

## «Territorios»: una lectura cómplice del arte moderno

A través de la historia literaria, la relación entre la literatura y la pintura ha sido un tema de gran interés, desde los clásicos y el Renacimiento hasta nuestros días<sup>1</sup>. Bajo el signo de dos movimientos claves para la literatura del siglo XX, el simbolismo y el surrealismo, los escritores y artistas modernos han sentido la libertad de participar en la crítica y creación de otros medios artísticos ajenos al suyo. Baudelaire se distinguió en estas incursiones estéticas con sus ensayos sobre el arte, en específico sobre la pintura de Delacroix<sup>2</sup>. En dichos ensayos, el poeta francés asume el papel de crítico de arte, y a la vez utiliza la crítica para formular sus propias ideas sobre las relaciones interartísticas. Para Baudelaire, el artista es, ante todo, una figura plural y universal; es decir, un poeta podría ser pintor o músico. Las cualidades particulares del artista, la voluntad y la imaginación, no están determinadas por el medio en que trabaja, sino que son parte de su sensibilidad humana<sup>3</sup>.

Aunque ya antes el «visualismo» poético, innovación y apertura de la vanguardia, había tenido como exponente significativo a Guillaume Apo-

---

<sup>1</sup> Para un resumen del problema de la analogía entre pintura y literatura a través de la historia literaria, y la contribución de las teorías semióticas y estructuralistas a dicha problemática, véase el primer capítulo de la obra de Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting* (Chicago: The University of Chicago Press, 1982).

<sup>2</sup> Estos ensayos de Baudelaire se encuentran recopilados en la edición titulada *Écrits sur l'art* (París: Editions Gallimard y Librairie Générale Française, 1971), 2 vols. Véanse «Le peintre de la vie moderne» sobre el arte de M. Constantin Guys, «Salón de 1846» y «Salón de 1859» sobre las relaciones teóricas entre la pintura y la literatura, y sobre la obra de Delacroix en particular.

<sup>3</sup> Véase Lee McKay Johnson y su excelente estudio sobre la pintura como metáfora de la literatura, *The Metaphor of Painting: Essays on Baudelaire, Ruskin, Proust, and Pater* (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1980), pág. 13.

llinaire y sus *Calligrammes*, fueron los surrealistas quienes explotaron el medio pictórico, según se origina en los sueños, como base imaginativa para la creación literaria. El movimiento francés se originó como conjunción de lo visual y lo verbal; la mayoría de sus representantes —André Breton, Salvador Dalí, Luis Buñuel, Max Ernst, Yves Tanguy y René Magritte, entre otros— desarrollaron tanto el medio visual como el literario. La fusión de las categorías estéticas, uno de los motivos revolucionarios que dio vida al surrealismo, impulsó esta práctica sincrética a través de la frontera entre la pintura y la literatura. De hecho, una característica de los principales movimientos artísticos modernos —cubismo, dadaísmo, futurismo, surrealismo, expresionismo abstracto, constructivismo— es la vasta influencia que ejercieron poetas y figuras literarias en su formación y desarrollo<sup>4</sup>.

En Hispanoamérica, la poesía modernista, heredera directa del simbolismo francés, continúa esta revolución interdisciplinaria. Poetas como Darío, Agustini y Silva utilizan la pintura y escultura como temas y motivos poéticos de profundo significado en sus obras. Octavio Paz dedica su pensamiento crítico al arte de Marcel Duchamps en *El castillo de la pureza*, mientras que experimenta con el género de la poesía concreta en sus *Discos visuales* y *Topoemas*, obras que representan una síntesis conceptual del espacio y el tiempo. Julio Cortázar nutre su obra literaria con la presencia de las artes visuales en su colección de ensayos *Territorios* (1978).

Estas obras revelan dos aspectos singulares de la literatura moderna. En primer lugar, demuestran que el escritor moderno comparte sus preocupaciones existenciales y literarias con los artistas de otros medios. En el siglo XX los diversos artistas están más en contacto entre sí que antes, debido a los avances en la tecnología, la comunicación y el transporte, pero también debido a un cambio de énfasis en la definición de los límites estéticos entre las artes. Un nuevo sincretismo caracteriza a las artes del siglo XX, actitud que Baudelaire, los cubistas y los surrealistas, como reacción a los límites impuestos por el espíritu neoclásico, ayudaron a establecer: la imaginación es el denominador común del artista, y su medio de trabajo es un accidente o factor del azar. Baudelaire, por ejemplo, se fijó en las similitudes, en las analogías entre las artes, menos que en sus distinciones estructurales y expresivas.

---

<sup>4</sup> Wendy Steiner, en el tercer capítulo de *The Colors of Rhetoric*, «A Cubist Historiography», señala el contacto personal entre pintores y escritores «cubistas» como uno de los argumentos que justifica la analogía entre pintura y literatura en los movimientos de las vanguardias europeas y americanas. Steiner utiliza el término «cubista» para designar el período moderno de arte y literatura: «Whether we like it or not, cubist painting, literature, and thinking are essential to what we call “the modern”» (pág. 193). En cuanto a las relaciones de Cortázar con los pintores surrealistas del grupo Cobra, y con Alechinsky en particular, véase Malva E. Filer, «Palabra e imagen en la escritura de *Territorios*», *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, n.º 123-24 (abril-septiembre 1983), págs. 351-368.

Por otro lado, el cuestionamiento del lenguaje literario, de la palabra como tal, es un factor esencial que motiva al escritor moderno a buscar en otros sistemas estéticos nuevos modos de expresión artística. La pintura tuvo gran influencia en el desarrollo del lenguaje poético simbolista. Según Lee McKay Johnson, la fascinación de los escritores con el arte pictórico resultó en dos cambios esenciales en la dirección de la literatura simbolista. En primer lugar, influyó en la concepción de la palabra como un «medio concreto» que tiene su propia substancia física e impacto sensorial, al igual que los colores en la pintura. Este rasgo de la palabra se relaciona con la autonomía de la obra de arte ya que, desde este punto de vista, el lenguaje asume su propia existencia en vez de ser considerado como una extensión de la voz del autor, o como una referencia al mundo externo. En segundo lugar, el texto literario se percibe como una totalidad o unidad análoga al efecto de la simultaneidad espacial que la pintura propone. En este sentido, todas las palabras o unidades semánticas funcionan en relación con las demás y con el texto en su totalidad, y no por separado. Este segundo rasgo de lenguaje literario es problemático en su aplicación práctica, como veremos más adelante, pero, como teoría, comienza a influir en las obras de los grandes escritores modernos<sup>5</sup>.

La fascinación del escritor simbolista (y por extensión la del surrealista) por la pintura se debe a la capacidad de ésta de ofrecer una perspectiva total al contemplador, perspectiva que se caracteriza como un momento de pura sensación o conciencia sin el estorbo racional, secuencial y cultural de la palabra. El lenguaje pictórico moderno —colores, líneas y formas— despojado de su función representativa, del bagaje de ideas preconcebidas, de conceptos culturales e intelectuales, facilita un momento comunicativo que prescinde del lenguaje verbal. Esta fascinación motiva a Julio Cortázar, un siglo más tarde, a encontrar en las pinturas y obras visuales de artistas latinoamericanos y europeos, un modo alterno de ver la vida, de contemplar su propia existencia y la del hombre en general, y una oportunidad de crear ensayos que reflejen esos estados psíquicos y estéticos creados por el estímulo pictórico.

En *Territorios* Cortázar, comentando sobre su propia obra, expresa su deuda al simbolismo por haberle ofrecido una variedad de caminos artísticos del cual poder escoger:

Al final, sin batalla y solapadamente, las palabras pudieron más que las luces y los sonidos; no fue músico ni pintor, empezó a escribir sin saber que estaba eligiendo para siempre, aunque su escritura guardaba todavía el contacto con los

<sup>5</sup> Wendy Steiner, en su obra ya citada, resume estos elementos en su discusión sobre la analogía entre pintura y literatura. *El arte moderno, como la literatura, se centra en la dialéctica contradictoria del lenguaje como signo autónomo de la realidad de la cual nace, es decir, como objeto concreto, y a la vez como referente del mundo* (pág. 12). El género de la poesía concreta es la máxima expresión del lenguaje manipulado como objeto autónomo. Para una discusión de los factores temporales y espaciales de dichas artes, véanse págs. 33-50.

vidrios de colores y los acordes de un piano ya cerrado. Era inevitable que la estética simbolista le pareciera el único camino, que su primera juventud se ordenara bajo el signo de las correspondencias (...). Sin ellos (pintura y música), sin esa fidelidad irrenunciable, no hubiera encontrado los caminos que encontró<sup>6</sup>.

Si sus primeros poemas nacen bajo el influjo de las ideas simbolistas, una obra como *Territorios* indica que ni ese influjo, ni el del surrealismo, ha sido totalmente olvidado en su obra ya madura. Cortázar siempre poseyó una gran fascinación por la pintura y la música y, consecuentemente, toda su obra ha sido nutrida por estas dos artes<sup>7</sup>. Este interés es resultado de la búsqueda cortazariana, de índole surrealista, de esa «otra» realidad totalizante y auténtica que yace bajo la capa de la realidad visible y superficial. Los lenguajes de la pintura y de la música facilitan en Cortázar esos momentos de pura conciencia, un atisbar de esa «otra» realidad que trata de captar en su literatura.

En *Territorios*, Cortázar continúa la tradición del escritor como crítico de arte que Baudelaire inició a fines de siglo. Baudelaire revolucionó la crítica de arte debido a su estilo de crítica poética. El autor francés no analizó metódicamente la pintura objeto de su estudio, sino que utilizó la pintura como punto de partida para desarrollar sus propias ideas sobre el arte y la literatura, sobre la poesía y la vida. Los ensayos de Baudelaire nos ayudan a conocer mejor el espíritu del poeta francés que la obra de los pintores en cuestión. Cambió la crítica del arte en el arte de la crítica. Sus ensayos son una parte esencial de su obra poética y literaria más que un apéndice marginal de ésta; representan la formulación de sus ideas literarias, artísticas y filosóficas reflejadas en su obra poética. Más aún, Baudelaire incluyó en sus ensayos poemas en prosa y en verso para poder expresar en el lenguaje literario el valor estético de la pintura en cuestión. La variedad de sus métodos críticos, sus propios poemas, descripciones personales del momento de contemplación, discusiones inteligibles sobre el uso de las líneas y de los colores, y sus discusiones filosóficas del arte de la época en general y de la función del artista, hacen de sus *Ecrits sur l'art* un nuevo género de crítica de arte. Son un nuevo camino expresivo para el escritor o poeta interesado en las otras artes.

En este sentido, los ensayos de Baudelaire, como los de Cortázar en *Territorios*, se pueden considerar traducciones intersemióticas, es decir,

<sup>6</sup> Julio Cortázar, *Territorios*, 2.ª edición, (México: Siglo Veintiuno Editores, 1979), pág. 110. De aquí en adelante, las referencias a esta edición aparecerán con la sigla T, seguida por el número de la página correspondiente.

<sup>7</sup> En *Territorios*, pág. 107, Cortázar delata la fuerte influencia que han ejercido la música y la pintura sobre su obra literaria: «... contrariamente a lo que parecen esperar o encontrar los críticos, las razones motoras de muchos de sus textos le vienen de la música y de la pintura antes que de la palabra en un nivel literario». Más adelante, menciona las figuras particulares que han influido sobre él, entre ellas los pintores surrealistas René Magritte, Max Ernst, y Paul Klee, maestro del arte moderno abstracto.

una traslación del sistema de signos de la pintura al sistema de signos verbales<sup>8</sup>. A diferencia de la crítica tradicional de arte, los ensayos de Baudelaire y Cortázar cabrían dentro de esta definición «intersemiótica» de la traducción ya que el lenguaje verbal utilizado por ambos escritores asume una función poético-literaria, expresiva, y no sólo intelectualizadora o racional. Octavio Paz, comentando sobre el libro de Luiz Cardoza y Aragón dedicado a la pintura de Gunther Gerzo, describe esta relación entre pintura y ensayo:

El texto de Cardoza y Aragón, como los mejores suyos, oscila entre la traducción y la creación. Traducción al lenguaje verbal del lenguaje plástico del pintor; creación, a partir del discurso pictórico, de otro discurso que, sin embargo, depende de la pintura y vuelve a ella continuamente. Ambas operaciones se confunden y son, quizá, una y la misma: la crítica es traducción y ésta es creación poética. El texto de Cardoza y Aragón es el texto de un poeta que *oye* con los ojos y el tacto el lenguaje de un pintor<sup>9</sup>.

Esto convence cuando se describe en términos metafóricos. Pero a nivel de la práctica, en la realización de estos conceptos, ¿es posible traducir con éxito de un sistema de signos a otro? Si el lenguaje verbal es sucesivo, racional, y está preñado de ecos culturales y sociales, ¿cómo podrá transmitir, fielmente, los elementos de silencio verbal, de simultaneidad y totalidad visual de la pintura? Suzanne Langer, por ejemplo, insiste en la exclusividad mutua de cada sistema artístico y considera que cualquier intento de hibridización de las artes es inevitablemente fallido<sup>10</sup>. Según Langer, la síntesis de dos sistemas artísticos implica la absorción o violación de uno por el otro, y no la convivencia de ambos dentro de un todo estético. Baudelaire y Cortázar, conscientes de esta imposibilidad técnica, no sucumben ante ella. A través de los ensayos de Baudelaire, encontramos admisiones de este tipo: «Il est impossible d'exprimer avec la prose tout le calme bienheureux qu'elle (la peinture) respire, et la

---

<sup>8</sup> Utilizamos el concepto de Roman Jakobson que aparece en «On Linguistic Aspects of Translation», *On Translation*, ed. Reuben Brower (Cambridge: Harvard University Press, 1959), pág. 233. Adoptando la terminología semiótica de Pierce, Jakobson hace una distinción entre tres tipos de «creative transposition»: «Intralingual translation», «Interlingual translation» e «Intersemiotic translation or transmutation», que define como «an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems». George Steiner también llama «transmutation» a este tipo de interpretación de signos verbales en signos no-verbales, en *After Babel* (Nueva York/Londres: Oxford University Press, 1975), pág. 260, como Octavio Paz en *El signo y el garabato* (México: Joaquín Mortiz, 1975), pág. 31, quien utiliza el término de «transmutación» para definir los ensayos de Baudelaire y, en general, el trabajo del artista: «la interpretación de signos no lingüísticos —o a la inversa». En *Territorios*, el escritor transpone el valor estético de las artes visuales en el sistema de signos verbales, es decir, en literatura.

<sup>9</sup> Octavio Paz, «Gerzo: la centella glacial», en *El signo y el garabato*, pág. 190.

<sup>10</sup> Suzanne K. Langer, «Deceptive Analogies», en *Problems of Art* (Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1957), pág. 86.

profonde harmonie qui vage dans cette atmosphère», o «la langue» no puede definir esos «moindre plaisirs» que ofrece el arte pictórico<sup>11</sup>. En la obra de Cortázar abunda igualmente este tipo de comentario metaliterario sobre la imposibilidad de «describir» o «explicar» las otras artes debido a la insuficiencia del lenguaje frente a la autonomía expresiva de aquéllas. Por ejemplo, en su ensayo sobre el baile de Rita Renoir, «Homenaje a una joven bruja», Cortázar titubea ante su necesidad de describir los movimientos de la bailarina con el lenguaje ya gastado que posee como instrumento: «aquí se instala lo indescriptible, aquí mi mano tantea en un teclado convencional para decir lo que los dedos de la bruja harán sin el menor tanteo...»<sup>12</sup>. En su prólogo a *Territorios*, el autor expresa esa conciencia sobre la insuficiencia del lenguaje en un comentario humorístico de boca de Polanco: «Si los puntos pintan o bailan o sacan fotos es porque no necesitan que vengas a llenarles la cara de palabras» (T, pág. 7). Ante la autonomía de la pintura, de la fotografía y del baile, Cortázar cuestiona la necesidad de componer ensayos y poemas que sirvan de suplemento a estas artes sin añadir a sus posibilidades estéticas. Debido a esta actitud, el escritor argentino compone una obra de naturaleza diferente al tradicional ensayo crítico de arte. Si Baudelaire revolucionó la crítica de arte a fines del siglo XIX debido a su interés por el arte como fenómeno poético más que como objeto de estudio racional, Cortázar revoluciona aún más el género del ensayo poético heredado del poeta francés.

Cortázar rompe con el concepto de que el arte de la pintura ilustra pero no informa, es decir, no propone una tesis de tipo cognitivo, ya que necesita encontrar su significación en otro sistema de signos, específicamente, en el verbal. Esta idea sobre «el tránsito de lo sensible a lo inteligible» ha sido propuesta, entre otros, por Octavio Paz en su artículo sobre la crítica de arte de Baudelaire:

...en cuanto se abandona la esfera de lo sensible, —sonido en el lenguaje, color y dibujo en la pintura— se advierte una diferencia notable: una frase (combi-

<sup>11</sup> La primera cita corresponde al ensayo «Salón de 1846», pág. 173, y la segunda a «Salón de 1859», pág. 146. Este tipo de comentario abunda en los *Écrits sur l'art* de Baudelaire. Véanse las páginas 162, 190, 228 y 238 del segundo volumen de esta colección.

<sup>12</sup> Julio Cortázar, *Territorios*, pág. 20. Al igual que en los ensayos de Baudelaire, en los ensayos de *Territorios* abundan las citas de este tipo. En el «Territorio de Leo Torres Agüero», pág. 103, Cortázar menciona que el lenguaje lleno de lógica occidental que utiliza, el español, no ayuda a expresar la esencia del poema indio «Vijñana Bhairava», en el cual se expresa el fenómeno de percibir el intersticio hacia la otra Realidad. Sus palabras son «palabras anquilosadas de lógica occidental», y es por esa «desconfianza del vocabulario» que se niega a «toda tentativa de explicación». En este caso, las diferencias en los sistemas culturales explica esa insuficiencia del lenguaje. Véanse las páginas 22, 26, 30 y 86 para más comentarios de esta índole.

nación de palabras) se traduce por otra frase; un cuadro (combinación de colores y líneas) se traduce por una frase. El tránsito de lo sensible a lo inteligible no se realiza en el interior de la pintura sino fuera de ella: el *sentido* se despliega en un universo no-pictórico. O dicho de otra manera: el lenguaje de la pintura es un sistema de signos que encuentran su significación en otros sistemas<sup>13</sup>.

Los ensayos de Baudelaire en general no se liberan totalmente de su función crítica, aunque ésta se considere poética debido a la dirección temática que toman. Su método crítico es describir el placer («volupté») inicial que él mismo experimenta al contemplar las pinturas, para luego ofrecer una explicación racional («connaissance») de esa reacción o respuesta. En este sentido, Paz considera que hay un tránsito de lo sensible a lo inteligible, ya que el cambio mismo del sistema de signos pictóricos al verbal implica una transición de la recepción sensorial a la recepción cognitiva.

En *Territorios*, Cortázar tampoco se deshace de la función cognitiva del lenguaje verbal. Hay secciones de sus ensayos que interpretan el valor cultural, social e histórico del arte en cuestión. Tales explicaciones, sin embargo, representan divergencias menores en relación con la estructura general de los ensayos y su aproximación al arte no verbal. Cortázar logra componer narraciones y poemas que funcionan para ser sentidos y percibidos con la intuición, y no con la inteligencia o razón. Este lenguaje de *Territorios* es, en general, el mismo lenguaje característico de su obra. Es un lenguaje poético basado en la intuición, en el ritmo de las frases, en la sensorialidad de la palabra y de los sonidos, y no necesariamente en una interpretación racional o en el valor semántico-cultural de la palabra. De este modo, su lenguaje asume una función paralela a la estructura del lenguaje visual en la pintura moderna: la de comunicar a través de la intuición en vez de la lógica figurativa<sup>14</sup>.

Los ensayos, el cuento, los poemas en prosa y los poemas permutantes que constituyen *Territorios* no funcionan como explicaciones de las pinturas u obras de arte, sino como fenómenos sinónimos de éstas. Estas piezas literarias representan el proceso de significación en movimiento que Cortázar experimentó como contemplador de estas artes. Son la expresión de su lectura personal —una lectura cómplice, sin duda— descrita en un lenguaje altamente poético e intuitivo como alternativa al lenguaje explicativo del ensayo tradicional. Según Jaime Alazraki, *Territorios* es «la respuesta (de Cortázar) a la invitación al diálogo» de estas artes. «El ensayo de Cortázar no busca reemplazar un territorio (el objeto artístico) por otro (la escritura), sino establecer un puente entre

---

<sup>13</sup> Octavio Paz, «Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte», en *El signo y el garabato*, pág. 32.

<sup>14</sup> Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting* (Nueva York: Oxford University Press, 1974 ed.), pág. 156.

ambos»<sup>15</sup>. La imagen de «puente» implica la esencia dialéctica y fenomenológica de estos textos. Cortázar no decide escribir ensayos que correspondan, parte por parte, o analógicamente, a las pinturas, sino que describan las situaciones mentales, intuiciones, situaciones absurdas, viajes en el tiempo, y recuerdos de su niñez estimulados por la sensación visual de la contemplación. La función del arte moderno es estimular el proceso de significación en el contemplador, ya sea mediante el autorreconocimiento, o mediante una experiencia dialéctica que resulte en un mayor conocimiento de sí mismo y de su mundo. Kandinsky, en *Concerning the Spiritual in Art*, describe este proceso como la función principal del arte moderno, la epistemológica:

A work of art consists of two elements, the inner and the outer. The inner is the emotion in the soul of the artist; this emotion has the capacity to evoke a similar emotion in the observer.

Being connected with the body, the soul is affected through the medium of the senses the felt. Emotions are aroused and stirred by what is sensed. Thus the sensed is the bridge, i.e., the physical relation between the immaterial (which is the artist's emotion) and the material, which results in a work of art. And again, what is sensed is the bridge from the material (the artist and his work) to the immaterial (the emotion in the soul of the observer).

The sequence is: emotion (in the artist) —the sensed— the art work —the sensed— emotion (in the observer).<sup>16</sup>

Utilizando este paradigma, se podría afirmar que *Territorios* es la expresión verbo-poética de esa emoción evocada por las pinturas u otras artes. De una manera singular, Cortázar *traduce* esa emoción al sistema de signos verbales, es decir, la devuelve, transformada, al origen material de donde surgió.

En el territorio de Alois Zötl, «Paseo entre las jaulas», Cortázar comparte con su lector ciertas experiencias pasadas que él recuerda al percibir las figuras de animales de Zötl. Describe un sueño que tuvo quince días antes de ver los grabados de Zötl, en el cual toda su realidad circundante se metamorfosea en figuras de elefantes, de las cuales el soñador no puede escapar. Según Cortázar, este sueño sirve como «una manera de resumir cosas más vastas, una suerte de confluencia hacia Zötl» (T,

<sup>15</sup> Jaime Alazraki, «Tres formas del ensayo contemporáneo», *Revista Iberoamericana*, n.º 118-119. (enero-junio, 1982), págs. 18-19.

<sup>16</sup> Herbert Read, pág. 171. Es interesante notar que Wendy Steiner, pág. 196, igualmente define la importancia del período «cubista» en el arte y la literatura por su énfasis en lo epistemológico: «The plot of cubist history and historiography is neither a quest nor a picaresque wandering. It is a kaleidoscopic play: a constant reevaluation of the relations between concepts and particulars, the creation of unity out of elements whose heterogeneity is not masked but preserved, a contemplation of meaning itself in the constantly changing contemporary structures that we form out of elements of the past. The cubist work, cubism as a period, and a period conceived of cubistically are all scrutinies of the process of knowledge itself».

pág. 30). Igualmente recuenta una experiencia traumatizante de la infancia, en que asoció el cantar de un gallo en la madrugada con un sentimiento de «abandono» y de mortalidad; habla del miedo que le tenía a los ladridos de Hugo, el perro de Jean Thiercelin, durante su estadía con él y su esposa; de su aventura en Misiones y de la langosta en Buenos Aires. Estas experiencias no son aisladas; representan una cadena de asociaciones mentales que forman parte del proceso de significación experimentado por Cortázar en su encuentro visual con el territorio de Zótl. Estas asociaciones lo llevan a identificarse con el artista, como ocurre en general a través de toda la obra. Cortázar descubre algo de sí mismo, y de los motivos de su propia obra literaria, al contemplar el arte de los varios «perseguidores» que presenta<sup>17</sup>.

El valor del proceso de significación se expresa más claramente en el territorio de Leo Torres Agüero, titulado «Traslado». En este ensayo corto y más «inteligible» que «sensible», Cortázar describe el efecto epistemológico que tienen los cuadros sobre el contemplador:

Por eso, cada vez, he sentido que la contemplación al mismo tiempo apasionada e inocente de estas pinturas llevaba a un lento traslado, un territorio en el que un trabajo de sutil organización formal facilitaba *algo más* que el alto término estético de cada tela de Agüero (T, pág. 104).

La obra de arte vale en sí misma por su esencia estética, pero a la vez esa estética da lugar a una experiencia de otro orden en el contemplador: la pintura es, pues, «intercesor(a) de otros accesos» ya que revela al contemplador el intervalo o intersticio por el cual se puede experimentar la Realidad<sup>18</sup>. Para Cortázar, el cuadro de Agüero funciona como un espejo, ya que al mirarlo se está mirando a sí mismo: «mirándome desde el cuadro que miro» (T, pág. 104). Tal comentario expresa el impacto epistemológico que tiene el arte plástico sobre el pensamiento del escritor argentino. El título mismo, «Traslado», sugiere ese proceso dialéctico o movimiento entre la obra y el contemplador, que forma una nueva percepción del mundo y del ser.

La sed por la experiencia auto-transformadora se expresa asimismo

<sup>17</sup> La identificación del lector (Cortázar) con el pintor (Zótl) es un rasgo común en todos los territorios artísticos de la colección. En el caso de Zótl, no hay más que recordar el bestiario literario de Cortázar: anguilas, mancuspias, conejos, hormigas, gatos y perros. En cuanto a Alechinsky, véase la nota 4 de este estudio. A través de la colección, Cortázar expresa este grado de afinidad de una manera sutil pero consistente en sus pequeñas introducciones: «contagiado por él», «tanta afinidad», «este texto no hubiera sido escrito...» son frases que expresan esta deuda.

<sup>18</sup> Este fenómeno es similar a aquél experimentado por Baudelaire, según lo describe Lee McKay Johnson, en *The Metaphor of Painting*, pág. 42: «what Baudelaire sees in Delacroix's painting is a kind of ideal aesthetic form which gives him the experience of *sur-naturel* reality; a sense of total understanding which operates without intermediary analysis, logic or discourse, a feeling of the complete and mysterious unity of total perception».

en «La alquimia, siempre», territorio de Luis Tomasello. Cortázar trata de crear un texto que, afín a las obras de Tomasello, refleje «la eterna sed humana de transformación y de mutación» (T, pág. 112). La fascinación cortazariana con los conceptos de transformación, mutación y alquimia se puede interpretar en tres niveles. Primero, como conceptos ontológicos, ya que todas las artes, el baile, la pintura, la literatura y la música, se basan en experiencias transformadoras para el ser humano a la vez que sirven como punto de partida para tales experiencias. En segundo lugar, se ha mencionado que la historia de la ilustración se caracteriza por una preocupación con escenas de transformación o de metamorfosis, es decir, el juego de las fronteras entre dos sistemas de significado, dos realidades, o dos condiciones de ser. Según Wendy Steiner,

though illustration has certainly had other areas of concentration —erótica, to mention just one— the association between drawing and the fantastic, metamorphosis, and areas where the suspension between two modes of meaning is crucial is remarkable, and even in our day this thematic continues<sup>19</sup>.

Este interés explica, por un lado, los bestiarios literarios de Cortázar, su interés por los bestiarios visuales y, claro está, su experimentación con el género fantástico en su obra, analogía verbal de esta temática pictórica. Finalmente, estos conceptos se aplican en un nivel fisiológico en la pintura: la transformación o alquimia de la luz en colores. La experiencia de captar visualmente «la gimnasia de la luz», en cualquier instante diario, al igual que mediante la contemplación de una obra de Tomasello, fascina a Cortázar. Tal posibilidad de percepción es, de hecho, la magia del pintor: la de captar la luz en movimiento y en su metamorfosis hacia el color. El valor de la obra de Tomasello yace precisamente en hacer que un «objeto sólido e inmóvil», de formas rigurosas, se dilate en «luz y color, tiemble en el espacio, lata con el mismo corazón del que lo está mirando» (T, pág. 114). Nótese aquí la función del contemplador en la vida de la obra de arte. Sin éste, sin el acto de percepción visual, la obra de arte estaría incompleta, ya que el acto mismo de percepción da lugar a la transformación visual (de la pintura) como a la ontológica (del contemplador)<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Wendy Steiner, pág. 158.

<sup>20</sup> La preocupación de que lo estético nos lleve hacia una experiencia epistemológica, de autoconocimiento, es similar al concepto de «sensation morale» que Baudelaire definió en sus ensayos sobre el arte. Según McKay Johnson, pág. 37, «it is important to remember that what Baudelaire identifies as the primary effect of a work of art involves moral communication; he does not believe that either paint or words operate within a pure aesthetic vacuum, but that somehow the essence of a work of art lies within the concrete conditions of the medium itself». La contemplación de una obra de arte, en sí, no es una instancia de placer aislado en la vida de una persona, sino que forma parte del proceso de autoconocimiento y de conocimiento de la realidad en general. Para Baudelaire como para Cortázar, lo estético da lugar a lo epistemológico.

Al formular estas preocupaciones con el efecto epistemológico del arte, Cortázar representa una continuidad con la tradición simbolista de encontrar lo espiritual a través de lo sensorial. Si Baudelaire encontraba la realidad espiritual mediante un punto de acceso como el olor del pelo de la mujer, o la visión o sonidos de algo rutinario y diario, cien años más tarde Cortázar comparte con sus lectores ese mismo fenómeno. Las pinturas o cuadros son puntos de acceso para «algo mayor» que comienza a tomar vigencia mediante el recuerdo de experiencias sensoriales. Estas evocan en él un sentido total de la Realidad. Por lo tanto, sirven como intersticios entre una y otra realidad. En otras palabras, el Arte es el comienzo y el final en el círculo de instancias significativas para el contemplador: la contemplación presente del arte da lugar al recuerdo, vivencia pasada, y la combinación de estas dos experiencias resulta en la percepción total de la Realidad, en la que se funden todos los tiempos y espacios. Esta percepción total de la Realidad se expresa, a su vez, mediante el arte. El círculo se cierra.

Cortázar manipula el lenguaje poético para que exprese este sentido de simultaneidad particular a las artes plásticas. Además, al igual que sus antecedentes simbolistas, cubistas y surrealistas, combina las palabras y las sensaciones (sinestesia) de manera que expresen esa experiencia totalizadora estimulada por las otras artes<sup>21</sup>.

En «Homenaje a una joven bruja», Cortázar comenta que el baile de Rita Renoir no tiene nombre, «puesto que todo sucede ahí como una especie de después que fuera un antes...» (T, pág. 19). La mezcla de los tres tiempos verbales (y el uso en particular del imperfecto subjuntivo) indica, estilísticamente, la experiencia totalizadora que Cortázar tendrá como contemplador del baile: su ser será transportado a «otro plano» en que no existen los límites del tiempo. Al principio de este «territorio», el autor utiliza la imagen del «ovillo» para demostrar que el fenómeno expresado aquí es como una esfera cubierta de varios niveles superpuestos, como círculos concéntricos constantemente girando alrededor del centro, que es el ser. El «ovillo» representa una analogía de la escritura poética, en la que el autor deja atrás «los usos de la ciudad» —lo lógico y racional— y,

donde tanto acontecer se aglutinaba ya en el lento limbo del desecho y el olvido, Rita Renoir, un viaje en auto por Auvernia y Dordoña, la casa de Heinz von

---

<sup>21</sup> Para expresar el efecto simultáneo y totalizador de la pintura en sus ensayos, Baudelaire recurre a la escritura de poemas cuya combinación sorprendente de palabras (antecedentes de la imagen ultraísta) funciona como los colores y líneas en el arte. Por ejemplo, la imagen «lac de sang» ilustra el efecto del rojo en una pintura de Delacroix (en «Exposition Universelle de 1855», pág. 403). Tal imagen verbal debe crear una sensación en el lector análoga al rojo en la pintura de Delacroix, una sensación que se establezca antes de que el significado denotativo de las palabras en sí imponga una interpretación cultural o lógica. Esta imagen aparece en un contexto con otras unidades semánticas del mismo tipo, creando así un poema corto de efecto análogo al de la pintura.

Cramer en el Trastévere, las aventuras de Valentina dibujadas por Guido Crepax, lo razonablemente desemejante y alógeno, mujeres y carreteras y músicas *pop...* (T, pág. 17).

Esta imagen circular del ovilla ilustra la esencia intuitiva y simultánea del fenómeno expresado en casi todos los territorios literarios cortazarianos. Es el fenómeno de la cadena de asociaciones intuitivas estimuladas por una obra de arte en particular. El baile, arte que representa la síntesis del tiempo y del espacio, consiste en movimientos que Cortázar asocia con otras situaciones o percepciones personales, como los dibujos de Valentine que había visto antes. Estos ofrecen para Cortázar una perspectiva nueva fuera de los preceptos impuestos por la sociedad, cultura y religión. Aun en su calidad de dibujos, las curvas, líneas y poses de Valentine revelan al contemplador una nueva visión del cuerpo humano totalmente antagónica a la imagen que la cultura y la religión han formulado sobre éste. Ya que lo histórico pierde validez ante la percepción totalizadora vacía de prejuicios, conceptos y moral social, la fusión de tiempos es imprescindible para entender el fenómeno de significación cortazariano, no sólo en su valor estético sino moral.

La síntesis al nivel del estilo, aunque desde un ángulo distinto, se expresa en «Las grandes transparencias», territorio dedicado a Leonardo Nierman. Las pinturas de Nierman invitan a Cortázar a recordar las experiencias imaginativas y estéticas de su niñez, instancias en que el estímulo del color en movimiento iniciaba una serie de viajes imaginativos en el niño Cortázar. Para lograr el efecto de simultaneidad asociativa y totalidad perceptiva, Cortázar cuenta algunas de las experiencias visuales de su infancia. Las bolitas de vidrio, los caramelos a medio chupar, el papel marmolado para forrar cuadernos, las lupas y el reloj de viaje de su abuela, son algunos de los objetos que estimulaban en él un «vértigo de la transparencia». Pero, en este caso, un sentido también estimula a otro. El cielo azul se asocia con el olor a sal, con el fragor de las olas y la sensación visual de cristales rompiéndose en fragmentos. También las palabras estimulan lo visual, ya que el niño, al pronunciar ciertas palabras, evocaba un mundo de colores y transparencias:

Y que las palabras donde todo eso dormía para despertarse sonido y luz cuando él interminablemente las repetía —gema, topacio, lente, cairiel, fanal, translúcido, arcoiris, opalina— lo llevaran a un ritual de evocaciones en plena noche, durante las enfermedades, en la modorra de las convalecencias: decir *gema* y ver lo rosa, lo transparente, lo prismado de la caverna de Alí Babá; pensar *faceta* o *bisel*, y recibir desde la imaginación un abanico newtoniano, epifanía total y suficiente que ningún manual de física podría darle jamás<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Cortázar, *Territorios*, pág. 109. Nótese aquí el valor sensorial autónomo de las palabras subrayadas: gema, faceta y bisel. Para Cortázar, la pronunciación de estos sonidos daba lugar a la evocación de experiencias visuales o imaginativas, sin tener en cuenta los sig-

Esta experiencia sinestésica ejemplifica la relación intuitiva que naturalmente existe entre las artes dentro de la mente del artista. En la realidad interna del humano, no hay límites entre las artes. Percibimos nuestra realidad circundante, sonidos, colores, movimientos, palabras, si no de manera simultánea, por lo menos mediante asociaciones sensoriales. Al tratar de expresar estas percepciones, el hombre se encuentra con el problema de separar los varios elementos para poder verterlos en un nuevo sistema expresivo, en este caso el verbal. Ya Baudelaire había expresado este fenómeno asociativo entre las artes en su ensayo sobre la música de Wagner:

Je me sentis délivré des liens de la pesanteur, et je retrouvai par le souvenir l'extraordinaire volupté qui circule dans les lieux hauts (...). Ensuite je me peignis involontairement l'état délicieux d'un homme en proie à une grande rêverie dans une solitude absolue, mais une solitude avec un immense horizon et une large lumière diffuse; (...). Bientôt vive, d'une intensité de lumière croissant avec une telle rapidité, que les nuances fournies par le dictionnaire ne suffiraient pas à exprimer ce surcroît toujours renaissant d'ardeur et de blancheur<sup>23</sup>. (Subrayados míos).

Cortázar, consciente de este fenómeno asociativo, cuestiona el problema de la sinestesia mental. En su breve pieza, «Acerca de las dificultades para escuchar la pintura», el autor argentino no utiliza las correspondencias entre las artes como metáfora, sino de una manera literal. Se pregunta: si puede «dibujar» con la música, ¿por qué no puede «escuchar» la pintura? Es decir, a Cortázar le es fácil poder visualizar otras realidades al escuchar música: «la música, como la de Orfeo en el soneto de Rilke, nos dibuja sin esfuerzo un árbol en el oído»<sup>24</sup>. Por otro lado, le es más difícil imaginarse una realidad sonora y musical al contemplar una pintura. Este cuestionamiento reafirma, por un lado, las diferencias esenciales entre los medios empleados por cada arte. El arte más abs-

---

nificados de estas palabras asumidos por la sociedad y cultura. Esto es, específicamente, lo que quiso lograr Baudelaire con el lenguaje poético.

<sup>23</sup> Charles Baudelaire, «Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris», *Ecrits sur l'art*, volumen 2, págs. 227-228. Lee McKay Johnson, pág. 23, cita estas palabras de Baudelaire en inglés. La fascinación de Baudelaire por Wagner tuvo que ver con su arte operático en que sintetizó la pintura, la literatura y la música. Baudelaire encontró en esta síntesis un medio expresivo ideal.

<sup>24</sup> Cortázar, *Territorios*, pág. 78. Continúa Cortázar describiendo su experiencia sinestésica mediante la música: «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». En el poema «720 círculos», pág. 130, también se utiliza la sinestesia para establecer la esencia musical de la obra plástica de Dinamarca: «el timbalero que dibuja/el ritmo de su telaraña/en ese oído al que ya basta/la antimateria de la música». Estas citas son sólo varios ejemplos de este tipo de expresión. Véanse las siguientes páginas para más ejemplos: 75, 78, 86, 107, 108 y 110.

tracto, la música, es tal vez el que estimula más fácilmente una realidad más concreta y particular, la visual. Por otro, un medio tan particular, concreto y físico como el de las artes visuales, el color y la línea, no estimula algo particular, sino realidades de índole más abstracta y menos tangible. Paradójicamente, este cuestionamiento por parte de Cortázar reafirma la simultaneidad asociativa con la que el artista experimenta las artes en su realidad interior. Lo difícil es, pues, traducir y, por consecuencia, *reducir* estas percepciones a un medio expresivo en particular.

En la pieza literaria arriba mencionada, Cortázar expresa tal problemática mezclando y fundiendo sus alusiones a las artes: «escuchar la pintura», «las pinceladas que traza la melodía». Utiliza un lenguaje igualmente sinestésico a través de todos sus territorios pictóricos. En los poemas que acompañan los grabados de Llinás, menciona el ritmo de los colores: «El blanco, el negro: no se sabe cómo/todos los grises vienen a la cita./se concilian en ritmo y se resuelven/en infinitas gradaciones» (T, págs. 65-66). Aquí las palabras intentan traducir el concepto de modulación en la pintura: el blanco y el negro dan lugar a ciertas áreas grises en los grabados. Pero los tres colores parecen venir uno del otro, a despecho de las líneas que marcan los límites entre las formas. El uso de las líneas es tal que crea una impresión de formas en movimiento, y para Cortázar esta fusión sugiere la fusión de las tres razas latinoamericanas.

El empleo de vocablos musicales para describir las obras pictóricas es común en *Territorios*. Esto se justifica en la naturaleza abstracta del arte moderno, en que las líneas y figuras no son representativas de una realidad objeto en particular, sino que en su totalidad evocan una impresión general, un *mood*. La presencia de líneas, curvas y colores crean un ritmo visual, dando la impresión de ser obras en movimiento. Las líneas o figuras no tienen principio ni fin, no forman una entidad lógica o figurativa. Por el contrario, funcionan como variables del espacio, y también del tiempo en cuanto a que varían dependiendo de cómo son percibidas. Cortázar es sensible a este aspecto del arte moderno cuando, por ejemplo, hablando de las piezas geométricas de Tomaseillo, menciona: «el placer de liberar en pleno rigor geométrico y plástico, algo como las emociones de la materia, su *murmullo* azul o naranja» (T, pág. 114). La palabra «murmullo» expresa el efecto disipador de las obras de Tomaseillo, cuyas formas rigurosas, medidas y geométricas constituyen una totalidad visual en que se disipa lo particular —el color, las líneas— y se percibe un efecto general, vago, ambiguo, sin organización particular. La intención de estas obras es dejar un efecto en el contemplador, la sensación imprecisa, la dilatación de lo particular en lo general. En este sentido, la palabra «murmullo» —calificada por adjetivos de color— expresa intensamente una sensación visual de algo dicho, o a medio decir. La inminencia de un mensaje, y nada más.

Mediante los recursos de la sinestesia al nivel estilístico, de la síntesis de las artes al nivel filosófico y epistemológico, y mediante la síntesis

temporal y espacial ilustrada en las asociaciones mentales del autor, Cortázar plantea el problema de la insuficiencia del lenguaje verbal para poder traducir la esencia de las otras artes en la literatura. A diferencia de Baudelaire, el escritor argentino implementa una solución: un lenguaje verbal poético, no figurativo, despojado de su función racional y denotativa, y llevado a su máxima expresión intuitiva de la realidad. Sus ensayos son una lectura «cómplice», respuestas fenoménicas a la pintura, el baile, la fotografía y la escultura. En este sentido, las piezas literarias de *Territorios* representan la traducción de un proceso artístico más que de un objeto de arte. El autor nos lleva a su mundo interior bajo el estímulo de la obra visual. La crítica de arte, en este texto, alcanza un nivel fenomenológico y epistemológico que cien años antes se atisbara en los ensayos de arte de Baudelaire. *Territorios* es la evidencia personal de que, para Cortázar, en nuestro siglo los límites entre las artes sólo existen para los objetivos del crítico, y no para el artista, quien vive las artes en constante traducción.

FRANCES R. APARICIO  
University of Arizona  
(EE.UU.)