-232), Barcelona, Hogar del Libro.
- Kohut, K. (2000). Las polémicas de Julio Cortázar en retrospectiva. *Hispanamérica*, 87, pp. 31-50. <https://www.jstor.org/stable/20540244>
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica I*. Madrid, Fundamentos.
- Kuhn, T. (2004). *La estructura de las revoluciones científicas*. Ciudad de México, Fondo Cultura Económica.
- Lautréamont (2006). *Los cantos de Maldoror*. Santa Clara, Sed de Belleza
- Lessing, G. E. (1960). *Laocoonte. O sobre los límites en la pintura y poesía*. Trad. de Amalia Raggio. Introd. de Justino Fernández. México, UNAM.
- López Pétzoldt, B. (2014). *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)*. Madrid, Iberoamericana.
- López Petzoldt, B. (2019). El ritual del cine en los cuentos de Julio Cortázar. En M. Hausmann y J. Türschmann (eds.): *La literatura argentina y el cine. El cine argentino y la literatura* (pp. 179-210). Madrid, Iberoamericana.
- Lotman, Y. (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo.
- Lotman, Y. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid, Cátedra.
- Luchting, W.A. (1977). Julio Cortázar As A Strip-Teaser. *Chasqui*, 6(2), pp. 74-80.
- Luna Chávez, L. (2008). Papeles, trazos y testimonios. Entrevista con Julio Silva. *Revista de la Universidad de México*, 51, pp. 49-56.
- Luna Chávez, L. (2014). *La vuelta al día en ochenta mundos y Último round de Julio Cortázar: composición literaria y visual*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- Mac-Millan, Mary (2005). *El intersticio como fundamento poético en la obra de Julio Cortázar*. Frankfurt am Main, Peter Lang.

- Mahieu, J. A. (1978). Cine argentino. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 342, pp. 626-638.
- Mahieu, J. A. (1980). Cortázar en el cine. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366, pp. 640-646.
- Mahieu, J. A. (1981). Revisión crítica del cine argentino (1960-1980). *Cuadernos Hispanoamericanos*, 373, pp. 173-187.
- Manzi, J. (2016). Cortar, pegar, montar el 69 de Cortázar. *Cuadernos Lírico*, 15.
- Manzoni, C. (2022). Introducción: Rupturas. En *Historia crítica de la literatura argentina. Tomo VII: Rupturas* [libro electrónico] (pp. 7-11). Buenos Aires, Emecé.
- Maranghello, C. (2005). *Breve historia del cine argentino*. Barcelona, Laertes.
- Marchamalo, J. y Torices, M. (2017). *Cortázar*. Madrid, Nórdica.
- Martín Peña, F. (ed.) (2003). *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*. Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Constantini.
- Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*. Madrid, Cátedra.
- Martínez Santa, A. (1992). Julio Cortázar y John Keats: hacia una ecología poética. *Revista Hispánica Moderna*, 2, pp. 193-209.
- Martré, G. (2014). La verdadera historia de Cortázar y Fantomas. *Milenio*, “Editoriales”, 28/09/2014.
<https://www.milenio.com/blogs/qrr/la-verdadera-historia-de-cortazar-y-fantomas>
- Martré, G. y Cruz, V. (1975). *La inteligencia en llamas. Fantomas: la amenaza elegante*, 201.
- Masterman, M. (1975). La naturaleza de los paradigmas. En I. Lakatos y A. Musgrave (eds.): *La crítica y el desarrollo del conocimiento* (pp. 159-202). Ciudad de México, Grijalbo.
- McGann, J. (2008). “For The Wine of Circe, By Edward Burne Jones”. Scholarly Commentary. *The Rossetti Archive*. <http://www.rossettiarchive.org/docs/24-1869.raw.html>
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona, Paidós.
- McLuhan, M. (1998). *La Galaxia Gutenberg. Génesis del “homo typographicus”*. Barcelona, Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores.
- Menczel, G. (2012). Cine y literatura: mecanismos metanarrativos en “Queremos tanto a Glenda” de Julio Cortázar. En J. C. Rovira Soler y V. M. Sanchis Amat (coords.):

- Literatura de la independencia e independencia de la literatura en el mundo latinoamericano* (pp. 449-464). Lleida, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.
- Merriman, J. (1972). The Parallel Of The Arts: Some Misgivings And A Faint Affirmation. Part 1. *The Journal Of Aesthetics And Art Criticism*, 31(2), pp. 153-164. <https://doi.org/10.2307/429277>
- Metz, C. (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona, Planeta.
- Mignolo, W. (2003). Los estudios culturales: geopolítica del conocimiento y exigencias/necesidades institucionales. *Revista Iberoamericana*, LXIX(203), pp. 401-415.
- Mirzoeff, N. (2011). *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*. Durham, Duke University Press.
- Mitchell, W. J. T. (ed.) (1980). *(Introduction to) the Language of Images*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (1995). Interdisciplinarity And Visual Culture. *Art Bulletin*, 77, pp. 540-544.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid, Akal.
- Mitchell, W. J. T. (2016). *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Buenos Aires, Capital Intelectual.
- Mitchell, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Vitoria, San Soleil.
- Mitchell, W. J. T. (2019). *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*. Madrid, Akal.
- Molloy, S. (2017). La política de la pose. *Cuadernos Lírico*, 16. <http://journals.openedition.org/lirico/3576>
- MOMA (1954). *The Family Of Man: Press Release* (31/01/1954). <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429>
- MOMA (1955a). *The Family Of Man: Press Release* (26/01/1955). <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429>
- MOMA (1955b). *The Family Of Man: Master Checklist* (05/03/1955). <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429>
- Montiel, C.- U. (2010). La poética del almacén. Julio Cortázar y la literatura del almanaque. En P. Civil y F. Crémoux (coords.): *Nuevos caminos del*

- hispanismo...: actas del XVI Congreso de AIH*, vol. 2, (pp. 253-257). Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Morán, A., Fernández, P. y Nagore, G. (dirs.) (2020a). *Cortázar: instrucciones de montaje (I)* [Documental]. 24 minutos. Prods.: Fundación Juan March, 93 metros. España.
- Morán, A., Fernández, P. y Nagore, G. (dirs.) (2020b). *Cortázar: instrucciones de montaje (II)* [Documental]. 25 minutos. Prods.: Fundación Juan March, 93 metros. España.
- Moreno, M. (2000). Con los ojos abiertos: entrevista a Sara Facio. *Página/12*, 25/02/2000. <https://www.pagina12.com.ar/2000/suple/las12/00-02-25/nota1.htm>
- Moxey, K. (2009). Los estudios visuales y el giro icónico. *Estudios Visuales*, 6, pp. 8-27.
- Neifert, A. (2003). *Del papel al celuloide: escritores argentinos en el cine*. Buenos Aires, La Crujía.
- Nelson, T. H. (1987). *Literary Machines. Edition 87.1*. Sausalito, Mindful Press.
- Noble, A. (2004). Visual Culture And Latin American Studies. *The New Centennial Review*, 2(4), pp. 219-238.
- Oren, I. (1974). Retratos y autorretratos por Sara Facio y Alicia D'Amico. *Hispanamérica*, 8, p. 102. <https://www.jstor.org/stable/20541264>
- Orloff, C. (2014). La construcción de lo político en Julio Cortázar [libro electrónico]. Buenos Aires, Godot.
- Ortiz, C. (1994). *Julio Cortázar: una estética de la búsqueda*. Buenos Aires, Almagesto.
- Oubiña, D. (1994). *Manuel Antín. Los directores del cine argentino*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Oubiña, D. (2016). Una *política de autores* para Latinoamérica (Nuevos cines y nueva crítica: Argentina, Brasil, México en los sesenta). *Kamchatka*, 8, pp. 347-361. <https://doi.org/10.7203/KAM.8.9022>
- Oviedo Pérez de Tudela, R. (2014). Imagen del tiempo. *Prosa del observatorio* y otros escritos de Cortázar. *Rassegna Iberistica*, 37(101), pp. 81-98. <http://doi.org/10.14277/2037-6588/5p>
- Pagés Larraya, A. (1972). Perspectivas de “Axolotl”, cuento de Julio Cortázar. En H. F. Giacomani (ed.): *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra* (pp. 457-480). Madrid, Las Américas.
- Panofsky, E. (1973). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets.
- Panofsky, E. (1979). *El significado de las artes visuales*. Madrid, Alianza.

- Pantini, E. (2002). La literatura y las demás artes. En A. Gnisci (ed.): *Introducción a la literatura comparada* (pp. 215-240). Barcelona, Crítica.
- Pellicer, R. (2013). Notas sobre literatura fantástica rioplatense. *Cuadernos de investigación filológica*, 11, pp. 31-58. <https://doi.org/10.18172/cif.2115>
- Peña-Ardid, C. (1999). *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid, Cátedra.
- Pérez Aznar, A. (2012). *Sara Facio: fotógrafa, editora, curadora*. Buenos Aires, Larivière.
- Peris Blanes, J. (2012). Cortázar: entre la cultura *pulp* y la denuncia política. *Estudios Filológicos*, 59, pp. 95-112. <https://doi.org/10.4067/S0071-17132012000200006>.
- Peris Blanes, J. (2017). Imágenes de la liberación entre *Rayuela* y “Reunión”. De la bohemia cultural a la guerrilla armada. En J. Dulou y E. Ramos-Izquierdo (eds.): *Antes y después de Rayuela* (pp. 121-134). París, Colloquia.
- Platón (1986). *Diálogos IV, República*. Introd., trad. y notas de Conrado Eggers Lan. Madrid, Gredos.
- Plinio el Viejo (1987). *Textos de Historia del Arte*. Madrid, Visor.
- Plutarco (1989). *Obras morales y de costumbres (Moralia), V*. Introd., trad. y notas de Mercedes López Salvá. Madrid, Gredos.
- Poggioli, R. (1943). Comparative Literature. En J. T. Shipley (ed.): *Dictionary Of World Literature. Criticism, Forms, Technique* (pp. 114-117). Nueva York, Philosophical Library.
- Potenze, J. (1982). *Sara Facio*. Pintores argentinos del siglo XX, núm. 110. Serie complementaria: fotógrafos argentinos del siglo XX, núm. 14. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1988). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra.
- Praz, M. (1979). *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Barcelona, Taurus.
- Pupo-Walker, E. (coord.) (1995). *El cuento hispanoamericano*. Madrid, Castalia.
- Río, V. del (2021). *La memoria de la fotografía. Historia, documento, ficción*. Madrid, Cátedra.
- Ríos, V. de los (2011). *Espectros de luz: tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Santiago, Cuarto Propio.
- Roas, D. (ed.) (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco.

- Ros Cases, L. (2021). “Vivir no es fácil, es la película más difícil que yo he filmado”: una conversación con Manuel Antín. *Zama*, 13, pp. 191-199.
<https://doi.org/10.34096/zama.a13.n13.10813>
- Ros Cases, L. (2023). Los almanaques cortazarianos: literatura y revolución a través del libro-objeto. *Tropelías*, 39, pp. 107-123.
https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2023397333
- Rossetti, D. G. (1911). *The Works Of Dante Gabriel Rossetti*. Londres, F. S. Ellis.
- Roy, J. (1973). Claves de Cortázar en un libro olvidado: *Buenos Aires, Buenos Aires*. *Revista Iberoamericana*, 39(84-85), pp. 471-482.
<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1973.2497>
- Roy, J. (1974). *Julio Cortázar ante su sociedad*. Barcelona, Península.
- Roy, J. (comp.) (1978). *Narrativa y crítica de nuestra América*. Madrid, Castalia.
- Rodríguez-Vivaldi, A. M. (2016). Of Hybrids And Other Fusions: Latin America’s Cultural Voyage. *Pacific Coast Philology*, 2(51), pp. 141-158.
<https://doi.org/10.5325/pacicoasphil.51.2.0141>
- Salgado, A. A. (1965). El ojo de la crítica: *Circe. Tiempo de Cine*, 18/19, pp. 50-51.
- Salvioni, A. (2020). *El silencio de las imágenes. Texto e ilustración en la narrativa hispanoamericana del siglo XIX*. Murcia, Editum,
- Sánchez Noriega, J. L. (2018). *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros. Tercera edición, revisada y ampliada*. Madrid, Alianza.
- Sánchez-Biosca, V. (1996). *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Barcelona, Paidós.
- Sández, M. (2010). *El cine de Manuel: un recorrido sobre la obra de Manuel Antín*. Buenos Aires, Capital Intelectual.
- Santiago, S. (2012). El entre-lugar del discurso latinoamericano. En *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silvano Santiago* (trad. y ed. Mary Luz Stupiñán y Raúl Rodríguez Freire) (pp. 57-76). Santiago de Chile, Escapate.
- Sarlo, B. (1997). Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa. *Revista de Crítica Cultural*, 15, pp. 32-38.
- Scholz, L. (1977). *El arte poética de Julio Cortázar*. Buenos Aires, Castañeda.
- Scholz, L. (2000). *Ensayos sobre la modernidad literaria hispanoamericana*. Murcia, Universidad de Murcia.
- Schwartz, J. (2006). Among Friends. Portraits Of Writers —An Interview With Sara Facio. En M. E. Schwartz y M. B. Tierney-Tello (eds.): *Photography And Writing*

- In Latin America: Double Exposures* (pp. 251-257). Albuquerque, University Of New Mexico Press.
- Schwartz, M. (2012). Escribir contra la ciudad: fotos y texto en *Prosa del observatorio* de Julio Cortázar. *Cuadernos Lírico*, 7.
- Shaw, D. L. (2005). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid, Cátedra.
- Silva, J. y Yurkievich, S. (1996). Julio Cortázar: esperanzas, famas y cronopios. En V. Polo (ed.): *Conversaciones de famas y cronopios. Encuentros con Julio Cortázar* (pp. 83-95). Murcia, Obra Cultural CajaMurcia.
- Sontag, S. (2009). *Sobre la fotografía*. Barcelona, Debolsillo.
- Sola, G. de (1968). *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Solotarevsky, M. (1988). *Literatura <—> Paraliteratura: Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa*. Gaithersburg, Hispamérica.
- Sorá, G. (2017). *Editar desde la izquierda en América Latina. La agitada historia de Fondo de Cultura Económica y Siglo XXI*. México DF, Siglo XXI.
- Sosnowski, S. (1973). Los ensayos de Julios Cortázar. Pasos hacia su poética. *Revista Iberoamericana*, 39(84), pp. 657-666.
<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1973.2512>
- Sougez, M-L. (1981). *Historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra.
- Spitzer, L. (1955). The “Ode On A Grecian Urn” Or Content vs Metagrammar. *Comparative Literature*, 3(7), pp. 203-225.
- Stam, R. (2005). *Literature Through Film: Realism, Magic, And The Art Of Adaptation*. Oxford, Blackwell.
- Steimberg, Ó. (2013). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición* [libro electrónico]. Buenos Aires, Eterna Cadencia
- Steinmetz, G. (1999). *State/Culture. State-Formation After The Cultural Turn*. Nueva York, Cornell University Press.
- Stockwell, P. (2012). The Surrealist Experiments With Language. En J. Bray, A. Gibbons y B. McHale (eds.): *The Routledge Companion To Experimental Literature* (pp. 48-61). Nueva York, Routledge.
- Tausk, P. (1978). *Historia de la fotografía en el siglo XX: de la fotografía artística al periodismo gráfico*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Todorov, T. (1982). *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires.

- Torné, E. (2001). La mirada del tipógrafo. El libro entendido como una máquina de lectura. *Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita*, 1, pp. 145-177.
- Vega, M. J. y Carbonell, N. (1998). *La literatura comparada: principios y métodos*. Barcelona, Gredos.
- Villanueva, D. (ed.) (1994). *Curso de teoría de la literatura*. Barcelona, Taurus.
- Volek, E. (1992). *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin, vol. I*. Madrid, Fundamentos.
- Weisstein, U. (1975). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Planeta.
- Wellek, R. y Warren, A. (1953). *Teoría de la literatura*. Barcelona, Gredos.
- Wolf, S. (2001). *Cine/literatura. Ritos de pasaje*. Barcelona, Paidós.
- Yurkievich, S. (1994). *Cortázar: mundos y modos*. Madrid, Anaya.
- Zangrandi, M. (2018). Territorios comunes: los lazos intrincados de la literatura y el cine contemporáneo argentino. *Cuadernos de Literatura*, XXII(44), 140-158.
<https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl22-44.tcli>
- Zimmermann, M. (2011). Autorretrato de una artista: entrevista a Sara Facio. *Ñ. Revista de cultura*, 08/03/2011.

ANEXOS

Anexo I. Listado de obra gráfica relacionada con la producción de Julio Cortázar¹⁶⁸

Créditos de imágenes en su obra ficcional:¹⁶⁹

- “Casa tomada”¹⁷⁰. *Los Anales de Buenos Aires*, núm. 11, pp. 13-18, dic. 1946. Incluye dos ilustraciones de Norah Borges
- *Los reyes*. Buenos Aires, Gulab y Aldabahor, en. 1949. Incluye una ilustración de Óscar Capristo
- *Final del juego*. México, Los Presentes, jul. 1956. Cubierta ilustrada por Mario Galindo
- *Las armas secretas*. Buenos Aires, Sudamericana, ag. 1959. Cubierta ilustrada por Horacio Butler y diseño de Julio Silva
- *Los premios*. Buenos Aires, Sudamericana, nov. 1960. Cubierta ilustrada por Horacio Butler
- *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires, Minotauro, myo. 1962. Diseño de portada de Juan Esteban Fassio
- *Rayuela*. Buenos Aires, Sudamericana, jun. 1963. Diseño de portada de Julio Silva
- *Final del juego*. Buenos Aires, Sudamericana, mzo. 1964. 197 págs. Diseño de portada de Eduardo Jonquières
- *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires, Sudamericana, mzo. 1966. Diseño de portada de Julio Silva, con fotos de la Galería Güemes (Buenos Aires) y la Galerie Vivienne (París)

¹⁶⁸ Los datos bibliográficos se han recopilado a partir de la consulta de los propios ejemplares y en las siguientes fuentes: L. Aquilanti y F. Barea (2014). *Todo Cortázar: bio-bibliografía. Segunda impresión corregida y aumentada*. Buenos Aires, Fernández Blanco; J. Cortázar (2010). *Papeles inesperados*. Edición de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Buenos Aires, Alfaguara; J. Cortázar (2014). *Julio Cortázar, de la A a la Z. Un álbum biográfico*. Edición de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Buenos Aires, Alfaguara.

¹⁶⁹ Existen asimismo otras ediciones póstumas que recuperan textos perdidos de Cortázar o que refunden en nuevas compilaciones su obra poética, dramática y narrativa; en este anexo solo se compilan las obras publicadas en vida de Cortázar, con la excepción de aquellas cuya edición fue planificada previamente a su fallecimiento y se publicaron de manera póstuma.

¹⁷⁰ Luego como parte de la colección de relatos *Bestiario* (1951).

- *Histoires des Cronopiens et des Fameux*. La Louvière, Daily Bul, 1968. Traducción de Laure Guille Bataillon, ilustraciones de Pierre Alechinsky y diagramación de Julio Silva
- *62, Modelo para armar*. Buenos Aires, Sudamericana, oct. 1968. Diseño de portada y sobrecubierta de Julio Silva
- *Cronopios and famas*. Traducción de Paul Blackburn. Nueva York, Pantheon Books, myo. 1969. Sobrecubierta ilustrada por Dave Holzman y diseño de Kenneth Miyamoto. Edición aumentada, que incluye los relatos “Instructions On How To Comb The Hair”, “Instructions On How To Dissect A Ground Owl”, “The Prisoner”, “Never Stop The Press” y “The Public Highways”¹⁷¹
- *Casa tomada*¹⁷². Buenos Aires, Minotauro, nov. 1969. Diseño gráfico de Juan Fresán
- *Deshoras*. México, Nueva Imagen, feb. 1983. Portada ilustrada por Hermenegildo Sábat
- †*Salvo el crepúsculo*. México, Nueva Imagen, myo. 1984. Incluye grabados de Antonio Frasconi. Portada y diagramación de Lourdes Ladrón de Guevara

Almanaques y misceláneas:

- *Les discours du pince-gueule*. París, Michel Cassé, myo. 1966. Textos de Julio Cortázar y litografías en color y en negro de Julio Silva
- *La vuelta al día en ochenta mundos*. México, Siglo XXI, oct. 1967. Textos de Julio Cortázar. Portada, diagramación y diseño a cargo de Julio Silva. Incluye fotografías, ilustraciones y grabados de diferentes fuentes no acreditadas.
- *Último round*. México, Siglo XXI, oct. 1969. Textos de Julio Cortázar. Portada y diseño de Julio Silva. Incluye fotografías, ilustraciones y grabados de diferentes fuentes, entre ellas imágenes tomadas por Julio Cortázar
- *Fantomas contra los vampiros multinacionales: una utopía realizable*. México, Excélsior, jun. 1975. Texto de Julio Cortázar. Incluye una selección de las historietas de *Fantomas: La inteligencia en llamas*, planos, collages fotográficos,

¹⁷¹ Los dos últimos relatos se encuentran traducidos al español en *Papeles inesperados* como “Never stop the press” (Cortázar, 2010c, p. 117) y “Vialidad” (2010c, p. 115).

¹⁷² Primero como parte de la colección de relatos *Bestiario* (1951).

- recortes de prensa y grabados. Diseño de la edición a cargo de Juan de Dios Campos E. Portada de Oswaldo
- *Silvalandia*. México, Ediciones Culturales GDA, dic. 1975. Textos de Julio Cortázar e ilustraciones de Julio Silva
 - *Territorios*. México, Siglo XXI, ag. 1978. Textos de Julio Cortázar. Incluye reproducciones fotográficas de las obras plásticas comentadas y fotografías de los artistas visuales. Diagramación de Julio Silva
 - *La raíz del ombú*. Caracas, Compañía Anónima de Administración y Fomento Eléctrico, jul. 1981. Historieta de Alberto Cedrón con textos de Julio Cortázar
 - *Los astronautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella*. Barcelona, Muchnik, oct. 1983. Textos y fotografías de Julio Cortázar y Carol Dunlop, con dibujos de Stéphane Hebert

Colaboraciones en ensayos fotográficos:

- *Buenos Aires, Buenos Aires*. Buenos Aires, Sudamericana, feb. 1968. Fotografías de Sara Facio y Alicia D'Amico. Textos de Julio Cortázar. Incluye un cuadernillo con la traducción de los textos al francés por Laure Guille Bataillon y al inglés por Luis Harss. Diagramación de Óscar César Mara
- *Prosa del observatorio*. Barcelona, Lumen, 1972. Texto y fotografías de Julio Cortázar con la colaboración de Antonio Gálvez
- *Retratos y autorretratos*. Buenos Aires, Ediciones Crisis, dic. 1973. Fotografías de Sara Facio y Alicia D'Amico, acompañados por textos de los propios retratados. Incluye el texto de Julio Cortázar: “Opiniones pertinentes”¹⁷³.
- *Humanario*. Buenos Aires, La Azotea, mzo. 1976. Fotografías de Sara Facio y Alicia D'Amico. Con introducción de Fernando Pagés Larraya y texto de Julio Cortázar: “Estrictamente no profesional”¹⁷⁴. Diagramación de Óscar César Mara
- *Tendres parcours*. Portugal, edición del autor, segundo trimestre 1978. Fotografías de Frederic Barzilay y texto de Julio Cortázar: “Carta del viajero”¹⁷⁵ [“Lettre du voyageur”, traducido al francés por Laure Guille-Bataillon]

¹⁷³ También publicado en *Papeles inesperados* (Cortázar, 2010c, p. 396).

¹⁷⁴ Recogido en *Territorios* (Cortázar, 1978, pp. 91-100).

¹⁷⁵ Posteriormente en *Territorios* (Cortázar, 1978, pp. 135-141).

- *Paris, ou la vocation de l'image*.¹⁷⁶ Ginebra, Rotovisión, 1981. Fotografías de Alécio de Andrade y texto de Julio Cortázar. Diagramación de Óscar César Mara
- *Llenos de niños los árboles*. Managua, Nueva Nicaragua-Monimbó, 1983. Fotografías y texto de Carol Dunlop. Traducción de Julio Cortázar
- †*Alto el Perú*. México-Caracas-Buenos Aires, Nueva Imagen, jun. 1984. Fotografías de Manja Offerhaus y texto de Julio Cortázar. Además de las fotos de Offerhaus, contiene dos fotografías tomadas por Carol Dunlop

Catálogos de exposiciones y colaboraciones con artistas plásticos:¹⁷⁷

- *1949*. Buenos Aires, Galería Cantú, 5-17 dic. 1949. Catálogo de la exposición de Juan Andrés Otano. Incluye un texto sin título de Julio Cortázar¹⁷⁸
- *J. H. Silva*. París, Galerie de L'Université, 29 abr.-22 myo. 1965. Catálogo de exposición de dibujos y pinturas de Julio Silva. Incluye un poema de Julio Cortázar, “Odieuses violences”
- *On déplore la*. París, Brunidor, oct. 1966. Xilografías de Guido Llinás y texto de Julio Cortázar¹⁷⁹
- *Le test du titre*. París, Ed. Eric Losfeld, 1967. Seis grabados de Pierre Alechinsky, uno de ellos titulado por Cortázar “Joli nom, Palomares”
- *Sin título*. París, Galerie de France, 1967. Catálogo de muestra de Rodolfo Nieto. Colaboración de Julio Cortázar con el texto “Por debajo está el búho”¹⁸⁰
- *Agüero*. Madrid, Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, mzo. 1967. Pinturas de Leopoldo Torres Agüero y texto sin título de Julio Cortázar (“Con un sutil artificio...”) ¹⁸¹

¹⁷⁶ Publicado en español como *París, ritmos de una ciudad*. Barcelona, Edhasa, 1981.

¹⁷⁷ A diferencia de los almanaques y las misceláneas, donde Cortázar incluye diversos textos que interactúan de diversas maneras con la imagen, se incluyen en esta categoría las publicaciones en las que el escritor participa mediante la aportación un prólogo, relato o texto de otra clase.

¹⁷⁸ Publicado como “Otano. 1949” en *Papeles inesperados* (Cortázar, 2010c, p. 391)

¹⁷⁹ Posteriormente publicado como “Ya no quedan esperanzas de” en *Último round* (1969, planta baja, pp. 112-124).

¹⁸⁰ También publicado en *Papeles inesperados* (Cortázar, 2010c, pp. 392-393).

¹⁸¹ Posteriormente aparece como “Aquarium/Aquarium/acuario” en †*Leopoldo Torres Agüero*. París, Fragments, 1999. Publicado asimismo en *Papeles inesperados* (Cortázar, 2010c, pp. 394-395).

- *La bande (sculptée) à Reinhoud*. París, Gallerie de France, oct. 1968. Plaquette diseñada por Julio Silva con fotografías de Suzy Embo de las esculturas de Reinhoud D’Haese. Textos de Julio Cortázar¹⁸²
- *Sin título*. Nueva York, Lefebvre Gallery, nov. 1968. Catálogo de muestra de Pierre Alechinsky. Incluye el texto de Cortázar “Alechinsky Country”¹⁸³
- *Excesos*. Gigondas, L’Atelier des Grames, 1969. Pinturas de Mauricio Wacquez y texto de Julio Cortázar: “En el amor todo monólogo se niega a sí mismo...”¹⁸⁴
- *La fosse de Babel*. París, s. ed., 1972. Litografías de Reinhoud y textos de André Balthazar, Italo Calvino, Julio Cortázar y Joyce Mansour. Los textos se presentan en hojas adhesivas para que el lector las pueda recortar y pegar sobre las litografías
- *Il bestiario di Aloys Zötl (1803-1887)*¹⁸⁵. Milán, Franco Maria Ricci, nov. 1972. Ilustraciones de Aloys Zötl. Introducción de Vincent Bounoure y presentación de André Breton. Texto de Julio Cortázar: “Passegiata tra le gabbie”¹⁸⁶
- *Sin título*. Caracas, Exposición Patrocinada por la Fundación Fina Gómez, mzo. 1973. Catálogo de una exposición de Leopoldo Torres Agüero. Incluye el texto de Julio Cortázar “Traslado”¹⁸⁷
- *Sin título*. Madrid, Galería Aele, sept.-oct. 1974. Catálogo de exposición de Leopoldo Novoa con el texto de Julio Cortázar “De otros usos del cáñamo”¹⁸⁸
- *Leonardo Nierman*. Greenwich, Connecticut, Lublin Graphics, 1975. Contiene obras del artista mexicano Leonardo Nierman, el poema “Fire...flame” de Max-Pol Fouchet y el texto “The great transparencies”¹⁸⁹ de Julio Cortázar, en inglés, francés y castellano
- *Papers*. Barcelona, Galería Maeght, 1975. Ilustraciones de Antonio Saura, contiene el texto de Julio Cortázar “Presencias subrepticias”¹⁹⁰

¹⁸² Reproducidos como “Diálogo de las formas” en *Último round* (1969, primer piso, pp. 165-172) y en *Territorios* (1978, pp. 115-118).

¹⁸³ Luego como “Un país llamado Alechinsky” en *Último round* (1969, planta baja, pp. 33-47) y en *Territorios* (1978, pp. 9-14).

¹⁸⁴ Recogido en *Papeles inesperados* (Cortázar, 2010c, p. 365)

¹⁸⁵ Publicado en 1976 en francés y en 1984 en español por la misma editorial.

¹⁸⁶ Posteriormente publicado en *Territorios* como “Paseo entre las jaulas” (Cortázar, 1978, pp. pp. 27-45)

¹⁸⁷ También publicado en *Territorios* (Cortázar, 1978, pp. 101-104).

¹⁸⁸ Luego reproducido en *Territorios* (1978, pp. 49-54) y en la exposición †*Leopoldo Nóvoa*. Santiago de Compostela, Centro Galego de arte contemporánea, 1997.

¹⁸⁹ También publicado en *Territorios* como “Las grandes transparencias” (Cortázar, 1978, pp. 105-110).

¹⁹⁰ Incluido después como parte de “Diez palotes surtidos diez” en *Territorios* (1978, p. 76).

- *Ancêtres et liex dits*. Sin lugar ni fecha, c. 1976. Catálogo de exposición itinerante en la Provenza francesa de Jean Thiercelin. Incluye el texto de Julio Cortázar “Constelación del can”¹⁹¹ y su traducción al francés
- *Magia de un realismo crítico*. México, Museo de Arte Moderno, jul.-ag. 1976. Sobre la obra de Jacobo Borges. Contiene el relato de Julio Cortázar “Reunión con un círculo rojo”¹⁹²
- *Tàpies, desembre 78-gener 79*. Barcelona, Galería Maeght – Edición 62, 1979. Catálogo de exposición de Antoni Tàpies. Incluye el cuento de Julio Cortázar “Graffiti”¹⁹³
- *Monsieur Lautrec*. Madrid, Ameris, 1980. Ilustraciones de Hermenegildo Sábat y texto de Julio Cortázar: “Un gotán para Lautrec”
- *Un elogio del tres*. Zurich, Verlag 3, 1980. Poesía de Julio Cortázar que acompaña una serie de linografías de Luis Tomasello. Edición trilingüe (español, alemán y francés)
- *Sin título*. Madrid, Kandinsky Centro Difusor de Arte, en.-feb. 1980. Catálogo de exposición de Eduardo Jonquières y poema de Julio Cortázar: “Pinturas de Jonquières”
- *Taulé. Laboratoire de lumière*. París, Cesare Rancilio Editeur, sept. 1981. Pinturas de Antoni Taulé con presentación de Julio Cortázar: “Fin d’étape”¹⁹⁴
- *Tango op zijn retour. La puñalada*. Bruselas, Elisabeth Franck, dic. 1982. Serie de dibujos “La puñalada”, de Pat Andrea, inspirados por el tango homónimo, y relato de Cortázar, “El tango de la vuelta”¹⁹⁵
- *Negro el 10*. París, Galerie Maximilien Goiol, Édition Graphiques, dic. 1983. Diez serigrafías de Luis Tomasello y poema de Julio Cortázar
- †*Les Cahiers de l’Espace*. París, L’Espace Latino-Américain, 1985. Grabados de Paolo Boni, Bertrand Dorny, Antonio Saura, etc. Contiene un texto de Julio Cortázar titulado “De trufas y topos”¹⁹⁶ y otro de Georges Raillad

¹⁹¹ Publicado asimismo en *Territorios* (1978, pp. 87-90).

¹⁹² Luego como parte de la colección *Alguien que anda por ahí* (1977) y en *Territorios* (1978, pp. 55-62).

¹⁹³ Después aparecido en *Queremos tanto a Glenda* (1980).

¹⁹⁴ Posteriormente como “Fin de etapa” en la colección de relatos *Deshoras* (1983).

¹⁹⁵ Primero publicado como “Tango de vuelta” en *Queremos tanto a Glenda* (1980).

¹⁹⁶ También publicado en *Papeles inesperados* (Cortázar, 2010c, p. 423).

- †*Buñuel. Una relación circular con Antonio Gálvez*. Barcelona, Lunweg Editores, 1994. Contiene el texto de Julio Cortázar sobre fotografía “Luz negra”¹⁹⁷
- †*Obra xilográfica completa y testimonios en una compilación de Sergio Hocevar (h.)*. Mendoza, 1994. 65 págs. Xilografías de Sergio Sergi y textos; entre ellos, aparece por primera vez el poema de Julio Cortázar “Jangada para Sergio Sergi”
- †*Sin título. La Nación*, Buenos Aires, 23 nov. 1997. Texto de Julio Cortázar (“Después hay que llegar”)¹⁹⁸ para una carpeta de litografías de Óscar Mara

¹⁹⁷ Recogido asimismo en *Papeles inesperados* (Cortázar, 2010c, pp. 397-398).

¹⁹⁸ Incluido después en *Papeles inesperados* (Cortázar, 2010c, pp. 399-401).

Anexo II. Listado de obra audiovisual relacionada con la producción de Julio Cortázar¹⁹⁹²⁰⁰

Largometrajes y medimetrajes:

- *La sombra del pasado*. Dir. Ignacio Tankel. Guion de Ignacio Tankel y Julio Cortázar. 1947, — min. Argentina. Película perdida
- *La cifra impar*. Dir. Manuel Antín. Guion de Manuel Antín y Antonio Ripoll. 1962, 85 min. Argentina. Adaptación de “Cartas de mamá” (*Las armas secretas*)
- *Circe*. Dir. Manuel Antín. Guion de Manuel Antín, Héctor Grossi y Julio Cortázar. 1964, 80 min. Argentina. Adaptación de “Circe” (*Bestiario*)
- *Intimidación de los parques*. Dir. Manuel Antin. Guion de Manuel Antín, Raimundo Calcagno y Héctor Grossi. 1965, 72 min. Argentina. Adaptación de “El ídolo de las Cícladas” y “Continuidad de los parques” (*Final del juego*)
- *El perseguidor*. Dir. Osías Wilenski. Guion de Ulises Petit de Murat. 1965, 80 min. Argentina. Adaptación de “El perseguidor” (*Las armas secretas*)
- *Blow-Up (Deseo de una mañana de verano)*. Dir. Michelangelo Antonioni. Guion de Tonino Guerra y Michelangelo Antonioni. 1966, 108 min. Reino Unido. Adaptación de “Las babas del diablo” (*Las armas secretas*)
- *Weekend (Week-End)*. Dir. Jean-Luc Godard. Guion de Jean-Luc Godard. 1967, 105 min. Francia. Adaptación de “La autopista del sur” (*Todos los fuegos el fuego*)
- *L'ingorgo (Una storia impossibile) (El gran atasco)*. Dir. Luigi Comencini. Guion de Luigi Comencini, Ruggero Maccari y Bernardino Zapponi. 1979, 114 min. Italia-Francia-España. Adaptación de “La autopista del sur” (*Todos los fuegos el fuego*)

¹⁹⁹ Los datos se han recopilado a partir de la consulta de las propias filmaciones y en las siguientes fuentes: L. Aquilanti y F. Barea (2014). *Todo Cortázar: bio-bibliografía. Segunda impresión corregida y aumentada*. Buenos Aires, Fernández Blanco; Julio Cortázar (2014). *De la A a la Z. Un álbum biográfico*. Ed. de Aurora Bernárdez y Carles Garriga. Madrid, Alfaguara; B. López Petzoldt (2014). *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)*. Madrid, Iberoamericana; R. Manrupe y M. A. Portela (2001). *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*. Buenos Aires, Corregidor; M. A. Fernández y D. Sabanés (2014). Julio Cortázar y el cine: ventanas a lo insólito. *Impossibilia*, 7, pp. 102-120; M. A. Fernández y D. Sabanés (2019). *Manuel Antín/Julio Cortázar. Viajes de la literatura al cine*. Madrid, Del Centro Editores.

²⁰⁰ A diferencia del primer anexo, en este se recogen tanto las adaptaciones realizadas en vida de Cortázar como las llevadas a cabo con posterioridad. Se excluyen de esta compilación los cortometrajes basados en la obra del escritor argentino, puesto que su volumen es ingente y no hace más que crecer desde la introducción de los medios digitales.

- *Der gläserne Himmel (El cielo de cristal)*. Dir. Nina Grosse. Guion de Nina Grosse. 1987, 87 min. Alemania. Adaptación de “El otro cielo” (*Todos los fuegos el fuego*)
- *Cortázar, capital Rayuela*. Dir. Percy Matas. Guion de Rodrigo Maturana. 1987, 48 min. Chile. Ficción inspirada en Cortázar y su obra, aunque en ningún texto en particular
- *Sinfín (La muerte no es ninguna solución)*. Dir. Cristian Pauls. Guion de Cristian Pauls y Alan Pauls. 1988, 85 min. Argentina. Adaptación de “Casa tomada” (*Bestiario*)
- *Diario para un cuento*. Dir. Jana Bokova. Guion de Leslie Megahey, Jana Bokova y Gualberto Ferrari. 1998, 97 min. Argentina-España. Adaptación de “Diario para un cuento” (*Deshoras*)
- *Fear of Alternative Realities*. Dir. Zhanna Kleiman. Guion de —. 1999, 55 min. Estados Unidos. Adaptación de “La noche boca arriba” (*Final del juego*)
- *Furia*. Dir. Alexandre Aja. Guion de Alexandre Aja y Grégory Levasseur. 1999, 90 min. Francia. Adaptación de “Graffiti” (*Queremos tanto a Glenda*)
- *A Hora Mágica*. Dir. Guilherme de Almeida Prado. Guion de Guilherme de Almeida Prado. 1999, 103 min. Brasil. Adaptación de “Cambio de luces” (*Alguien que anda por ahí*)
- *Jogo Subterrâneo*. Dir. Roberto Gervitz. Guion de Jorge Durán y Roberto Gervitz. 2005, 109 min. Brasil. Adaptación de “Manuscrito hallado en un bolsillo” (*Octaedro*)
- *La vida secreta de las palabras*. Dir. Isabel Coixet. Guion de Isabel Coixet. 2005, 115 min. España. Alusión al relato “La señorita Cora” (*Todos los fuegos el fuego*)
- *París-Marsella*. Dir. Sebastián Martínez. Guion de Sebastián Martínez. 2005, 70 min. Argentina-Francia. Documental basado en *Los astronautas de la cosmopista*
- *Lucie et Maintenant: journal nomade*. Dir. Simone Fürbringer, Nicolas Humbert y Werner Penzel. Guion de Simone Fürbringer, Nicolas Humbert y Werner Penzel. 2007, 80 min. Suiza. Documental basado en *Los astronautas de la cosmopista*
- *Mentiras piadosas*. Dir. Diego Sabanés. Guion de Diego Sabanés. 2009, 100 min. Argentina-España. Adaptación de “La salud de los enfermos” (*Todos los fuegos*)

el fuego), con referencias a los cuentos “Tía en dificultades”, “Cartas de mamá”, “Casa tomada” y “Carta a una señorita en París”

- *Mucha*. Dir. Berenika Maciejewicz. Guion de Filip Maciejewicz. 2009, 75 min. Polonia. Adaptación de “Los testigos” (*Último round*, primer piso)
- *Historia de cronopios y de famas*. Dir. Julio Ludueña. Guion de Julio Ludueña. 2013, 87 min. Argentina. Adaptación de *Historias de cronopios y de famas*. Conjunto de cortometrajes animados de varios artistas argentinos: Carlos Alonso, Patricio Bonta, Ricardo Espósito, Luis Felipe Noé, Magdalena Pagano, Daniel Santoro, Luciana Sáez, Antonio Seguí y Ana Tarsia

Telefilmes:

- *Monsieur Bébé*. Dir. Claude Chabrol. Guion de Roger Grenier y Claude Chabrol. 1974, 53 min. Francia. Adaptación de “Los buenos servicios” (*Las armas secretas*)
- *Cartas de mamá*. Dir. Miguel Picazo. Guion de Mercedes Segura. 1978, 60 min. España. Adaptación de “Cartas de mamá” (*Las armas secretas*)
- *Instrucciones para John Howell*. Dir. José Antonio Páramo. Guion de Ángela Duerto. 1982, 72 min. España. Adaptación de “Instrucciones para John Howell” (*Todos los fuegos el fuego*)
- *La salud de los enfermos*. Alejandro Doria. Guion de Alejandro Doria. 1996, — min. Argentina. Adaptación de “La salud de los enfermos” (*Todos los fuegos el fuego*)
- *Ajolote*. Dir. Leonardo Davincino y Agustín Falco. Guion de —. 2007, — min. Argentina. Adaptación de “Axolotl” (*Final del juego*)

Otros:

- *Presentación, Parto y Final*. Dir. Marcelo Szechtman. 2000, 70 segs./pieza, color. Argentina. Adaptación de “La autopista del sur” (*Todos los fuegos el fuego*). Serie de anuncios realizados para Renault Argentina

Anexo III. Listado de figuras

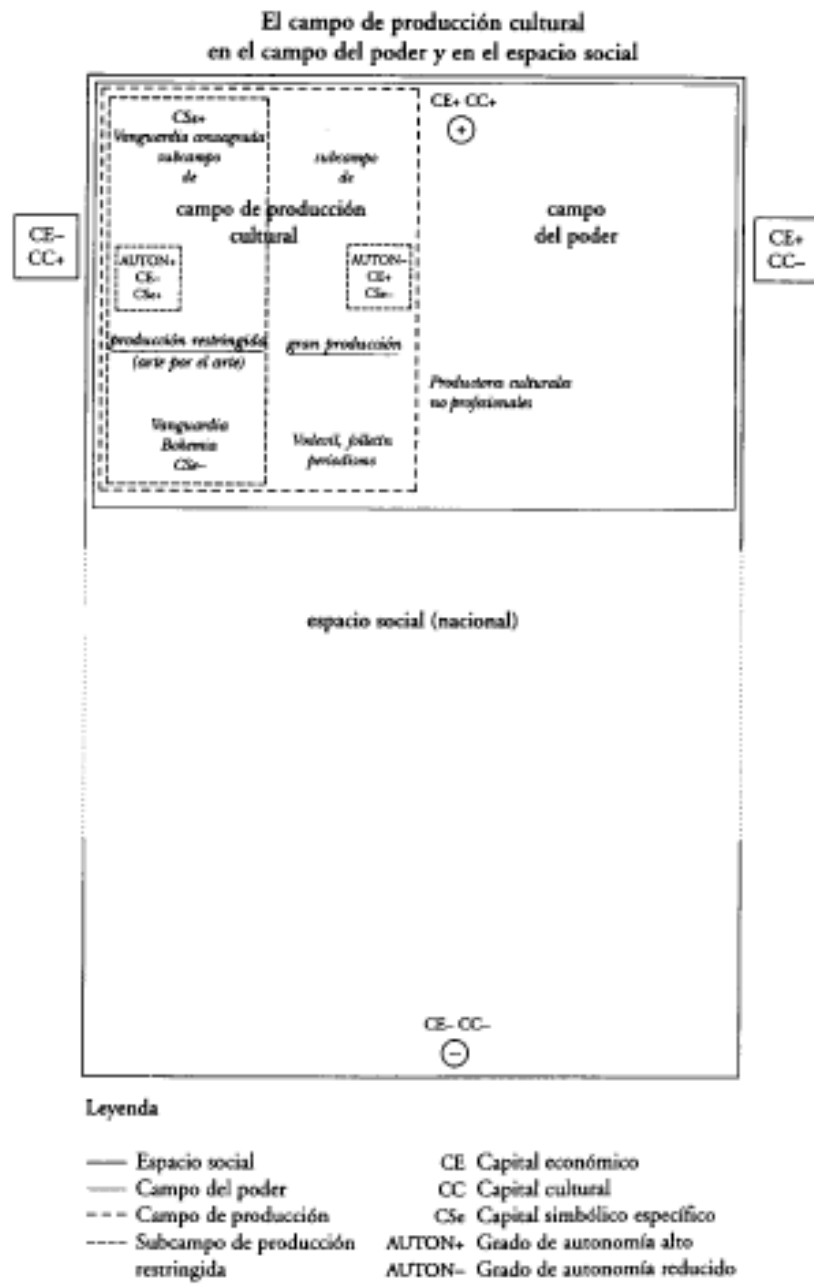


Figura 1. (Bourdieu, 1995, p. 189)

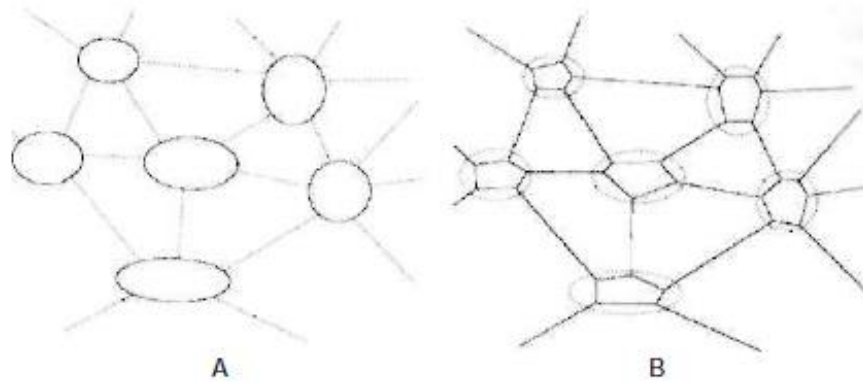


Figura 3-1
El cambio de esquemas de objetos a relaciones.

Figura 2. (Capra, 1998, p. 58)



Figura 3. Esquema de los actos de comunicación verbales (Jakobson, 1985, p. 32)

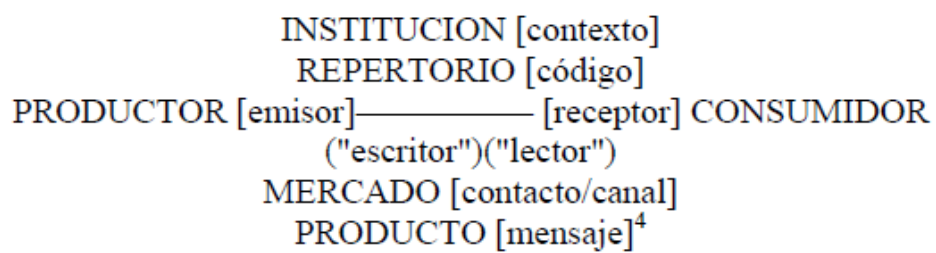


Figura 4. Esquema de comunicación de Jakobson adaptado a la teoría de los polisistemas (Even-Zohar, 2017, p. 33)

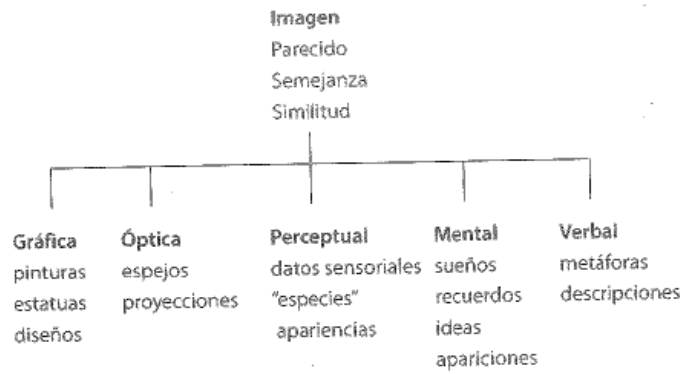


Figura 5. Genealogía de la noción de imagen según el uso discursivo y la conceptualización de diversas disciplinas (Mitchell, 2016, p. 32)



Figura 6. Ejemplo de puesta en página de *Último round* (1969), dividido en primer piso y planta baja. Imagen procedente de la Biblioteca digital de Julio Cortázar, de la Fundación Juan March.

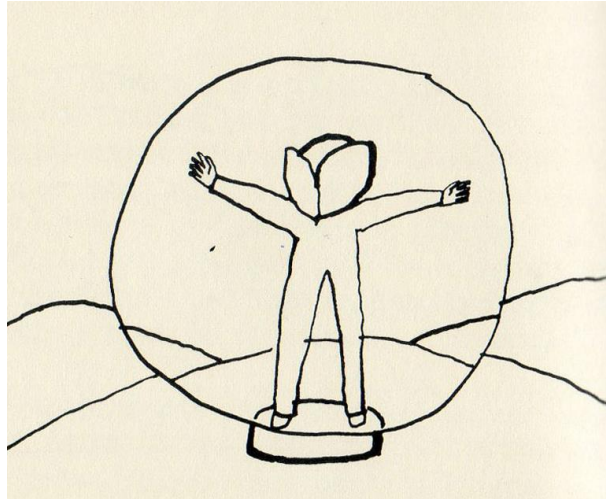
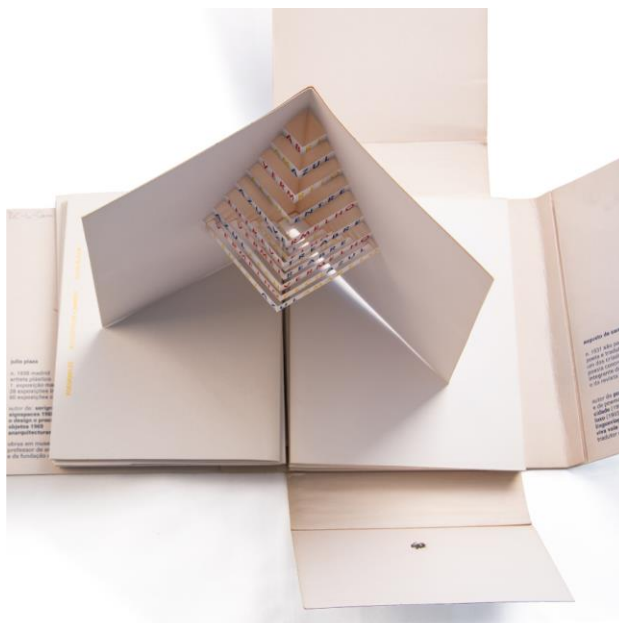


Figura 7. Grabado de Jean-Michel Folon que encabeza “Cristal con una rosa dentro” (Cortázar, 2014, planta baja, p. 98)





Figuras 8, 9 y 10. Libros-objeto pertenecientes a la colección personal de Julio Cortázar. Imágenes procedentes de la Biblioteca digital de la Fundación Juan March.



*Figura 11. Kurt Schwitters (1942), *Die Brautwerbung* (La proposición). Reproducción disponible en <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schwitters-the-proposal-t12398>*



Figura 12. Man Ray (1921), *Cadeau (El regalo)*. Reproducción disponible en <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cLa7G6>

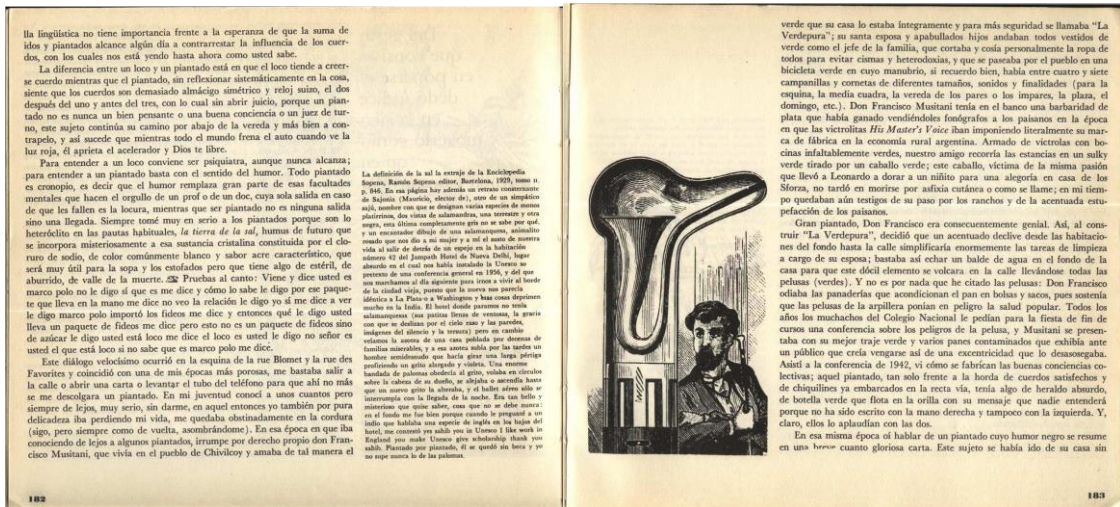


Figura 13. Puesta en página de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967)

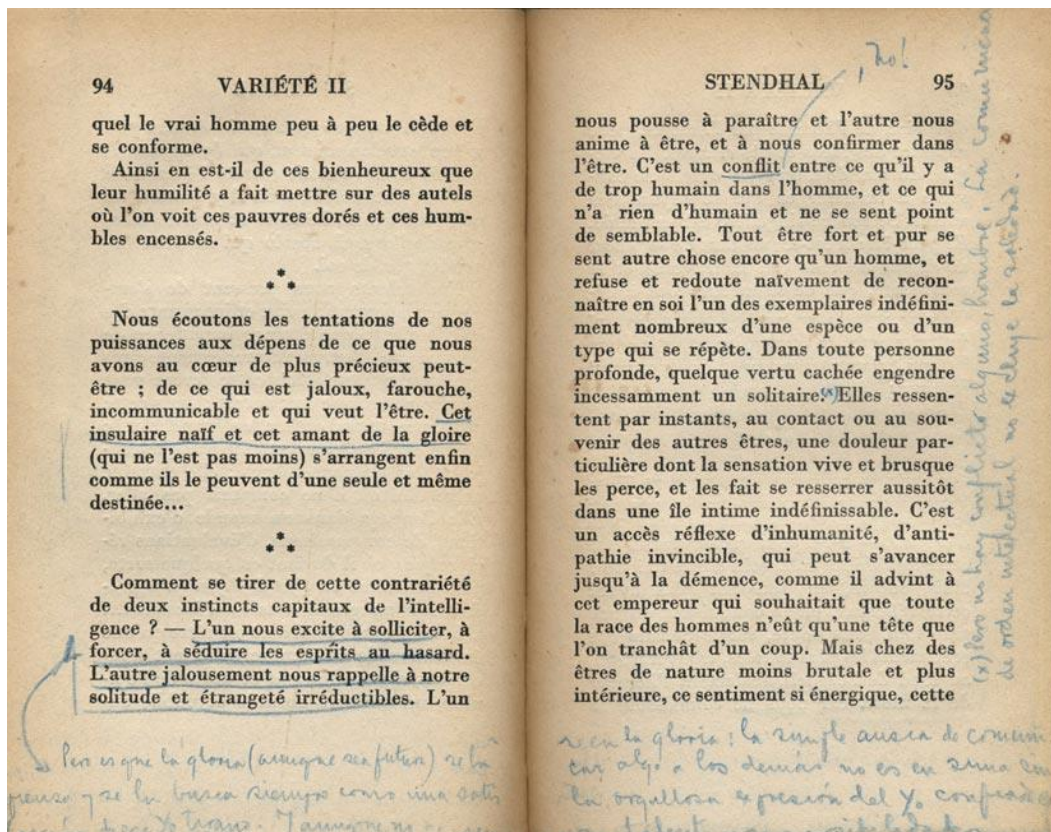


Figura 16. Anotaciones de Cortázar en una copia de *Variété*, de Paul Valéry. Imagen procedente de la exposición del Centro Virtual Cervantes “Los libros de Cortázar” (https://cvc.cervantes.es/literatura/libros_cortazar/default.htm), coordinada por Jesús Marchamalo y que incluye reproducciones de los fondos de la Fundación Juan March

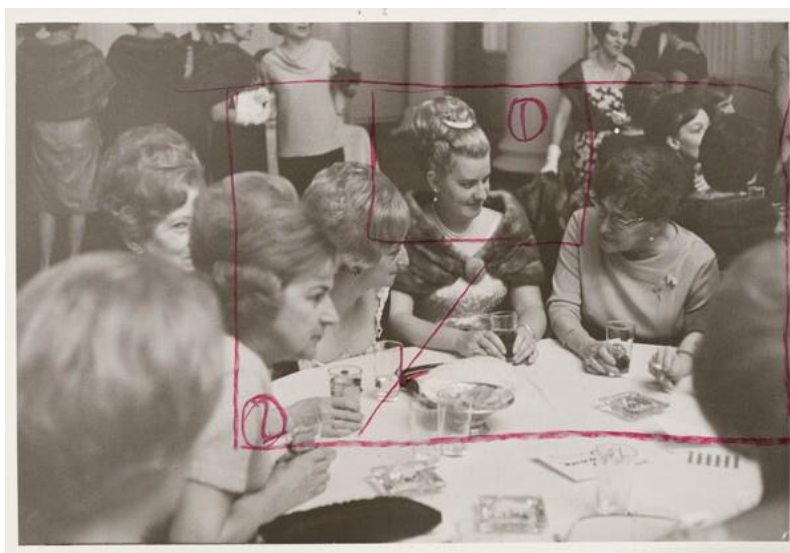


Figura 17. Composición visual de un “instante decisivo”. Henri Cartier-Bresson, [Women At a Formal Luncheon] (1967). Reproducción disponible en <https://www.getty.edu/art/collection/object/106PCY>



Figura 18. Imagen incluida junto al texto de “Del cuento breve y sus alrededores”
(Cortázar, 2013a, p. 39)



Figura 19. Henri Cartier-Bresson, *Hyères, Francia* (1932). Reproducción disponible en
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286639>



Figura 20. Henri Cartier-Bresson, *Livorno, Italia* (1932). Reproducción disponible en <https://www.moma.org/collection/works/46008>

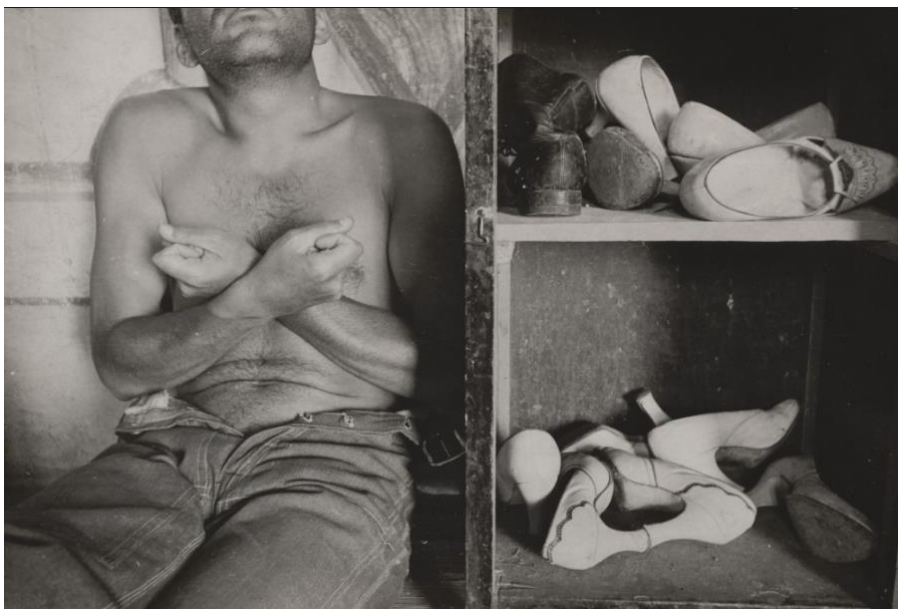


Figura 21. Henri Cartier-Bresson, *Santa Clara, México* (1934-1935). Reproducción disponible en <https://www.moma.org/collection/works/50532>



1 No crean una sola palabra de lo que dicen.



2 Era previsible, con su complejo de Oreja.



3 Nuestras discusiones son a veces violentas, pero no se vayan por eso. Entre nosotros hay personas de gran ponderación, como por ejemplo...



4 Desde luego se refiere a mí y no a ése.



5 La filosofía está siempre a dos dedos de la nariz. Sería cosa de preguntarse si el resfrio no precedió a la reflexión. Con esas cavernas llenas de corrientes de aire...



6 ¡ Las cosas que dice *** muchacho, Dios mío!



37 ¿ Por qué no vuelves a algo más terráqueo, Raúl?



38 No crean una sola palabra de lo que han dicho.



Figuras 22 y 23. Páginas inicial y final de las imágenes de “Diálogo de las formas”
(Cortázar, 2013a, primer piso, pp. 166-172)

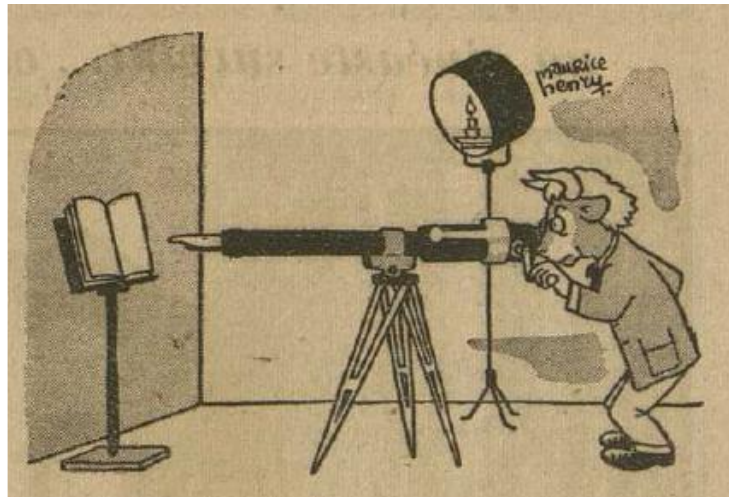


Figura 24. Ilustración que acompaña el artículo de Alexandre Astruc *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra stylo* (1948, p. 5)



Figura 25. Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith* (1866). Reproducción disponible en <https://emuseum.delart.org/objects/6457/lady-lilith>



Figura 26. Edward Burne-Jones, *El vino de Circe* (1863-1869). Reproducción disponible en <http://www.rossettiarchive.org/docs/op62.rap.html>



30:01



34:23

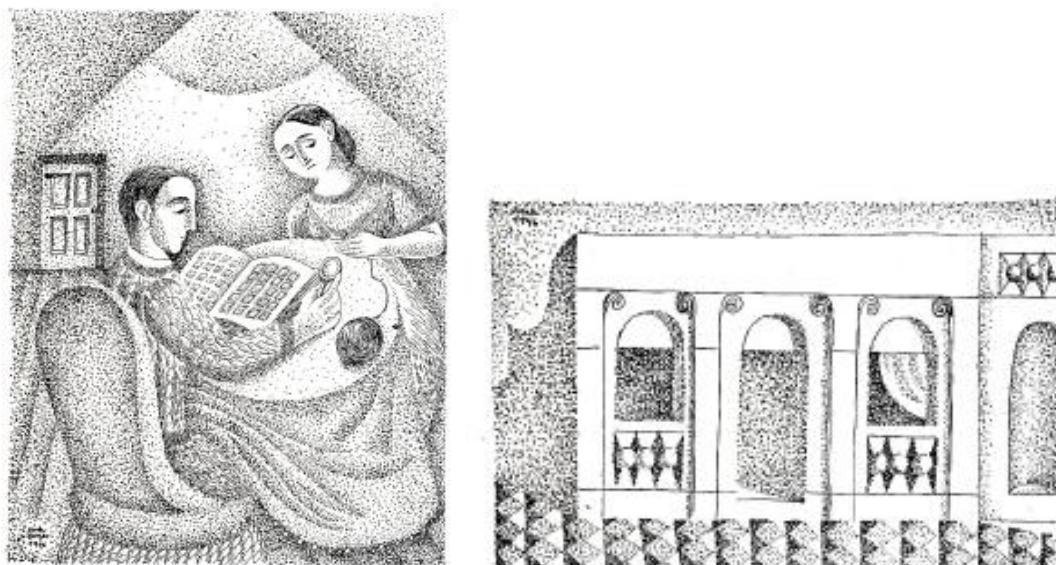


1:09:06



1:09:07

Figuras 27, 28, 29 y 30. Ejemplos de paralelismos y contrastes entre los personajes de Delia y Raquel (*Circe*, 1964)



Figuras 31 y 32. Ilustraciones de Norah Borges para “Casa tomada” (*Anales de Buenos Aires*, núm. 11, 1946). Reproducción disponible en <https://ahira.com.ar/ejemplares/los-anales-de-buenos-aires-no-11/>

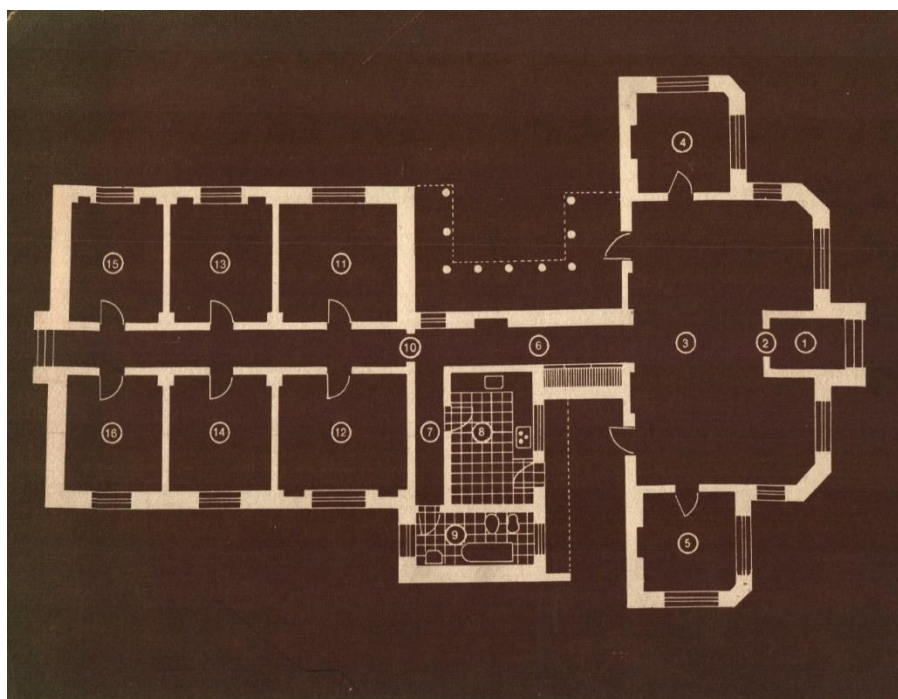


Figura 33. Portada de *Casa tomada*, de Juan Fresán (1969). Las estancias se corresponden con el zaguán (1), la puerta cancel (2), el living (3), el dormitorio de Irene (4) y el resto de las habitaciones (5, 14, 15, 16), los pasillos (6, 7), la cocina (8), el baño (9), la puerta de roble (10), la biblioteca (11), el comedor (12) y la sala (13).



07:08



07:38



55:14



55:41

Figuras 37, 38, 39 y 40. Ejemplos de composición visual que refuerzan la liminalidad del espacio de la casa en *Circe* (1964)

Tipo de montaje	Articulación de los planos	Relación entre los planos	Principio de ensamblaje	Principio de trasmisión	Representación del mundo	Procedimiento estético dominante
Montaje narrativo	Continuo	Articulación	Racords necesarios	Transparencia (mimética)	Un mundo evidente	Desglose
Montaje discursivo	Discontinuo	Confrontación	Elecciones inteligibles	Demostración	Un mundo por construir	Injerto
Montaje de correspondencias	Discontinuo	En eco	Conexiones aleatorias	Sugestión	Un mundo por percibir	Collage

Figura 41. Tipos de montaje según Vincent Amiel (2005, p. 22)

“Yo también te quiero”



1:06:12



1:06:31



1:06:44

Figuras 42, 43 y 44. Ejemplo de montaje discursivo en una secuencia de Circe (1964)



1:09:12



1:09:17



1:09:18



1:09:19

Figuras 45, 46, 47 y 48. Ejemplo de montaje discursivo en una secuencia de Circe (1964)



30:46

Figura 49. Fotograma de Circe (1964)



54:35



59:05



59:31

Figuras 50, 51, y 52. Ejemplos de montaje de correspondencias en Circe (1964)



Figura 53. Fotografía atribuida a Francisco Ayerza (c. 1890), reproducida en Facio, 1995, p. 33



Figuras 54, 55 y 56. Vistas de parte de las instalaciones de la exposición *The Family Of Man* (24 en.-8 myo. 1955, Museo de Arte Moderno de Nueva York). Reproducción disponible en <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429?>



Figura 57. Annemarie Heinrich, *Caprichos* (1936). Reproducción disponible en <http://www.annemarieheinrich.com/>



Figura 58. Annemarie Heinrich, *Lino Enea Spilimbergo* (1946). Reproducción disponible en <http://www.annemarieheinrich.com/>

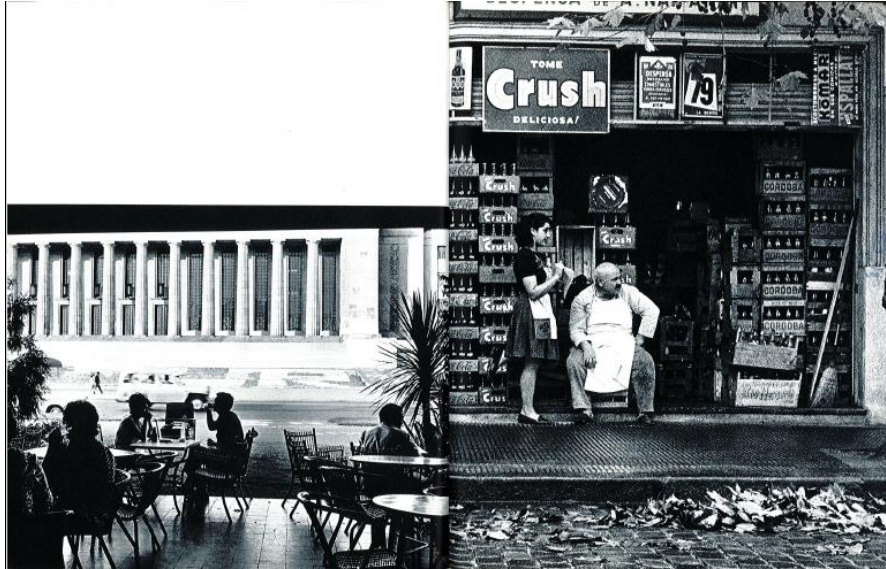


Figura 59 Vista de doble página del libro *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968), con fotografías de Sara Facio y Alicia D'Amico y textos de Julio Cortázar.



Figura 60. Obelisco de la Plaza de la República, en *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968)

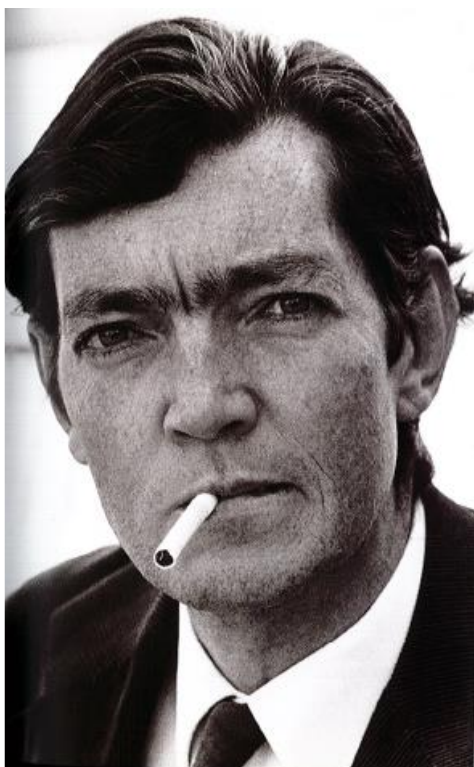
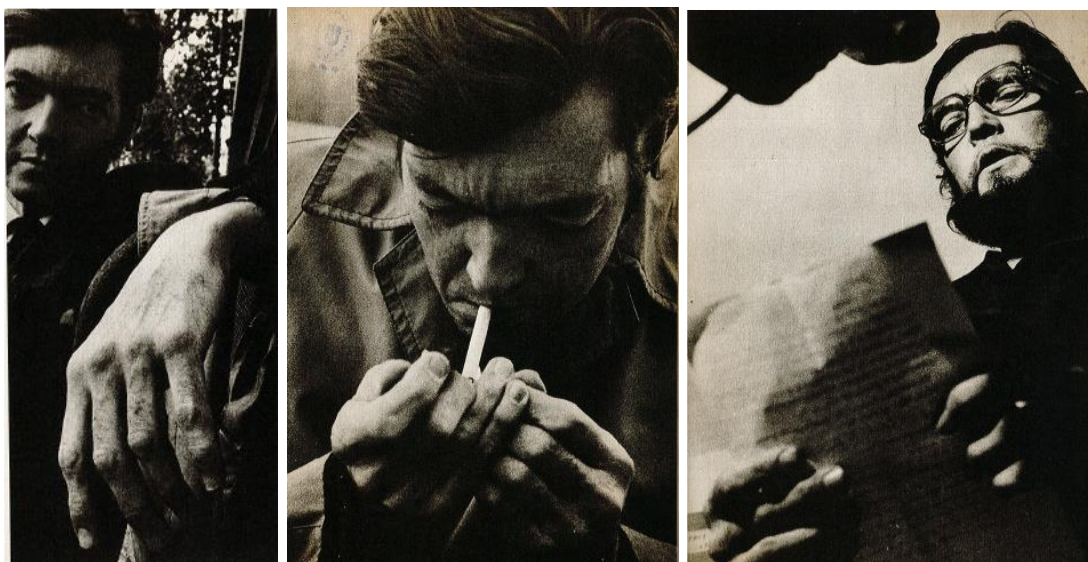


Figura 61. Una de las fotografías tomadas por Sara Facio y Alicia D'Amico a Cortázar en 1968. Reproducida en Sara Facio, *Julio Cortázar* (2004, p. 29)



Figuras 62, 63 y 64. Selección de fotografías de Julio Cortázar en *Retratos y autorretratos* (D'Amico y Facio, 1973, 47, 49 y 53)



Figura 67. Sara Facio y Alicia D'Amico, Humanario (1976, p. 21)



Figura 68. Sara Facio y Alicia D'Amico, Humanario (1976, p. 23)



Figura 69. Sara Facio y Alicia D'Amico, Humanario (1976, pp. 26-27)

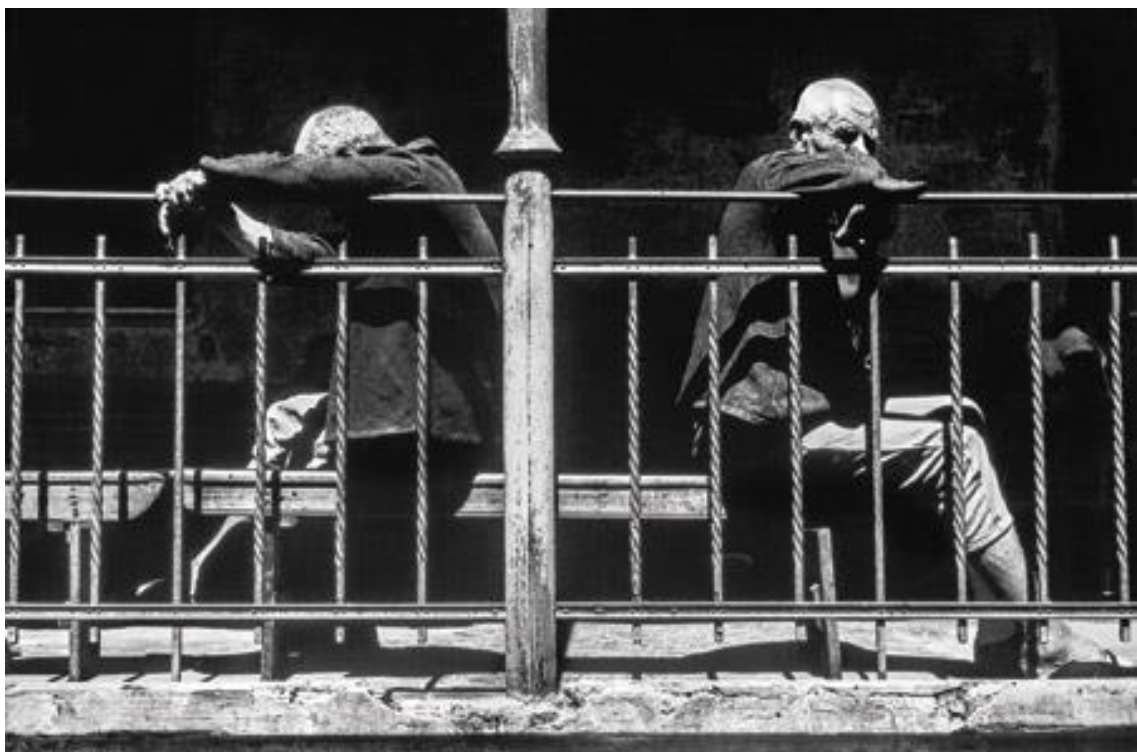


Figura 70. Sara Facio y Alicia D'Amico, Humanario (1976, pp. 58-59)



Figura 71. Sara Facio y Alicia D'Amico, Humanario (1976, pp. 30-31)

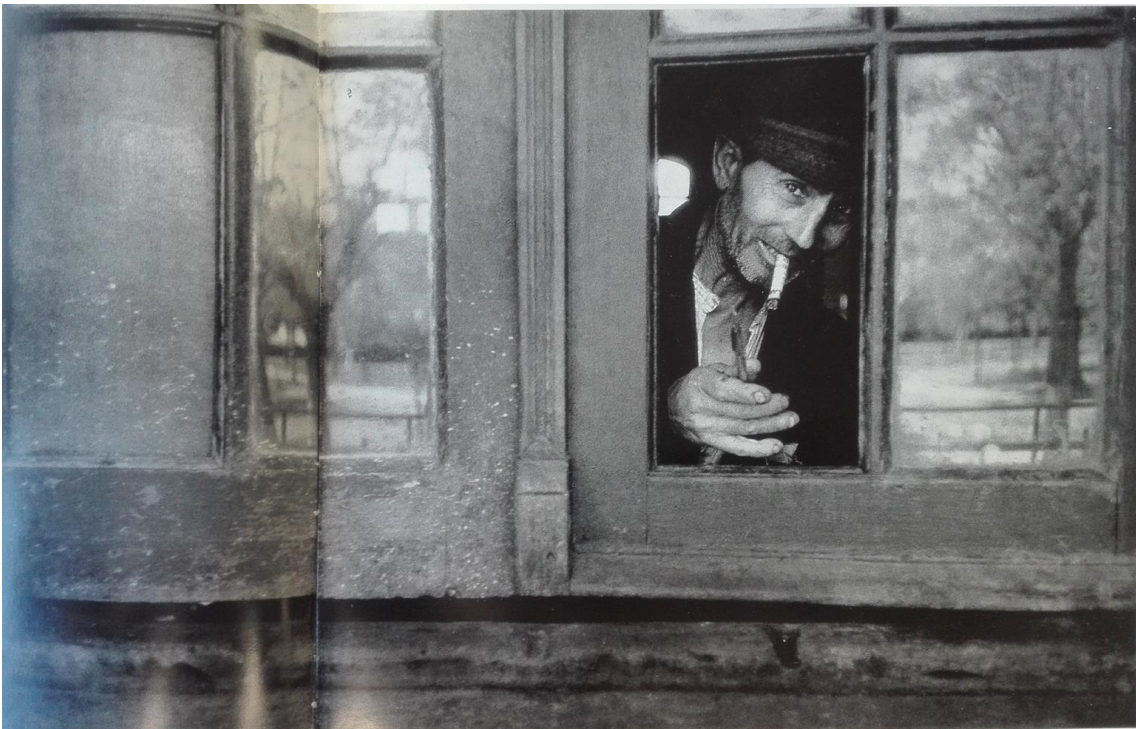


Figura 72. Sara Facio y Alicia D'Amico, Humanario (1976, pp. 46-47)

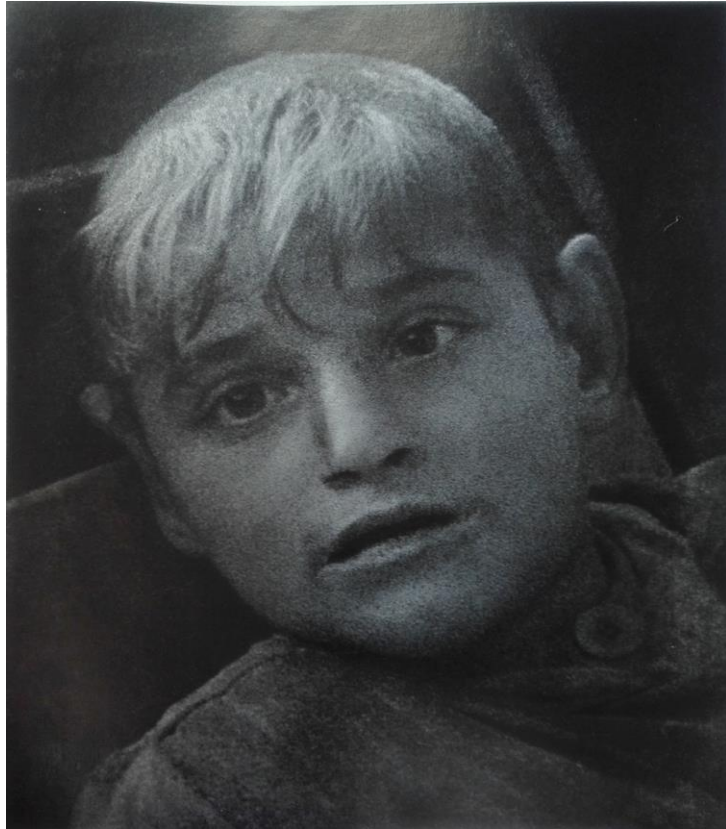


Figura 73. Sara Facio y Alicia D'Amico, Humanario (1976, p. 63)

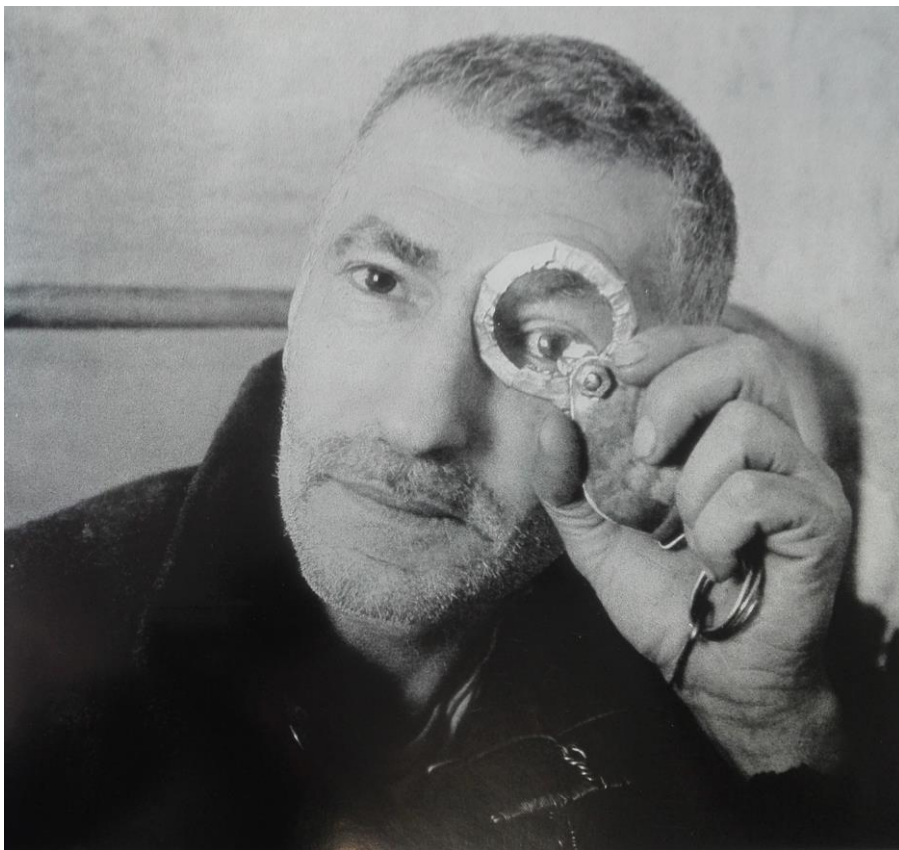


Figura 74. Sara Facio y Alicia D'Amico, Humanario (1976, p. 53)

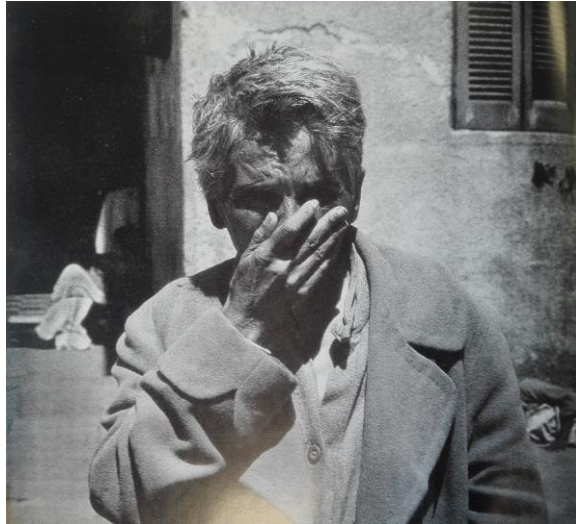


Figura 75. Sara Facio y Alicia D'Amico, *Humanario* (1976, p. 24)



Figura 76. Sara Facio y Alicia D'Amico, *Humanario* (1976, pp. 60-61)

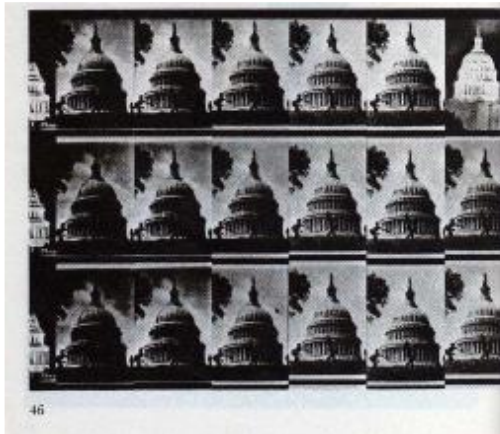


Figuras 77 y 78. Tapa y portada interior de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967)

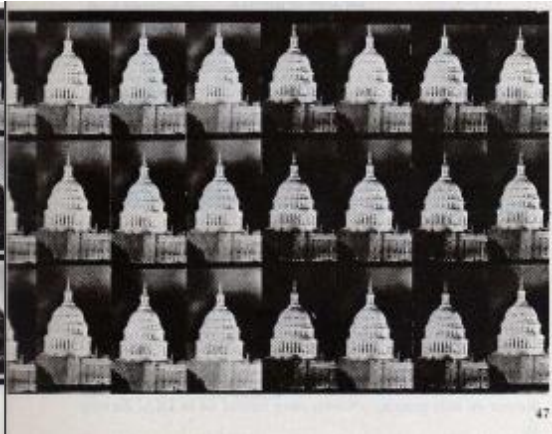


Figura 79. Fotografía de Julio Cortázar cinetizada por Pol Bury en Último round (2013a)

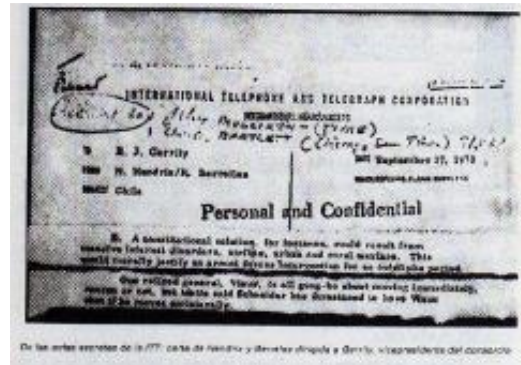




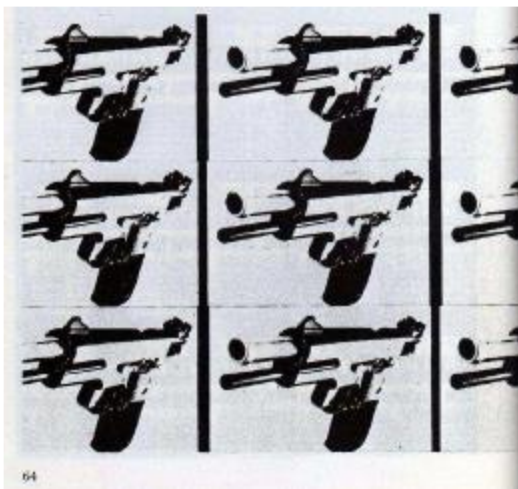
46



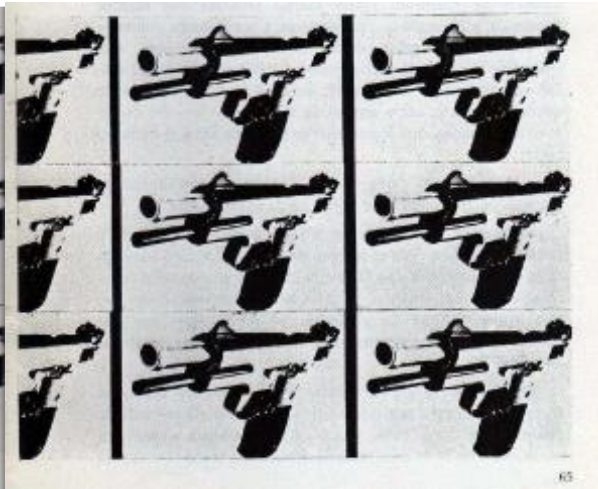
47



De las cartas enviadas de la ITT, casa de telefonía y de cables alquilada a Gerrity, vicepresidente del congreso.



64



65

Figuras 80, 81, 82, 83, 84 y 85. Selección de imágenes incrustadas en *Fantomas* (1975)



Figura 86. Una de las viñetas de “La inteligencia en llamas” de las que Cortázar se reapropia para *Fantomas* (1975)



*Figura 87. Fotomontaje incluido en *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975, p. 19)*