



Universitat de les
Illes Balears

Título: Imaginar excepciones. Julio Cortázar, la fotografía
y Trossa del Observatorio en el contexto de las
vanguardias francesas.
AUTOR: Candelaria Luján

Memoria del Trabajo de Fin de Máster

Máster Universitario en Lengua y Literatura Moderna
(Especialidad/Itinerario Estudios Culturales)

de la

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Curso Académico 2013-2014

Fecha 23 de Octubre de 2013

Firma del autor

Nombre Tutor del Trabajo

Carlota Vicens Pujol

Firma Tutor

Nombre Cotutor (si es necesario)

Firma Cotutor

Aceptado por el Director del Máster Universitario en

Firma

Imaginar Excepciones.

Julio Cortázar, la fotografía y *Prosa del
Observatorio* en el contexto de las vanguardias
francesas.

Alumna: Candelaria Luján

Tutora: Dra. Carlota Vicens Pujol

A Ezequiel
por el surrealismo cotidiano,
el *destiempo*
y el *desespacio*.

A mis padres.

Agradecimientos

A la Dra. Carlota Vicens Pujol quien, además de su apoyo académico y formal, me transmitió su compromiso y sensibilidad con el proyecto. Gracias por ser guía y contención.

A los hermanos-amigos y a los amigos-hermanos, y especialmente a Agustín Berberian y Marie Ruiz; a Quique Miller y Fabián Rodríguez.

Índice

1- Introducción	5
2- Objetivos del trabajo y antecedentes del tema	10
3- Fotografía y literatura: Francia, siglo XIX	16
3.1 Nacimiento de la fotografía y su vinculación al arte: la controversia.	16
3.2 Fotografía y Literatura en el siglo XIX francés.	25
3.3 <i>Bruges-la-Morte</i> , de Georges Rodenbach (1892).	29
4- Fotografía y literatura en el contexto de las vanguardias francesas	33
4.1- En torno a Jean Auguste Atget.	34
4.2- De André Breton a Annie Ernaux: una visión de conjunto.	39
5- Papeles Sensibles: Huellas fotográficas en la obra literaria de Julio Cortázar	46
5.1 La fotografía como tema o motivo literario en la producción literaria de Julio Cortázar.	49
5.2 Libros <i>almanaque</i> , libros <i>bitácora</i> y ensayos fotográficos.	58
6- Prosa del Observatorio o el extraño viaje de las anguilas	63
6.1- El título.	64
6.2- La imagen fotográfica.	69
6.3- Destiempos y desespacios.	77
6.4- Acteón o el hombre nuevo.	82
7- Conclusiones	89
8- Bibliografía	93
Anexos	101

1- Introducción

Hasta hace poco más de medio siglo la cuestión de las relaciones existentes entre las diferentes expresiones artísticas quedaba prácticamente excluida de las reflexiones teóricas sobre el Arte. Hacia la segunda mitad del siglo XX, sin embargo, la Literatura Comparada, huyendo de su definición primera que la confinaba a la comparación entre literaturas en diferentes lenguas, empezó a prestar atención a un problema que durante siglos había pertenecido al ámbito de la estética, es decir, de la filosofía.

El análisis del diálogo interartístico y la influencia que ejerce una disciplina artística determinada sobre otras artes, se convirtió así, con el correr del siglo XX, en uno de sus objetivos principales. En este sentido no podemos dejar de mencionar, por su importancia, a René Welleck y Austin Warren quienes en su *Teoría Literaria*, de 1942, dedicaban un capítulo entero a la relación entre la literatura y las demás formas de expresión artística, convirtiendo así el estudio de esta relación en uno de los pilares de la Literatura Comparada.

La expresión artística, en cualquiera de los ámbitos que se manifieste, está inmersa en un mundo sensible que se nutre de la historia común, de los nuevos movimientos sociales o culturales que surgen a lo largo de esa historia, etc.: la música, la literatura, las artes visuales se expresan desde *su espacio* sin dejar nunca de interactuar con las demás artes, ni con otras disciplinas, ni con las revoluciones tecnológicas en los contextos históricos en que están inmersas. El estudio literario, realizado desde perspectivas interdisciplinarias, enriquece sin ninguna duda el análisis de los textos.

El *Ut pictura poesis* de Horacio venía ya a decir, retomando “un aforsimo de Simónides referido por Plutarco [que] la pintura es poesía muda, la poesía, pintura que habla” (Gnisci, 2002: 219), al tiempo que refleja el abrazo entre lo pictórico y lo poético en una gran imagen mental. “La relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita” (1968:19) había señalado Michel Foucault en su libro *Las palabras y las cosas*. Como consecuencia de esta relación surgen analogías, comparaciones entre los diferentes modos de representación artística, entre palabra e imagen y, con ellas, extensas discusiones sobre la pureza de cada una de las expresiones que se profundizan

y mantienen en el tiempo. Al respecto, W.J.T. Mitchell en su libro *Teoría de la imagen*, señala que la “interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación en sí: todos los medios son medios mixtos y todas las representaciones son heterogéneas; no existen las artes “puramente” visuales o verbales, aunque el impulso de purificar los medios sea uno de los gestos más importantes del modernismo”. (2009:12)

De la mano de dos de las grandes revoluciones tecnológicas de la historia, la imprenta y la fotografía, las sociedades sufren modificaciones culturales, sociales y económicas. Ambas representan y perpetúan la cosmovisión humana en una superficie: el papel. La historia de las ideas, la sensibilidad, la visión del mundo, se convierten, gracias a ellas, en una herencia mundial. Ello sin olvidar que una y otra supusieron cambios de gran calado no sólo en la manera de crear y recibir (una la palabra y la otra la imagen) sino, en consecuencia, en la manera de pensar la realidad. En el caso de la fotografía, además, “lo que el hombre ve” queda substituido por “lo que la cámara ve”, lo que suscita un intenso debate entre los escritores y artistas franceses del siglo XIX.

Si la imprenta revolucionó y masificó lo que antes era exclusivo para unos pocos- el conocimiento plasmado en manuscritos que sólo leían e interpretaban los eruditos pertenecientes a las clases dominantes-, la fotografía, varios siglos después, de la misma manera, permitió visualizar, entre otras cosas, lo que antes era exclusivo también de algunos pocos: las imágenes pictóricas que -exceptuando las religiosas en los templos- sólo disfrutaban las elites. En este sentido, tanto la imprenta como la fotografía revolucionaron sus contextos al nacer¹. Como señalábamos anteriormente, las manifestaciones artísticas, en sintonía con las disponibilidades técnicas del momento, reflejan el desarrollo histórico y social modificando, en consecuencia, las prácticas culturales.

En el siglo XIX (siglo que reconfigura el destino de la civilización a través de la Revolución Industrial, que a su vez condujo a las revoluciones arquitectónicas, sociales, económicas, políticas y culturales) se unen por primera vez texto literario e imagen fotográfica, unión que, en la época, presenta una novedosa dialéctica entre las artes. Este recién nacido diálogo interartístico, se nutre de la herencia de libros ilustrados con imágenes pictóricas, como los bestiarios, los fisonomistas o los libros de emblemas

¹ No olvidemos que la fotografía reproduce la realidad de forma fidedigna y objetiva; es capaz de mostrar aquellos detalles que el ojo humano, el del grabador o retratista, no es capaz de percibir, con lo que las prácticas pictóricas se verán obligadas a reinventarse.

surgidos en la Edad Media, y mayormente en el Renacimiento, con las posibilidades que ofrecía en aquel momento el desarrollo de la imprenta².

La imagen fotográfica desde sus inicios se presenta como una herramienta útil para la ciencia ya que ofrece mayor autenticidad visual a las investigaciones científicas. Pero su capacidad de reflejar la verdad fue, al mismo tiempo, cuestionada debido a la manipulación que puede subyacer a ella por su capacidad para transformar la realidad y el pensamiento, debido al recorte subjetivo realizado por el ojo que ejecuta la toma y a la posibilidad de post producir en laboratorio y generar ficción. Esta característica dual –mimética y transformadora a la vez- se convertirá, por un lado, en el flanco débil de la fotografía sobre el que acometerá la crítica del arte y, por el otro, en la base más fértil en la que la creación artística ahondará para expresarse.

Esta dualidad, por una lado mimética (fiel a la naturaleza), por el otro subjetiva y transformadora (debido a su capacidad de conversión o manipulación de la realidad), convierte al nuevo arte una antítesis en sí mismo, contradictorio en su propia naturaleza: herramienta positivista al servicio de la ciencia y del capitalismo es, al mismo tiempo, herramienta fundamental de las prácticas artísticas que trabajan con la realidad como fuente de inspiración, lo que hicieron muchos fotógrafos del siglo XIX o, ya en el siglo XX, los diversos movimientos de la vanguardia en general y el movimiento surrealista, en particular, que experimentaban con subvertir la realidad observada. En este sentido la fotografía se presenta como una herramienta ideal de exploración de *lo real*.

Al ingresar en el campo literario, la fotografía ofrece a los artistas un nuevo espacio de experimentación donde confluirán y se entrecruzarán palabra e imagen fotográfica. Desde su nacimiento mismo en el siglo XIX el nuevo arte se relaciona con la literatura en ensayos fotográficos o, a finales de este mismo siglo, con el primer dispositivo foto-literario, considerado la primera novela ilustrada con fotografías. Ya en el siglo XX, André Breton, líder y teórico del movimiento surrealista, explora esta otra realidad latente bajo la visible; su libro *Nadja* resulta de esta búsqueda de nuevas formas de expresión, mediante el diálogo de la imagen fotográfica y la literatura. Como

² El libro ilustrado *El Physiologus* (II-IV d.C), de autor desconocido, fue uno de los inspiradores de los bestiarios medievales. Así mismo, cabe destacar las ediciones de los *Ars Moriendi* de finales de la Edad Media, donde se combinan grabados con consejos sobre el buen morir. Del Renacimiento cabe citar el tratado sobre jeroglíficos egipcios llevada a cabo por Horapolo (Venecia, s. IV d.C) titulado *Hieroglyphica* así como la edición del *Emblematum Liber*, de Andrea Alciato, donde se combina una imagen –*pictura*– con un título –*inscriptio*–, con un texto explicativo en verso o prosa –*subscriptio*–. Este libro inauguró un nuevo formato e impulsó el abundante desarrollo que posteriormente tendría la literatura emblemática. Estos trabajos se consideran, entre otros, los iniciadores de la literatura ilustrada.

él otros artistas, exponentes de las vanguardias francesas, utilizarán la imagen fotográfica en sus creaciones literarias, ya sea como motivo o tema literario, ya sea creando dispositivos foto-literarios, foto-poemas o ensayos fotográficos.

En Latinoamérica la fotografía jugará también un papel relevante en la búsqueda y el cuestionamiento de la realidad de la mano de diversos escritores quienes, desde la literatura, exploran la esencia del nuevo arte en fusión con las letras. Este cuestionamiento de la realidad, que encuentra en la fotografía una de sus armas fundamentales, se observa a lo largo de toda la obra literaria de Julio Cortázar, el escritor latinoamericano que quizás más ha utilizado este medio. Cortázar, quien posee una relación conflictiva –bélica- con la realidad, busca subvertirla, fusionarla con lo fantástico, explorar la dualidad, lo que se esconde detrás de lo evidente, mientras desarticula el tiempo y el espacio, conceptos también esenciales en el acto fotográfico. Su obra es un reflejo de lo que se ve en la realidad y de todo lo que puede subyacer a ella, nutriéndose de lo *observable* para luego transformarlo.

Si bien a lo largo de su obra literaria se encuentran enérgicas huellas de la fotografía, es en *Prosa del Observatorio*, de 1972, donde confluye y se condensa la búsqueda de esa realidad que subyace a la real con la intención de conformar el “hombre nuevo”. Este libro que titula “prosa”, pero que en realidad se acerca a la prosa poética (en una nueva sacudida a los géneros literarios y a las etiquetas que Cortázar llevó a cabo a lo largo de toda su vida), es un canto a la poesía y a la observación y, al mismo tiempo, una propuesta de cambio de óptica para comenzar a mirar no ya con la razón, sino con lo más sensible del hombre, a fin de descubrir la esencia del Ser que se esconde detrás del individuo. En *Prosa del Observatorio* se intercala el discurso poético con dieciocho fotografías en blanco y negro tomadas por el mismo Cortázar en un viaje a India en los observatorios de Jaipur y Deli, construidos por el sultán Jai Singh en el siglo XVIII.

Libro de difícil comprensión, nos ha parecido interesante adentrarnos en un análisis lo más exhaustivo posible de este diálogo que mantienen ambos discursos (verbal y visual) a fin de desentrañar el significado último del mismo, partiendo de la idea de que el escritor concentra en *Prosa* todas aquellas preocupaciones presentes también en el resto de su obra.

Por otra parte la fotografía se aleja en *Prosa del Observatorio* del ilusionismo mimético, para simbolizar la realidad transformada que Cortázar propone y completa

mediante el discurso verbal. La pregunta es si el recorrido transicónico que puede hacerse por las diferentes fotografías que ilustran el libro, corre paralelo al discurso verbal, pero sin encontrarse nunca, si son meras ilustraciones del segundo (y tienen por tanto un valor documental) o si, por el contrario, ambos discursos no sólo convergen sino que se enriquecen mutuamente. Nos parece desde el comienzo, que en el caso que nos ocupa, el diálogo entre las dos artes se presentaría como el medio ideal para transmitir el mensaje central de *Prosa*, que necesita de un lenguaje renovado y, en cierto modo, revolucionario, para proponer la transformación del concepto de realidad y la búsqueda de un nuevo hombre. Para ello hemos apoyado nuestro razonamiento, no puede ser de otro modo, en toda una literatura crítica (alrededor de la obra de Cortázar, por un lado, y del diálogo entre la literatura y las demás artes, por otro), pero sobre todo en el texto, hermético, de *Prosa*, y en menor medida en el resto de la obra creativa del escritor.

Para este trabajo tomamos como referencia la primera versión de *Prosa del Observatorio* de 1972, editada en Barcelona por la editorial Lumen, y reeditada en 1983 por la misma casa editorial³. Ambas ediciones vieron la luz en vida de su autor. También se ha consultado la versión póstuma, publicada en 1999, igualmente por Lumen. En esta última se ha aumentado la cantidad de fotografías, elevando el número de dieciocho a treinta y cinco, y se han suprimido otras presentes en la versión original. Así mismo en la versión de 1999, las imágenes ocupan las páginas pares lo que genera un efecto inverso en la lectura con respecto al original y en ella una de las fotografías se reproduce a doble página, hecho que difiere también del original y que tiene más importancia del que puede parecer a simple vista.

³ En este estudio se ha utilizado la edición de 1983. A ella remiten pues todas las citas.

2- Objetivos del trabajo y antecedentes del tema

Si el objetivo principal del presente trabajo es un estudio de *Prosa del observatorio* desde el punto de vista de la Literatura Comparada y, dentro de esta disciplina, de la interacción entre los diferentes modos de expresión artística que confluyen en sus páginas, ello conlleva una serie de pasos previos para una mejor comprensión de la fuerza con que la fotografía aterrizaría en la obra cortazariana.

Para llegar al análisis de *Prosa* se impone así un recorrido previo que abarcará desde la irrupción de la fotografía en la sociedad y su más lenta aceptación en el terreno de las artes plásticas, pasando por la enorme controversia que generó en la Francia de la segunda mitad del siglo XIX, con el famoso texto de Baudelaire (del que se hablará a continuación) como detonante, hasta su entrada en la literatura de la mano del escritor belga Georges Rodenbach, quien con *Bruges-la-Morte* (1892) inauguraba un nuevo concepto de libro: el dispositivo foto-literario.

Todo ello significa de algún modo referirnos al contexto socio-cultural y artístico en que se movía Cortázar y que tanto influyó en su pensamiento y en su obra, contexto íntimamente ligado a una ciudad: París. El escritor viajó por primera vez a París en 1948 y en 1951 regresó para instalarse definitivamente; en 1981 adoptó la nacionalidad francesa, falleció en París tres años después y fue enterrado en el cementerio de Montparnasse, donde todavía hoy reposan sus restos. Antes Cortázar había ocupado una cátedra de Literatura Francesa en la Universidad de Cuyo (años 1944 y 1945) y, como la mayoría de los intelectuales latinoamericanos de estas décadas, se había mostrado fuertemente atraído (y fascinado) por los movimientos franceses de vanguardia, en especial el dadaísmo que “se propuso abiertamente una empresa de dislocación, de liquidación de formas” y el surrealismo, etapa “de liquidación y destrucción de fondos” (Cortázar, 1994: 43), pero también por el existencialismo. No en vano su *Teoría del túnel* se subtitula “Nota para una ubicación del surrealismo y el existencialismo”. En las páginas de este ensayo, el escritor apunta:

No se me reproche ejemplificar este proceso con la mirada fija en Francia. En la primera y segunda década del siglo, son lectores franceses quienes mostraron su saturación y su hartazgo de la literatura esteticista; en 1914 son jóvenes franceses quienes llevan en sus mochilas de guerra los textos precursores, son ellos quienes los escogen con oscura e irresistible urgencia. (...) Si el cubismo (crítica de los iconos) surge de un aluvión español,

si el dadaísmo (liquidación de los iconos) es producto cosmopolita, si el futurismo (euforia de los nuevos iconos) retumba huecamente en Italia, será Francia quien examine tales costuras para emplearlas luego en su forma purgativa y revolucionaria, tirar a un lado las escorias y surgir finalmente con una actitud, una cosmovisión que, por razones de método y ambiciones, se denomina surrealismo.” (Cortázar, 1994: 102)

De estas décadas convulsas nos detendremos especialmente en los diferentes caminos que conducirán a la unión de la imagen y el texto literario, lo que llevará a realizar un análisis general del peso que la fotografía tiene en la creación literaria de Julio Cortázar, desde su primera compilación de cuentos recogidos en *Bestiario*, hasta la novela que le valió el reconocimiento mundial, *Rayuela*. Podemos adelantar que existía una clara conciencia, por parte de Cortázar, del peso de la fotografía sobre su producción cuentística:

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. No sé si ustedes han oído hablar de su arte a un fotógrafo profesional; a mí siempre me ha sorprendido el que se exprese tal como podría hacerlo un cuentista en muchos aspectos. 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, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el «climax» de la obra, 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 y limitar 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 inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento. Un escritor argentino, muy amigo del boxeo, me decía que en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knock-out*. (Cortázar, 1994 (II): 371-372)

Mención aparte merecen aquellos otros libros en los que el texto va acompañado de imágenes, fotográficas u otras, a la manera (sólo a la manera) surrealista: *Último Round*, *La vuelta al día en ochenta mundos* o *Territorios* por un lado, y *Buenos Aires, Buenos Aires, París, ritmos de una ciudad*, *Alto el Perú* o *Humanario*, por otro, hasta llegar a *Prosa del observatorio*, *freak* literario donde las dieciocho fotografías tomadas por el mismo Cortázar alternan con un texto en prosa poética. Se establece así un diálogo entre ambas formas de expresión artísticas, una relación sinecdóquica cuyo significado último es difícil de descifrar.

Difícil en parte debido a la escasa bibliografía encontrada sobre estas obras “menores” de Julio Cortázar. Como se ha señalado anteriormente, no fue hasta entrada la segunda mitad del siglo XX que el estudio de las relaciones entre las diversas artes, y particularmente entre la literatura y las artes visuales, encontró acomodo en el ámbito de la Literatura Comparada. Sin embargo, si los libros que de manera genérica podríamos titular “Introducción a la literatura comparada”, incluyendo los de más reciente publicación, dedican algún(os) capítulo(s) más o menos extenso(s) a la relación entre literatura y pintura o entre literatura y cine, no hemos encontrado en ellos referencias contrastadas a esta otra relación: literatura – fotografía. Tampoco la amplia bibliografía que al final de sus páginas suelen ofrecer orientan al lector en este terreno.

Si bien la crítica literaria hasta 1980 aproximadamente consideraba que los caminos de la literatura y la fotografía iban en paralelo, en los últimos años una importante bibliografía ha avanzado en los estudios de sus conexiones e influencias (Montier, 2008: 7). En lo que respecta a estudios que indaguen la interacción entre literatura y fotografía, campo riquísimo de exploración, se encuentran, entre muchísimos otros y citados por orden cronológico de publicación⁴, los realizados por Charles Traub y Luigi Ballerini, en 1988: *Italy Observed: In Photography and Literature* (New York: Rizzoli); Eric Lambrechts y Luc Salu en 1992: *Photography and literature: an international bibliography of monographs*, (Michigan: Mansell); Jane Rabb (dir.): *Literature and Photography. Interactions 1840-1990*, en 1995 (UNMP, México); Philippe Ortel en 2002: *La Littérature à l'ère de la photographie: enquête sur une révolution invisible* (Paris : Jacqueline Chambon); Nancy Armstrong en 1999: *Fiction in the age of photography: the legacy of British realism* (Cambridge: Harvard University Press); Jérôme Thélot en 2003: *Les inventions littéraires de la photographie*. (Paris, Presses universitaires de France) ; Jean Arrouye (dir.) en 2005 : *La photographie au pied de la lettre* (Aix-en-Provence, PU de Provence) ; o Jean-Paul Monier (et alii, ed) en 2008 : *Littérature et photographie* (Presses Universitaires de Rennes, Rennes). Una bibliografía más completa permitiría observar que, a medida que avanza el segundo milenio, hay una proliferación de estudios abarcando las relaciones entre las dos artes.

⁴ Mencionamos únicamente aquellos estudios centrados en las relaciones entre texto literario e imagen fotográfica, dejando de lado otros que abordan de manera más general la relación entre texto e imagen, como *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, coordinado por Lilianne Louvel (Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2002), entre otros. Aunque dejamos igualmente de lado números monográficos o artículos intercalados en revistas centradas en los estudios comparados de la literatura, queremos citar la revista *Études photographiques*, que puede consultarse en línea, debido a la profundidad de los análisis allí recogidos. Ver Bibliografía para los utilizados en el presente estudio.

Los que hemos podido manejar, sin embargo, no abordan el problema de manera genérica, sino que, más allá de las introducciones, muy útiles y clarificadoras, se centran en el estudio de obras o de autores determinados. Huelga decir que el estudio de *Prosa del Observatorio* no se encuentra en ninguno de ellos.

Prosa del Observatorio es uno de los libros menos conocidos y también más complejos de Julio Cortázar, de tal manera que no abundan las aproximaciones a este texto y que los diferentes investigadores que lo han hecho han reclamado en algún momento más atención sobre este libro de difícil clasificación.

Jaime Alazraki, quien además de los estudios realizados sobre Cortázar, ha profundizado también en la obra de Jorge Luis Borges, publica en 1994 su libro *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*⁵. En él reúne una veintena de artículos y ensayos en torno a la obra del escritor publicados a lo largo de veinte años (1972 y 1992). Uno de estos artículos, “Tema y sistema de *Prosa del Observatorio* de Julio Cortázar” apareció publicado por vez primera en 1987⁶; se trata de un breve pero intenso análisis del libro en el que Alazraki considera *Prosa* como un “manifiesto poético y político que constituye uno de los textos más densos y líricos en que, como la cinta de Moebius, la vida y los sueños se muerden la cola” (Alazraki, 1994:9); un libro que, dice, él titularía *Libro de la vida y de los sueños* (Alazraki, 1994: 262). Alazraki transita por *Prosa* analizando las metáforas de la obra, los viajes a los que Cortázar invita al lector y la mitología que el escritor evoca, pero lo más destacable es que también considera *Prosa* como una “suerte de ideograma de toda su obra: su epifanía” (Alazraki, 1994:262) donde consigue conciliar ética y estética (Alazraki, 1994:322). Se trata de un estudio lúcido y fundamental para transitar por los caminos de *Prosa*, caminos complejos que proponen la búsqueda / creación de un hombre nuevo a partir de la búsqueda / creación de nuevas formas de expresión.

También Lida Aronne-Amestoy⁷ en su ensayo titulado *Identidad y diferencia: discursos de la imagen en Prosa del observatorio*⁸ realiza un profundo análisis sobre el discurso verbal y visual y coincide con Alazraki en cuanto considera esta obra de

⁵ Alazraki, Jaime 1994: *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos. En este estudio trabajaremos con esta edición.

⁶ *La Torre / Nueva época*, enero-marzo 1987. Universidad de Río Piedras, Puerto Rico.

⁷ Autora igualmente de *Cortázar, La novela Mandala*, Ed. Fernando García Cambeiro, Buenos Aires 1972.

⁸ Aronne Amestoy, Lida: "Identidad y diferencia: discursos de la imagen en Prosa del observatorio". *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Ed. Fernando Burgos. Madrid: Edi-6, 1987. 55-66.

Cortázar, en su intención discursiva-revolucionaria, como un acercamiento entre lo poético y lo político al afirmar que “poética es política.” (Aronne-Amestoy, 1987: 65)

En un artículo titulado *Escribir contra la ciudad: fotos y texto en Prosa del observatorio de Julio Cortázar*⁹ Marcy Schwartz se centra en la “dinámica verbal-visual en el contexto de la mirada urbana que pesa sobre ambos discursos” en un análisis que tiene como hilo conductor la “perspectiva occidental parisina” enfrentada “con la perspectiva oriental de Jaipur para desmantelar el imperativo urbano.” Cabría pensar que este artículo completa el de Alazraki, no sólo por su temática, sino porque, aunque tímidamente, hace referencia al discurso visual. En otro artículo, *La geografía fotográfica de Julio Cortázar, entre continentes*¹⁰, Schwartz continúa con su mirada centrada en la influencia de lo urbano tanto en la fotografía latinoamericana, como en la visión cortazariana.

Rosario Ferré, por su parte, realiza otro aporte al análisis de *Prosa* en un libro de ensayos sobre la narrativa corta de Cortázar titulado *El romántico en su observatorio*¹¹ donde desarrolla, entre otros temas, la presencia de Edgar Allan Poe y otros escritores, así como la importancia que Cortázar ofrece a la revolución social y sexual y a la conciliación de los contrarios a través la poesía y los sueños para construir ese tiempo que vendrá después de esa revolución “cuando, gracias a los poetas y a los soñadores como Jai Singh, llegue a la tierra la edad del Anillo de Moebius”. (Ferré, 1991:158)

En España una amplia bibliografía centrada en la relación entre literatura y otras artes se la debemos al profesor Antonio Ansón, quien recoge una decena de artículos suyos en el volumen electrónico titulado *Literatura y artes visuales*¹². Sin embargo cuando se refiere a Cortázar lo hace citándolo entre otros autores hispanoamericanos y sin mención alguna ni a *Prosa* ni a ninguno de sus libros-collage.

Pero hay un aspecto esencial en *Prosa* en el que todavía queda mucho por investigar. Si bien algunos de los artículos anteriormente citados exponen análisis exhaustivos, todos giran en torno al discurso verbal, sin detenerse más que de pasada (algunos de ellos) en uno de los discursos fundamentales de la obra: el fotográfico.

⁹ Marcy Schwartz, *Escribir contra la ciudad: fotos y texto en Prosa del observatorio de Julio Cortázar*, Cuadernos LIRICO [En línea], 7, 2012.

¹⁰ Schwartz, Marcy: *La geografía fotográfica de Julio Cortázar, entre continentes*. Cuadernos de Recienvenido, 24, 2008. San Pablo: Universidad de San Pablo.

¹¹ Ferré, Rosario 1991: *El romántico en su observatorio*. Puerto Rico: Editorial Cultural.

¹² Ansón, Antonio 2011: *Literatura y artes visuales*, Nexofía, Libros electrónicos de la torre del virrey, Valencia.

Discurso que no es ni caprichoso ni ornamental, sino que conforma una parte importantísima de ese todo que Cortázar propone. En este libro tan complejo, estudiado desde los puntos de vista antes señalados, aún no se han analizado ni los motivos de la presencia fotográfica, ni su intención simbólica, semántica o diegética, ni su importancia como manifestación artística, importancia que debería subrayarse ya que *Prosa del Observatorio* es el único libro de Cortázar en el que se incluye su propia producción fotográfica –prácticamente desconocida.

3- Fotografía y literatura: Francia, siglo XIX

La niebla que cubre los comienzos de la fotografía no es ni mucho menos tan espesa como la que se cierne sobre los de la imprenta señala Walter Benjamin¹³ en las primeras líneas de su *Pequeña historia de la fotografía* (1989:63). Esta niebla también ensombrece las controvertidas relaciones entre Niepce¹⁴ y Daguerre¹⁵ en lo que respecta a los derechos de la invención del daguerrotipo, a la compra de la patente por parte del gobierno francés quien dona el invento a la humanidad como una herramienta pública, hasta las disputas más profundas en el seno de la sociedad francesa por la aceptación de la fotografía dentro de las artes a lo largo del siglo XIX.

3.1 Nacimiento de la fotografía y su vinculación al arte: la controversia

La controversia comienza con la invención –con la patente y sus consecuentes derechos e ingresos económicos¹⁶– de la fijación de la imagen en una superficie, lo que

¹³ Filósofo, crítico literario, traductor y ensayista alemán. Influenciado por el marxismo, Benjamin desarrolló diversos análisis centrándose en estudios sobre la modernidad para analizar las correspondencias que existen entre el mundo de la técnica moderna y los símbolos de la mitología. En sus estudios sobre la fotografía defiende el uso de la cámara fotográfica y lo propone, junto al cine, como una nueva manera de hacer arte y de vivir en sociedad. Vinculado estrechamente a las vanguardias, consideraba los nuevos lenguajes como nuevas revoluciones. Sostiene así mismo que, como el psicoanálisis explica el “inconsciente instintivo”, la fotografía muestra ese fragmento ínfimo de tiempo que con la mirada no podemos ver. Gracias a ese “inconsciente óptico” que la fotografía nos regala podemos aseverar que “la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos.” En Benjamin, Walter 1989: *Discursos Interrumpidos I, Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus, p. 67/74/79.

¹⁴ Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1833) químico, científico aficionado y litógrafo francés quien llevó a cabo la que sería la primera fotografía conocida titulada *Point de vue du Gras* en 1826.

¹⁵ Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) pintor francés y divulgador de los avances fotográficos del siglo XIX quien se atribuyó el invento del daguerrotipo que lleva su nombre y que se difundió a partir de 1839 sin reconocer públicamente los inmensos aportes llevados a cabo por Niépce, que precedieron sus investigaciones.

¹⁶ Muchos otros investigadores, paralelamente a Niepce y a Daguerre, se encontraban realizando estudios sobre la fijación de la imagen en una superficie. Uno de los casos más conocidos, y controvertidos, es el de Hippolyte Bayard, inventor y fotógrafo francés (1801-1887) que logró con sus *dibujos fotogénicos*, plasmar, incluso antes que el daguerrotipo se hiciese público, positivos directos con mayores contrastes entre blancos y negros. Bayard, desilusionado y ahogado económicamente ante el protagonismo y apoyo que Daguerre recibió por parte del gobierno francés, realiza *Autoportrait en noyé* (1840) la que sería la primera “ficcionalización de la historia de la fotografía. Una escena acompañada de un texto en la que se auto representa ahogado, privado de la ayuda económica que el Estado francés había decidido dedicar a Daguerre en detrimento de otros autores que, como él, estaban trabajando en procedimientos similares. Primer relato-ficción fotográfico, antecedente lejano de las prácticas foto textuales contemporáneas (...)” (Albarrán Diego, 2012:23) La imagen se acompaña de un texto escrito por Bayard en el que expresa: “Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-derrière est celui de M. Bayard, inventeur du procédé dont

posibilitaría la reproductibilidad de la imagen en pleno desarrollo industrial: en Francia, Niepce y Daguerre sobre el daguerrotipo; en Inglaterra M. Fox Talbot con el calotipo.

Paralelamente surgen serias discusiones sobre la inclusión de la fotografía en el arte y su rivalidad con la pintura, uno de los grandes y extensos debates del siglo sobre la que será una de las herramientas fundamentales de la revolución tecnológica del XIX y una de las bases del capitalismo en el que vivimos:

Aberrante y enmarañada se nos antoja hoy la disputa sin cuartel que al correr el siglo diecinueve mantuvieron la fotografía y la pintura en cuanto al valor artístico de sus productos. Pero no pondremos en cuestión su importancia, sino que más bien podríamos subrayarla. De hecho esa disputa era expresión de un trastorno en la historia universal del que ninguno de los dos contendientes era consciente. La época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre. Se produjo entonces una modificación en la función artística que cayó fuera del campo de visión del siglo. (...) En vano se aplicó por de pronto mucha agudeza para decidir si la fotografía es un arte (sin plantearse la cuestión previa sobre si la invención de la primera no modificaba por entero el carácter del segundo). (Benjamin, 1989: 32)

La pintura, gracias a la fotografía, se ve desligada de la carga mimética, de fidelidad a la naturaleza a la que había sido sometida a lo largo de la historia. En este sentido, M. H. Abrams en su libro *El espejo y la lámpara* analiza el paso del arte mimético -predominio en el arte de la copia fiel a la naturaleza-, hacia la inspiración, la luz que ilumina el pensar y el sentir propio del romanticismo -surgimiento de una poética de la expresividad que observaremos en la pintura, años después del nacimiento de la fotografía-, en las vanguardias. La fotografía viene a salvar a la pintura de su eterna esclavitud a la mimesis y la libera de la obligación de copiar la realidad y el costumbrismo tal cual se presenta en la naturaleza y en la sociedad.

Como es sabido, en 1859 Charles Baudelaire cuestionó este principio mimético al que debía someterse la pintura en el *Salón de 1859* (1996: 230), al tiempo que expresaba la desilusión que personalmente siente al observar el público carente de sensibilidad ante una obra de arte. En el *Público moderno y la fotografía* se expresa en los siguientes términos:

vous venez de voir, ou dont vous allez voir les merveilleux résultats. À ma connaissance, il y a à peu près trois ans que cet ingénieux et infatigable chercheur s'occupait de perfectionner son invention. L'Académie, le Roi et tous ceux qui ont vu ses dessins que lui trouvait imparfaits, les ont admirés comme vous les admirez en ce moment. Cela lui a fait beaucoup d'honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernement, qui avait beaucoup trop donné à M. Daguerre, a dit ne pouvoir rien faire pour M. Bayard et le malheureux s'est noyé. Oh ! Instabilité des choses humaines ! Les artistes, les savants, les journaux se sont occupés de lui pendant longtemps et aujourd'hui qu'il y a plusieurs jours qu'il est exposé à la morgue, personne ne l'a encore reconnu, ni réclamé. Messieurs et Dames, passons à d'autres, de crainte que votre odorat ne soit affecté, car la tête du Monsieur et ses mains commencent à pourrir, comme vous pouvez le remarquer." (Citado por Michel Frizot (ed.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris: Adam-Biro, Bordas, 1994 en "Les révélations photographiques"p. 30)

Entre nosotros el pintor natural, lo mismo que el poeta natural, es casi un monstruo. Aquí, el gusto exclusivo de lo Verdadero (tan noble cuando está limitado a sus legítimas aplicaciones) oprime y sofoca el gusto de lo Bello. Donde no habría que ver más que lo Bello (...) nuestro público sólo busca lo Verdadero. No es artista, naturalmente artista; filósofo quizá, moralista, ingeniero, aficionado a las anécdotas instructivas, todo lo que se quiera, pero nunca espontáneamente artista. Siente o mejor juzga sucesivamente, analíticamente. (Baudelaire 1996:231)

Baudelaire, a quien parece molestar igualmente la irrupción de un objeto, en este caso la cámara fotográfica, como mediador entre el artista y la obra de arte, no sólo cuestiona la herencia mimética a la que pretende someterse a la pintura y a ese público que observa el arte, sino que en su diatriba también se pronuncia contra el desarrollo tecnológico que todo lo invade al afirmar, entre otras cosas, que con la fotografía se continúa y profundiza la mimesis y lo efímero, conceptos a los que él se oponía en pos del “arte eterno”:

En esos días deplorables, una industria nueva se dio a conocer y contribuyó no poco a confirmar la fe en su necedad y a arruinar lo que podía quedar de divino en el espíritu francés. Esta multitud idólatra postulaba un ideal digno de ella y apropiado a su naturaleza, eso por supuesto. En materia de pintura y de estatuaria, el Credo actual de las gentes de mundo (...) es éste: “Creo en la naturaleza y no creo más que en la naturaleza (hay buenas razones para ello). Creo que el arte es y no puede ser más que la reproducción exacta de la naturaleza (una secta tímida y disidente quiere que se desechen los objetos de naturaleza repugnante, como un orinal o un esqueleto). De este modo, la industria que nos daría un resultado idéntico a la naturaleza sería el arte absoluto”. Un Dios vengador ha atendido a los ruegos de esta multitud. Daguerre fue su Mesías. Y entonces se dice: “Puesto que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (eso creen, ¡los insensatos!), el arte es la fotografía. (Baudelaire 1996:231-232)

Pero Baudelaire va más allá: no critica sólo la fotografía como expresión artística, sino también, y sobre todo, el cambio de paradigma que conoce la sociedad del siglo XIX: la revolución industrial, la tecnología, la masificación, en consecuencia, del espíritu del arte y la pérdida de la sensibilidad artística. El paso de lo artesanal a lo industrial, de lo individual a lo colectivo, de lo irrepetible a lo reproducible, de lo único a lo seriado son temas que parecen preocupar igualmente al poeta francés, que arremete “contra el reino de la burguesía, contra la democracia misma y la insulsez del gusto que necesariamente la acompaña” (Montier, 2013:3). En consonancia con Baudelaire, Jules Girardin¹⁷ en la *Revue Européenne* sentencia que “la photographie est une merveilleuse et charmante industrie, mais c’est une industrie; la peinture est un art, et ce seul mot dit tout.” (Revue européenne, 1859-1861:349).

¹⁷ Escritora francesa (1832-1888) colaboradora de la *Revue européenne*, *Revue des deux mondes*, *Journal de la jeunesse*, *La Mosaïque*, *Le Magasin pittoresque*, entre otros.

La reproductibilidad, característica fundamental de la estructura industrial capitalista, permitiría el acceso masivo a la cultura, como muy atinadamente observa Benjamin al afirmar que

un cuadro ha tenido siempre la aspiración eminente a ser contemplado por uno o por pocos. La contemplación simultánea de cuadros por parte de un gran público, tal y como se generaliza en el siglo XIX, es un síntoma temprano de la crisis de la pintura, que en modo alguno desató solamente la fotografía, sino que con relativa independencia de ésta fue provocada por la pretensión por parte de la obra de arte de llegar a las masas. (Benjamin, 1989:45)

En este mismo sentido se expresa Girardin al preguntarse si la fotografía, accesible a todo el mundo, con su rapidez de difusión y su alcance universal es en realidad un bien que hay que aplaudir o un mal ante el que hay que indignarse¹⁸.

La crítica de una parte de la sociedad francesa que se reconoce en el texto de Baudelaire no se limita ni al público del arte ni al desarrollo tecnológico sino que se extiende también a los artistas que utilizan esta nueva técnica argumentando la escasez de talento que poseen para la pintura:

Como la industria fotográfica era el refugio de todos los pintores fracasados, demasiado poco capacitados o demasiado perezosos para acabar sus estudios, ese universal entusiasmo no sólo ponía de manifiesto el carácter de la ceguera y de la imbecilidad, sino que también tenía el color de la venganza. Que tan estúpida conspiración, en la que se encuentran, como en todas las demás, los embaucadores y los embaucados, pueda triunfar de una manera absoluta, no puedo creerlo, o al menos no quiero creerlo; pero estoy convencido de que los progresos mal aplicados de la fotografía han contribuido mucho, como por otra parte todos los progresos puramente materiales, al empobrecimiento del genio artístico francés, ya tan escaso. Por más que la fatuidad moderna ruja, eructe todos los exabruptos de su tosca personalidad, vomite todos los sofismas indigestos de los que la ha atiborrado hasta la saciedad una filosofía reciente, cae de su peso que la industria, al irrumpir en el arte, se convierte en la más mortal enemiga, y que la confusión de funciones impide cumplir bien ninguna. La poesía y el progreso son dos ambiciosos que se odian con un odio instintivo, y, cuando coinciden en el mismo camino, uno de los dos ha de valerse del otro. (Baudelaire 1996:232-233)

En consecuencia, el “verdadero deber” de la fotografía, siguiendo a Baudelaire, es “el de ser la sirvienta de las ciencias y de las artes, pero la muy humilde sirvienta, lo mismo que la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni suplido a la literatura” (Baudelaire 1996:233)¹⁹

¹⁸ “Intelligible à tous les esprits, accessible à toutes les bourses, habile à prendre chacun par son faible, la photographie pénètre partout, et partout elle est la bienvenue: voilà qui est hors de doute. Cette rapide et universelle diffusion des produits de la photographie est-elle un bien ou un mal? Doit-on y applaudir ou s'en indigner? Faut-il y voir une décadence du goût qui deviendrait par-là plus expérimenté?” Jules Girardin, *Revue Européenne*, 1859-1861, pág. 348.

¹⁹ “Si se permite que la fotografía supla al arte en algunas de sus funciones pronto, gracias a la alianza natural que encontrará en la necedad de la multitud, lo habrá suplantado o totalmente corrompido. (...) Que enriquezca rápidamente el álbum del viajero y devuelva a sus ojos la precisión que falte a su memoria, que orne la biblioteca del naturalista, exagere los animales microscópicos, consolide incluso

Mucho es el descrédito que la fotografía recibe desde la crítica del arte. Críticas que no se limitan al campo artístico, sino que se extienden a su participación en la vida cultural y social de la sociedad francesa del siglo XIX. En la *Daguerreotipomania*²⁰, litografía realizada por Théodore Maurisset²¹, publicada en 1839 en *Caricature*, se observa una profunda crítica a la técnica y a su masividad. El artista divide la imagen en numerosas escenas en las que pueden observarse infinitas colas de gente esperando para ser fotografiada o para aprender la técnica. Se observa también una danza de tipo ritual alrededor de una cámara fotográfica que humea, vagones de trenes con forma de cámara fotográfica, un barco de vapor que transporta cámaras, un globo aerostático con forma de cámara también desde donde todo se observa y puede fotografiarse como un nuevo panóptico, el sol como la fuente de iluminación. Todas estas escenas ironizan en una burla ácida y aguda sobre el avance del nuevo arte y los nuevos comportamientos sociales que acarrea con él. De igual manera se manifiesta Girardin al comparar la pintura con la fotografía. Sobre la primera señala que “voilà la poésie: quelques-uns seulement peuvent la goûter”; en cambio, “la prose photographique, tout le monde la comprend et trop de gens l’admirent (...)” (Revue Européenne 1859-1861:356) La pintura es poesía para unos pocos mientras que la fotografía se equipara a la prosa para la masa. Pero lo que se expresa en esas opiniones no es sólo una rivalidad entre el arte viejo y el nuevo, sino también, como señalábamos antes, el cambio de paradigma y la esencia decadentista que sufre Europa en el siglo XIX. Así lo expone Alfred Nettement²² al señalar, sobre el arte en general y sobre el Salón de 1859 en particular, que constata tres decadencias en el arte que se corresponden a tres decadencias análogas y paralelas a la civilización: la decadencia del pensamiento y de la concepción, reemplazado por el culto a la forma; la decadencia de la inspiración religiosa, reemplazada por el escepticismo y la indiferencia; y la decadencia del espiritualismo, que se retira ante el progreso incesante de una sensualidad corruptora que enerva las

con algunas informaciones las hipótesis del astrónomo, que sea, por último, la secretaria y la libreta de cualquiera que necesite en su profesión de una absoluta exactitud material, hasta ahí tanto mejor. Que salve del olvido las ruinas colgantes, los libros, las estampas y los manuscritos que el tiempo devora, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que piden un lugar en los archivos de nuestra memoria, se le agradecerá y aplaudirá. Pero si se le permite invadir el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, en particular aquel que sólo vale porque el hombre le añade su alma, entonces ¡hay de nosotros!” Charles Baudelaire, 1996, p. 233.

²⁰ Imagen disponible en The J. Paul Getty Museum en

<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=53035&handle=li>

²¹ Pintor, litógrafo y caricaturista francés del siglo XIX.

²² Historiador y escritor francés (1805-869)

facultades más nobles del alma²³ (1862:359). Al tomar los caminos del arte, la fotografía no solo deberá cargar con esas acusaciones realizadas por Baudelaire o Girardin, sino también con la de ser parte de ese reflejo de la decadencia social y cultural de la época.

Por otro lado, y simultáneamente, surgen otras voces de defensa que predicen ciertos atributos que la fotografía mantiene en la actualidad. Así se desprende de las palabras de Antoine Wiertz citadas por Benjamin:

Que no se piense que la daguerrotipia mata al arte... Cuando la daguerrotipia, criatura colosal, crezca, cuando todo su arte y toda su fuerza se hayan desarrollado, entonces le cogerá súbitamente el genio por el cogote y gritará muy alto: ¡Ven aquí!, ¡me perteneces! Ahora trabajaremos juntos. (Benjamin, 1989: 81)

E inevitablemente, como una herramienta fundamental de la revolución industrial, a pesar de las posturas tanto críticas como premonitorias, la fotografía se introduce, poco a poco, no sólo en los Salones de París, en las familias burguesas de la sociedad francesa, en la historia del arte, en la literatura, sino que también se presenta como antecedente primordial del cine y de la cultura de masas del siglo XX. Así, por ejemplo, el periódico francés *L'Illustration* fue el primero en incluir una fotografía en blanco y negro y años más tarde en color. La imagen ilustraba el texto y de alguna manera certificaba también los datos que el periodista publicaba. Los relatos de viajes comenzaron también a documentarse con fotografías, que daban mayor verosimilitud a esos exóticos lugares visitados. Paralelamente comienzan a registrarse desde escenas bélicas en las décadas de 1850 y 1860, como la Guerra de Crimea o la Guerra Civil norteamericana, hasta los retratos individuales o familiares, que comienzan a proliferar en las casas de la burguesía francesa y se regalan a buen precio en las fiestas de Navidad, inmortalizando así el rostro de los seres queridos, vivos o muertos.

La fotografía comienza a relacionarse con la literatura gracias a la labor del fotógrafo aficionado Henry Fox Talbot²⁴, creador del calotipo, descubrimiento de tanta relevancia como el de Niepce y Daguerre. El calotipo ofrece la posibilidad de la imagen

²³ “Avant de passer aux tableaux de genre et au paysage, je résume ce que j'ai dit jusqu'ici, en affirmant que la physionomie du Salon de 1859 constate trois décadences dans l'art, qui correspondent à trois décadences analogues et parallèles dans la civilisation : décadence de la pensée et de la conception, remplacée par le culte de la forme; décadence de l'inspiration religieuse, remplacée par le scepticisme et l'indifférence décadence du spiritualisme, qui se retire devant les progrès incessants d'un sensualisme corrupteur qui énerve les plus nobles facultés de l'âme”. Nettement, Alfred 1862 : *Poètes et artistes contemporains*. Paris: Jacques Lecoffre et Cie, p. 359.

²⁴ William Henry Fox Talbot (1800-1877) inventor, arqueólogo amateur, astrónomo, filósofo, matemático y político británico.

múltiple -a diferencia del daguerrotipo que es único- y también reduce los costos, ya que permite fijar la imagen en papel -a diferencia del metal sobre el que se fijaba el daguerrotipo-.

En 1844 Talbot decide publicar un libro a modo de ensayo fotográfico en el que muestra veinticuatro fotografías originales pegadas a mano sobre los pliegos con una breve explicación del método y los procedimientos químicos para llevarlas a cabo. *The Pencil of Nature*²⁵ se convierte entonces en el primer libro donde texto y fotografía van de la mano. Talbot, desde el título mismo del libro -*El lápiz de la naturaleza*-, muestra una íntima relación mimética entre la realidad y la naturaleza, remitiendo así a las palabras de Baudelaire anteriormente mencionadas. Este *lápiz* con el que la naturaleza *escribe* simboliza ese reflejo fiel tan rechazado por el escritor y crítico de arte. En efecto fueron muchos quienes entendieron la fotografía como un mecanismo que permitía a la sociedad, aplicando métodos tecnológicos, examinar la naturaleza tal cual era. Así, diversos textos incidieron en que las fotografías se producían sin la ayuda humana (Jäger, 1995, 317) y el propio Fox Talbot subrayó siempre la idea de que era el sol mismo quien dibujaba: sus obras no eran más que “sun pictures” que debían más a la acción del sol que a su intervención. (González Reyero, 2007:160)

Pero en este libro tal como fue planeado en un primer momento se hubiesen podido observar poemas manuscritos de Lord Byron, es decir, una imagen de un texto, una copia de un original. Porque una de las ventajas de la fotografía era la de poder copiar, reproducir en papel y documentar²⁶. Volviendo al erudito inglés, éste hubiera podido acceder

a través de su amigo Th. Moore, a algunos borradores originales de Lord Byron. Las posibilidades que le proporcionaba el calotipo le hicieron vislumbrar la posibilidad de una publicación que recogiese, mediante fotografías, los poemas de puño y letra del mismo Byron. Aunque finalmente no se llevó a cabo, este proyecto permite observar la precocidad de estas actuaciones en el país. (González Reyero, 2007:159)

Entre estos poemas que se hubiesen incluido se encontraba la estrofa de la “Oda a Napoleón”, lo que Talbot consideraba un “tributo de la ciencia a la poesía” (Utrera Gómez 2007:64). La fotografía no sólo documenta, copia y eterniza como un aporte

²⁵ Libro en formato digital disponible en Project Gutenberg en <http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-h/33447-h.html>

²⁶ Una de las aplicaciones que primero fascinó a los académicos y eruditos fue la increíble capacidad de la fotografía para copiar, con suma precisión, cualquier tipo de texto. Las posibilidades que esto conllevaba para la epigrafía, la paleografía y la numismática eran, sin duda, múltiples en un contexto en que se estaban descubriendo numerosas lenguas del oriente antiguo. Esta utilización de la fotografía comenzó en Gran Bretaña con algunos intentos del propio Fox Talbot. (González Reyero, 2007:159)

científico a la humanidad, sino que también posee un carácter poético que expresa la polisemia y la ambigüedad sobre la realidad que registra. Talbot no fue sólo un técnico que desarrolló el calotipo sino también un hombre con una vida intelectual activa y artística, interesado por el romanticismo y la mitología. Nada de lo que hacía con sus imágenes era accidental, sino que todo estaba imbuido de sus conocimientos literarios e históricos. (Getty, 2002:129)

Con los trabajos de Talbot se establecen las bases para la aproximación entre poema y fotografía, lo que pone en camino, a estas alturas aún lejano, de lo que se dará luego en llamar *poema visual*. Más de lo que se dice explícitamente es lo que se sugiere, y eso eleva la belleza tanto de la poesía como de la fotografía (Getty, 2002:129)²⁷. En consecuencia, Talbot no sólo sumó a la historia de la fotografía uno de los avances científicos más importantes, sino que también intentó vincular las artes.

Pero la fotografía no es sólo un espejo de la realidad, sino que también es capaz de transformarla, al tiempo que crea belleza, tal como lo hace la pintura. Al respecto, Joan Fontcuberta²⁸ señala que:

La siguiente etapa en la historia de la fotografía comenzó cuando críticos como Cornelius Jabez Hughes en 1861 comenzaron a cuestionarse este principio mimético: "Hasta ahora la fotografía se ha contentado con representar la Verdad. ¿No puede ampliarse su horizonte? ¿No puede aspirar también a plasmar la Belleza?" Responder a esta cuestión requeriría separar un enfoque popular y mayoritario, establecido sobre la contingencia del operador, de otro enfoque minoritario que reclama la subjetividad; la "autoría" y, en definitiva, el "trabajo" del acto fotográfico. El primer enfoque ha guiado la producción y el consumo masivo de imágenes fotográficas; el segundo ha quedado relegado a los círculos elitistas de *connaisseurs*. (Fontcuberta, 2002:27)

En este sentido surge, en Francia e Inglaterra, un grupo de fotógrafos que comienzan a trabajar sobre la imagen y que, influenciados por la escuela pre rafaelista, buscan una estética, una iluminación, un gesto y un carácter poético en la composición de la imagen artística. Estos fotógrafos e investigadores, que poseen un alto conocimiento tanto de la técnica fotográfica como de la composición pictórica,

²⁷ "The connection between a poem and a photograph has been made frequently; that is, the idea that a photograph can be a visual poem. (...) A sonnet has to do, I think, with the interlocking quality of all the elements that form such a completely visual hole. But more essentially, it seems to me that a poem is frequently important for what the poet suggest but doesn't say directly. Poetry, of all the literary forms, allows the maker to be ambiguous intentionally and to challenge the reader, or the observer, to distill the meaning that is put into the poem". (Getty, 2002:129)

²⁸ Artista, docente, ensayista, crítico y promotor de arte especializado en fotografía (Barcelona, 1955).

desarrollan la manipulación de la imagen, no sólo en el momento de la toma sino también en el del revelado, lo que despertará una nueva discusión en torno a la mimesis que se le adjudicaba a la fotografía en la época. Con estas nuevas posibilidades técnicas el nuevo arte puede acceder a un futuro que lo despegue de lo mimético, dando origen a un nuevo universo de acción más allá de lo real.

A través de la manipulación se obtienen los primeros efectos de postproducción, logrando imágenes como la creada en 1857 por Oscar Gustav Rejlander, fotógrafo sueco residente en Londres. Esta alegoría de las virtudes y los vicios de la sociedad victoriana titulada “Dos formas de vida”²⁹ es una puesta en escena de más de treinta negativos diferentes superpuestos que recuerda las composiciones clásicas pictóricas y las poses escultóricas, obra que marca el punto de máxima influencia de la pintura sobre la fotografía (Freeman, 1991:14). También de Rejlander es la fotografía titulada “La infanta fotografía dándole un pincel adicional a la pintura”³⁰ de 1856. Desde el título mismo de la obra observamos cómo Rejlander, por un lado, sitúa irónicamente a la fotografía como una asistente más de la pintura, y por el otro propone, al llamarla “infanta”, el potencial artístico del nuevo arte que se convertirá en poco tiempo en la “reina”³¹.

Así mismo, Julia Margaret Cameron³² participó en 1874 con sus fotografías en el libro del mismo poeta con el cual Lewis Carroll se inspiró para su retrato de Alice. Este poeta, Alfred, Lord Tennyson, le solicitó a la fotógrafa que ilustrara una nueva edición de su *Idylls of the King*³³ en la que el escritor proyecta la leyenda de Arturo y donde se percibe la caída de la sociedad victoriana. En esta publicación se incluyeron doce fotografías originales de Cameron (Morris Hambourg, 1993:278) entre las que destacan *The Parting of Sir Lancelot and Queen Guinevere, Vivien and Merlin, Elaine, the Lily Maid of Astolat*, entre otras.

²⁹ Imagen disponible en The National Media Museum en <http://www.nationalmediamuseum.org.uk/Collection/CollectionSelections/HistoryOfPhotography.aspx>

³⁰ Imagen disponible en The J. Paul Getty Museum en <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=46276&handle=li>

³¹ Rejlander fue también amigo y maestro de Lewis Carroll a quien retrató en 1863. La influencia de Rejlander como mentor de Carroll en el nuevo arte puede observarse en la producción fotográfica del escritor. Carroll realizó diversos retratos entre los que se encuentra el famoso titulado *The Beggar-Maid* donde se observa a Alice Liddell para quien escribió *Alice's adventures in Wonderland* en 1865- inspirado en el poema homónimo de su admirado poeta Alfred, Lord Tennyson en 1842 (Morris Hambourg, 1993:276). Este retrato “is one of several studies he made of Alice and other girls as beggar-children, a popular Dickensian subject that Rejlander treated photographically in his acclaimed *Poor Joe*, also titled *Homeless or a Night in Town*” (Nickel, 2002:62)

³² Fotógrafa británica (1815-1879) nacida en Calcuta. Se traslada a Londres a los treinta y tres años.

³³ Algunas imágenes de este libro están disponibles en The Metropolitan Museum of Art en <http://metmuseum.org/collections/search-the-collections/269582?img=0>

Para Cameron, “alumna aventajada de Rejlander” (Albarrán Diego, 2012:26), el arte poseía un carácter transformador y la fotografía se presentaba para ella como una posibilidad de sostener su “deeply seated love of the beautiful” (Getty, 2002:6). Al respecto la fotógrafa agrega que “my aspirations are to ennoble Photography and to secure for it the character and uses of High Art by combining the real and Ideal and sacrificing nothing of the Truth by all possible devotion to Poetry and beauty” (Getty, 2002:6). Por otra parte, cabe destacar que Cameron fue tía abuela de Virginia Woolf, a quien influyó notablemente con sus imágenes en la postura que Woolf tomaría en su literatura con respecto a la mujer decimonónica conocida como *ángel del hogar*.

Por su parte William Lake Price, pintor y fotógrafo británico, presenta en 1855 *The reader*, en 1857 *Don Quixote in his study*³⁴ y *Our old friend, Robinson Crusoe*, donde otorga gran importancia a la puesta en escena, al desarrollo de la capacidades técnicas para poseer el total control sobre el proceso pero sin alejarse nunca de una profunda reflexión estética. Los temas en estas tres fotografías remiten a mitos literarios, poniendo con ello de manifiesto una vez más el diálogo entre las dos artes.

Así, podemos observar cómo los fotógrafos pioneros, trabajan en íntima relación con la poesía y cómo entre fotografía y literatura comienzan a entablarse relaciones ya desde la segunda mitad del siglo XIX, prácticas constructivas, transformadoras de la realidad y contrarias a las diatribas lanzadas por los críticos de la época.

3.2 Fotografía y Literatura en el siglo XIX francés

A partir del acceso a la fotografía que proporcionó el calotipo, los realistas pictóricos y literarios de la Francia del XIX, reaccionarios al idealismo romántico, utilizaron la imagen fotográfica como herramienta para desarrollar la capacidad “objetiva” y detallista de la obra. Los realistas documentan la historia a través de imágenes cotidianas, con la misma intención mimética que proporciona la fotografía. Así, por ejemplo, en *Sobre la fotografía* Susan Sontag, al analizar el realismo literario en Balzac y su analogía con la fotografía señala que:

El procedimiento fotográfico es una materialización, por así decirlo, de lo que resulta más original en su procedimiento novelístico. La operación balzaquiana consistía en magnificar detalles diminutos, como en una ampliación fotográfica, yuxtaponer rasgos o

³⁴ Imagen disponible en The Metropolitan Museum of Art en <http://metmuseum.org/Collections/search-the-collections/271528>

detalles incongruentes, como en una exposición fotográfica: al adquirir expresividad de este modo, toda cosa puede ser relacionada con cualquier otra (Sontag, 2006:223).³⁵

Sin embargo para acabar de entender la percepción que de la fotografía y de su irrupción en la sociedad y en el terreno artístico tuvieron los escritores franceses, nos detendremos de momento, someramente, en dos grandes nombres: Émile Zola y Marcel Proust³⁶.

Sin duda alguna el escritor francés que, en esta segunda mitad de siglo XIX, mayor entusiasmo mostró por la fotografía fue Émile Zola, padre del naturalismo, que lleva el realismo al punto tal de someter o comprimir la obra literaria a una especie de instantánea fotográfica. Porque este escritor no sólo dio al mundo una extensísima obra sino que también legó unas siete mil placas fotográficas, la mayoría de ellas tomadas entre 1888 y el año de su muerte³⁷. Se sabe que compró sofisticados equipos para la época y montó un laboratorio de revelado y, si bien no se valió de la fotografía como forma de expresión artística, sí se encuentra en su ideología literaria la característica mimética y objetiva que el nuevo arte proporciona. Sus *Carnets* dejan también huellas de unas “notas técnicas” del escritor en las que queda constancia, por ejemplo, de la apertura del objetivo, de la composición química de las sales necesarias para el revelado o de la luminosidad necesaria para tal o cual toma.

En *Zola photographe* podemos leer la siguiente afirmación entusiasta del escritor: « Vous ne pouvez pas dire que vous avez vu quelque chose à fond si vous n’avez pas pris une photographie révélant un tas de détails qui, autrement, ne pourraient même pas être discernés » (F-E Zola et Massin, 1979 : 11). Si, desde el punto de vista de la ficción, no estamos muy lejos del Cortázar de “Las babas del diablo”, sobre el que

³⁵ Para Balzac, el espíritu de todo un medio social podía revelarse mediante un único detalle material, por baladí o arbitrario que pareciera. Toda una vida puede ser sintetizada en una aparición momentánea. Y un cambio en la apariencia es un cambio en la persona, pues él rehusaba postular una persona «real» velada por estas apariencias. La antojadiza teoría que Balzac expresó a Nadar, según la cual un cuerpo se compone de una serie infinita de «imágenes espectrales», es perturbadora por análoga a la teoría presuntamente realista expresada en sus novelas, en las que una persona es una acumulación de apariencias a las que se puede extraer, mediante el enfoque apropiado, capas infinitas de significación. Visualizar la realidad como una sucesión infinita de situaciones que se reflejan mutuamente, extraer analogías de las cosas más disímiles, es anticipar la manera característica de percepción estimulada por las imágenes fotográficas. La realidad misma empieza a ser comprendida como una suerte de escritura que hay que decodificar, incluso cuando las imágenes fotográficas fueron al principio comparadas con la escritura. (Sontag, 2006: 223-224).

³⁶ Aunque Marcel Proust (1871-1922) publicó los siete volúmenes de *En busca del tiempo perdido* entre 1913 y 1927, se mantuvo siempre al margen de los movimientos de vanguardia de este principio de siglo y muchos críticos se refieren a esta obra como un “epílogo al siglo XIX europeo”.

³⁷ Jarque, Fietta: La doble vida de Émile Zola. El País (digital). 15 de agosto de 2009. [Consulta en línea http://elpais.com/diario/2009/08/15/babelia/1250291167_850215.html]18/06/13].

hemos de volver, no lo estamos tampoco de *Bruges-la-Morte* de Rodenbach (novela con la que cerramos este capítulo) o, por otros motivos de los que igualmente nos ocuparemos, de escritores más modernos como Roland Barthes o Marguerite Duras.

Volviendo a Zola, como bien explica Martine Léonard, del mismo modo que la fotografía revela a quien la observa “un tas de détails”, la escritura realista pretende agotar igualmente cada detalle a fin de “faire exister une vérité du réel” (Léonard, 1982: 101). Si fotografía y obra literaria parecen seguir caminos divergentes, su testimonio sobre la realidad es, en cambio, convergente. Porque, aunque sabido, debemos señalar que Zola no sólo no introdujo nunca en sus novelas documentos fotográficos, sino que se negó rotundamente a la ilustración de alguna de sus obras. De tal modo que a un periodista que le preguntó al respecto, respondió: “Vous me forcez à vous dire ce que je pensé de l’illustration du roman par la photographie: J’aurais préféré ne pas répondre, car je ne crois guère au bon emploi ni au bon résultat de ce procédé.”³⁸ Paradójicamente tituló *Denise et Jacques. Histoire vraie* un álbum de fotos de familia sin texto, datadas del verano de 1897...

Sin ser numerosas son varias las fotografía que en *En busca del tiempo perdido* centran, por una u otras razones, la atención del narrador y suscitan, en consecuencia, reflexiones varias. Ha sido ya muy comentada la utilización fetichista de la foto de *Vinteuil* en el momento en que su hija coloca la foto del padre de tal modo que éste, ya fallecido, no sólo conozca su homosexualidad sino que “sea testigo” de la relación lésbica de ésta con su amiga. Es también conocida la sensación de extrañeza que experimenta *Swann* ante un retrato de *Odette* al no poder identificar el rostro amado con el sufrimiento intenso que le habita a causa de ella: no es posible tener una imagen neta de nadie, ya que el modelo amado, al contrario, es cambiante, *flou*... Para el trabajo en curso sin embargo interesa más un episodio que tiene como protagonista a la abuela del pequeño Marcel. Ésta, “que nunca se resignaba a comprar algo de lo que no se pudiera obtener un provecho intelectual” (Proust, 2013: 56), debe hacer un regalo al nieto y se encuentra ante la difícil tesitura de elegir entre una fotografía de un monumento o paisaje hermoso o la reproducción (fotográfica) que del mismo hubiera podido hacer algún pintor:

³⁸ In *Mercure de France*, enero 1888, p. 115. En esta misma entrevista se conocen los puntos de vista, entre otros, de Mallarmé o de Rodenbach.

Le hubiera gustado que tuviera yo en mi cuarto fotografías de los monumentos o los paisajes hermosos, pero en el momento de adquirirlas (...) le parecía que la vulgaridad, la utilidad, recuperaban demasiado pronto su lugar en el modo mecánico de representación: la fotografía. Intentaba usar ardidés y –ya que no eliminar enteramente la trivialidad comercial- al menos reducirla, sustituirla aún, en la medida de lo posible, por el arte, introducir en ella como “capas” de arte: en lugar de fotografías de la catedral de Chartres, de las fuentes de Saint-Cloud, del Vesubio (...) prefería regalarme reproducciones de la catedral de Chartres de Corot, de las fuentes de Saint-Cloud de Hubert Robert o del Vesubio de Turner, lo que representaba un grado artístico superior (...) (Proust, 2013: 56-57)

Sin olvidar que éste es el punto de vista de la abuela ni que Marcel Proust fue un gran coleccionista de fotografías, no nos sitúa este fragmento demasiado lejos del texto de Baudelaire al que nos hemos referido: modo mecánico de representación, la fotografía ha de ser necesariamente vulgar y se sitúa lejos del arte. Pero se introduce aquí un matiz interesante: el de “grado de arte” que puede ser mayor o menor³⁹. A partir de este episodio Jean-Pierre Montier interpreta del siguiente modo la relación de Marcel Proust con la pintura y la fotografía:

(...) l’objet mimétique qui intéresse Proust n’est pas l’espace mais le temps. Alors une photographie de Venise vaut absolument un Turner ou un Titien: en termes de mimétique visuelle sans doute est-elle [la photographie] une image grossière, dont les artifices sautent aux yeux, tandis que la peinture les efface ou a su habituer son public à la façon dont elle les occulte ; mais en termes de temps c’est le contraire : Titien ne montre pas Venise, il ne montre que du Titien, tandis que la plus simple photographie est grosse de quelque chose de vrai quant à Venise *dans le temps*. (Montier, 2013: 2)

A ello bien podemos añadir estas palabras de Antonio Ansón, según las cuales la fotografía sería una confirmación de que “la verdad resulta inestable”, porque se transforma con el tiempo, “junto al tiempo de la fotografía edificándose permanentemente” (Ansón, 1996:274). A lo que añade que

de ahí que el significado de las diversas fotografías que aparecen en la obra se modifique a medida que el tiempo y la experiencia las manipulan y convierten en imágenes que proponen una realidad nueva diversa con respecto al pasado del que surgen. (Ansón, 1996: 274)

Así, el uso literario de la fotografía en Zola y Proust es totalmente opuesto ya que para Zola es “un utensilio de investigación, una prueba irrefutable de la existencia de las cosas, un medio de análisis” y para Proust la fotografía “no es prueba de nada, sino que trata de demostrar que induce a todo lo contrario, a la duda, al fraude, a la

³⁹ Vid Montier, Jean-Pierre, “L’illustration photographique d’après nature : degré d’art de plus ou de moins ? » in *Philt. Répertoire de photolittérature ancienne et moderne*, 2013, <http://philt.org/press/?p=1079> Consultado el 3 de octubre de 2013.

sospecha.” (Ansón, 1996: 275). Uno y otro tienen con esta nueva forma de expresión artística una relación compleja y ambigua.

Desde su génesis, es la dualidad fotográfica la que enriquece las discusiones y los análisis de la fotografía en el arte. Esta dualidad a la que está sometida, por un lado la vincula al realismo, a la verdad, al objetivismo, a la mimesis; por el otro la presenta como la pionera del “punto de vista” subjetivo y fragmentario de la modernidad, la multiplicidad de visiones de la misma realidad, la mentira que puede generar y la manipulación que cada sujeto puede ejercer sobre la imagen.

Si bien los escritores anteriormente mencionados utilizaron la imagen fotográfica con diversos fines, Zola como actividad paralela a la escritura y como espejo del naturalismo, Proust para cuestionarla y develarla, ninguno de ellos llevó a sus propios libros una imagen fotográfica más que como motivos literarios o planteos filosóficos sobre la propia fotografía.

3.3 *Bruges-la-Morte*

Fue en 1892 cuando Georges Rodenbach, escritor belga en lengua francesa (1855-1898), publica en París *Bruges-la-Morte*, novela que se convertirá en uno de los mayores exponentes del diálogo entre literatura y fotografía y en la primera ilustrada con fotografías.

De la mano de Rodenbach nace un nuevo concepto de libro: el dispositivo foto-literario. El libro entendido como un “todo” y no ya descompuesto en sus partes – imagen o texto- compone una nueva forma de hacer pero también de leer literatura. Al respecto Philippe Ortel apela a las teorías de la emergencia que, según el crítico, ofrecen una fórmula simple para resumir lo que sucede en los dispositivos foto-literarios como *Bruges-la-Morte*. “El todo es más que la suma de sus partes” (Ortel, 2008:17)

El dispositivo foto-literario se presenta como un juego ordenado entre texto e imagen, juego del que surgen efectos que no se podrían encontrar ni en uno ni en otro formato tomados por separado por lo que se lo considera un medio de expresión en sí mismo. (Ortel, 2008:17) El libro ilustrado, agrega Ortel

dote d’abord le texte et l’image d’un double système de référence, l’un manifeste, l’autre implicite : chaque type de signe renvoie par nature á l’univers fictif ou réel qu’il est naturellement chargé de représenter, mais aussi discrètement à son partenaire dans le dispositif du livre, que la relation entre eux soit de redondance ou d’écart ». (Ortel, 2008:19)

En *Bruges-la-Morte* Rodenbach enlaza texto con imágenes fotográficas en las que la ciudad de Brujas, con su clima ceniciento, se combina con el gris de la arquitectura de la ciudad, conformando así una amplia escala de tonalidades grises, como espejo del estado de ánimo del melancólico simbolista. La historia se mezcla con fotografías de medios tonos en blanco y negro que se imprimen en el espíritu del lector y que refuerzan ese efecto gris con el que el escritor empapa la novela. (Ortel, 2008:20)

Rodenbach escribe desde París y evoca en su novela las postales de la ciudad que se dejó atrás, Brujas, pero también, en una analogía, la pérdida de la mujer amada, y, como consecuencia de ambas pérdidas, construye el paisaje emocional ceniciento que se puede leer-observar en la novela. El paisaje urbano como expresión del estado de ánimo es uno de los temas que inaugura Rodenbach “trasladando a un nuevo espacio la fórmula de *Amiel* –“*Un paysage est un état d'âme*”- tan difundida a partir del romanticismo” (Lozano Marco, 2000:15). Así “el hombre se concibe ya como urbano, alejado de una naturaleza que penetra de manera mínima en la ciudad, y compenetrado con los ambientes que en su vida cotidiana tendrán un carácter de exclusividad” (Lozano Marco, 2000:15).

Ya desde la *Advertencia* de la novela, antes de sumergirnos en las páginas de *Bruges, La- Morte*, Rodenbach indica la importancia que posee la ciudad no sólo en la novela sino en la problemática de fin de siglo:

Dans cette étude passionnelle, nous avons voulu aussi et principalement évoquer une Ville, la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir.

Ainsi, dans la réalité, cette Bruges, qu'il nous a plu d'élire, apparaît presque humaine... Un ascendant s'établit d'elle sur ceux qui y séjournent. Elle les façonne selon ses sites et ses cloches.

Voilà ce que nous avons souhaité de suggérer: la Ville orientant une action; ses paysages urbains, non plus seulement comme des toiles de fond, comme des thèmes descriptifs un peu arbitrairement choisis, mais liés à l'événement même du livre.

C'est pourquoi il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, intercalés entre les pages: quais, rues désertes, vieilles demeures, canaux, béguinage, églises, orfèvrerie du culte, beffroi, afin que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville, éprouvent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur tour l'ombre des hautes tours allongée sur le texte. (Rodenbach, 1892: I-II)

Así se vive el tema de la ciudad en la literatura y en la fotografía. El *flâneur*, el artista que pasea por las calles de la vieja ciudad y la ciudad nueva que se erige soterrando lo antiguo, es determinante en la época. La ciudad como metáfora de la mujer amada muerta, la mujer amada como metáfora de la ciudad:

L'animisme vague émanant des images résulte d'une part de la propension de toute narration à transformer en actants les objets du monde qu'elle met en scène, d'autre part de l'esthétique symboliste, qui aime à placer une âme derrière toute chose; Rodenbach suggère par exemple que Bruges est la réincarnation de l'épouse décédée du héros. La « couleur » du récit d'une part, la « vie » des images d'autre part ne sont pas des métaphores mais naissent de la médiatisation réciproque des signes l'un par l'autre. (Ortel, 2008:20-21)

Las fotografías, como si las palabras no bastasen para hacer “ver” el paisaje urbano de esa ciudad muerta que enmarca la acción, se presentan como postales del texto y evocan también el recuerdo de lo que ya no está.

Con *Bruges-La Morte* Rodenbach se lanza a un nuevo mundo e inaugura una nueva posibilidad: la interacción, en su estado más puro, de literatura y fotografía. Diálogo fructífero en su novela que no sólo permite visualizar la ciudad y sus personajes, e ilustrar como postales el recuerdo que se pierde, sino que también otorga al nuevo arte una posibilidad más de acción. Así mismo, Rodenbach ofrece una nuevo rol protagonista al lector, quien se encargará de completar la historia con su mirada personal sobre lo textual y lo visual –lector tan importante en la literatura de Cortázar como analizaremos más adelante-. Este nuevo formato se podría definir como una «*matrice d'interactions potentielles* » donde los dispositivos foto-literarios «surgissent chaque fois qu'un cadre quelconque favorise la rencontre pratique (matérielle) du texte et de l'image, créant par ailleurs, au niveau pragmatique, un espace d'échanges avec le lecteur, devenu le médiateur de cette interaction ». (Ortel, 2008:18) El rol del lector es fundamental como señala Ortel:

En dotant d'un contexte iconique le texte et d'un contexte discursif l'image, ce type d'ouvrage fait émerger un ensemble d'indications réciproques dont la particularité est de n'exister que dans le regard du lecteur : n'ayant pas d'origine, elles restent virtuelles tant que celui-ci ne les a pas prises en charge. (Ortel, 2008:19)

De esa fusión que conforma el « todo » surgirá un dispositivo abierto a nuevas posibilidades de lectura ya que la fotografías como postales sugieren la existencia de otros contenidos narrativos que el lector tiene la posibilidad de imaginar. Hay en *Bruges-la-Morte* una historia potencial que no se encuentra ni en el texto ni en las imágenes por separado, sino que flota en la superficie del libro y que se materializa en la imaginación del lector. (Ortel, 2008:22).

Y sin embargo, cuando en el *Mercure de France* de enero de 1898 se le preguntó a Rodenbach su opinión sobre las novelas ilustradas por fotografías⁴⁰, éste respondió de manera sin duda desconcertante:

Certes l'idée de faire l'illustration d'un roman par la photographie est ingénieuse, sinon qu'un lecteur un peu subtil aimera toujours mieux s'imaginer lui-même les personnages, puisqu'un livre n'est qu'un point de départ, un prétexte et un canevas à rêves. Pourtant, dans les romans de vie moderne, ce sera un élément de réalité, un document de plus: si le sujet est galant, les illustrations représentatives d'attitudes et de gestes intimes, il y aura une secrète excitation à savoir que tels beaux bras, tel visage voluptueux, telle gorge entrevue, existent réellement quelque part...

Et, en résumé, tout dépendra des photographies et dépendra des lecteurs.

Quant à moi, vous comprendrez que je m'intéresse principalement au texte, surtout quand il est de vous.

Los interrogantes que suscita esta respuesta son muchos...

Estas posibilidades de apertura a nuevos formatos vienen de la mano del desarrollo tecnológico que se despertó en el siglo XIX con la fotografía, pero que nació varios siglos atrás con la imprenta. Ambas se presentan similares en su génesis, en su controvertida aceptación social y en la capacidad de difusión y multiplicidad de la información. La fotografía, por su parte, desde su nacimiento, ha generado profundos debates sobre su pertenencia al arte que se han extendido por más de medio siglo, pero que, sobre el final del XIX, ha logrado ilustrar literatura y concebir así dispositivos fotoliterarios como *Bruges-la-Morte*. La imprenta por la suya, rescató a Europa del oscurantismo de la Edad Media y dio a conocer al mundo ese conocimiento que antes compartían unos pocos. Ambas herramientas, con esa *niebla que cubre sus inicios*, han logrado multiplicar la posibilidad de acceso a la información y han sido sólidos pilares, no sólo en el registro y conservación del pasado histórico, como documento de la realidad, sino también como medios fundamentales de expresión artística.

⁴⁰ A la misma pregunta responden también Zola, como se ha visto, y Mallarmé, entre otros escritores menos conocidos.

4- Fotografía y literatura en el contexto de las vanguardias francesas

La transición del siglo XIX al XX genera un cambio de óptica en el discurso fotográfico. “Si generalmente el discurso del siglo XIX sobre la imagen fotográfica es el de la semejanza, se podría decir, siempre globalmente, que el siglo XX insiste sobre todo en la idea de la transformación de lo real por la fotografía”. (Dubois, 1994:32)

Así, el discurso de la mimesis, la semejanza o analogía que existe entre la imagen fotográfica y el referente se convierte en un discurso transformador de la realidad. “La imagen fotográfica (...) no es un espejo neutro sino un útil de transposición, de análisis, de interpretación, incluso de transformación de lo real, en el mismo sentido que el lenguaje, por ejemplo, y como él, culturalmente codificado.” (Dubois, 1994:20)

Este cambio de discurso nace en paralelo a las profundas transformaciones de la época. Porque si la imprenta revolucionó la posibilidad de difusión del conocimiento, y la fotografía multiplicó la capacidad de generar imágenes -fragmentando la realidad y posibilitando la diversidad de puntos de vista-, la planificación y construcción de espacios a lo largo del siglo XIX presentó una nueva transformación y un nuevo escenario de acción social, económico y cultural del siglo XX: la ciudad.

París, con la reforma del barón de Haussmann⁴¹, encargo de Napoleón III, se convirtió en la ciudad más moderna de la época y en el modelo a seguir por otras como Londres, Viena o Florencia. En muy poco tiempo pasó así a convertirse en un espacio adaptado a los movimientos migratorios y a los nuevos medios de transporte.

Pero la controvertida reforma de Haussmann puede interpretarse desde dos ángulos totalmente opuestos: desde la construcción creativa de nuevas áreas en beneficio de toda la sociedad –principalmente la burguesa- o desde la destrucción de las raíces históricas y de los espacios habituales de encuentro y vivienda de París. Desde este último punto de vista, el diseño urbano, ligado al mercado capitalista, impone una fragmentación de espacios - alojamiento, circulación y trabajo- que lleva a una parte de

⁴¹ Funcionario público, diputado y senador francés (1809-1891) recibió el título de barón por parte de Napoleón III con quien llevó a cabo la controvertida y ambiciosa reforma de París.

la sociedad a cuestionar estos cambios que transforman radicalmente las prácticas culturales y provocan nuevas miradas sobre la ciudad. Esta tripartición del espacio genera que los ciudadanos parisinos comiencen a alejarse de sus áreas habituales y esta nueva manera de vivir la ciudad, de comprenderla y “habitarla” pronto comienza a reflejarse en el arte.

La obra de Baudelaire, presente siempre –tanto con su crítica del arte como con su poesía, brillante y fundamental a la hora de entender la problemática de fin de siglo– está marcada por este aislamiento del poeta encarnado en la figura del *dandy*, del artista burgués, del *flâneur* que recorre las calles del viejo y del nuevo París, embriagado constantemente de esa sensación de melancolía, de pérdida y tedio sobre la vida a la que no encuentra sentido. Este paseante absorbe con su mirada todo lo que se presenta ante él. En este sentido, como indica Susan Sontag, la fotografía se consolida como “una extensión de la mirada del *flâneur* de clase media, cuya sensibilidad fue descrita tan atinadamente por Baudelaire” ya que el fotógrafo, añade, es “una versión armada del paseante solitario que explora, acecha, cruza el infierno urbano, el caminante *voyeurista* que descubre en la ciudad un paisaje de extremos voluptuosos” (Sontag, 2006:85)⁴².

4.1- En torno a Jean Auguste Atget

Jean Eugène Auguste Atget (1857-1927), el *flâneur* fotográfico de fin de siglo, “un actor que, asqueado de su oficio, lavó su máscara y se puso luego a desmaquillar también la realidad” (Benjamin, 1989: 74), se apasionó con la fotografía y registró paso a paso, cargado de su viejo equipo, el París que desaparecía. Considerado “el gran antropólogo visual de la fotografía” (Krauss, 1996:160), Atget es un fotógrafo libre que no se limita a realizar los encargos que recibe sino que explora incansablemente la que fue su gran pasión: la ciudad de París. Realiza sus fotografías en cualquier rincón de la ciudad, a la luz de las primeras horas del día. Cercado por esta desolación, en medio de esas calles vacías, sus imágenes dejan percibir algo que está oculto, algo que se esconde detrás de lo cotidiano. En sus placas registra su pasión por la cultura francesa teñidas del espíritu melancólico que subyace a esos cambios dramáticos de la vida parisina. Atget se centra en documentar el paso del tiempo, recuperando con sus imágenes el espíritu del pasado. Su mirada fotografía calles desoladas, como si fuesen el lugar de un crimen

⁴² Como en Bruges-la- Morte de Rodenbach, la ciudad es el gran escenario de la transición del siglo XIX al XX, y también el espacio donde se llevarán a cabo todas las actividades artísticas e intelectuales de las generaciones venideras, como veremos más adelante en la obra de Julio Cortázar.

(Benjamin, 1989: 31). Atget fue considerado un referente por los surrealistas franceses, del mismo modo que lo fue Lautréamont⁴³ en literatura. Recordemos que la llegada de las vanguardias hacia 1915 supuso un punto y aparte en la relación de los escritores franceses con la imagen en general y la fotografía en particular: lo que hasta este momento eran argumentos en contra (procedimiento mecánico mediado por un objeto que no deja lugar a la subjetividad, lleno de artificios, etc.) son vistos como elementos positivos que favorecen el automatismo, el carácter anónimo y colectivo de la producción literaria que ellos preconizan.

Como al *flâneur*, a Atget no le interesa registrar la realidad que ofrece a simple vista la ciudad. Le interesa su esencia oculta, los arrabales, lo que se esconde detrás del exhibicionismo burgués y que él captura y apresa en sus placas (Sontag, 2006:85). Así, durante sus paseos por la ciudad retrató aquellos personajes que habitaban el arrabal parisino; se interesó básicamente por los trabajadores de oficios menores que posaron y colaboraron con él: ropavejeros, prostitutas, mendigos, músicos ambulantes que convirtió en protagonistas de sus imágenes.

En ningún momento dio Atget valor artístico a su propia obra y vivió en la pobreza y en el anonimato, ignorado por la sociedad y los artistas de la época. De hecho, en la puerta de su estudio podía leerse un cartel que decía simplemente “Atget: Documentos para artistas”, porque en realidad él se considera un documentalista, el hacedor de un inmenso archivo de imágenes de París. Atget realizaba por encargo fotografías que malvendía, destinadas en general a los talleres de artistas y artesanos. Esta objetividad, esta distancia que toma frente a lo real es lo que caracteriza su obra y lo que, al mismo tiempo, transmite esta sensación de que la autoría de la imagen, para él, es irrelevante. (Krauss, 1996:160-161). Porque lo que se observa en sus imágenes es la existencia de una realidad que subyace a la realidad “captada”, *algo* escondido detrás. Y es justamente debido a ese *algo* que late detrás de la realidad que Atget es rescatado del olvido y la injusticia por un grupo vanguardista:

De hecho, las fotos de París de Atget son precursoras de la fotografía surrealista, tropas de avanzada de la única columna realmente importante que el surrealismo pudo poner en movimiento. Él fue el primero que desinfectó la atmósfera sofocante que había esparcido el convencionalismo de la fotografía de retrato en la época de la decadencia. Saneó esa atmósfera (...) (Benjamin, 1989: 74)

⁴³ De la gran admiración que despertaba la obra de Lautréamont en Cortázar, queda constancia escrita en, por ejemplo, *Teoría del túnel*, in *Obra crítica I*, 1994: 92 y 95 a 97.

Atget “desinfecta” una atmósfera, pero no sólo la convencionalista, sino que, al registrar su ciudad, lo que hace en realidad es salvar al viejo París del olvido como metáfora también de salvación de la fotografía que caía en manos del capitalismo a través de las cartas de visita y de la publicidad, para salvar también a una sociedad popular que con la industrialización se deshumanizaba en la decadencia. En este mismo sentido se expresa Martin Jay cuando apunta que Atget realizaba “una especie de captura voyeurística de la vida urbana, a menudo en peligro de desaparición, que encajaba bien con la fascinación sentida por los surrealistas con el vagabundeo por la ciudad moderna.” (Jay, 2007:190)

Y paradójicamente es un fotógrafo documentalista el que inspira al surrealismo. La obra de Atget se compone de fotografías de toma directa, mimética, documental, pero sólo en apariencia, ya que en ellas se pueden observar diversos elementos que atraen a una búsqueda de otra cosa dentro de eso real que se nos ofrece a primera vista. Nos sumerge en una especie de aporía con propuestas laberínticas en las fachadas de los viejos edificios y en sus escaleras y barandas o en los reflejos en los escaparates que desarticulan la imagen en ilusión onírica. Atget también registra objetos encontrados al azar –el *objet trouvé* tan querido por los surrealistas-, descontextualizados que, combinados con una distancia objetiva y concienzuda de la realidad (que en los años veinte, también inspirará a la Nueva Visión alemana⁴⁴) buscan otra realidad. Atget busca a la manera del *flâneur*, pero de un *flâneur* comprometido, que pasea no sólo por las aceras de la ciudad de París, sino conscientemente por el nuevo concepto de realidad que lo rodea. El cambio de paradigma lo moviliza tanto como a Baudelaire.

La obra de Atget es atravesada por una *constante* que es la que le interesa al surrealismo. Una imagen de Atget puede expandirse, como si la realidad dada nos ofreciera otro punto de vista, un desdoblamiento de la mirada, algo que subyace a lo real⁴⁵. Estas realidades *por debajo de* podemos observarlas en las fotografías de Atget⁴⁶ tanto en el espejo de la *Chimenea del Hotel Matignon* (1905), como en el reflejo de la puerta de *À L'Homme Armé* (1900), en toda la serie de maniqués de los escaparates de la *Avenue des Gobelins* (1925), en la *Boutique, Marché aux Halles* (1929), en los relojes

⁴⁴ Movimiento artístico que se desarrolló en la década de 1920 y que considera a la fotografía como un segundo ojo para poder observar el mundo. Defiende, junto a la Nueva objetividad, la fotografía artística como medio específico de expresión y propone nuevos planos, iluminaciones y encuadres que pongan en práctica el experimentalismo.

⁴⁵ Lo mismo sucede en la obra literaria de Julio Cortázar como se verá más adelante.

⁴⁶ Diversas imágenes de Atget pueden consultarse en The Metropolitan Museum of Art en <http://metmuseum.org/search-results?ft=Atget&pg=1&cat=Collections>

a destiempo del *Boulevard de Strasbourg* (1926), o en las ensoñaciones de los reflejos del *Parc de Sceaux* (1925). En todas esas fotografías pareciera Atget tener dos intenciones: utiliza una técnica mimética con una herramienta fiel que es su cámara fotográfica, y lleva a cabo un registro de imágenes cargadas de dobles realidades.

Atget ilumina con sus ideas nuevas composiciones y nuevos conceptos fotográficos en los que el surrealismo y las vanguardias posteriormente profundizarán. La fotografía está instalada, en esta época, no sólo en la sociedad, sino también dentro del arte, y su reconocimiento se encuentra en el centro mismo de los germinadores artísticos de la Vanguardia. Como señala Tristán Tzara en 1922 al decir que “cuando todo lo que se llamaba arte quedó paralizado, encendió el fotógrafo su lámpara de mil bujías, y poco a poco el papel sensible absorbió la negrura de algunos objetos de uso. Había descubierto el alcance de un relámpago virgen y delicado, más importante que todas las constelaciones que se ofrecen al solaz de nuestros ojos.”⁴⁷

En la década de los veinte, Man Ray, vecino de Atget de la Rue Campagne-Premiere, descubre el trabajo del fotógrafo y lo describe como una persona ‘almost naive, like a Sunday painter’ (Fuller, 1976-1977: 130). A través de Man Ray, Breton y los surrealistas conocen el trabajo de Atget y publican en la portada número siete de *La Revolution Surrealiste* de junio de 1926 su fotografía *El eclipse*⁴⁸, más otras dos que acompañan el texto dentro de la revista y una más en el número ocho de diciembre del mismo año. Pero Atget no quiso vincularse a ningún grupo artístico y pidió que su nombre no apareciera publicado como puede observarse en las fotografías señaladas que carecen todas del nombre de su autor. Pero aun habiendo participado de esta publicación surrealista desde el anonimato, Atget dista de adherir a las ideas provocativas y transformadoras del grupo. Por otra parte, Man Ray no está seguro si la intención de Atget en su trabajo es la de mostrar esas dos realidades en una sola imagen y si, por tanto, los efectos que utiliza son resultado de una búsqueda o si, al contrario, éstos son meras fallas técnicas. En cambio, Berenice Abbot, asistente de Man Ray, quien retrata a Atget antes de morir y lleva su obra a Estados Unidos rescatándola del olvido, piensa lo

⁴⁷ Citado por Benjamin, 1989, p. 80.

⁴⁸ Esta fotografía y la revista completa *La Revolution Surrealiste* puede consultarse en el proyecto *Gallica* de la Biblioteca Nacional de Francia en

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5845116s/f1.zoom.r=La%20Revolution%20Surrealiste%201926.lan>
[gES](#)

contrario al señalar que "a man who knew so unfailingly where to place his camera knew very well what he was doing." (Fuller, 1976-1977: 138)

Así, el trabajo de Atget, se transforma en un puente que une y, al mismo tiempo, diferencia el siglo XIX del siglo XX, el pasado y el presente parisino que se plasmará, años más tarde, en el libro *Paris du temps perdu* (Trottenberg, 1963) donde aparecen imágenes de Eugène Atget con textos de Marcel Proust. Ese puente que Atget tiende de un siglo a otro, conecta el convencionalismo u objetivismo con la vanguardia surrealista, como se observa a lo largo de sus imágenes: los reflejos en los espejos y en los cristales de los escaparates, lo femenino en las fotografías, los maniqués, la metamorfosis y lo andrógino, lo onírico como búsqueda de otra realidad, la presencia de números repetitivos, la importancia del azar. Imágenes captadas objetivamente con una clara propuesta surreal: el fotomontaje espontáneo, dos realidades en una sola toma directa.

En ese sentido, el surrealismo es, en su esencia, como una fotografía. Ambos presentan una reproducción subjetiva de la realidad, en una búsqueda de lo que subyace a la mirada de lo real, lo que pone de relieve Susan Sontag:

El surrealismo se encuentra en la médula misma de la empresa fotográfica: en la creación misma de un duplicado del mundo, de una realidad de segundo grado, más estrecha pero más dramática que la percibida por la visión natural. Cuanto menos retocada, menos manifiestamente artesanal y más ingenua, mayor autoridad parecía tener la fotografía. (Sontag, 2006: 81)

La fotografía, será una herramienta lúdico-expresiva que el movimiento surrealista utilizará para inspirarse y para plasmar el imaginario perceptual con el que investigan la realidad:

La fotografía es, más que ningún otro, el verdadero objeto creado por el surrealismo. Responde a uno de las cuestiones planteadas por los surrealistas: "resolver la dualidad entre percepción y representación", utilizando palabras de André Breton. Mientras que la pintura estaría más cerca del terreno de la representación, la fotografía pertenece al terreno de la percepción: una percepción que nos pone en contacto con la realidad, mientras que la representación se encuentra a una distancia infranqueable de lo real- de lo surreal- presentándonos sólo sucedáneos de la realidad. (Fernández Valderrama Aparicio, 2004:86)

La fotografía en el surrealismo se equipararía con la "escritura automática" en la que el fotógrafo podría funcionar más como un médium que como un técnico, señala Fuller, para añadir, apoyándose a su vez en las afirmaciones de Max Morise en la primera publicación de la *Revolution Surrealiste*, que "what surrealist writing is to

literature, a surrealist plastic expression must be to painting, photography and everything which is made to be seen." (Fuller, 1976-1977: 132)

El surrealismo tendió puentes entre el arte y la vida misma a través de los vínculos entre palabra e imagen -entre la que destaca la fotografía-, pero no ya sólo para "ilustrar" o "documentar" un texto como se realizaba en el siglo XIX, sino para inaugurar un lenguaje que revolucione los sentidos y que quizá llegue, como deseaba Breton, a reemplazar a la palabra misma:

L'épreuve photographique prise en elle-même, toute revêtue qu'elle est de cette valeur émotive qui en fait un des plus précieux objets d'échange (et quand donc tous les livres valables cesseront-ils d'être illustrés de dessins pour ne plus paraître qu'avec des photographies ?), cette épreuve, bien que douée d'une force de suggestion particulière, n'est pas en dernière analyse l'image *fidèle* que nous entendons garder de ce que bientôt nous n'aurons plus. (Breton, 1965: 32)

4.2- De André Breton a Annie Ernaux: una visión de conjunto

En 1928, André Bretón publica *Nadja*, novela en la que incluye dibujos, fotografías y collages⁴⁹. *Nadja* es un relato con rasgos autobiográficos que narra el encuentro del autor con una joven con problemas mentales en París. El libro contiene algunos dibujos y diversas fotografías realizadas por Man Ray (quien, llegado a París en 1921, había sido acogido con entusiasmo por el grupo surrealista), Brassai, entre otros en las versiones posteriores, y mayoritariamente por J. A Boiffard. Las fotografías son para Bretón parte fundamental integrante de la obra, la que sufrirá algunas modificaciones hasta la última versión de 1963.

La importancia de la imagen para los surrealistas hace que la observación, tanto la interna como la externa, sea fundamental. El grupo libera la mirada sobre la ciudad, y, en sus imágenes, lo que late bajo el entorno en el que están inmersos se percibe tanto como en las fotografías de Atget. Los surrealistas se proclaman anti realistas, evitando

⁴⁹ Recordemos, con Rosalinda Krauss, que: "La inserción de fotografías no sólo se produce en los textos de Breton; de hecho, es el principal recurso visual de todas las revistas surrealistas. La primera publicación del movimiento, *La Révolution surréaliste*, concebida casi exclusivamente como publicación documental, recogía dos tipos de testimonios verbales: muestras de escritura automática y registros de sueños. Las sobrias columnas de texto en que se recogen estos datos se yuxtaponen al material visual -en su mayor parte fotografías de Man Ray- portador del impacto documental de la prueba ilustrada". (Krauss, 1996:112)

en sus escritos toda descripción, y, en este sentido la imagen es útil para no caer en detalles innecesarios⁵⁰. El grupo, explica Cortázar:

Se expresa con un diluvio lírico de productos que sólo las fichas bibliográficas siguen llamando poemas o novelas; enlaza formas tradicionales, las funde y fusiona para manifestarse desde toda posibilidad, se precipita a una novela de discurso poético, se abandona a todos los prestigios de la escritura automática, la erupción onírica, las asociaciones verbales. Aragon lo llamará bellamente *une vague de rêves*. (Cortázar, 1994: 103)

Y refiriéndose a Breton, continúa:

En rigor no existe ningún texto surrealista discursivo; los discursos surrealistas son imágenes amplificadas, *poemas en prosa* en el sentido más hondo de la expresión (...). Por esto es que no existen “novelas” surrealistas, y sí incesantes situaciones novelescas de alta tensión poética, como *Cholera* de Delteil o *Nadja* de Breton (...). Inútil buscar allí otras articulaciones que las mágicas, propuestas de una realidad donde la legalidad está resueltamente subsumida a la analogía. (Cortázar, 1994: 105)

La fotografía se utiliza así con la intención también de derribar los lenguajes tradicionales. Desde el *Primer Manifiesto Surrealista* Breton realiza una defensa de la imagen, y reivindica que otros lenguajes son posibles como alternativos a lo tradicional. En este sentido la cámara fotográfica se convierte en un mecanismo perfecto para llevar a cabo esa tarea. Con el uso de la fotografía, el collage, los dibujos, el fotomontaje, los surrealistas enriquecen el “objeto libro”, que enaltecen hasta elevarlo al nivel de obra artística. En *Nadja*, las fotografías sustituyen las descripciones consideradas inútiles y documentan lugares de vivencias culturales, literarias, amorosas como huellas indelebles que deja la experiencia. Sin embargo, sin entrar en ningún análisis de la obra⁵¹ sí queremos señalar que

La présence de photographies dans ce texte-photographies des lieux parisiens, de personnages connus (évidemment aucune de Nadja) mais aussi de dessins et de peintures produit un effet curieux : au lieu de donner au récit, comme le prétend Breton, un ancrage de type réaliste (de remplacer la description honnie) ce sont au contraire les lieux ou personnages réels qui deviennent fictifs par une sorte de contamination inverse (Léonard, 1982: 13)

Todos los temas que interesan a los surrealistas están concentrados en *Nadja*: la locura como vía escape de la realidad, los encuentros casuales y la importancia del azar en esos encuentros; la problemática de la repartición de la riqueza en la sociedad moderna, que se cuestiona con el análisis social que Bretón lleva a cabo en la novela -y

⁵⁰ (...) l'abondante illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description — celle-ci frappée d'inanité dans le Manifeste du surréalisme — (...) Breton, André (1998), *Nadja*, p.8

⁵¹ Remitimos para ello a Arrouye, Jean (1982): “La Photographie dans *Nadja*” in *Mélusine n°4*, p 123-151.

fuera de ella-; la ruptura con el lenguaje tradicional en los monólogos de la protagonista; la fuerza que posee el grupo en relación al individuo como representación de la revolución; la figura de la mujer como único ser capaz de conectar con lo Absoluto a través del amor sagrado y el erotismo⁵², el cuestionamiento del psicoanálisis y la importancia de las imágenes oníricas; el espacio urbano en los recorridos por las calles y los cafés de París como caminatas de observación mental y espiritual, reivindicando la importancia que tienen los ojos, en este caso los de la protagonista, en el carácter surrealista, como lo tiene para el *flâneur* de Baudelaire del XIX, pero ya no un *flâneur* burgués y masculino, sino uno pobre y femenino.

Todo ello sucede en un mismo escenario, la ciudad de París, omnipresente en *Nadja*, en sus fotografías que eternizan los espacios habituales: los monumentos y locales de París, los retratos de amigos, los ojos en el fotomontaje, un guante solo como alegoría a la ausencia del par, el voyeur, el fetichismo, la protagonista como metáfora de París y del Absoluto que vive en lo que subyace a lo real: las fotografías como registro de lo que no se puede poseer.

Bretón continuó trabajando en esta línea combinando texto e imagen fotográfica en *L'Amour fou* de 1937, que contiene veinte fotografías realizadas por Dora Maar, Man Ray, y mayormente por Brassai, entre otros; en *Les Vases communicants* que, sin ninguna imagen en su primera edición de 1932, se reedita en 1953 con ocho fotografías, y en el libro *La Clé des Champs* de 1953 donde incluye nueve fotografías.

En *Facile* (1935) Man Ray y Paul Eluard exploran también el diálogo entre imágenes fotográficas, las que el fotógrafo realiza a Nusch, modelo del artista y segunda esposa de Paul Eluard, con poemas de amor del poeta. El libro incluye cinco poemas de Eluard, himnos al placer, a la belleza y a la comunión que se fusionan con once fotografías de diversas miradas del cuerpo de Nusch. La fotografía en *Facile* posee un rol estético fundamental: Man Ray solariza las imágenes, utiliza efectos que cuidan la textura y evita la repetición. Cada imagen es un fragmento del cuerpo de Nusch, gestos inacabados, posturas si no eróticas, si poseedoras de una gran carga sensual. Por otra parte, las palabras tienen tanta fuerza como las fotografías y el libro se configura como un universo único capaz de expresarse con dos lenguajes diferentes:

⁵² “Con respeto beso sus hermosísimos dientes, y entonces, lentamente, gravemente, la segunda vez en un tono más alto que la primera: `la comunión se realiza en silencio`. Es, me explica, que este beso la deja bajo la impresión de algo sagrado en que sus dientes ´reemplazaban a la hostia´. Bretón, André (1998), *Nadja*, pág. 93.

The poem is made up of images, and the images coalesce into a poem. Nichole Boulestreau in her article on *Facile* has coined the term *photopoème*, which she defines as follows: “In the photopoem, meaning progresses in accordance with the reciprocity of writing and figures: reading becomes interwoven through alternating restitching of the signifier into text and image. (Riese Hubert, 1988: 75)

Paul Eluard evoca con sus poemas, como Bretón en *Nadja*, el poder creativo de la mujer, el milagro que es en sí misma, a través de palabras que la relacionan con la luz, el crecimiento, el fluir y la expansión. El voyeur, el fetiche, la importancia de las manos representadas en un par de guantes –en *Nadja* sólo aparece uno–, están presentes en este libro-alegoría a la mujer. En el caso de *Facile* hay que señalar también la implicación estrecha tanto de la modelo, como del editor, Guy Levis Mano: el resultado es un libro en el que imagen y texto no se intercalan, sino que las fotografías comparten página con los diferentes poemas que, a su vez, juegan con el contorno del cuerpo fotografiado, como diciéndolo doblemente.

Eluard continúa su propia búsqueda entre fotografía e imagen y, en 1949, publica con Hans Bellmer *Les Jeux de la poupée*⁵³, libro de poemas inspirado en las muñecas del fotógrafo. Llamativamente en el título en la portada se lee *Hans Bellmer - Les Jeux de la poupée- Illustrés de textes par Paul Eluard*. En este trabajo se subvierte el orden decimonónico en el que la imagen ilustraba a la palabra, para llegar, ya casi a mediados del siglo XX, a una palabra que “ilustra” una serie de fotografías.

La dualidad fotográfica, esa esencia a la que nos referíamos en el capítulo anterior, se hace presente en los libros collage surrealistas. Por un lado se presenta mimética de la realidad circundante, y, por el otro, juega con ella para recrear una fusión estética entre imagen y palabra en la búsqueda de nuevas realidades.

Otros escritores en lengua francesa han explorado el recurso fotográfico en su literatura, ya sea mediante la utilización de la fotografía en sus libros, la imitación del formato fotográfico en sus poemas o resaltando la ausencia de una imagen fotográfica en sus producciones literarias.

Los poemas son “fotografías verbales” en *Kodak Documentaire* (1924) de Blaise Cendrars, retitulado luego *Documentaire* por problemas legales con el uso de la marca Kodak en el título del libro. Allí el poeta suizo “recorta” del tiempo y del espacio literario poemas de *Le mystérieux Docteur Cornélius* de Gustave Le Rouge,

⁵³ Hans Bellmer, *Les Jeux de la poupée*. Paris, Les Editions premières, 1949.

apropiándose –aunque en secreto- de ciertos párrafos del folletín⁵⁴. Como señala Marie-Paule Berranger:

Cendrars fait un montage systématique des formes dévaluées de la littérature dans Kodak (rebaptisé *Documentaire*), en utilisant presque exclusivement des phrases découpées dans les romans de Le Rouge (*Le Mystérieux Docteur Cornélius*) et de *Au Congo belge* de Maurice Calmeyn. (67:2008)

Otro tipo de diálogo entre imagen y palabra se observa en el proyecto fotográfico titulado *La Banlieue de Paris* (1949) con textos de Cendrars sobre la desolación del paisaje parisino, la enfermedad y la injusticia y fotografías del también *flâneur* Robert Doisneau⁵⁵ quien registra los suburbios de la ciudad.

Por otra parte, no la presencia, sino la ausencia de una imagen fotográfica que se evoca en la producción literaria es otro de los recursos que los escritores han utilizado, ausencia íntimamente ligada al género autobiográfico. *La Chambre claire: Note sur la photographie* (1980) de Roland Barthes trasciende esta “nota sobre la fotografía” que, a juzgar por el subtítulo pretende ser el libro, para alcanzar los límites de lo autobiográfico puesto que en el fondo de lo que se trata es de hablar de *su* madre a partir de una fotografía ausente en el volumen de la que el lector conoce únicamente el título: “La photographie du Jardin d’Hiver” y el hecho de que en ella la madre tiene alrededor de cinco años. Con esta ausencia, Barthes mueve al lector con los ojos vendados a través de un laberinto “por medio de la ékfrasis, guiándonos mediante el hilo del lenguaje” (Mitchell, 2009:264). En el lugar de la foto de su madre, Barthes juega con el lector y sustituye la fotografía de su madre por la titulada *La madre (o esposa) del artista* de Nadar. Al respecto Mitchell señala que:

La sustitución de la imagen de su propia madre por esta imagen materna conduce a Barthes a una serie de sustituciones asociativas cada vez más generales: esta fotografía se convierte en “*la* Fotografía”, que se convierte en “*la* Imagen”; la madre de Barthes se convierte en “*la* Madre del Artista”, que se convierte en “*la* Madre”. El vínculo entre “Imagen” y “Madre” se acaba resumiendo como un complejo cultural universal que ha sido reproducido en la particularidad de la experiencia de la fotografía del propio Barthes. (Mitchel, 264-265)

Pocos años después, Marguerite Duras publicó *L’Amant* (1984), *nouvelle* que nace a partir de la fotografía ausente del amante principalmente, pero también de otras

⁵⁴ Lo que Francis Lacassin llamó un « patchwork intertextual » en «Quand la poésie copie le feuilleton», *Le Magazine littéraire*, n° 9, juillet-août 1967 citado por Marie- Paule Berranger en *L’aphorisme en poésie : de l’ autorité de la parole au peu de être*, pág. 67 en *L’art du peu: Actes du colloque de Metz* 2004, París, L’Harmattan, 2008

⁵⁵ Grabador y fotógrafo francés (1912-1994)

fotografías. El libro se ha comparado a menudo con un álbum de fotos, en parte porque está escrito *como si* fuera un comentario de las diversas fotos presentes en un álbum, en parte porque la idea inicial era una publicación que recogería fotos de familia comentadas por la escritora. Pero de la ausencia de *esa* foto, la del amante, nació paradójicamente la novela. Por otro lado en *Les Lieux de Marguerite Duras* (1978), escrito a partir de unas entrevistas para la televisión realizadas dos años antes, la escritora va señalando (mediante deícticos) y explicando cada una de las fotografías que ilustran el volumen.

En estos últimos casos sucede como si se produjese una ruptura entre la autobiografía – o autoficción – y las ilustraciones fotográficas; como si éstas, en cierto modo, no dejasen llegar al *yo* más íntimo. De hecho, según observa muy atinadamente Martine Léonard, si en Barthes el discurso teórico se desdobra en un discurso autobiográfico, en Duras el discurso autobiográfico se desdobra en ficción, de ahí que en *Les Lieux de Marguerite Duras* la escritora hable de sí misma como de las heroínas de sus novelas.

Con el tiempo, sin embargo, parece⁵⁶ difuminarse esta fractura existente entre fotografía y autobiografía con libros como el que Annie Ernaux publicaba en 2005, *L'Usage de la photo*, donde recurre a la “foto-autobiografía” para explicar una experiencia personal trágica. De todo ello se puede deducir que las relaciones entre literatura y fotografía siguen en constante evolución, renovando continuamente las formas discursivas. Sin ir más lejos en esta interacción literatura-fotografía podríamos citar para este nuevo milenio a uno de los escritores franceses más representativos, Philippe Claudel, con obras como *Le café de l'Excelsior* (1999), con fotografías de Jean-Michel Marchetti; *Michaela* (2002), con fotografías de Richard Batto o *Fictions intimes: nouvelles sur des photographies de Laure Vasconi* (2002).

En definitiva podemos decir que partir del surrealismo, con las influencias que recibe del siglo XIX de los dispositivos foto-literarios, las fronteras entre imagen y palabra se desdibujan en los libros collage, y, en consecuencia, los límites establecidos históricamente entre fotografía y literatura sufren esas transformaciones hasta amalgamarse y conformar los nuevos formatos que presenta el siglo XX y que se desarrollaran plenamente en el XXI.

⁵⁶ “Parece” porque no ha sido posible realizar, lo que excedería además los límites de este trabajo, un estudio profundizado de la relación texto – fotografía en las obras mencionadas.

En este sentido Corbacho Cortés afirma que:

Con el siglo XIX se ponen definitivamente los cimientos para la construcción de una teoría “moderna” de las artes, favorecida por las novedades técnicas que surgen en los distintos campos. (...) La producción de estos y otros soportes lleva aparejada la redefinición del objeto de arte, donde aparece involucrado también el tópico del *ut pictura poesis*, pues su razón de ser –la búsqueda de nuevos espacios de escritura– constituye un atributo distintivo del arte contemporáneo. (Corbacho Cortés 1998: 106)

Es por esto que “la mezcolanza y la simultaneidad (...) se convierten en fórmulas determinantes del pensamiento de las vanguardias” (Corbacho Cortés 1998: 192), y los artistas comienzan a colaborar entre ellos acercando las diversas disciplinas. Además, cada artista es capaz de desarrollar más de una actividad a la vez y se permite interactuar con los formatos artísticos convirtiéndose en escritor-fotógrafo, músico-pintor, poeta-performance, y las infinitas combinaciones posibles⁵⁷.

La ruptura de géneros, el quiebre de formatos tradicionales, como el que se observa en *6810000 litres d'eau par seconde* de Michel Butor⁵⁸, la multiplicidad de voces que quieren ofrecer sus propias maneras de ver el mundo, el surgimiento de lo fragmentario en la obra literaria como en *Composition Number 1* de Marc Saporta⁵⁹, son característicos de la fusión inter-artística del siglo XX. En este sentido, la fotografía será una herramienta fundamental que las vanguardias utilizarán y que los artistas posteriores pondrán en movimiento en un juego dialéctico entre literatura y arte visual que se expande desde Francia al mundo.

⁵⁷ Los casos de artistas polifacéticos son abundantes: Schwitters escribe y pinta, al igual que el futurista A. Soffici; Bruno Munari es pintor, escenógrafo y fotógrafo; Hausmann practica la pintura, la fotografía y el baile, y Lewis, promotor del Vorticismo, es aficionado a la novela, a la pintura y a la crítica del arte. (Corbacho Cortés 1998: 192)

⁵⁸ Michel Butor, *6810000 litres d'eau par seconde; étude stéréphonique*. Paris, Gallimard, 1965.

⁵⁹ Marc Saporta, *Composition Number 1*. New York: Simon and Schuster, 1963.

5- Papeles Sensibles: Huellas fotográficas en la obra literaria de Julio Cortázar.

Latinoamérica no queda exenta de la presencia de la imagen fotográfica en el en la ficción literaria, sea como tema o motivo literario⁶⁰, sea como colaboración inter-artística. Así, casi en paralelo a los movimientos que surgían en Francia en el siglo XIX y el XX, nacen en Latinoamérica diversas manifestaciones que, no ajenas a la realidad europea, exponen también su interés por las nuevas formas de expresión.

Sin pretender profundizar en ello⁶¹, podemos detenernos en aquellos escritores latinoamericanos que, de manera muy próxima a la de Julio Cortázar (aunque éste irá mucho más lejos) se interesaron por la actividad fotográfica. Horacio Quiroga⁶², escritor uruguayo radicado años más tarde en la selva misionera argentina, luego de un corto e intenso viaje a París en el año 1900, acompaña al escritor argentino Leopoldo Lugones en un viaje expedición por las reducciones jesuitas del norte Argentino al límite con Brasil. Allí realizó, no sin diversas dificultades, varias fotografías de las que sólo dos serían publicadas. Esta experiencia como fotógrafo en la selva influencia y nutre la perspectiva visual del escritor quien, posteriormente, escribirá una serie de cuentos que mantienen vivo el escenario norteno. Crítico cinematográfico también, publica el cuento *El Espectro*⁶³ donde relaciona sus personajes con el cine convirtiéndoles en espectros fotográficos. El mismo interés por la fotografía y la manipulación de la realidad muestra en el cuento *El vampiro*,⁶⁴ donde uno de sus personajes se pregunta “¿Cree usted que

⁶⁰ De manera genérica, para los conceptos de “tema” y de “motivo” literarios remitimos a las definiciones de Cesare Segre y de Armando Gnisci. El primero, estableciendo la diferencia entre uno y otro denomina temas a aquellos elementos estereotipados que sostienen, sino un texto en su totalidad, al menos parte de él, mientras que los motivos serían elementos menores que podrían estar presentes en dicho texto en un número más o menos elevado. Por su parte, según Gnisci “los temas literarios son entes móviles, flexibles, metamórficos, dada su conexión con los contenidos de la experiencia de la realidad extraliteraria y dado su rasgo tipológico fundamental, que no es otro que su recurrencia a lo largo de la historia literaria y cultural.” Y continúa: “(...) por lo que afecta a la articulación y la estructuración interna de un tema literario, para evitar, entre otros, el riesgo difundido de confusiones o incertidumbres terminológicas, es necesario referirse al concepto de motivo. “(...) los motivos se configuran como las unidades elementales y subordinadas, o sea, como las partículas más pequeñas del material temático (...)” (Gnisci, 2002: 156 y 158)

⁶¹ Para una mayor profundización remitimos a los estudios de Antonio Ansón. *Vid Bibliografía.*

⁶² Escritor naturalista y modernista (Salto, Uruguay 1878 - Buenos Aires, Argentina 1937)

⁶³ En *El desierto* (1924)

⁶⁴ En *El más allá* (1935)

una simple ilusión fotográfica es capaz de engañar de ese modo el profundo sentido que de la realidad femenina posee un hombre?” (Quiroga, 1996:721) También en *La cámara oscura* (1926), Quiroga aborda el tema de la fotografía, en este caso la postmortem, en el que el protagonista realiza el único y último retrato del juez muerto, retrato que debe revelar en su cuarto oscuro:

Yo debía revivir al individuo ya enterrado que veía en todas partes; debía encerrarme con él, solos los dos en una apretadísima tiniebla; lo sentí surgir poco a poco ante mis ojos y entreabrir la negra boca bajo mis dedos mojados; tuve que balancearlo en la cubeta para que despertara de bajo tierra y se grabara ante mí en la otra placa sensible de mi horror. (Quiroga, 1996:680)

Como bien señala Antonio Ansón, este rostro que vuelve de la muerte y del olvido en una fotografía se asemeja al del gitano Melquíades en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez quien vuelve “porque no pudo soportar la soledad” para refugiarse en Macondo e instalar un laboratorio de daguerrotipia. (Ansón, 2010:270) También Adolfo Bioy Casares expresa su interés por la imagen en su inquietante puesta en escena en *La invención de Morel* donde el científico creador del controvertido artefacto, una especie de panóptico experimental, declara que “[su] abuso consiste en haberlos fotografiado sin autorización. Es claro que no es una fotografía como todas; es mi último invento. Nosotros viviremos en esa fotografía, siempre.” (Bioy Casares, 1981:82). En uno y otro caso la imagen fotográfica parece captar lo más profundo del “yo” y, por tanto, del individuo. El mejicano Juan Rulfo se vale tanto de la fotografía como de la literatura como dos canales de expresión y exploración artística. En su obra se observa “una cercanía manifiesta entre las preocupaciones emocionales y estilísticas de los escritos de Rulfo y la manera de resolver visualmente su actividad como fotógrafo.” (Ansón 2010:267) La extensa e intensa obra fotográfica de Rulfo necesitaría un estudio aparte por lo que solamente nos detendremos a una referencia a la fotografía en su libro *Pedro Páramo*:

Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, calentándome el corazón, como si ella también sudara. Era un retrato viejo, carcomido por los bordes; pero fue el único que conocí de ella. Me lo había encontrado en el armario de la cocina, dentro de una cazuela llena de yerbas: hojas de toronjil, flores de Castilla, ramas de ruda. Desde entonces lo guardé. Era el único. Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retratos eran cosa de brujería. Y así parecía ser; porque el suyo estaba lleno de agujeros como de aguja, y en dirección del corazón tenía uno muy grande donde bien podía caber el dedo del corazón. (Rulfo 1983: 111)

Como Quiroga en *La cámara oscura* y García Márquez en *Cien años de soledad*, Rulfo utiliza la fotografía con melancolía en la mirada, con la intención de

salvar ese pasado que ya no se puede recuperar: “Era el único” dice Rulfo del retrato de su madre, y el fotógrafo de Quiroga se pregunta: “¿Pero cómo privar a Elena del retrato de su marido, el único que tendría de él?” (Quiroga, 1996:679) Pero este intento por preservar la memoria a través de la imagen es, como hemos visto, sólo una de las características que se le atribuyen a la fotografía. Así Roland Barthes, en su afán por comprender la esencia del nuevo arte concluye que “lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente.” (Barthes, 2009:26) Y es allí donde radica su importancia como centinela de la memoria: la fotografía, a través del documento visual, propone paradójicamente otra ficción: la inmortalidad.

Pero los títulos anteriormente mencionados de Bioy Casares o Quiroga la utilización del motivo fotográfico persiguen más la creación de una ficción, de esa otra realidad que se puede generar: el artificio que subyace o que se construye con la imagen fotográfica. Este artificio susceptible de crearse con la fotografía se desarrolla también en el cuento *La fotografía* del escritor uruguayo Enrique Amorim publicado en *Después del temporal* (1953) donde la protagonista, que vive en Uruguay, decide recrear en imagen fotográfica una vida ficcional junto a su mejor amiga para dedicársela a su madre y hacerle creer que allí es feliz. Hacerle creer... es decir, la imagen se asimila aquí a la invención, convergiendo así con uno de aspectos más importantes de la imagen artística, la capacidad de inventar, de crear. Por otra parte, las fotografías que Gracia envía a su ex marido en *El infierno tan temido*, magistral cuento de Juan Carlos Onetti (1994:213), se presentan como motivos literarios que hacen avanzar la historia y profundizar en la problemática de la traición y el amor y, en definitiva, en la desaparición de la ilusión. Cada fotografía es un infierno que dispara en la imaginación de Risso, el protagonista, una pesadilla de la que nunca creyó llegar a ser parte. En este sentido Onetti utiliza la fotografía como documento que valida la realidad: una realidad real o una realidad creada por Gracia para lastimar a Risso. En cualquier caso, la fotografía valida los hechos, sean reales o ficticios.

Como puede observarse, la fotografía es tema o motivo recurrente en la obra de diversos escritores latinoamericanos, ya sea como documento que certifica la realidad que se observa, sea como reflejo de una realidad que no puede poseerse, o como construcción de una ficción a la que, pretendiendo dar visos de realidad, sumergen más en la ficción y en la *sur – réalité*

5.1 La fotografía como tema o motivo literario en la producción literaria de Julio Cortázar.

Tanto lo mimético a esta realidad, como lo que subyace a ella, sea la surrealidad, sea la creación del artificio, son también expuestos a lo largo de la obra de Julio Cortázar, uno de los escritores que mejor y más utilizó la imagen en general y la fotografía en particular en el campo literario.

Julio Cortázar nació en Bruselas⁶⁵ durante la ocupación alemana que tuvo lugar en Bélgica en la Primera Guerra Mundial. Por causa de la guerra, su familia se trasladó a Suiza en 1915, y luego, con un breve paso por Barcelona en 1917, desembarcó en Argentina, donde el futuro escritor creció y se formó como maestro. En 1951 Cortázar regresó definitivamente a Europa, a París, donde llevó a cabo gran parte de su obra literaria—y la más reconocida—, donde murió en 1984. Estas idas y venidas, estos recorridos espacio temporales dibujarán, como su propia vida, círculos — tan presentes en su obra— por los que el escritor transita: círculo infinito entre Europa y América, entre el cielo y el océano, entre “anverso y reverso” y la “conciliación de las dualidades”.

Julio Cortázar pasó su infancia rodeado de mujeres —su madre, abuela, hermana, tías, creadoras de ese universo femenino tan influyente en sus textos— en Banfield, un barrio de la zona sur de Buenos Aires⁶⁶. En 1928 ingresó al Colegio Normal Mariano Acosta en Balvanera de la Ciudad de Buenos Aires, estudios que le permitieron egresar con un título de magisterio lo que le permitió enseñar, posteriormente, geografía en Bolívar y en Chivilcoy dos pequeños pueblos del sur de la provincia. Posteriormente realizó una breve estancia en Mendoza, en la Universidad Nacional de Cuyo, donde obtuvo dos cátedras de literatura francesa y una de literatura de Europa septentrional. Allí se relaciona con artistas visuales como Sergio Sergi, artista plástico, xilógrafo, a quien dedica posteriormente su poema *Jangada para Sergio Sergi*, como si lo considerara “una suerte de embarcación que lo condujo, protegiéndolo, a través del río

⁶⁵ A falta de documentos que confirmen la fecha de nacimiento del escritor y el lugar, no ha sido posible todavía constatar si su nacionalidad al nacer fue registrada como alemana, belga o argentina. Estos datos los recoge Eduardo Montes Bradley en una biografía desmitificadora sobre el escritor titulada *Cortázar sin barba*, p. 93: “Si bien se toman el 24 de agosto de 1914 y Bruselas por ciertos, la verdad es que aún no aparece la partida de nacimiento que pueda corroborar los datos. Y agrega: “De modo que la duda ha de persistir mientras no haya quien dé con las pruebas que eliminen toda sospecha”, p. 93-94.

⁶⁶ Estas referencias bibliográficas han sido extraídas básicamente del libro *Cortázar sin barba* de Eduardo Montes-Bradley, Mondadori, 2004. Para más referencias se consultó también *Julio Cortázar: La Biografía* de Mario Goloboff, Seix Barral, 1998.

de su paso por Mendoza” (Correas, 2004:94), relación que influenciará su manera de “ver” y en consecuencia de escribir, en “esa policromía que descubre” (Montes Bradley, 2005: 303) en los encuentros con Sergi y demás artistas. Porque todos los artistas de todas las disciplinas artísticas influyeron en la obra cortazariana. En su libro *Territorios* reúne a estos artistas, metafóricamente hablando, en una casa, donde señala:

Me ayudaron más de lo que crees, vivos o muertos tuvieron su manera de invitarme a andar a su lado, me mostraron caminos por lo que yo solo no hubiera rumbeado nunca. Me dejaron vivir cerca de ellos, me regalaron cosas, fijate que por eso este libro es como una casa en la que vivimos todos juntos y a la que cada uno aportó muebles y ventanas y latas de sardinas y botellas y guitarras y sapitos y sobre todo una tendencia general a no sentarse en las sillas, a no comer en la mesa, a leer en el baño y bañarse en la biblioteca, suponiendo que haya una. (Cortázar, 1978:8)

Cortázar ya había publicado, bajo el seudónimo Julio Denis, el poemario *Presencia* en 1938. En Mendoza publica el cuento “Bruja” en *Correo Literario* en 1944. Cortázar disfruta la época efímera de Mendoza y señala al respecto “¡por fin puedo yo enseñar lo que me gusta! He organizado programas breves (...) sobre la base de la Poesía”. (Correas, 2004:29) “Los temas propuestos por el profesor Cortázar para 1944 mostraban un sólido conocimiento de la poesía francesa y su incidencia en las vanguardias del siglo XX” (Correas, 2004:29) y el escritor disfrutaba incorporando a los programas de un primer curso de literatura francesa de segundo año a Baudelaire y a Mallarmé (Montes Bradley, 2005: 292). Fue también conferenciante en la universidad en un homenaje a Paul Verlaine en el centenario de su nacimiento.

Pero debido a disidencias políticas con la revolución peronista, el escritor argentino debe alejarse de la Universidad de Cuyo y regresa a Buenos Aires donde publica *Casa tomada* en 1946 en la revista *Los anales de Buenos Aires* dirigida por Jorge Luis Borges, cuento que “ha recibido múltiples interpretaciones, casi todas de tinte político” (Correas, 2004:94). El escenario social y político de la Argentina de la época le incomoda como también lo refleja, entre otras incomodidades, el narrador “vomitando conejitos” en *Carta a una señorita en París* publicado en *Bestiario* en 1951. Como consecuencia de este malestar que le produce Argentina, el escritor comienza a planear su vuelta definitiva al viejo continente.

Europa, París más precisamente, representa el espacio ideal para Cortázar que huye, por un lado, de una revolución que terminó de comprender recién con la revolución cubana, y por el otro, del provincialismo bárbaro -representado por el gaucho y la pampa- hacia la cultura en su estado más puro según la cosmovisión

predominante de los intelectuales latinoamericanos de la época. La experiencia europea no se limita a ofrecerle una nueva vida cosmopolita en París, sino que también lo nutre de nuevas perspectivas visuales, arquitectónicas, pictóricas, muy intensas. Al respecto Cortázar señala en la entrevista que ofrece al escritor uruguayo González Bermejo que “la pintura es una de las grandes experiencias europeas que América Latina y, concretamente, la Argentina no hubiera podido darme jamás.” Y agrega que “un individuo que llegue a Europa, y muy especialmente a Francia, Inglaterra y Alemania, con un par de ojos dispuesto a mirar de veras acumula una suma tan extraordinaria de visión pictórica que eso naturalmente tiene que incidir en el trabajo creador que vaya a hacer”. (González Bermejo, 1978:110) Tanto los ritmos de Klee, como los de Picasso y Matisse influyen en su manera de observar. “Sé que la pintura incidió en mi trabajo de escritor” asegura Cortázar en la entrevista, para agregar que “[él] sabía que después de haber visto la pintura de Klee hay ciertos tipos de torpezas de escritura en los que no se puede incurrir, hay cierto tipo de bodrio literario que no se puede cometer porque, por la vía del ojo, visualmente, ha entrado algo que ya forma parte de un contenido literario”. (González Bermejo, 1978: 110-111)

La influencia de la sintética riqueza visual se traslada al uso del lenguaje que hace Cortázar y que lo vuelve un lenguaje limpio, preciso y fiel a la intención creativa sin perder nunca la intensidad:

Digamos que, directamente no hay una presencia plástica en mis libros pero sí, en cambio, creo que hay esa especie de lección de economía que da la gran pintura. Que le puede dar un cuadro de Tintoretto o una escultura de Henry Moore. Son momentos en que usted está frente a algo que ha conseguido el máximo de intensidad con el sacrificio de todo lo que es subsidiario o inútil. (González Bermejo, 1978:112)

Esta experiencia visual, tan enriquecedora literariamente, la que, sumada a la intensa búsqueda del escritor de descubrir lo que hay detrás de lo cotidiano –en una incuestionable influencia surrealista-, es lo que lo lleva a profundizar en el campo de la imagen pictórica y de la imagen fotográfica a lo largo de toda su obra.

La fotografía aparece, entonces, bajo diversas formas en la obra literaria de Cortázar: enmascarada, para sintéticamente describir la personalidad de algún personaje o a través de la presencia de algún retrato de algún personaje famoso en una casa (*Rayuela*); como encuentro fortuito y azaroso con un rostro que trae recuerdos y sobre el que puede construirse una historia (*Deshoras*); como documento que certifica la realidad (*El libro de Manuel*); como elemento de posibilidad de búsqueda de otra

realidad (*Las Babas del Diablo*, *Apocalipsis de Solentiname*); como ilustración de textos de agradecimiento a quienes admira (*Territorios*); como metáfora con la cual construir una alegoría entre la vida real y la literaria (*Rayuela*), entre otras muchas más.

Así, con su novela más conocida, *Rayuela* (1963) es posible interactuar como si se tratara de un diario íntimo-literario con formato de álbum de fotos, donde se leen sólo fragmentos de la vida del protagonista sueltos, inconexos, como si se quisiera recrear la morfología del recuerdo mismo, relámpagos de imágenes que vienen a la mente y nos cuentan una historia entre muchas otras. En el capítulo ciento nueve Morelli, protagonista de *Rayuela*, cuenta que “procuraba justificar sus incoherencias narrativas, sosteniendo que la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía” (Cortázar, 1970:532), lo que quiere decir que “no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados”. (Cortázar, 1970:532) Estos fragmentos “recortados” se vinculan a la escuela eleática que intentaba explicar el porqué de la existencia de las cosas, desde el panteísmo y el idealismo, con la doctrina de Parménides quien señalaba que “nada puede comenzar ni perecer. El ser (el universo-mundo) es un todo continuo, eterno, indivisible e incapaz de moverse en todo o en parte: porque repugna el vacío, sin el cual no es posible el movimiento”. (González, 2012:140) “El pensamiento y el objeto del pensamiento”, escribe Parménides, “son una misma cosa”. En consecuencia, cuando se habla de nacimiento y de fin, se están utilizando palabras vacías de sentido porque

La forma del Todo es perfecta: se asemeja a la esfera en la cual el centro se halla distante igualmente de todos los puntos de la circunferencia. No existe la nada que pueda interrumpir la continuidad de lo real: no existe vacío alguno: no es posible quitar al Todo parte alguna, porque por todas partes es semejante a sí mismo y es siempre el Todo. (González, 2012:140)

Esta forma perfecta, una esfera, es también como un *mandala*⁶⁷, título que le daría Cortázar a *Rayuela* como señala en *Los Nuestrros* de Luis Harss: "cuando pensé el libro, estaba obsesionado con la idea del *mandala* en parte porque había estado leyendo muchas obras de antropología y sobre todo de religión tibetana. Además había visitado la India, donde pude ver cantidad de *mandalas* indios y japoneses." (1977:266) Agrega Cortázar que en este círculo dividido como la rayuela “se concentra la atención y (...) se facilita y estimula el cumplimiento de una serie de etapas espirituales. Es como la fijación gráfica de un progreso espiritual. Por su parte las rayuelas, como casi todos los

⁶⁷ El *mandala* también está presente en relación al círculo como símbolo en las fotografías de *Prosa del Observatorio* como se analizará más adelante.

juegos infantiles, son ceremonias que tienen un remoto origen místico y religioso. Ahora están desacralizadas, por supuesto. Pero conservan en el fondo algo de su antiguo valor sagrado". (Harss, 266)

Rayuela como una búsqueda -sería pero lúdica-, un salto hacia el cielo desde la tierra, hacia el centro del ser, con la esperanza de, en el recorrido, encontrar algo más y donde "el hombre se encontraría consigo mismo en una suerte de reconciliación total y de anulación de diferencias" (Harss, 267):

Una llave, figura inefable. Una llave. *Todavía, a lo mejor* se podía salir a la calle y seguir andando, una llave en el bolsillo. *A lo mejor todavía*, una llave Morelli, una vuelta de llave y entrar en otra cosa, *a lo mejor todavía*. (Cortázar, 1970: 628)

Con *Rayuela*, Cortázar podía jugar infinitamente -*a lo mejor todavía, todavía, a lo mejor*- el juego de encontrar ese cielo, evocando al *homo ludens*, sin la responsabilidad de encontrar el centro del *mandala*. Ese juego, el recuerdo del juego y de la búsqueda, toma, para el escritor, la forma de un álbum fotográfico donde se reúnen los fragmentos -los pedazos de vida (humana y literaria)- de lo que queda:

Al final queda un álbum de fotos, de instantes fijos; jamás el devenir realizándose ante nosotros, el paso del ayer al hoy, la primera aguja del olvido en el recuerdo. Por eso no tenía nada de extraño que él hablara de sus personajes en la forma más espasmódica imaginable; dar coherencia a la serie de fotos para que pasaran a ser cine (como le hubiera gustado tan enormemente al lector-hembra) significaba rellenar con literatura, presunciones, hipótesis e invenciones los hiatos entre una y otra foto. (Cortázar, 1970:532)

Porque el lector para Cortázar es el destinatario de todo. Sin amigo no hay juego, sin lector no hay *Rayuela*:

Morelli pensaba que la vivencia de esas fotos, que procuraba presentar con toda la cuidado posible, debía poner al lector en condiciones de aventurarse, de participar casi en el destino de sus personajes. Lo que él iba sabiendo de ellos por vía imaginativa, se concretaba inmediatamente en acción, sin ningún artificio destinado a integrarlo en lo ya escrito o por escribir. Los puentes entre una y otra instancia de esas vidas tan vagas y poco caracterizadas, debería presumirlos o inventarlos el lector (...) (Cortázar, 1970:532-533)

Todo se dirige al lector, quien completa la historia. Como la literatura, la fotografía despliega la imaginación. Abre esos *huecos* para que lectores-observadores terminemos de dar forma a las escenas y a las acciones de personajes. Como señala Diane Arbus sobre el lenguaje fotográfico, lo que se relaciona directamente con la economía del lenguaje de Cortázar, al decir que "una fotografía es un secreto acerca de

un secreto (...). Cuanto más te dice menos sabes».⁶⁸ En este sentido Cortázar invita al lector a mirar, ofreciendo sólo la información precisa. El escritor, a través de sus personajes, buscaba una “(...) cristalización en la que nada quedara subsumido, pero donde un ojo lúcido pudiese asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa policroma.” (Cortázar, 1970:533)

Con estos escenarios Cortázar propone una nueva mirada sobre la literatura que se proyecte en una nueva mirada sobre la existencia del hombre. Y para esto, utiliza la metáfora de la fotografía que le sirve como ventana, como fragmento de la realidad, a través de la cual asomarse y observar la esencia y la existencia del hombre y de la literatura.

Por otra parte, en el capítulo catorce de *Rayuela*, Cortázar presenta una escena donde se observan, entre jazz y vodka, una serie de fotografías documentales de las torturas chinas en Pekín que alcanzan descripciones escalofriantes. La narración detalla paso a paso la ejecución de un hombre a través de la visualización (ficticia) de una imagen:

(...) se veía que en la séptima [fotografía] había salido un cuchillo decisivo porque la forma de los muslos ligeramente abiertos hacia afuera parecía cambiar, y acercándose bastante la foto a la cara se veía que el cambio no era en los muslos sino entre las ingles, en lugar de la mancha borrosa de la primera foto había como un agujero chorreado, una especie de sexo de niña violada de donde saltaba la sangre en hilos que resbalaban por los muslos. (Cortázar, 1970:72)

La fotografía parece ser para el escritor un documento a través del cual poder observar la historia, como en el capítulo veintiuno, donde se hace referencia a una fotografía de Guy Trébert esposado –primer asesino capturado por un identikit-, y a otra de Piet Mondrian, pintor vanguardista neerlandés a quien se compara por su gran parecido físico con Julio de Caro, violinista, director de orquesta y compositor de tango argentino.(Cortázar, 1970:113) Así mismo, en el capítulo noventa y seis, la fotografía permite, como a través de un guiño intertextual, terminar de dar forma a la personalidad de Morelli, personaje escritor muerto en la novela, que habitaba la casa donde había una “foto de Pound y de Musil” (Cortázar, 1970:494) en alusión a Ezra Pound (1885-1972), y Robert Musil (1880 1942). En el capítulo cincuenta aparece la fotografía de la actriz italiana Mónica Vitti (Cortázar, 1970:347) y en el capítulo cincuenta y seis una “foto de Sarah Bernhardt que de chico tenía pegada en un cuaderno” (Cortázar,

⁶⁸ Citado por Sontag, Susan en *Sobre la Fotografía*, p. 159-160.

1970:396-397) las que ayudan, como fragmentos de lo único que queda, a la reconstrucción de la memoria de un pasado lejano.

En su libro *Deshoras*, publicado en 1983, libro de cuentos de un Cortázar ya entrados en años, el escritor despliega, -con una suerte de melancolía en la mirada al observar, desde lejos en el tiempo y el espacio-, una serie de recuerdos que evocan su infancia, su juventud, y las pesadillas políticas y sociales de la Argentina de aquella época. Más precisamente en el cuento *Diario para un cuento*, que desde el título mismo se presenta como un recuento íntimo de fragmentos en forma de diario, donde también expresa su debilidad frente a una hoja en blanco y su admiración por el escritor Adolfo Bioy Casares, Cortázar lleva a cabo un ejercicio de la memoria a través de una fotografía que encuentra como punto de libro en una novela de Onetti en la biblioteca de su casa. En este cuento la fotografía se vuelve el símbolo que representa la melancolía de un pasado que se escapa y de la imposibilidad de mantener una visión permanente que mantenga el recuerdo vivo en el presente. Anabel, la mujer en la fotografía, es parte del pasado y, al mismo tiempo, es la que representa y carga con de toda esa historia. En la distancia espacio-temporal, el encuentro de esa fotografía de Anabel le permite a Cortázar recrearse y proyectarse en el personaje que transita lo que se cree olvidado y que regresa representado a través de una imagen fotográfica.

Historias de Cronopios y de Famas incluye igualmente un mini relato titulado *La foto salió movida*, en el cual un cronopio -uno de esos seres imaginarios -, ve su vida dislocada al sacar una caja de fósforos de su bolsillo, en lugar de la llave que buscaba para abrir la puerta de calle. Es una triste historia para el Cronopio que ve todo movido de lugar hasta mirarse en el espejo y no encontrarse y estallar en llantos (Cortázar, 2000: 76). En este relato, la fotografía “movida” desarticula el escenario “normal” del Cronopio. En *Los premios* (1960), el gesto de hojear un álbum de fotos es útil como una vía de escape del momento presente: “Otra vez ustedes pueden usar un álbum de fotos, un atlas, una guía telefónica” (Cortázar, 1977: 93) dice un personaje, “pero esto sirve sobre todo para desplegar en la simultaneidad, huir de este sitio y por un momento...” (Cortázar, 1977: 93) estableciendo una relación de analogía entre el formato del álbum, el atlas y la guía telefónica, es decir, tres formatos donde las páginas pasan una a una entre las manos del lector-observador que se evade del instante presente y se sumerge en la no narratividad de las largas listas de apellidos y números, de los mapas o las imágenes fotográficas. En la misma novela el escritor hace que un personaje reduzca al

otro a la nada misma al hacerle sentenciar: “hasta que ya no seas ni siquiera una fotografía”. (Cortázar, 1977: 395)

En *62 modelo para armar* (1968), la fotografía aparece como representante de una identidad en la que no nos reconocemos:

Lo que nos salva a todos es una vida tácita que poco tiene que ver con lo cotidiano o lo astronómico, una influencia espesa que lucha contra la fácil dispersión en cualquier conformismo o cualquier rebeldía más o menos gregarios, una catarata de tortugas que no termina nunca de hacer pie porque desciende con un movimiento retardado que apenas guarda relación con nuestras identidades de foto tres cuartos sobre fondo blanco e impresión dígito-pulgar derecho, la vida como algo ajeno pero que lo mismo hay que cuidar. (Cortázar, 1995:43)

Por otro lado, en *Las armas secretas* (1950) se incluye el famoso cuento *Las Babas del Diablo*⁶⁹ de grandes influencias surrealistas, el cual gira en torno a una fotografía que el protagonista toma de una pareja. El narrador, en el primer párrafo se hace presente dudando de la voz que debería usarse para contar, si debería ser en primera persona, en segunda, en tercera del plural o “inventando continuamente formas que no servirán de nada” (Cortázar, 1999:281). Si la máquina pudiera seguir escribiendo sola, dice el narrador, sería “la perfección”. “La perfección, sí, porque *aquí el agujero que hay que contar* es también una máquina (de otra especie, una Contax1.1.2)” (Cortázar, 1999:281) Desde las primeras líneas el narrador avisa al lector que lo que va a contar es un “agujero”, es decir un vacío, un intersticio donde nos asomaremos a mirar a través de una máquina fotográfica, a través de los ojos de un fotógrafo, Roberto Michel, que tiene “muchísimas ganas de andar por ahí, de ver cosas, de sacar fotos” (Cortázar, 1999:283) En su paseo Michel retrata a una mujer que “invitaba a la invención”, entonces “Metí todo en el visor (con el árbol, el pretil, el sol de las once) y tomé la foto” (Cortázar, 1999:283). Pero tanto la mujer, como el joven que la acompaña notan la captura y, hostiles, como sabiéndose robados, “ignominiosamente presos en una pequeña imagen química” (Cortázar, 1999:283), discuten con Michel pidiéndole de mala manera la película fotográfica. El joven huye y un tercer hombre se suma a la escena. Michel los abandona y realiza el revelado de las copias entre las que encuentra la foto de la mujer y el joven. “La ampliación era tan buena, que hizo otra mucho más grande, casi como un afiche” (Cortázar, 1999:293), la cual observa, detenidamente, durante días, hasta descubrir que al sacar la fotografía ha evitado el abuso al que el joven iba a ser sometido, y ahora, al verla en su casa, sumergido en la ficción, ve que la

⁶⁹ Llevado al cine en 1966 por Michelangelo Antonioni bajo el título de *Blow-Up*.

mano de la mujer se mueve, y que no podrá evitar el abuso y entonces grita y de pronto se encuentra dentro de la fotografía. Imagen catártica, el ver desde afuera, entrar en la imagen y participar de ella, es decir, ver lo que la imagen ve dentro y después salir. Así exorciza deseos y miedos, revelando lo que Benjamin llamó el “inconsciente óptico”:

(...) aquí es donde interviene la cámara con sus medios auxiliares, sus subidas y sus bajadas, sus cortes y su capacidad aislativa, sus dilataciones y arrezagamientos de un decurso, sus ampliaciones y disminuciones. Por su virtud experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional. (Benjamin, 1989:48)

En este cuento Cortázar quiebra todos los esquemas fusionando las dimensiones de la realidad, destruye todos los límites de la representación tradicional de tiempo y espacio, borra toda huella que pueda delatar al escritor que se esconde detrás, convirtiendo a Michel en un narrador muerto al que se le superpone el mismo Michel como narrador vivo. Todo se fusiona en una fotografía que se presenta como tema principal del cuento y que permite la construcción de escenas totalmente surrealistas que llegan, inclusive a invocar repetitivamente las nubes como aquellas pintadas por Magritte.

En *Alguien que anda por ahí* de 1977, se incluye el cuento *Apocalipsis de Solentiname* que está estrechamente relacionado con la superposición de realidades y ficciones de la imagen desarrollados anteriormente en las *Babas del Diablo*. En *Apocalipsis...* se plantea lo más horrible que puede subyacer a la belleza de una imagen. Este cuento expresa una profunda denuncia, donde se refleja el compromiso político de Cortázar con la Revolución Latinoamericana, y se inspira en uno de sus viajes a Nicaragua, al archipiélago de Solentiname, más precisamente. En *Apocalipsis...* vemos la pesadilla que surge de una serie fotografías que se observan en París, en la comodidad de la casa, reproducciones de bellos y apacibles cuadros pintados por campesinos nicaragüenses. Esta belleza se convierte en tormentosas imágenes de la realidad que subyace a esa belleza en una segunda mirada. Una vez más Cortázar pide, en este caso a gritos - entre vómitos y desconsuelo-, que miremos más allá, más en profundidad, ya que no todo es lo que parece ser, pero ya no sólo con una intención de descubrimiento de otra realidad, sino con un claro mensaje político.

Si en *Las Babas del diablo* la visión personal del personaje es la que cambia, es decir, desde una experiencia personal de Michel que se refleja en una experiencia individual del escritor, las fotografías en *Apocalipsis* cambian la visión de las cosas también, pero vienen a reflejar una experiencia colectiva, la nueva visión del mundo en

la década de los sesenta como un problema más social que individual, con una conciencia que incluye también a los otros. Y es ahí donde reside el cambio de rumbo político de Cortázar que se expresa, también, a través de la fotografía, en su literatura. De una experiencia individual en *Las babas* transita hacia una experiencia colectiva en *Apocalipsis...* después de la experiencia de la Revolución cubana.⁷⁰

5.2 Libros *almanaque*, libros *bitácora* y ensayos fotográficos

Por otra parte, la fotografía adquiere una función diferente en los libros que Cortázar identifica como *libros almanaque* por la disposición que presentan hacia diversos itinerarios. Al respecto Cortázar señala que “los libros que estamos leyendo todos los días tienen ya una gran plasticidad, una abertura muy grande en todas direcciones. Hay novelas que son poemas, hay poemas que son novelas; hay novelas que son collages (...)” (en González Bermejo, 1978:86)

Los *libros almanaque*⁷¹ representan su postura contra la rigidez de los formatos, los géneros o las etiquetas. En ellos podemos encontrar fotografías, dibujos, poemas, prosa, collages, recortes de periódicos, etcétera. Para Cortázar “saltar” de un lado a otro es natural, es parte de su libertad vital y al mismo tiempo una bandera contra la necesidad de la crítica de encasillar “cada cosa en su lugar”:

El salto de un medio al otro no se me da a mí como genérico. Eso debe venir un poco tal vez de mi odio a todo lo que es etiquetas o clasificación y que creo que se ve bien lo que yo llamo los libros almanaque, en donde se va saltando de textos en prosa a poemas, de ensayos a pequeños relatos, y así sucesivamente. Esa noción de juego en la escritura, y cuando yo hablo de juego hablo siempre muy en serio del juego, como hablan los niños, porque para los niños el juego es una cosa muy seria.⁷²

En una de sus novelas más políticas, *El libro de Manuel* (1973), donde Cortázar intercala imágenes periodísticas con texto, la fotografía se presenta, por un lado, como

⁷⁰ Entrevista a Julio Cortázar – Última consulta 01/09/13

www.youtube.com/watch?v=2bOIV-04-3I

⁷¹ Por error diversos estudios críticos adjudican esta fórmula a M^a Lourdes Dávila, quien llevó a cabo un profundo estudio sobre la combinación de códigos visuales y verbales sobre algunos libros de Cortázar. Sin embargo la creación de la fórmula es del propio Cortázar como puede observarse en la entrevista realizada por la librería el Juglar en México: “(...) el salto de un medio al otro no se me da a mí como genérico. Eso debe venir un poco tal vez de mi odio a todo lo que es etiquetas o clasificación y que creo que se ve bien en lo que yo llamo los *libros almanaques* en donde se va saltando de textos en prosa a poemas, de ensayos a pequeños relatos y así sucesivamente. Esa noción de juego en la escritura, y cuando yo hablo de juego hablo siempre muy en serio (...)” Entrevista a Julio Cortázar – Última consulta 01/09/13

www.youtube.com/watch?v=2bOIV-04-3I

⁷² Entrevista a Julio Cortázar – Última consulta 01/09/13

www.youtube.com/watch?v=2bOIV-04-3I

una interrupción espacio-temporal que traslada al lector a un nuevo espacio-tiempo de la realidad, como se observa también en el cuento “Cartas de mamá”⁷³ donde las cartas que Luis, el protagonista, recibe de su madre desde Buenos Aires, se cuelan en el texto produciendo el mismo efecto de interrupción de una vida monótona en París. Así mismo, las fotografías en *El Libro de Manuel* se presentan como documento de la existencia:

(...) es un rulo como los tuyos en esa foto que me dio tu mamá cuando vino a París. La vieja me tiró a matar, mirá que darte eso, pasamela un poco para ver si es cierto. No te embromás, dijo Susana, ya sé que la querés quemar, el señor pretende borrar las huellas del pasado, especie de idiota, la foto la tengo bien guardada con todas mis cartas de amor, no la encontrarás nunca (...) (Cortázar, 1973: 90)

Pero la función más importante de la fotografía en *El libro de Manuel* es la de documentar la realidad de la que se nutre para la construcción del relato. En este libro, Cortázar ofrece imágenes facsímiles de las noticias que leía a diario en los periódicos como documentos que certifican la realidad:

Paralelamente a mi trabajo de invención literaria estaba recibiendo una información de tipo histórico, de tipo político, y en un momento dado me pareció que en vez de introducir ese contenido por la vía de los diálogos, que fueran solamente los personajes que hablaran de eso, era mucho mejor utilizar de manera facsimilar las noticias en sí mismas, y por eso el libro está lleno de recortes y de reproducciones directas de telegramas y de noticias que dentro del libro son leídas por los personajes, o sea lo que yo estaba haciendo desde fuera como autor los personajes lo estaban viviendo desde dentro del libro. Me pareció que eso le daba una mayor autenticidad, una mayor vida, y al mismo tiempo lo que le daba era una especie de certificado de verdad (...)⁷⁴

Por otra parte, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, juego de palabras en homenaje a Julio Verne, con diseño y dibujos de Julio Silva –pintor y dibujante argentino-, Cortázar fusiona texto e imagen fotográfica. Este juego que “me ocupó tres años”⁷⁵ “son ochenta aspectos de la vida, ochenta versiones, ochenta modos de ver y sentir.” En el libro, agrega Cortázar, “hay de todo (...) literatura fantástica, mi vida en París, plástica, boxeo, crónicas policiales, poemas (...) No solamente textos. Es un libro álbum. Lleva muchas fotografías, dibujos y viñetas”⁷⁶. Es también un libro que expresa el respeto y afecto hacia sus referentes literarios y visuales a través de las claras evocaciones dadaístas y surrealistas. Allí Cortázar propone la fotografía y el cine como estímulos visuales que provocarán cambios positivos en el futuro. Así plantea que en

⁷³ En *Los Relatos*, Siglo XXI, Barcelona, 1976, p. 197.

⁷⁴ Entrevista a Julio Cortázar – Última consulta 01/09/13
www.youtube.com/watch?v=2bOiv-04-3I

⁷⁵ *Los juegos de Julio Cortázar*, La Nación, Buenos Aires, domingo 4 de junio de 1967

⁷⁶ Ibid.

cada escuela latinoamericana haya una foto de Buster Keaton y que en las fiestas patrias se proyecten películas de Chaplin “para fomento de futuros cronopios.” (Cortázar, 2007: 55) En este libro la importancia de la imagen es crucial, ya que aparecen diversas fotografías, tanto del propio Cortázar tocando la trompeta, o de Macedonio Fernández, escritor que ejerció profunda influencia en las literaturas posteriores, a quien Cortázar admiraba, que se combinan con fotos de antiguas publicidades de *Old Spice*, entre otras. Las fotografías se fusionan con lo textual como homenajes a la existencia, al pasado y al recuerdo. En *La vuelta...* “todo participa de esa respiración de la esponja en la que continuamente entran y salen peces de recuerdo, alianzas fulminantes de tiempos y estados, y materias que la seriedad, esa señora demasiado escuchada, consideraría inconciliables” (Cortázar, 2007:7)

En *Último Round* (1969), otro de sus *libros almanaque*, la fotografía se equipara al texto. El plano visual y el textual dialogan en un mismo nivel y se retroalimentan. *Del cuento breve y sus alrededores*, por ejemplo, presenta una serie de fotografías en blanco y negro de una silueta que sube y recorre escaleras como marcando el rumbo del libro, desde arriba hacia abajo, y viceversa, haciendo alusión al primer piso y al piso bajo como disposiciones espaciales dentro del libro (Cortázar, 1999:76-77). Aparece también la producción fotográfica de muñecas rotas que Cortázar realizó junto a Julio Silva, en claro homenaje a las muñecas de Hans Bellmer que se observaron anteriormente. Así mismo, en *Último Round* hay fotografías de afiches en *Noticias del mes de Mayo* en las paredes de las calles de París con mensajes revolucionarios, (Cortázar, 1999: Cortázar, 1999:118-119); en *Turismo aconsejable* las fotografías se centran en retratos de hindúes (Cortázar, 1999:126,127) o de grupos sentados en el suelo (Cortázar, 1999:138-139); en *Casi nadie va a sacarlo de sus casillas* aparece la fotografía de una máscara (Cortázar, 1999:151), o *En vista del éxito obtenido* muestra una fotografía de la familia real británica (Cortázar, 1999:247), entre otras. Particularmente, en uno de los textos titulado *Álbum con fotos*, donde no aparece ninguna fotografía, se habla de la verdad como si no la fuésemos a encontrar nunca en un álbum fotográfico⁷⁷, donde todo es sonrisas y no hay huellas de discusiones ni desencuentros. El poema dice:

⁷⁷ Recordemos aquí el famoso título de “Histoire Vraie” que Zola eligió para su álbum de fotos... Por otro lado queremos destacar que Cortázar parece negar en este caso la carga de realidad, de verdad, a la que nos hemos referido.

La verdadera cara de los ángeles
es que hay napalm y hay niebla y hay tortura
La cara verdadera
es el zapato entre la mierda, el lunes de mañana, el diario.
La verdadera cara
cuelga de perchas y liquidación de saldos, de los ángeles
la cara es verdadera
(Cortázar, 1999:156)

En *Territorios* (1978) las fotografías de diversos artistas se combinan con los textos-homenajes, poesía, cuento y crítica, que Cortázar les dedica. Aparece la fotografía del pintor Pierre Alechinsky, la de la bailarina Rita Renoir, la del dibujante Alois Zötl, dibujante austríaco del siglo XIX, descubierto y alabado por André Bretón (Cortázar, 2002:28), entre otras. Cabe destacar al editor italiano Franco María Ricci que es quien decide, años antes, en 1972, publicar los dibujos de Zötl bajo el nombre de *Il Bestiario di Aloys Zötl (1831-1887)* acompañado de textos de Julio Cortázar, recogidos bajo el título *Paseo entre jaulas* incluido posteriormente en *Territorios*.

Los autonautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París- Marsella (1983) es un libro de viaje o *libro bitácora* escrito por Julio Cortázar y Carol Dunlop – fotógrafa canadiense con quien contrajo su segundo matrimonio-, que relata un viaje de treinta y tres días por la autopista que une París con Marsella en el que, a modo de diario, ambos relatan la experiencia y aportan fotografías de los espacios transitados.

A toda esta presencia de la fotografía en la literatura cortazariana, ya sea como motivo o como tema literario, ya sea en los *libros almanaque* o en el *libro-bitácora* antes mencionado, hay una serie de ensayos fotográficos en los que Cortázar aporta su mirada con textos que dialogan con las fotografías realizadas por diversos fotógrafos. En 1968 publica junto a Sara Facio⁷⁸ y Graciela D´Amico⁷⁹, *Buenos Aires, Buenos Aires*, un libro que reúne imágenes en blanco y negro de la ciudad, que se mezclan en las páginas con textos y poemas de Cortázar. Años más tarde repetirá la experiencia con las mismas fotografías argentinas en el libro titulado *Humanario* (1976), libro donde se exponen retratos de los internos de un hospital psiquiátrico de Buenos Aires donde Cortázar, con unas palabras preliminares, abre las puertas a una redefinición de la locura

⁷⁸ Fotógrafa argentina nacida en 1932 retrató, entre otros, a Antonio Berni, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Pablo Neruda, Silvina Ocampo, Victoria Ocampo, Olga Orozco, Astor Piazzolla, Alejandra Pizarnik, Susana Rinaldi, Ernesto Sabato, Osvaldo Soriano, Aníbal Troilo, María Elena Walsh. Además publicó, entre otros ensayos fotográficos el libro *Geografía de Pablo Neruda*, que incluye textos manuscritos del poeta, junto a Graciela D´Amico.

⁷⁹ Fotógrafa argentina (1933-2001) retrató también, entre otros, a Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Adolfo Bioy Casares, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Pablo Neruda, Astor Piazzolla.

y de la cordura y de los frágiles límites que las separan. En 1981 Cortázar aportará su texto, también como palabras preliminares, a las fotografías de Alecio D'Andrade⁸⁰ que se publicarán en un libro bajo el título *París ritmos de una ciudad*. Allí Cortázar retoma la importancia de la ciudad de París, invocando en su texto a Baudelaire, a Robert Desnos y a la gente de la ciudad de la que “se ha hablado poco, porque no era necesario: Alecio de Andrade lo hace aquí mejor que las palabras.”

Ya en 1984, año de la muerte del escritor, se publica *Alto el Perú*, ensayo fotográfico realizado con la fotógrafa holandesa Manja Offerhaus. Este poema, escrito en París abraza las imágenes que Offerhaus realizó años atrás en Perú, lo que supone ya una distancia en el tiempo y el espacio de ambas producciones. La imagen y el texto se mezclan en las páginas de *Alto el Perú*, como lo hacían en *Buenos Aires, Buenos Aires*. En su texto, Cortázar expone profundas ideas acerca del nacimiento de la imagen y de la palabra, como así también lo que las relaciona y lo que las distancia. Para él

El poeta, contradicción permanente, teje el poema con las arañas pero a la vez quisiera las cosas fuera de la tela, las cosas moscas en su libre vuelo. Sabe que de alguna manera mata las cosas al nombrarlas (Rilke *dixit*) y por eso, ya que no puede no tejer la tela multiplica las oportunidades de la distracción, mezcla las barajas del presente, cambia los sentidos, enloquece las agujas de marear, confunde entrar y salir, cara y cruz, *arriba y abajo*. (Cortázar, 1984:9) (la cursiva es mía)

Esta fusión de imagen y palabra, en la que, según Cortázar paradójicamente el poeta, con su herramienta: el lenguaje- mata las cosas al nombrarlas y la imagen, fotográfica en este caso, las revive, alcanza un punto de intensidad destacadísimo cuando el escritor fusiona sus propias fotografías con su poesía, en el libro titulado *Prosa del Observatorio* publicado en 1972.

⁸⁰ Fotógrafo brasileño (1942-2003), miembro de la agencia Magnum, se radicó en París en la década de los sesenta de donde nace su obra más conocida “El Louvre y sus visitantes”.

6- *Prosa del Observatorio* o el extraño viaje de las anguilas

“Esta noche he soñado con un pez, he soñado con un camino solitario entre columnas rotas.”

Todos los fuegos, el fuego

En Julio Cortázar la relación imagen fotográfica – texto literario alcanza su mayor punto de intensidad cuando el escritor une al texto fotografías tomadas por él mismo⁸¹ en *Prosa del Observatorio*, publicado en 1972. A lo largo de estas páginas, estos dos modos de expresión que toman forma y se consolidan en el siglo XIX –prosa poética y fotografía– se conjugan, se retroalimentan y se potencian, conformando un lenguaje rico, complejo en la diversidad de símbolos a descifrar.

En *Prosa del Observatorio*, libro cuya “máxima perfección es esa suma de imperfecciones que resultan de las violaciones de cánones sacralizados y de sus transgresiones de prolijos códigos genéricos” (Alazraki, 1994: 262), Cortázar propone una transformación de la realidad invitando al lector a realizar un metafórico viaje que avanza errático desde los observatorios de India, que visitó en 1968 y donde realizó las fotografías que se insertan en el libro, hasta las calles de París, ciudad donde sitúa gran parte de sus cuentos, ciudad cuya realidad última, desasosegante, está como al acecho sobre los personajes cortazarianos, ciudad donde Cortázar pasó gran parte de su vida. A la manera del *flâneur*, el escritor observa y fotografía las construcciones de Jaipur y Delhi, mientras traslada al lector de un espacio a otro, de un tiempo pasado, conocido y hostil, hacia un presente que debe volverse revolucionario en el ahora para alcanzar el “hombre nuevo” del futuro. A ello se une un tercer viaje⁸², el de las anguilas, esas que

⁸¹ A toda esta intervención de la imagen en su literatura, debemos sumar la producción propia del Cortázar fotógrafo donada por Aurora Bernárdez, su primera esposa, en diciembre de 2005 a la Xunta de Galicia que organizó la muestra *El viaje infinito*, una selección de imágenes donde se incluyeron las series de “Muñeca rota” y “Prosa del Observatorio”, entre otros registros personales. “Tengo una cámara y saco cientos de fotografías; ahora casi todo color. No, prefiero no mostrárselas” señala Julio Cortázar en la entrevista-collage que realizan Sara Facio y Graciela D’Amico en *La nación*, Buenos Aires, 4 de junio de 1967.

⁸² A este triple viaje, y entre otros ejemplos, se refiere así Cortázar: “esta noche he visto el río de las anguilas he estado en Jaipur y en Delhi he visto las anguilas en la rue du Dragon en París” (Cortázar, 1983:56) Como se verá más adelante no se limitan a tres, sin embargo, los viajes de *Prosa del Observatorio*.

en un momento dado de su ciclo vital se vuelven plateadas y, a lo largo de una travesía que durará tres años, dejan los ríos que han sido su hábitat durante veinte años, descienden al Mediterráneo, cruzan el Atlántico, se reproducen en una zona determinada de las Bermudas, de donde vinieron, y mueren allí después del desove⁸³.
¿Puede todo esto explicarlo la ciencia con sus esquemas?

Para responder Cortázar propone, desde el discurso verbal, una revolución contra las pautas sociales que maniatan, contra las tradiciones que rechaza, contra la moral, la religión y la educación bien pensantes. Así mismo, el escritor pone en entredicho –como en el resto de su obra- la palabra científica, la ciencia y, en consecuencia, el pensamiento binario, la catalogación, el método, y todas las estructuras que limitan la libertad del hombre y le impiden llevar a cabo la verdadera búsqueda que lo conducirá al encuentro de lo esencial. Pero sobre todo defiende que hay una manera *otra* de entender la realidad, que es la misma y a la vez *otra*, más real, latente en ella o por debajo de ella: la que en 1984 describiera a la fotógrafa Manja Offerhaus en *Alto el Perú*:

- (...) A estas alturas de mi vida, date cuenta, no puedo aceptar una araña para cada mosca, es decir, que las acepto puesto que estoy escribiendo (...), pero hago todo lo posible para que las arañas se equivoquen de mosca y caigan sobre otra cosa.
- Un fotógrafo no puede permitirse esto (...). Si las fotos le salen movidas, kaput. Vos en cambio, quisieras escribir movido, sí entendí.
- No es tanto el escribir, porque ahí se trata de comunicar y del otro lado hay alguien que espera la comunicación y no se le puede hacer trampa. (...) Date cuenta que escribir con cada araña sobre su mosca es la función científica del lenguaje y no la mía, como comprenderás; cuando te hablo de comunicación me refiero a huecos, a pasos, a prismas, a rebotes, a refracciones... (1984: 9-11)⁸⁴

6.1- El título

Detenerse en el título, podemos anunciarlo ya de entrada, es entender que el lector se encuentra ante uno de esos huecos o refracciones por los cuales Cortázar subvierte el significado primero de las palabras: prosa y observatorio, sí, pero también ni prosa ni observatorio...

⁸³ De hecho la idea de narrar este viaje de las anguilas, como indica el mismo autor en nota previa, nació de la lectura de un artículo de Claude Lamotte publicado en *Le Monde* de 14 de abril de 1971. Ver anexo.

⁸⁴ Y, en entrevista con González Bermejo, el escritor dice así: “Hay por un lado (...) esa tentativa de dinamitar la razón excesivamente intelectual o intelectualizada, pero además hay en *Rayuela* la tentativa de hacer volar en pedazos el instrumento de que se vale la razón, que es el lenguaje; de buscar un lenguaje nuevo. Al modificarse las raíces lingüísticas lógicamente se modificarán también todos los parámetros de la razón. Es una operación dialéctica: una cosa no puede hacerse sin la otra”. (González Bermejo, 1978: 63). En este sentido se recomienda también consultar los capítulos 34 y 69 de *Rayuela* o el cuento “Cefalea” en *Bestiario* (1951).

Este proyecto que, como se ha visto, une la producción literaria y la producción fotográfica de Julio Cortázar, intercala fotografías tomadas por él mismo en los observatorios construidos en el siglo XVIII por el sultán Jai Singh en Jaipur y Delhi, con un texto escrito en París años más tarde en el que reúne los grandes temas desarrollados a lo largo de su vida literaria.

Matemático y astrónomo, Jai Singh (1688-1743) fundó la ciudad de Jaipur, capital del estado del Rajastan en India, en 1728. Diseñador también él de la ciudad, y llevado por la curiosidad de conocer otro espacio que no fuera el terrestre, mandó construir los conocidos observatorios, desde donde luego pudo realizar diversos cálculos astronómicos. Su deseo trascendía la visión cotidiana, era el deseo de comprender un espacio que, intuía, debía subyacer al real: “(...) un espacio inconquistable tendía el deseo del sultán en el límite de las rampas de mármol (...)” (Cortázar, 1983:38) El sultán quería:

(...) medir, computar, entender, ser parte, entrar, morir menos pobre, oponerse pecho a pecho a esa incomprendibilidad tachonada, arrancarle un jirón de clave, hundirle en el peor de los casos la flecha de la hipótesis, la anticipación del eclipse, reunir en un puño mental las riendas de esa multitud de caballos centelleantes y hostiles. (Cortázar, 1983:38-40)

Procedente de una familia de guerreros, Jai Singh emprende su “lucha” por el conocimiento, a través de las matemáticas y la astronomía. En estas páginas Cortázar recrea una lucha apasionada entre Jai Singh y las estrellas y sitúa al sultán frente a su “rival”, es decir, frente a lo ininteligible, a lo desconocido; le clava la flecha de la “hipótesis” científica y así, herido el rival, debilitado, pudo Jai Singh calcular azimuts y adelantar eclipses, tomando el mando de la tropa celeste, conociéndola más de cerca, aproximándose a su salvajismo. Desde sus observatorios Jai Singh calcula, nombra, ilumina. Pero si en *Prosa del observatorio* los representantes de la ciencia “ahíncan las teorías de nombres y de fases, embalsaman las anguilas en una nomenclatura...” (Cortázar, 1983:40), para Jai Singh el conocimiento se vuelve escurridizo: “las estrellas huyen de los ojos de Jai Singh como las anguilas de las palabras de la ciencia” (Cortázar, 1983:40). Porque, más allá de clasificaciones, más allá de etiquetas, de hipótesis y cálculos, más allá de la lucha por el conocimiento empírico, hay un trasfondo, un *algo, más allá*, que se desconoce: ese eterno retorno, el ciclo infinito, el *cómo*, el *por qué*, por no resolver, en definitiva, el *para qué*.

(...) hay ese momento prodigioso en que desaparecen para siempre, en que más allá de la desembocadura de los ríos nada ni nadie, red o parámetro o bioquímica pueden alcanzar eso que vuelve a su origen sin que se sepa cómo, eso que es otra vez la

serpiente atlántica, inmensa cinta plateada con bocas de agudos dientes y ojos vigilantes, deslizándose en lo hondo, no ya movida pasivamente por una corriente, hija de una voluntad para la que no se conocen palabras de este lado del delirio, retornando al útero inicial, a los sargazos donde las hembras inseminadas buscarán otra vez la profundidad para desovar, para incorporarse a la tiniebla y morir en lo más hondo del vientre de leyendas y pavores. (Cortázar, 1983:40-41)

La búsqueda del conocimiento es lo que mueve a la ciencia y a Jai Singh, pero de maneras diferentes. Las máquinas de mármol que se erigen en los observatorios del sultán son descritas por “cualquier manual científico o guía de turismo” (Cortázar, 1983:74) donde aparecen como “aparatos destinados a la observación de los astros, cosa cierta y evidente y de mármol, pero también hay la imagen del mundo como pudo sentirla Jai Singh, como la siente el que respira lentamente la noche pelirroja (...)” (Cortázar, 1983:74) Pero esas máquinas, como en general las construidas por el hombre que sueña “no sólo fueron erigidas para medir derroteros astrales” (Cortázar, 1983:74) o para “domesticar tanta distancia insolente (...)” (Cortázar, 1983:74) Hay otros sueños, otras sensibilidades curiosas que mueven a buscar, a mirar. No queriendo someterse al régimen astrológico que regía la cultura de su época, Jai Singh quiso buscar más, sacudir los cimientos de un sistema que no funcionaba, que erraba en calcular y medir y etiquetar. No queriendo regirse y someterse a la astrología “que guiaba su estirpe, que decidía los nacimientos y las desfloraciones y las guerras.” (Cortázar, 1983:74)

Así Cortázar al negarse a hacer de Jai Singh un científico al uso niega al observatorio su función primera y científica: el sultán es un soñador, que con locura se sume en la noche y en el cielo, que “sale a lo abierto” y respira el aire, buscando y mirando más allá para cambiar la realidad que lo rodea, cuestionar su sistema y no someterse a las herencias sociales y culturales que pretenden regirlo. A ello podemos añadir que el lector tampoco sabe nada ni del observatorio en sí ni de las ciudades de las que se habla⁸⁵.

En cuanto a la palabra “prosa”, lleva al lector a creer desde un primer momento que se enfrenta a unas páginas en prosa: no tarda en observar que en realidad está ante

⁸⁵ La descripción llega de la mano de Jaime Alazraki: “La ciudad [Jaipur] sigue un trazado de calles rectas. Está dividida en seis manzanas rectangulares con las casas pintadas y con una muralla almenada que la rodea. Las casas están colgadas de las abruptas montañas coronadas con fortificaciones. Entre los edificios principales de la ciudad figuran el Palacio de Maharajá, una universidad, un hospital, una biblioteca pública, el observatorio erigido por Jai Singh. Hay también un bello jardín público.” (Alazraki; 1994:268)

una mezcla de prosa poética, ensayo y ficción. Como hemos señalado anteriormente, las etiquetas literarias no son afines a Cortázar quien, a la manera de los surrealistas, se encargó de pulverizar todos los límites entre los géneros literarios.

Prosa es poema de amor evocando a una mujer; es carta a los investigadores Mme. Bauchot y Prof. Fontaine; es ensayo crítico e informe científico sobre un artículo de ictiología; es crónica y poema sobre el experimento astronómico del sultán Jai Singh en el siglo XVII; es ensayo político con fines pragmáticos, y es una poética precisamente enfocada hacia la intersección de subtipos discursivos (...) (Aronne-Amestoy, 1987:56)

Para este encuentro de discursos Cortázar elige la vibración y el ritmo que ofrece el poema, ya que, como él mismo sostiene, la poesía, que considera una fuente inmensa de creación y comunicación, ha jugado un papel muy importante en su vida de escritor, pues ofrece una visión panorámica y sensible de un mundo que no siempre se expresó a través de la prosa⁸⁶. Esta forma de expresión primaria de la intuición y de la sensibilidad se manifiesta en la poesía más que en la prosa debido al movimiento, al ritmo y a la espontaneidad que el poema permite. Refiriéndose al libro que nos ocupa, el propio Cortázar explica:

Incluso textos escritos con voluntad de comunicar algo como es *Prosa del Observatorio*, yo lo entiendo como un poema. (...) El funcionamiento se hace por analogía; hay un sistema de imágenes y de metáforas y de símbolos y, en definitiva, la estructura de un poema. (González Bermejo, 1978:17)

Esta contradicción entre el título, que apunta a la prosa, y el contenido del libro, que se presenta con el movimiento de un poema, se encuentra vinculada al género literario nacido –como la fotografía– en el siglo XIX. Este género nace de la búsqueda de un nuevo lenguaje de expresión dentro del contexto de las literaturas modernas con el fin de renovar las convenciones líricas y los géneros tradicionales de la poética clasicista (Utrera Torremocha, 1999:11) y se presenta como la “negación más radical de las categorías genéricas clásicas”, insertándose “plenamente en la estética de la modernidad en la que se favorece el contraste y la mezcla de elementos antitéticos.” (Utrera Torremocha, 1999:11). En la misma denominación de *poema en prosa* se revela la esencia contradictoria del nuevo género y se despliega como el medio ideal para

⁸⁶ Así, por ejemplo, afirma Cortázar que “las primeras obras de la humanidad fueron poéticas. Los primeros textos filosóficos son poemas. Los presocráticos, por ejemplo, los grandes metafísicos (...) los grandes textos cosmogónicos son poemas. A la prosa se llega después, un poco, supongo, porque en el principio, tanto en el niño como en el hombre primitivo, la inteligencia funciona sobre todo a base de analogías, a mecanismo mágicos, a principios animistas. Hay mucha más sensibilidad que inteligencia razonante; la razón es una maquineta que entra en acción después. En el caso de los griegos entra, de manera definitiva y organizada, con Platón y con Sócrates. Anteriormente están las grandes intuiciones, los grandes deslumbramientos que eran ya poesía.” (González Bermejo, 1978:16)

“expresar estados anímicos y sentimentales en relación directa con el *yo* lírico.” (Utrera Torremocha, 1999: 52)

Son quizá los paseos solitarios de Jean Jaques Rousseau en sus *Ensoñaciones de un paseante solitario* los que dan un gran impulso a este nuevo género literario ya que así “consigue suprimir la diferencia entre la palabra y lo que ésta expresa, en una tarea de indiscutible naturaleza lírica que se traduce en extraordinarios párrafos de prosa poética.” (Del Prado, 1994:133). Pero fue Aloysius Bertrand (1807-1841) quien consiguió, con su libro *Gaspard de la Nuit*, profundizar en esta nueva forma de expresión e influir también, entre otros, a Charles Baudelaire quien se nutre de Bertrand para escribir sus *Pequeños Poemas en Prosa* o *El spleen de París*⁸⁷.

En *Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y del existencialismo*, Julio Cortázar elogia este nuevo género literario: “Ya el llamado ‘poema en prosa’ venía señalando una tendencia del poeta a manifestar situaciones donde lo narrativo era a la vez extranovelesco y extrapoemático” (Cortázar, 1994: 93) y dedica a continuación una línea a Aloysius Bertrand y a Huysmans, quien “denuncia el lenguaje enunciativo como inoperante y prolijo.” (Cortázar, 1994: 93)

Cortázar, que ya había explorado los terrenos del cuento, la novela y la poesía, encuentra en la prosa poética un lugar donde expresarse libremente, donde puede potenciar ese ritmo y cadencia que tanto le interesaba en su literatura. En consecuencia, *Prosa del Observatorio* se presenta con la musicalidad y la belleza de la poesía a lo que se le suma la claridad de comunicar un mensaje puntual, característica de la prosa. Sin embargo la ruptura de Cortázar con los géneros literarios tradicionales va más allá y, como señala Alazraki, este libro no es ni prosa, ni poema, ni ensayo, ni narración.

Por tanto las certezas anunciadas en el título quedan pronto suprimidas, pulverizadas: ni el observatorio, del que apenas se habla / enseña, se utiliza para sus fines convencionales, ni la prosa es prosa, ya que sólo el orden invertido conduce a lo Absoluto.

⁸⁷ No olvidemos que en la dedicatoria a Arsène Houssaye, Baudelaire señala: “Hojeando (...) el famoso *Gaspard de la Nuit*, de Aloysius Bertrand (...) se me ocurrió la idea de intentar algo similar y de aplicar a la descripción de la vida moderna, o mejor dicho de *una* vida moderna y más abstracta, el procedimiento que él había aplicado a la pintura de la vida antigua, tan extraordinariamente pintoresca. ¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días más ambiciosos, con el milagro de una prosa poética y musical, aunque sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y contrastada como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?” (Baudelaire, 2003:363)

Por último, avanzándonos algo al contenido del presente capítulo, pero manteniéndonos en el terreno del paratexto, debemos señalar que tanto la nota preliminar: “Las fotos de los observatorios del sultán Jai Singh (Jaipur, Delhi) fueron tomadas en 1968 con una película de mala calidad; en París Antonio Gálvez las convirtió en lo que aquí se muestra y le agradezco” (Cortázar, 1983: 6), como la fecha que cierra el volumen (París, Saignon, 1971) tienen, más allá de una función meramente informativa, la voluntad de arrancar al lector de cualquier espacio llamémosle convencional para situarle a la vez en París, Saignon (Provenza) e India.

6.2- La imagen fotográfica

Parte consubstancial de este *freak* literario son las dieciocho fotografías en blanco y negro que se intercalan con el discurso verbal; éste ocupa pequeños espacios de las páginas blancas que ofrecen, limpias en su diseño, un respiro a la intensidad de las imágenes y las palabras. Todas las fotografías, tomadas como se ha visto por Cortázar, retocadas luego en su laboratorio por Antonio Gálvez⁸⁸, están situadas en las páginas impares, lo que genera que el impacto visual tenga lugar primero con la imagen, para volver, luego, hacia el texto, a la página par.

La importancia de la mirada es crucial en *Prosa* que, volviendo al título, invita al lector a observar desde un lugar en lo alto, desde el que poder contemplar el universo: los observatorios de Jaipur y Delhi. El libro se presenta, entonces, como una invitación a elevar la mirada al cielo (al cielo de *Rayuela*) donde Cortázar trasladará al lector mediante las fotografías y las palabras para que a éste le sea posible encontrar lo latente detrás de lo cotidiano y, de esta manera, al comprenderlo, transformarse. Las fotografías son ventanas que se insertan en el texto por las que el lector se asoma a descifrar el escenario de símbolos que *Prosa* ofrece: las anguilas, el observatorio, los astros, el laberinto y tantos otros.

El blanco y negro de las dieciocho fotografías⁸⁹ en el campo visual fotográfico de *Prosa* genera un escenario ficcional; son fotografías artísticas que están lejos de tener

⁸⁸ Antonio Gálvez, fotógrafo y pintor catalán nacido en Barcelona en 1928, residió en París desde 1965 hasta 1992, donde tuvo la oportunidad de retratar a Luis Buñuel, Alfredo Bryce Echenique, Marguerite Duras, Pablo Neruda, María Zambrano, Víctor Ramírez, Joan Miró y Salvador Dalí y al propio Julio Cortázar con quien colaboró en esa “conversión” de las fotografías. Vidal, Jaume, *El fotógrafo Antonio Gálvez expone su mirada afectuosa sobre la figura de Buñuel*, El país, 4 de enero de 2001.

⁸⁹ Si bien podemos deducir que estas fotografías han sufrido un proceso de selección y de jerarquización por parte de su autor, no hemos podido encontrar información en este sentido.

un valor documental. El blanco y negro pone de manifiesto, por una parte, las limitaciones técnicas propias de los inicios de la fotografía, cuando era todavía imposible llevar cabo el proceso en color, y refiere, por otra, a una estética que se relaciona justamente con ese artificio totalmente incompatible con la naturaleza humana: el ojo que es incapaz de ver en blanco y negro. Así mismo, en la mayoría de las imágenes no hay referentes concretos ni reconocibles que permitan dimensionar la escala de los elementos que componen las fotografías lo que produce un cierto alejamiento de la realidad espacial tal y como la conocemos.

Las fotografías, en general, no presentan degradados de escalas de grises sino que, por el contrario, despliegan altos contrastes –debido seguramente a la mala calidad de la película, como señala Cortázar, y a la intensidad de la luz en los cielos de la zona de Jaipur y Delhi. La luz predominante es cenital lo que genera profundas sombras en los elementos fotografiados, creando un juego de alto contraste que resalta el contorno de cada una de las formas. Sólo en algunas imágenes Cortázar utiliza luz lateral, lo que permite más volumen que la luz cenital y, al mismo tiempo, generar diferentes planos dentro de la imagen. Así mismo, Cortázar resalta la composición utilizando diagonales o líneas de sucesión de puntos que profundizan la perspectiva. Por otra parte, el ángulo de toma escogido por Cortázar, al optar mayoritariamente por planos cerrados, deja fuera de campo la totalidad de los elementos fotografiados, en este caso los observatorios. Esta opción es coherente con su propósito discursivo, ya que tanto en la imagen fotográfica como en el texto, el escritor expresa justamente la búsqueda de un cambio de mirada, de un recorte sobre lo que se observa de la realidad. Por ello las imágenes, a la manera de una sinécdoque visual, muestran sólo alguna de las partes que conforman los observatorios y se centran en aquellos fragmentos que ofrecen una significación simbólica particular.

Si bien las fotografías son registros de los observatorios de India, tienen una alta valoración connotativa y simbólica que invita a sumergirse en ellas, a ver qué hay detrás de esas máquinas, qué hay más allá de esa realidad real como en las fotografías de Atget. Entre la intención de Cortázar y la postproducción en laboratorio de Antonio Gálvez, lo mimético en las fotografías se vuelve surreal, se transforma en esa otra realidad que Cortázar desea descubrir al lector, junto al discurso verbal, a quien invita a preguntarse qué razones movían a Jai Singh a desplazarse hacia arriba, qué es lo que “lo urge en lo hondo de la noche a interrogar el cielo como quien sume la cara en un hormiguero de metódica rabia” (Cortázar, 1983:51-52)

Tal y como sucede con el lenguaje verbal, mediante la imagen el autor prefiere sugerir más que denotar. De esta manera, consigue imágenes oníricas, abstracciones compuestas de escasos elementos que insinúan pero que en ningún momento explicitan y que llevan al lector a navegar en la abstracción, en la no referencialidad. Ambos discursos se configuran como dos entidades que avanzan en paralelo y que se nutren de la existencia del otro para enriquecer la suya propia. Esta compleja y al mismo tiempo simple relación entre discurso visual y verbal es fundamental en la configuración del libro que termina de completarse con la mirada del lector.

La fotografía, ese fragmento de la realidad que se roba al tiempo y al espacio, puede entenderse como espejo mimético de la realidad o como un espejo invertido de la misma, donde encontrar un escenario transformado. En este sentido, la fotografía, en tanto que intersticio por el cual asomarse a la realidad, puede presentarse como un canto de elogio a la realidad mimética, o, por el contrario, como una herramienta capaz de transformar una realidad que incomoda. En este sentido, las imágenes fotográficas de *Prosa del Observatorio*, se proponen, junto al discurso verbal, como una posibilidad de transformación de la realidad e invitan al lector, el gran receptor protagonista transformado y con poder transformador, a circular por las imágenes y por el texto poético para provocar en él una reacción que se completa en la unión de los discursos. Entre discurso fotográfico y verbal existe una comunión de orden estético ya que ambos se configuran a través de símbolos y metáforas que el lector debe descifrar. En este sentido, y puesto que hemos hablado de la fotografía en tanto ventana, espacio abierto al que uno se asoma, es importante resaltar las numerosas referencias a “lo abierto” que aparecen en Prosa y que desarrollaremos más adelante: “entreviendo en esa mancha clara la puerta que se abre a la terraza” (Cortázar, 1983:9), “un hombre que levanta la cara hacia lo abierto en la noche pelirroja” (Cortázar, 1983:14) “y decirse una vez más que la casualidad (...), ese otro umbral de la apertura” (Cortázar, 1983:49), “pero además está lo abierto, la noche pelirroja, las unidades de la desmedida. (Cortázar, 1983:60)⁹⁰ Podemos aventurar que hay una temática transicónica que a lo largo de estas páginas coincide con la temática textual. La búsqueda –y encuentro- de la “imagen toda” en Prosa es justamente la unión de la imagen poética con la fotográfica.

⁹⁰ Y en entrevista a González Bermejo explica: “El lenguaje que cuenta para mi es el que abre ventanas en la realidad; una permanente apertura de huecos en la pared del hombre, que nos separa de nosotros mismos y de los demás.” (1978: 63)

Con respecto a la función diegética de la imagen, las fotografías, por sí mismas y a pesar del recorrido transicónico que puede hacerse por ellas, no cuentan una historia paralela, sino que aparecen interrumpiendo el texto, deteniendo la lectura, a la vez que ampliando el campo semántico. Es, otra vez, el lector quien irá uniendo, suturando las imágenes verbales con las fotográficas, sin necesidad de un hilo narrativo visual. Es el lector quien viene a llenar esos espacios vacíos entre ambos discursos, entre lo que ve y lo que lee. Porque, como aclara Cortázar en las palabras preliminares de *Prosa*, así como en *Rayuela* y en su obra en general, todo está dirigido a ese lector cómplice que será quien complete la obra: “las anguilas, Jai Singh, las estrellas y yo mismo, son parte de una imagen que sólo apunta al lector.” (Cortázar, 1983:6). Todo en su obra literaria apela a la transformación del lector.

Por otra parte la diégesis (visual), entendida como “el universo de la obra,” no debe confundirse con la realidad exterior de la que viene a nutrirse la creación (Souriau, 2010: 445). En este sentido, las fotografías son un registro de un espacio real que se convierte, en el libro, en un espacio ficcional –con escasa referencialidad a los observatorios que dejan de ser el lugar real de toma para convertirse en el lugar ideal de la observación y en consecuencia de la transformación- donde se genera el escenario de unión con el discurso verbal. Lo que las imágenes muestran es, en suma, un recorrido por el imaginario cortazariano.

En lo que respecta a la gramática de la imagen, destaca la importancia semántica de los encuadres que introducen y remarcan la dialéctica entre los elementos que componen la imagen. En gran parte de las fotografías los planos son cerrados y en ellos se reúnen, como señalábamos anteriormente, elementos que, visualmente, simbolizan los ejes predominantes que aborda el discurso verbal de *Prosa del Observatorio*. En ellas, sin presencia humana alguna, predominan figuras geométricas que simbolizan los temas abordados en la prosa poética: curvas que ascienden y descienden y se combinan con círculos acabados o inacabados, escaleras que bajan o suben hacia un cielo nocturno, ventanas y puertas que invitan a entrar, elementos de medición, espacios de la observación de la inmensidad universal que conforman un escenario o un *desespacio* surrealista excepcional que demuestra el ojo experimentado y estético de un fotógrafo sensible. Las imágenes se intercalan con el texto haciendo subir o bajar la mirada, entrar o salir de los escenarios propuestos, fluir entre lo que se ve y lo que se lee sin ningún pie de foto ni referencia temporal ni espacial más que el de las palabras preliminares que señalábamos anteriormente. Porque lo que el escritor realiza no es un registro de

tipo geográfico o turístico de dichas estructuras, sino un registro artístico. Nos detendremos a continuación en el análisis más detallado de las fotografías.

Tanto por los elementos que componen las imágenes, como por el tipo de plano elegido, podríamos distinguir cinco intenciones simbólicas –o grupos simbólicos- de fotografías en *Prosa del Observatorio*.

El primero, compuesto por una única fotografía (Cortázar, 1983:5) muestra una escalera que se adentra en un cielo nocturno. Un juego de líneas horizontales de luz y de sombra construye la escalera que, junto a las líneas oblicuas que otorgan la perspectiva, dirigen la mirada hacia el centro del margen superior donde se sitúa el final. Cortázar ubica al lector-observador, no al inicio de la escalera, sino “en” la escalera misma porque que el lector, observando la imagen, está ya dentro del libro, recorriendo en ese preciso instante la imagen, subiendo uno a uno sus escalones. El final del recorrido lo llevará arriba, a un espacio final que en la imagen se presenta impreciso, difuso sobre un fondo negro. No es posible distinguir la figura del final, lo que genera que este ascenso hacia lo desconocido implique traspasar una frontera, quizás la que separa si no lo profano de lo sagrado, sí lo conocido de lo desconocido. El paso de un lugar a otro detiene al lector en ese intersticio necesario para la transformación que propone *Prosa*, relacionado con el concepto de “umbral” y la significación esotérica que procede de este paso (Chevalier, 1986:1036), es decir, en *Prosa* el que lleva del conocimiento científico hacia una nueva conexión con lo sensible. Al mismo tiempo simboliza la posibilidad de alianza, de unión y reconciliación entre los espacios opuestos a través del lector que será transformado y que, en cierta manera, será iluminado por el nuevo conocimiento. Elevarse por esa escalera simboliza también la “ascensión y espiritualización”, la “asimilación progresiva a lo que representa el cielo” (Chevalier, 1986:87). El simbolismo de la escalera implica las relaciones que se establecen entre el cielo y la tierra, sus intercambios y la vía de comunicación ascendente y descendente (Chevalier, 1986:455). Indica verticalidad, pero una “ascensión gradual y una vía de comunicación de doble sentido, entre diferentes niveles” (Chevalier, 1986:455). En este sentido, el ascenso implica una conversión y una apertura como ha indicado Bachelard al respecto:

(...) todo progreso se concibe como una subida; toda alza se describe por una curva que va de abajo a arriba. La verticalidad es la línea de lo cualitativo y de la altura; la horizontalidad la de lo cuantitativo y la de la superficie. La altura es la dimensión de un ser visto desde el exterior; la profundidad, la misma dimensión vista desde el interior (citado por Chevalier, 1986:455)

Pero en el universo de Cortázar la escalera, con sus ángulos rectos y cortantes y sin ningún referente exterior, invita a mirar la realidad, y por tanto entenderla, de otra manera. Así en el ensayo “Más sobre escaleras” de *Último Round*, Cortázar hace la siguiente observación: “En un lugar de la bibliografía del que no quiero acordarme se explicó alguna vez que hay escaleras para subir y escaleras para bajar; lo que no se dijo entonces es que también puede haber escaleras para ir hacia atrás.” (Cortázar, 2009: 222). Al hacer la prueba

se descubrirá a cada peldaño un nuevo ámbito que si bien forma parte del ámbito del peldaño precedente, al mismo tiempo lo critica, lo corrige y lo ensancha. Piénsese que muy poco antes, la última vez que se había trepado de forma usual por esta escalera, el mundo de atrás quedaba abolido por la escalera misma (...); en cambio bastará subirla de espaldas para que un horizonte limitado al comienzo por la tapia del jardín (...) estalle en los álamos del cementerio y con un poco de suerte llegue hasta el horizonte de verdad. (...). Hay cosas que sólo se dejan ver mientras se sube hacia atrás (Cortázar, 2009: 222)⁹¹.

Por otra parte, y como se ha señalado, *Prosa del Observatorio* centra su escenario en los observatorios construidos por Jai Singh lo que, desde el título mismo, ubica al lector en un espacio que, como un altar, conecta el cielo con la tierra. El espacio de esta imagen, de este viaje iniciático hacia la transformación, se enmarca en la noche, tiempo en el que despiertan y se liberan las imágenes de lo inconsciente y que presenta una cara doble: la “de las tinieblas donde fermenta el devenir” y la “de la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de la vida.” (Chevalier, 1986:754)

El segundo grupo de símbolos está compuesto por una serie de fotografías donde se representan círculos incompletos. La más simbólica (Cortázar, 1983:7) presenta, en el cuarto superior derecho - donde el mayor peso compositivo recae -, un cilindro o eje, conformado por líneas rectas verticales blancas y negras, donde confluyen (como abanico, rayos o agujas de un reloj), líneas diagonales también blancas y negras. Estas rectas conforman un semicírculo alrededor del eje o cilindro principal que posee diversas connotaciones simbólicas. Desde un primer momento, todo nace de un centro desde el que se expande el círculo que a su vez “entraña la eternidad o los perpetuos recomienzos” y representa el cielo, Dios o el alma (Chevalier, 1986:304). El movimiento que sugiere la imagen a través de la expansión desde el centro del círculo y sus rayos está relacionado también con la perfección del movimiento circular, inmutable, sin comienzo ni fin, que representa al tiempo. Salirse del tiempo implica

⁹¹ Ver también, en *Historias de cronopios y de famas* el relato *Instrucciones para subir una escalera*.

salir del orden cósmico para ingresar en otro orden, el otro universo (Chevalier, 1986:991), no en vano en otra de las imágenes del libro (Cortázar, 1983:19) se observa, en un plano cerrado, un instrumento de medición de los observatorios de Jai Singh.

El tercer grupo está compuesto por unas imágenes que exponen una serie de parcializaciones de elementos que, constantes, se repiten a lo largo de diversas imágenes del discurso fotográfico: puertas, ventanas, escaleras, líneas rectas y curvas, ángulos. (Cortázar, 1983:11, 15, 29, 39, 43, 53, 61, 65, 72)

Cada uno de estos elementos posee una simbología particular también presente en el discurso verbal de *Prosa del Observatorio*: en uno y otro discurso, la figura estilística dominante es la sinécdoque. Una de las constantes más repetidas son las puertas o arcos de paso, que simbolizan de nuevo la frontera entre dos espacios, dos mundos o dos estados, pero fundamentalmente el paso entre lo conocido y lo desconocido. Es un camino que conecta la luz y las tinieblas, y que se abre a la develación de un misterio. Así mismo, posee valor dinámico y psicológico ya que no solamente señala el camino, sino que invita a traspasarlo (Chevalier, 1986: 855). Las puertas en las fotografías de *Prosa*, no se presentan iluminadas sino ensombrecidas; son elementos misteriosos que entrañan turbación o incertidumbre, - como un lugar que invita a “entrar” a develar lo desconocido –a diferencia de las puertas que emanan luz y que presuponen al observador en el interior e invitan a “salir”-. Por otra parte, las ventanas, nuevas aberturas al aire y a la luz, simbolizan la receptividad o estímulo a la apertura de aportaciones celestiales (Chevalier, 1986:1055). Así mismo, se observan nuevamente escaleras que sitúan al lector-observador en la mayoría de las imágenes en sus bases, invitándolo a realizar el ascenso y circular por los escenarios. Por otro lado, las líneas curvas en las fotografías están relacionadas con el fluir del tiempo y lo cíclico, lo que remite a la imagen de las anguilas y, por analogía, a la serpiente y a la cinta de Moebius.

En este grupo de imágenes se observa una amplia iteración de figuras que cumplen una función metonímica: la de representar el paso de lo profano a lo sagrado, la apertura a nuevas posibilidades, hacia el fluir del tiempo, el movimiento y la circulación. Esta suma de elementos -puertas, ventanas, escaleras, curvas- genera, en el espacio fotográfico, una escena laberíntica por la que el lector-observador transita sin referentes espacio temporales, sin conocimiento del origen ni del fin. En este sentido, el

laberinto anuncia la presencia o proximidad de algo precioso o sagrado ya que es el camino de acceso a la revelación del misterio.

El cuarto grupo de imágenes se compone de círculos completos. Cabe destacar que el círculo en su representación completa no aparece en *Prosa* sino sugerido y parcializado hasta ya avanzada la primera mitad del libro. En la fotografía más representativa de este grupo (Cortázar, 1983:47) se observa un círculo completo⁹² en sombra, que sugiere un pozo, un hueco, inserto en una estructura en forma de cruz -que lo contiene en su centro- y a la que se puede acceder a través de unas escaleras. El alto contraste de la imagen genera, por un lado, profundas sombras dentro del círculo y en los ángulos de los peldaños y, por otro, altas luces en la superficie de la cruz y las escaleras. Esta fusión de elementos genera una figura compleja. El cuadrado, la forma más exterior inicial, contiene la cruz que, a su vez, contiene el círculo en la sombra dando profundidad al conjunto.

Desde el exterior al interior de la imagen se sugiere, en primer lugar, un cuadrado, una de las figuras geométricas que más se utilizan en lenguaje de los símbolos y que, en una de sus interpretaciones que nos parece válida para *Prosa*, es “símbolo de la tierra por oposición al cielo” (Chevalier, 1986:370), por cuanto es constante el paralelismo entre el mundo de las anguilas y el de las estrellas. El cuadrado se relaciona con el espacio, mientras el círculo –y la espiral particularmente- se relacionan con el tiempo (Chevalier, 1986:371). Así mismo, son muchos los espacios sagrados que adoptan su forma.

En el interior del cuadrado se sitúa la cruz, “el más totalizante de los símbolos” (Chevalier, 1986:362) que establece relaciones entre los tres símbolos fundamentales: el centro, el círculo, y el cuadrado. Además, sigue Chevalier, la cruz posee una capacidad de síntesis importante ya que en ella se unen el cielo y la tierra, se entremezcla el tiempo con el espacio (Chevalier, 1986:362). En consecuencia es “el símbolo del intermediario, del mediador, de aquel que es por naturaleza reunión permanente del universo y comunicación tierra-cielo, de arriba abajo, y de abajo arriba” (Chevalier, 1986:362)

⁹² Otros círculos completos se observan en las fotografías de las páginas 57 y 69.

Relacionado con el cuadrado, el círculo que se relaciona también con el *mandala*⁹³, imagen que busca “iluminar” a quien la contempla. Combinado con el cuadrado, el círculo

evoca una idea de movimiento, de cambio de orden o de plano: “la figura circular añadida a la figura cuadrada es espontáneamente interpretada por el psiquismo humano como la imagen dinámica de una dialéctica entre lo celestial trascendente, a lo cual el hombre aspira naturalmente, y lo terrenal donde él se sitúa actualmente, donde se aprehende como sujeto de un pasaje que debe ya realizar desde ahora (...)” (Chevalier, 1986:302)

El último grupo, se compone de planos generales de fotografías⁹⁴, plano que escasea en *Prosa*. Una de ellas, la fotografía con la que Cortázar cierra *Prosa del Observatorio* (Cortázar, 1983:77), se propone como un espacio abierto con cielo diurno que señala el camino, el camino de llegada a, y donde se vislumbra la posibilidad de alcanzar lo propuesto y se facilita la circulación, de tal modo que el recorrido laberíntico anteriormente expuesto en otras imágenes parece desaparecer. Este camino, abre paso a un centro que se observa en el edificio circular al final de la imagen, como templo o centro de laberinto. El viaje concluye con una visión del espacio sagrado al que todavía hay que llegar, pero que, al menos, se vislumbra. En este sentido “la transformación del yo que se opera en el centro del laberinto y que se afirma a plena luz del viaje de retorno al término de este pasaje de las tinieblas a la luz, marca la victoria de lo espiritual sobre lo material y, al mismo tiempo, de lo eterno sobre lo perecedero, la inteligencia sobre el instinto, el saber sobre la violencia ciega” (Chevalier, 1986:622). En definitiva, se abre un camino por el cual acceder a la luz que sucede a las tinieblas, tanto en lo cósmico como en lo interior (Chevalier, 1986: 664) y que apunta al eterno retorno y a la inmortalidad.

6.3- Destiempos y desespacios

Las líneas curvas, los casi-círculos, los círculos cerrados e incluso las escaleras semicirculares que conducen a lugares no sospechados, como “huidos” de la imagen,

⁹³ En este símbolo observamos el paso del cuadrado exterior hacia el círculo y en su centro simboliza tanto la “cristalización espacial al nirvana” (Chevalier, 1986:301), o el “pasaje de la Tierra al Cielo” (Chevalier, 1986:301) como observábamos anteriormente también en la búsqueda cortazariana en *Rayuela*. Este símbolo representa, en resumen, la manifestación espacial, una imagen del mundo, y, así mismo, actualiza poderes divinos (Chevalier, 1986:679). El mandala es una imagen “para conducir a quien la contempla a la iluminación.” (Chevalier, 1986:679).

⁹⁴ En *Prosa del Observatorio* se observan sólo tres planos generales: uno en la página 77, con la que se cierra el libro y otros dos en las páginas 24 y 33 donde se observan construcciones de los observatorios de Jai Singh.

son una constante en las fotografías de Cortázar que se interrelacionan con uno de los motivos de *Prosa*: los agujeros u orificios. Tampoco esto es nuevo en su obra. Así, en el cuento “El Perseguidor”, publicado en *Las armas secretas*, Johnny señala:

tenía bastante conciencia para sentir que todo era como una jalea, que todo temblaba alrededor, que no había más que fijarse un poco, callarse un poco, para descubrir los agujeros. En la puerta, en la cama: agujeros. En la mano, en el diario, en el tiempo, en el aire: todo lleno de agujeros, todo esponja, todo como un colador colándose a sí mismo (Cortázar, 2005: 94-95)

Si tomamos *Las armas secretas* como referencia y tenemos en cuenta que su primera edición data de 1959, observamos que el tiempo-agujero persigue desde sus inicios la obra cortazariana. Fijémonos ahora en el íncipit de *Prosa* que arranca con una propuesta fundamental:

Esa hora que puede llegar alguna vez fuera de toda hora, agujero en la red del tiempo, esa manera de estar entre, no por encima o detrás sino entre, esa hora orificio a la que se accede al socaire de las otras horas, de la incontable vida con sus horas de frente y de lado (Cortázar, 1983:9)

El tiempo es en efecto una de las profundas preocupaciones cortazarianas. Tanto en *Rayuela*, como en muchos pasajes de la obra, el tiempo es intensamente cuestionado: “(...) cuando te regalan un reloj te regalan un pequeño infierno florido, una cadena de rosas, un calabozo de aire” (Cortázar, 2000: 12), dice el autor en la frase que abre el *Preámbulo a las Instrucciones para dar cuerda al reloj* y en *Último Round* alude a “los destiempos y los desespacios que son lo más real de la realidad en que se mueve” (Cortázar, 1986:251). En *El Perseguidor*, Johnny, el protagonista músico que está improvisando con su instrumento exclama de repente, en medio de un profundo desasosiego: “Esto lo estoy tocando mañana” y luego agrega: “Esto ya lo toqué mañana, es horrible, Miles, esto ya lo toqué mañana” (Cortázar, 2005:73)⁹⁵.

Pero si los círculos y, por qué no, las sombras presentes en las fotografías pueden asimilarse al “agujero”, a lo oscuro del tiempo que hay que aprehender, una segunda lectura los acerca también, empezando por los relojes, a las esferas que sirven para medir el tiempo: así el círculo con rayos de la fotografía antes comentada, remite simbólicamente a una rueda, pero también a un zodiaco, es decir, un calendario

⁹⁵ El tiempo se convierte en una verdadera obsesión para Johnny, protagonista de este cuento. Veamos algunos otros ejemplos: “Tú no haces más que contar el tiempo –me ha contestado de mal humor-, el primero, el dos, el tres, el veintiuno.”; “Ya para entonces he advertido que Johnny se retraía poco a poco y que seguía haciendo alusiones al tiempo (...). He visto pocos hombres tan preocupados por todo lo que se refiere al tiempo”, o bien: “La música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo. Si quieres saber lo que realmente siento, yo creo que la música me metía en el tiempo. Pero entonces hay que creer que este tiempo no tiene nada que ver con... bueno, con nosotros, por decirlo así.”

íntimamente ligado a los ritmos cíclicos de la naturaleza (Durand, 1992: 372) y, por tanto, al ciclo de las anguilas que se desplazan en forma de cinta ondulada. No está lejos, esta cinta, del hilo de las hilanderas, tejedoras del tiempo con su rueca, de movimiento rítmico y circular... Siendo las anguilas y el elemento marino los grandes ausentes de las fotografías, éstas forman parte de lo que, en aquellas, no se ve: de esta realidad latente bajo la otra: “La lenta curva de las máquinas de mármol o la cinta negra hirviendo nocturna al asalto de los estuarios” (Cortázar, 1983:14) En un claro ejemplo del diálogo, de la profunda tensión que se establece entre texto e imagen, se observa como las curvas lentas que va trazando el mármol sobre la fotografía, es la que trazan las anguilas en su desplazamiento espacio-temporal. En cuanto al elemento agua pesa también, gracias al texto, sobre las imágenes: “cuando otra esclusa empieza a abrirse en mármol y en peces” (Cortázar, 1983:14), enriqueciendo así el significado de las mismas.

El tiempo, preocupación surrealista y también fotográfica -ya que la exposición depende desde la cámara misma de una de las variables fundamentales que es el tiempo- se despliega en el universo cortazariano como una posibilidad a otro tipo de apertura sensorial que no depende de una medición exacta que rija el orden de las cosas. Una apertura que el hombre nuevo debe descubrir y por la que apostaron las vanguardias en general, y el Cubismo en particular. El tiempo y el espacio cubista desestructuraron la manera de representar el mundo exterior renacentista, tridimensional, y dieron lugar a la aparición de la multilateralidad del espacio que en consecuencia modifica la experiencia del observador dándole movilidad (Levinas, 2008:55). Al modificarse el espacio y el lugar del observador, se modifica el punto de vista y en este sentido se “representan distintos aspectos del objeto al mismo tiempo, por lo que el movimiento se torna virtual” (Levinas, 2008:55). En consecuencia, el cubismo no intenta “reproducir la apariencia de los objetos desde un único punto de mira” (Levinas, 2008:55) sino que los contemplan “desde puntos de vista distintos intentando captar una parte de su estructura, lo que precisa de la suposición de diferentes tiempos” (Levinas, 2008:55) y, podemos añadir, espacios.

Porque estrechamente relacionado con el tiempo, está el espacio, otro de los grandes temas que Cortázar cuestiona. La rigidez espacial, el don (negado al hombre) de la ubicuidad, son temas todavía por ahondar y, metafísicamente hablando no desarrollados. La fusión de tiempo y espacio, el estar en dos lugares a la vez, y en dos tiempos distintos se presenta ya fundamental en algunos cuentos de Cortázar. En “Las

babas del diablo”, cuyo verdadero narrador, sostienen algunos críticos, es el tiempo, sorprende ver que el tiempo se “espacializa” y el espacio se “temporaliza”:

Y ya que vamos a contarlo pongamos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo siete de noviembre, justo un mes atrás. Uno baja cinco pisos y ya está en el domingo, con un sol insospechado para noviembre en París (Cortázar, 1983: 125).

En “Cartas de mamá” el narrador consigue, casi literalmente, que el pasado sea presente (será por tanto futuro) y que el protagonista esté a un tiempo, con el mismo grado de realidad, en París y en Buenos Aires. Las cartas son así metáforas de este puente, espacial y temporal, que los protagonistas, sobre todo el masculino, se ve “condenado” a cruzar una y otra vez...

Esta capacidad de circular por el tiempo y el espacio se expresa también, desde el principio, en *Prosa del observatorio*. El narrador habla de la posibilidad de estar a la vez “en una pieza de hotel o de un andén, estar mirando una vitrina, un perro” (Cortázar, 1983:9), “sin innecesarias advertencias de pasaje, en un café del barrio latino o en la última secuencia de una película de Pabst⁹⁶” (Cortázar, 1983:10) y, centrando su discurso en el recorrido de las anguilas, añade:

y tan así, tan resbalando, las anguilas, por ejemplo, la región de los sargazos, las anguilas y también las máquinas de mármol, la noche de Jai Singh bebiendo un flujo de estrellas, los observatorios bajo la luna de Jaipur y de Delhi, la negra cinta de las migraciones, las anguilas en plena calle o en la platea de un teatro, dándose para el que las sigue desde las máquinas de mármol, ese que ya no mira el reloj en la noche de París (Cortázar, 1983:10-12)

Algunas páginas más adelante, se puede leer:

puede ocurrir que entremos en los parques de Jaipur o de Delhi, o que en el corazón de Saint-Germain-des-Près alcancemos a rozar otro posible perfil del hombre (...). desemboca[r] en una horca sobre la plaza mayor de Bagdad o pisar una anguila en la rue du Dragon (Cortázar, 1983:54-55)

Pasamos así, de algún modo, de los laberintos temporales a los espaciales. Según Paolo Santarcangeli todo laberinto debe cumplir dos requisitos: tener un objetivo y ser complejo (Santarcangeli, 2002: 55). En cuanto a los objetivos es posible que o bien

⁹⁶ Georg Wilhelm Pabst, director de cine austríaco, nacido en 1885 y una de las figuras más destacadas del expresionismo alemán. Cortázar lo hace presente ya en *Rayuela* como referencia inter artística. Allí dice: “Y entonces en esos días íbamos a los cine-clubs a ver películas mudas, porque yo con mi cultura, no es cierto, y vos pobrecita no entendías absolutamente nada de esa estridencia amarilla convulsa previa a tu nacimiento, esa emulsión estriada donde corrían los muertos; pero de repente pasaba por ahí Harold Lloyd y entonces te sacudías el agua del sueño y al final te convencías de que todo había estado muy bien, y que Pabst y que Fritz Lang. (1970, 18-19)

“busque recordarle al hombre sus extravíos a lo largo del camino de la vida o bien la dificultad de hallar la salvación eterna o la Jerusalén celeste” o que esté “dictado por una simple voluntad de juego” y deberá ser lo más simétrico posible. En cuanto al trazado nos quedamos únicamente con el consejo cuarto⁹⁷: “Evitaremos las repeticiones de anillos y de callejones sin salida” (Santarcangeli, 2002: 55-56). Como era de esperar no se ajustan a lo estipulado estos laberintos cortazarianos ya que: a) en sus imágenes, pocas veces simétricas, abundan las rampas y escaleras si no sin salida, sí con salida hacia “lo oscuro”; b) están animados por una voluntad de juego, pero de juego que conduce al Absoluto, lo que puede relacionarse con la rayuela, entendida como una escalera horizontal, es decir, invertida, cuyo último peldaño es el cielo: no el cristiano, sino aquel al que se accede a través del juego, surrealista u otro. ¿Y el centro? Al situarnos *Prosa* fuera del tiempo y del espacio el centro es no-representable; se accede a él a través de los diferentes intersticios.

Así entendemos estos *destiempos* y *desespacios*, como la capacidad de desplazarse infinitamente, a través de la apertura y de lo fantástico dentro del universo. Es entonces cuando una voz plural llama a la participación, a dar el salto hacia otra sensibilidad que es un modo diferente de acceder al conocimiento: “no es tan difícil perder la razón, los celadores de la torre no se darán demasiada cuenta, qué saben de anguilas o de esas interminables teorías de peldaños que Jai Singh escalaba en una lenta caída hacia el cielo” (Cortázar, 1983:50) Una vez más, la imagen de la caída hacia arriba, subvirtiendo el espacio, cuestionando el “arriba”, y el “abajo”, a no ser que entendamos con Gilbert Durand que “monter au grenier (...) c’est encore descendre au coeur du mystère” (Durand, 1992: 280). Lo importante es dar el salto, ya sea caída o elevación, y este salto decidió darlo Jai Singh porque “estaba con nosotros, del lado de la anguila”. (Cortázar, 1983:51) Jai Singh como modelo de soñador investigador se enfrenta a la noche, solitario, a interrogar el cielo, “asciende los peldaños de mármol y hace frente al huracán de los astros” (Cortázar, 1983:51) Para llegar al *hombre nuevo* hay que salir a lo abierto, salir fuera del tiempo y del espacio, abandonar el pensamiento cerrado y las limitaciones impuestas por la sociedad; sólo así lo fantástico⁹⁸ puede ingresar en nuestras vidas y el rumbo de nuestra existencia será otro: “(...) pueden

⁹⁷ De las ocho pautas que establece Santarcangeli para la construcción de un laberinto, fruto, dice “de la observación y la prolongada praxis” (Santarcangeli, 2002: 56)

⁹⁸ Con respecto al término “fantástico” y no dejando nunca de cuestionar cada palabra, Cortázar señala: “Si utilizo el término fantástico es sólo por cuestión de vocabulario, nada más, y porque, de todas maneras, se trata de cosas diferentes a pedir un vaso de agua y que se lo traigan” (González Bermejo, 1978:136)

pasarnos cosas irrisorias o terribles (...), pisar una anguila en la rue du Dragon, o ver de lejos como en un tango a esa mujer que nos llenó la vida de espejos rotos y de nostalgias estructuralistas” (Cortázar, 1983:54-55). Todo ello queda muy bien explicado (o cortazarianamente explicado) en *Rayuela*. Veamos un ejemplo:

De alguna manera habían ingresado en otra cosa, en este algo donde se podía estar de gris y ser de rosa, donde se podía haber muerto ahogada en un río (...) y asomar en una noche de Buenos Aires para repetir en la rayuela la imagen misma de los que acababan de alcanzar, la última casilla, el centro del mandala, el Ygdrasil vertiginoso por donde se salía a una playa abierta, a una extensión sin límites, el mundo debajo de los párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocías y acataban. (Cortázar, 1970:54)

Esta “especie de apertura repentina hacia otra cosa” (González Bermejo, 1978: 87) capaz de transportar al hombre a un espacio “otro” y a un tiempo “otro”, ocurre siempre en momentos de distracción que el mismo Cortázar dice haber experimentado. El escritor ha conocido “concatenaciones instantáneas, vertiginosas, entre cosas heterogéneas que entran en el campo de (sus) sentidos, y esto ocurre siempre en momentos de distracción” (González Bermejo, 1978:87). Durante estas distracciones se abre la ventana, este intersticio, como le gusta llamar a Cortázar el hueco por el cual nos sumergimos hacia los *destiempos* o *desespacios* en los que también *somos*, sin ser en cambio capaces de explicarlo. Al mirar por ese hueco todo un universo sensible aparece ante nosotros como señala en *Prosa*: “(...) entreviendo en esa mancha clara la puerta que se abre a la terraza, en una ráfaga verde la blusa que te quitaste para darme la leve sal que tiembla en tus senos.” (Cortázar, 1983:9)

Porque esta otra manera de conocer el universo propuesta en *Prosa* no está lejos de este otro conocimiento, más intuitivo, que lleva a la unión sexual entre hombre y mujer, de aquí que las líneas curvas que habitan las fotografías no estén desprovistas de connotaciones erótico-sensuales:

Erotismo de Jai Singh al término de una raza y una historia, rampas de los observatorios donde las vastas curvas de senos y de muslos ceden sus derroteros de delicia a una mirada que posee por transgresión y reto y que salta a lo innominable desde sus catapultas de tembloroso silencio mineral (Cortázar, 1983:44-45)

6.4- Acteón o el hombre nuevo

“Acosado por los perros del pasado y los simétricos perros del futuro” (Cortázar, 1983:66), salido de un pasado mitológico, Acteón representa, paradójicamente, al hombre nuevo, el transgresor que, por atreverse a contemplar la belleza prohibida de Diana, fue convertido en ciervo y devorado después por sus propios perros, mientras

que Diana representa la ceguera o la muerte como castigo al acto de mirar⁹⁹, de osar mirar. Una vez más la imagen erótica se convierte en metáfora del verdadero camino hacia una verdad que no está escrita en diccionarios ni en enciclopedias ni en tratados científicos. Se trata de que un día el hombre “encuentre a Diana y la posea bajo las frondas, le arrebatase una virginidad que ya ningún clamor defiende.” (Cortázar, 1983:66) Una vez más la ondulación de las anguilas en su lento migrar, de la vía láctea, de los muslos y senos convergen en las líneas curvas de las fotografías que acompañan el texto y terminan en “lo abierto”:

Imagen de imágenes, salto que deje atrás una ciencia y una política a nivel de caspa, de bandera, de lenguaje, de sexo encadenado; desde lo abierto acabaremos con la prisión del hombre y la injusticia y el enajenamiento y la colonización y los dividendos y Reuter y lo que sigue; no es delirio lo que aquí llamo anguila o estrella, nada más material y dialéctico y tangible que la pura imagen que no se ata a la víspera, que busca más allá para entender mejor, para batirse contra la materia rampante de lo cerrado (...) (Cortázar, 1983:70-71)

Los caminos hacia un hombre libre son diversos, como bien puede observarse en algunas fotografías que invitan a elegir camino sin mostrar dónde lleva, pero todos coinciden en un punto: la fuerza de la observación de otra(s) realidad(es). El hombre debe salir a la noche, observar el cielo, respirar, sentir el aire favoreciendo, a la manera surrealista, “la aparición de las figuras del sueño y del insomnio” (Cortázar, 1983:68) dejando abierta la posibilidad de aparición de lo fantástico en la noche pelirroja, la hora del alba, la hora roja símbolo del renacer, del nuevo día, del nuevo hombre¹⁰⁰, retornar a la sexualidad, al instinto, desplegar todas las capacidades que no se han explorado y esperar a “que una mano baje lentamente por espaldas desnudas hasta arrancar ese quejido de amor que viene del fuego y la caverna” (Cortázar, 1983:68), abolir el miedo, como pregonaba Nietzsche, ser “ese hombre que acaso se hará matar en un frente justo” (Cortázar, 1983:70)

Jai Singh sospechaba que había algo más allá desde sus observatorios, como Cortázar sospecha que a través de las ventanas o intersticios ha de ser posible ver ese “punto vélico” al que se refiere citando a Víctor Hugo, y que sólo su gato Teodoro puede alcanzar a ver¹⁰¹. Con sus herramientas, las máquinas de mármol, Jai Singh hace

⁹⁹ “Diana la historia enemiga con sus perros de tradición y mandamiento, con su espejo de ideas recibidas que proyecta en el futuro los mismos colmillos y las mismas babas, y que el cazador trizará como triza su doncellez despótica para alzarse desnudo y libre y asomarse a lo abierto, al lugar del hombre a la hora de su verdadera revolución de dentro afuera y de fuera adentro.” (Cortázar, 1983:66-67)

¹⁰⁰ Ver Alazraki, 1994:272.

¹⁰¹ “Cuando lo fantástico me visita (...) me acuerdo siempre del admirable pasaje de Víctor Hugo: «Nadie ignora lo que es el punto vélico de una navío; lugar de convergencia, punto de intersección misterioso

frente al destino y las usa como herramientas de búsqueda de sus sueños. Cortázar hace lo mismo con las suyas, el lenguaje, que a veces pulveriza y otras veces rescata, como en *Prosa*, buscando la mayor conexión con la esencia. El lenguaje fotográfico es otra herramienta que al escritor le permite mirar, observar por otro canal, con un objetivo, enfocar, más de cerca, más de lejos, entrar en el hueco que se abre en ciertos momentos, en ese intersticio de luz que entra, por ejemplo, en el muro ahuecado del capítulo sesenta y seis de Rayuela. Jai Singh “decidió encauzar la luz astral, atraparla en retortas y hélices y rampas, cortarle las uñas que sangraban a su raza.” (Cortázar, 1983:75). Por su parte Cortázar intenta encausar la mirada, atrapar esa imagen toda en la poesía y en la fotografía. Todo lo que Jai Singh midió y calculó “era una astronomía de la imagen, una ciencia de la imagen total, salto de la víspera al presente, del esclavo astrológico al hombre que de pie dialoga con los astros.” (Cortázar, 1983:75-76) La liberación es aquí y ahora. Hay que salir a lo abierto, encontrar el premio de la eternidad en el círculo del eterno retorno, en el anillo de Moebius, en el tiempo infinito, “figura del mundo donde la conciliación es posible, donde anverso y reverso cesarán de desgarrarse, donde el hombre podrá ocupar su puesto en esa jubilosa danza que alguna vez llamaremos realidad.” (Cortázar, 1983:78)

Prosa del Observatorio finaliza justamente con la palabra “realidad”, una realidad redefinida y asimilada a la danza, a la “jubilosa danza” cuyo ordenamiento rítmico “contribuye a la organización y a la reabsorción cíclica del mundo.” (Chevalier, 1986:396). En términos más generales las danzas rituales “son un medio de restablecimiento de relaciones entre la tierra y el cielo” que “reclaman la lluvia, el amor, la victoria o la fertilidad, o incluso la *extinción* en la Unidad Divina” (Chevalier, 1986:396). En este sentido, el simbolismo de la danza¹⁰² bien puede representar el sublime gesto de transformación que esta epifanía de la cosmovisión cortazariana que es *Prosa del Observatorio* invita a realizar. Invita desde la transformación del lenguaje o, más bien, desde los medios expresivos de los que se vale: tanto el lenguaje visual como el verbal, entre los que se establece en *Prosa* una relación sinecdóquica, el uno

hasta para el constructor del barco, en el que se suman las fuerzas dispersas en todo el velamen desplegado.» Estoy convencido de que esta mañana Teodoro miraba un punto vélico en el aire. (...) Si en cualquier orden de lo fantástico llegáramos a esa naturalidad, Teodoro ya no sería el único en quedarse tan quieto, pobre animalito, mirando lo que todavía no sabemos ver.” (Cortázar, 2010: 47)

¹⁰² Algunas página antes leemos: “Ahí, no lejos, las anguilas laten su inmenso pulso, su planetario giro, todo espera el ingreso en una danza que ninguna Isadora danzó nunca de este lado del mundo (...)” (Cortázar, 1983:67-68) O, pongamos algún otro ejemplo: “Nadie puede ver esa última danza de muerte y de renacimiento de la galaxia negra” (Cortázar, 1983:18); “los espejos fusiformes que se replican y desdoblan en una lenta danza.” (Cortázar, 1983:31)

completando el significado último del otro y viceversa, equivalen a esos peldaños tan fotografiados por los que sube Jai Singh, sin ver el observatorio en sí, sino la fusión, al fin, de las estrellas y las anguilas:

entrarle a palabras, a saco de vómito de estrellas o de anguilas; que lo dicho sea, la lenta curva de las máquinas de mármol o la cinta negra hirviente nocturna al asalto de los estuarios, y que no sea por solamente dicho (...), cuando Jai Singh con un cristal entre los dedos es ese pescador que extrae de la red, estremecida de dientes y de rabia, una anguila que es una estrella que es una anguila que es una estrella que es una anguila. Así la galaxia negra corre en la noche como la otra dorada allá arriba en la noche corre inmóvilmente (Cortázar, 1983:14-16)

A la manera en que lo entendían los surrealistas, el lenguaje ha de ser un catalizador de la realidad, ha de crear la realidad, de ahí su dificultad. No es casualidad que sea en uno de los cuentos donde mayor fuerza tiene la presencia de la fotografía, el ya citado “Las babas del diablo”, donde el protagonista exprese desde las primeras líneas su angustia ante el lenguaje e invoque la ayuda de la máquina de escribir (o las máquinas de mármol de Jaipur), del mismo modo que para ver la realidad ha necesitado antes la de la cámara fotográfica¹⁰³. Así, en una búsqueda continua por los laberintos del lenguaje literario, alejándose de los “perros-palabras [que] no se animan a traerle los conejos y las perdices”¹⁰⁴ (¿los perros que persiguen a Acteón, podemos preguntarnos?) Cortázar crea al hombre nuevo: “Aquí se pregunta por el hombre aunque se hable de anguilas y de estrellas” (Cortázar, 1983:48), transforma a este hombre actual que es “víspera de sí mismo” (Cortázar, 1983:68) en Acteón, que es Jai Singh, que es el hombre futuro:

un sultán herido de diferencia yergue su voluntad enamorada, desafía un cielo que una vez más propone las cartas transmisibles, entabla una lenta, interminable cópula con un cielo que exige obediencia y orden y que él violará noche tras noche en cada lecho de piedra, el frío vuelto brasa, la postura canónica desdeñada por caricias que desnudan de otra manera los ritmos de la luz en el mármol, que ciñen esas formas donde se deposita el tiempo de los astros y las alzan a sexo, a pezón y a murmullo. Erotismo de Jai Singh (...) (Cortázar, 1983:44)

¹⁰³ “Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos. Puestos a contar si se pudiera ir a beber un bock por ahí y que la máquina siguiera sola (...) sería la perfección. Y no es un modo de decir. La perfección, sí, porque aquí el agujero que hay que contar es también una máquina (de otra especie, una Cónfax 1.1.2) y a lo mejor puede ser que una máquina sepa más de otra máquina que yo, tú, ella (...). Pero (...) sé que si me voy esta Rémington se quedará petrificada sobre la mesa con ese aire de doblemente quietas que tienen las cosas móviles cuando no se mueven (...).” (Cortázar, 1983: 124)

¹⁰⁴ “Que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, en *Último Round*, 2009: 83.

Cortázar ubica al lector en ese hueco espacio-temporal que ha abierto y en el que le sumerge, intersticio sin tiempo ni espacio, sin orden “real”, donde las anguilas, los cielos de Jaipur y Delhi, Jai Singh, los observatorios, las máquinas de mármol, las estrellas, el hombre que ya no mira el reloj en París, el anillo de Moebius y el tiempo infinito, se conjugan para conformar entre imagen fotográfica y prosa poética esa transformación del hombre que puede volverse real. El lector no debe rendirse “al reclamo de esa inteligencia habituada a otros envites” (Cortázar, 1983:14)¹⁰⁵. La transformación de la realidad puede darse, resistiendo al encorsetamiento social, y también asumiendo la naturaleza cíclica del mundo. Para esto Cortázar invoca a su texto a Nietzsche y, en paralelo, al ciclo de vida y muerte de las anguilas. Porque una anguila ya madura, la “anguila plateada” que habita los ríos europeos, debe regresar al Mar de los sargazos donde nació, a reproducirse y morir, por su propia ley tan natural como desconocida.

ha llegado la hora en que cesarán de comer, prontas para el ciclo final, la anguila plateada espera inmóvil la llamada de algo que la señorita Callamand considera, al igual que el profesor Fontaine, un fenómeno de interacción neuroendocrina: de pronto, de noche, al mismo tiempo, todo río es río abajo, de toda fuente hay que huir, tensas aletas rasgan furiosamente el filo del agua: Nietzsche, Nietzsche. (Cortázar, 1983:31-32)

Para Cortázar, como para Nietzsche “no toda recaída va de arriba abajo.” Nada tiene el orden que aparenta tener, y el fenómeno en sí del “todo río es río abajo” es, en el fondo, una liberación que traerá el placer del “súcubo” de la reproducción y luego la muerte. Es el movimiento natural a través de un ciclo vital que germina, nace, crece y se destruye para volver a repetirse, en un círculo infinito tan acorde a las creencias hinduistas y del propio Cortázar, de ahí la constante referencia a las anguilas, al Anillo de Moebius y a los círculos que pueblan las fotografías de *Prosa*. Esta forma de ver el mundo a la que apunta Cortázar repitiendo “Nietzsche, Nietzsche”, invocándolo en su texto, alude a la teoría del “eterno retorno” desarrollada por el filósofo alemán en *La gaya ciencia* (1882), y que retoma más en profundidad en *Así habló Zaratustra* (1884)¹⁰⁶.

¹⁰⁵ En entrevista con González Bermejo, Cortázar se expresa en estos términos: “(...) si el hombre es lo bastante poroso, lo bastante permeable para no aceptar la noción de realidad aristotélico-tomista, que le ha sido dada por la civilización occidental, inmediatamente una serie de elementos, llamémosle fantásticos, empiezan a actuar en él, se le vuelven tan naturales como sumar dos más dos” (González Bermejo, 1978:136).

¹⁰⁶ En estas páginas también hace referencia también Cortázar a la teoría del hombre débil y del hombre fuerte que Nietzsche plantea en su obra. Los hombres *débiles* son aquellos que, sumisos, aceptan las condiciones de esclavo, y construyen una escala de valores acorde a esa sumisión y aceptación – estrechamente ligada a la doctrina cristiana-, en donde la pobreza y el acatamiento son fundamentales. En

Ese hombre nuevo que se construye en la poesía y en la observación, en la fusión del interior con lo exterior, ese hombre feliz y anhelante del “eterno retorno”, está recién esbozado, es sólo un perfil. Porque el pensamiento binario, cerrado, el método, el cada cosa en su lugar, en el hora a hora, limita al hombre. Cortázar, entonces insiste una vez más y apela a la ciencia en esa carta que le dirige y dice así:

señorita Callamand, algo que el diccionario llama anguila está esperando acaso la serpiente simétrica de un deseo diferente, el asalto desmesurado de otra cosa que la neuroendocrinología para alzarse de las aguas primordiales, desnudar su cintura de milenios de sargazos y darse a un encuentro que jamás sospecharía Johannes Schmidt¹⁰⁷. (Cortázar, 1983:46)

En este sentido son numerosos los sintagmas que tienden a descalificar el conocimiento científico porque no abarca el Absoluto que no puede “decirse desde aceras o sillas o tablados de la ciudad” (Cortázar, 1983:13), que no puede explicar la esencia más que en clasificaciones a través del lenguaje: “entrarán en una lengua muerta, se llamarán leptocéfalos” (Cortázar, 1983:20), “algo que la señorita Callamand considera, al igual que el profesor Fontaine, un fenómeno de interacción neuroendocrina” (Cortázar, 1983:31), “como dice la enciclopedia Espasa que sabe tanto sobre las anguilas” (Cortázar, 1983:36-37), “También la señorita Callamand y el profesor Fontaine ahíncan las teorías de nombres y de fases, embalsaman las anguilas en una nomenclatura, una genética, un proceso neuroendocrino” (Cortázar, 1983:40) ... No es ese el lenguaje que tendrá el poder de transformar la realidad, sino el que toma vida en *Prosa* como no lo había hecho en ninguno de sus relatos: el que inaugura un nuevo género, anillo de Moebius de los diferentes géneros literarios:

cambio los hombres *fuertes*, construyen su espíritu en el orgullo y son aquellos que logran una felicidad y amor por la vida tal que serán los que llegarán y aceptarán el “eterno retorno” dispuestos a renacer eternamente. En *Prosa del Observatorio* Cortázar señala:

Y es verdad que si un río se agosta, si aguas arriba una represa o una cascada les veda la carrera hacia las fuentes, las jóvenes anguilas saltan fuera del cauce y franquean el obstáculo sin morir, resistiendo el ahogo, resbalando obstinadas por el musgo y los helechos; pero ahora las que bajan están desmineralizadas y amorfas, se dejan pescar y sólo tienen fuerzas para luchar contra una muerte que no han evitado, que las tortura delicadamente durante horas como si se vengara de las otras, de las que siguen río abajo en multitudes incontables, buscando los corales y la sal del regreso. (Cortázar, 1983:37)

Son estos hombres *fuertes*, desprendidos de lo social, de lo moral, de lo religioso, de todo lo impuesto desde fuera quienes podrán llevar adelante una revolución que cambie la realidad: los hombres que se animen a mirar más allá.

¹⁰⁷ De Johannes Schmidt, que describió este ciclo de las anguilas, había señalado anteriormente: “Es así: Johannes Schmidt, danés, supo que en las terrazas de un Elsinor moviente, entre los 20 y los 30 grados de latitud norte y entre los 48 y los 65 de longitud oeste, el recurrente súcubo del mar de los sargazos era más que el fantasma de un rey envenenado y que allí, inseminadas al término de un ciclo de lentas mutaciones, las anguilas que tantos años vivieron al borde de los filos del agua vuelven a sumergirse en la tiniebla de cuatrocientos metros de profundidad (...)” (Cortázar, 1983:17-18)

Julio gustaba definir su propio texto, por el ritmo de la prosa y las pulsaciones de su imaginación, como un poema, pero *Prosa del observatorio* no es ni un largo poema en prosa, ni ensayo, ni narración. Por desafiar todas las instancias de la normalidad genérica lo llamé *freak* literario, una obra *sui generis* que para cristalizar en una forma necesita violar todas las convenciones. Es una larga reflexión que combina los procedimientos de la narración (el periplo maravilloso de las anguilas, la historia de los observatorios construidos por Jai Singh) con los de la poesía (el texto está encordado por tiradas de imágenes que forman una verdadera red lírica que como el armazón de un poema sostiene su carga expresiva) y con los de la prosa discursiva, articulando narración y poesía para formar su credo poético-político. (Alazraki, 1994: 273)

Sólo así, subvirtiendo el lenguaje y los géneros literarios es posible *describir* al hombre nuevo: un hombre, como las anguilas, en continuo movimiento; como las estrellas, heresiarca del tiempo infinito; un hombre símbolo del círculo, círculo símbolo del hombre, un hombre libre de ataduras. Y las vías para eso se dan con ese “(...) algo que la analogía tantea en la esponja” (Cortázar, 1983:48), con lo irracional “sin vocabulario tabulable” (Cortázar, 1983:48); intentando, en la porosidad, en la capacidad de pensar y sentir diferente, conectar con otra cosa “hacia otro entendimiento” (Cortázar, 1983:48).

Su poética, explica muy bien en el prólogo a *Teoría del túnel* Saúl Yurkievich, uno de los mejores estudiosos de la obra de Cortázar,

más que una estética consiste en una mayéutica; aspira a conjugar surrealismo (aprehensión analógica, dimensión poética, “diario de viaje al paraíso y noticia de extravío) con existencialismo (combate que libra el hombre por sí mismo para alcanzarse y tender un puente sobre el hiato del yo al tú al él) y culmina en un humanismo que no reconoce límites a la posibilidad humana. (Cortázar, 1994: 29)

7- Conclusiones

“Escribir, para mí, es hacer el esfuerzo de soñar, una tentativa de romper barreras y sucede que, a veces, escribiendo, algunas ventanas se entreabren”
Julio Cortázar

En la obra literaria y ensayística de Julio Cortázar convergen, de un modo u otro, todos aquellos movimientos artísticos que comenzaron a gestarse de manera individual en el siglo XIX con Lautréamont (*Les Chants de Maldoror*) y Rimbaud (*Une saison en enfer*), y se proyectaron después en las vanguardias de principios del siglo XX. De manera especial el movimiento surrealista marcó, si no la obra, el pensamiento del escritor argentino¹⁰⁸, quien no dudó en utilizar algunas de las técnicas que revolucionaron el lenguaje literario, básicamente la inserción de imágenes en sus textos, otorgando preferencia a la fotografía.

Ésta, por su parte, emerge en plena revolución industrial, revolución que también modifica la arquitectura, la dinámica urbana y la partición del espacio con la creación de la ciudad moderna lo que, en consecuencia, configura el tiempo y el espacio de la fotografía. Así, el espacio fotográfico es lo urbano y su tiempo lo instantáneo.

En ese contexto de la construcción de lo “moderno” o de la “modernidad”, la fotografía se configura, siguiendo el análisis de Jean Montier, como factor, impulsor y analizador. Es factor en tanto que respuesta a las necesidades nacidas con la nueva era, consubstancial a lo moderno y modelo de difusión de lo imperante. Es impulsor ya que promueve y desencadena mutaciones en el orden de la ética y la estética y, en este

¹⁰⁸ Así lo señala Cortázar al decir: “(...) estuve muy marcado por el surrealismo en mi juventud” (González Bermejo, 1978:105) o cuando manifiesta que: “el surrealismo fue una gran lección para mí, no tanto una lección literaria, sino como yo diría, una lección de tipo metafísico. O sea, el hecho de que el surrealismo me mostró la posibilidad de enfrentar la llamada realidad cotidiana, no sólo desde la dimensión de lo convencional, de la lógica aristotélica, sino tratando de ver lo que se daba en los intersticios, o sea siguiendo la famosa frase de Alfred Jarry, preocuparme no tanto por las leyes, sino por las excepciones de las leyes, que en efecto son siempre más interesantes que la ley misma, cuando se da el caso de que una ley no se aplica en un caso determinado eso abre un paréntesis de misterio por el cual se entrevé a veces una realidad diferente. Entrevista a Julio Cortázar en 1983 en El juglar, Méjico. Última consulta 20/09/13 <http://www.youtube.com/watch?v=2bOIV-04-3I>”

sentido, si la modernidad puede definirse como la convergencia de tres fenómenos –la disociación entre la esfera de lo público y lo privado; la casi anulación de lo trascendente; y la llegada del reino del individuo–, la fotografía es el medio simbólico privilegiado, ya que subraya el manejo privado de la imagen, desacralizando e individualizando la producción, la posesión y la difusión de la imagen. Es, finalmente analizador, por ser la herramienta ideal para la definición y la comprensión de lo moderno. (Montier, 2008: 11)

Vista en un principio como una imagen industrial, analógica, no “elaborada”, que sólo podría simbolizar la modernidad, la fotografía fue denostada por Baudelaire y otros muchos artistas e intelectuales de la época en nombre del “arte eterno”. Poco a poco, sin embargo, iba abriéndose un hueco en la sociedad y entre los escritores del siglo XIX, de Balzac a Proust, que le concedieron un espacio en su creación literaria, meditando en profundidad sobre su *esencia*. Y ello fue así porque al mismo tiempo la fotografía posee la capacidad de transformar “lo real” alejándose de lo mimético, de registrarlo y subvertirlo, como se ha visto a partir de las fotografías de Atget, tan valoradas y estimadas por los surrealistas.

Al desembarcar la fotografía en al ámbito de la literatura, se destaca la importancia de esta fusión, sobre todo por su capacidad de crear nuevos modos de expresión, al tiempo que pone de manifiesto la existencia de otras maneras de hacer y, en consecuencia, de leer textos poéticos: Breton, Cendrars, Éluard, Butor... son algunos de los nombres más sobresalientes en este sentido. Así mismo, en este diálogo entre fotografía y literatura, la imagen fotográfica conlleva un discurso propio, ya que posee sus propios rasgos semióticos. Se solicita pues la intervención del lector, quien se encargará de llevar a cabo esta doble decodificación, de suturar ambos discursos y, en consecuencia, de completar el mensaje. Como resultado del diálogo entre ambos discursos se genera no sólo un nuevo lenguaje expresivo, un nuevo espacio semántico y dialéctico, sino también una nueva realidad literaria recibida por los movimientos artístico-literarios del siglo XX como una fuente riquísima de exploración.

Prosa del Observatorio, es un magnífico exponente de este diálogo entre literatura y fotografía que hemos querido analizar. En sus páginas están presentes, además, muchas de las preocupaciones y fantasmas inherentes a la obra literaria de Julio Cortázar: los límites del tiempo, del espacio, la realidad dual, la aparición de lo fantástico, quedan sintéticamente expuestas en la obra, preocupaciones que se

relacionan directamente con las inquietudes del arte fotográfico. Estas inquietudes, a su vez, se reflejan en la obra creativa de Cortázar: por un lado porque la foto se convierte en tema o motivo en algunos de sus cuentos, por otro porque le debemos una importante realización de volúmenes *híbridos*, en los que no es posible obviar el peso de la imagen.

Además la inserción de fotografías del mismo Cortázar en *Prosa del Observatorio* pone de manifiesto la importancia en el siglo XX del artista polifacético. Destaquemos aquí que las fotografías fueron tomadas por Cortázar, lo que cobra gran importancia porque los dispositivos que hemos comentado se han construido siempre a partir de una co-participación entre artistas –Breton y diversos fotógrafos en *Nadja*, Eluard y Man Ray en *Facile*, etc.-. En el caso de *Prosa del Observatorio* toda la realización artística, prosa poética y fotografía, pertenece a Cortázar.

En estas fotos de los observatorios de Jaipur y Delhi, lugares reales de las tomas, la construcción de un espacio ficcional, altamente onírico, logra la transformación del espacio real en el espacio ideal de la observación a la que invita el narrador. Este logro de Cortázar (y Antonio Gálvez) demuestra la sensibilidad fotográfica de ambos.

Las fotografías de *Prosa* son como ventanas intercaladas en el texto, a través de las cuales el lector puede asomarse a descifrar el escenario simbólico del libro: son la apertura hacia esa “otra cosa” a la que Cortázar invita. Si bien no narran por sí mismas una historia, obligan a detener la lectura y amplían el campo semántico del texto. Las diferentes figuras geométricas encuentran correspondencia en el texto escrito: curvas o anguilas, círculos o cielos u océanos, puertas o umbrales hacia nuevas aperturas, escaleras que bajan o suben y cuestionan el arriba y el abajo, elementos de medición que miden las “unidades de las desmedidas”, los desespacios y destiempos. Fotografía y prosa poética se convierten en espacios de la observación, pero también de la creación a la vez artística y de una nueva realidad, a la que sólo se llega por los caminos de un nuevo lenguaje:

Comprenderás que nada de eso puede decirse desde aceras o sillas o tablados de la ciudad; comprenderás que sólo así, cediéndose anguila o mármol, dejándose anillo, entonces ya no se está entre los sargazos, hay decurso: eso pasa: intentarlo, como ellas en la noche atlántica, como el que busca las mensuras estelares, no para saber, no para nada; algo como un golpe de ala, un descorrerse, un quejido de amor y entonces ya, entonces tal vez, entonces por eso si (Cortázar, 1983: 15)

En estas páginas, prosa poética y fotografía avanzan en paralelo y se nutren una de la existencia de la otra para enriquecer la suya propia. El lector toma pronto conciencia de la complementariedad de ambos discursos. Porque la imagen posee un

valor connotativo y simbólico que el texto se encarga de proyectar en su poesía, igualmente connotativa y simbólica, pero que esclarece algunos aspectos de la imagen polisémica. Ambos discursos se enriquecen, se retroalimentan el uno al otro y en ello participa también el hecho de que la imagen fotográfica pierde el contexto que la rodea, contexto que de alguna manera también la definía: al recontextualizarse, cambia el significado de la misma, que enriquece, a su vez, el del discurso verbal.

Prosa del Observatorio condensa en pocas páginas la cosmovisión espiritual de Cortázar frente a una realidad dada a la que no se somete ni quiere ver sometido al hombre. Es una llave que abre la puerta hacia un nuevo entendimiento de la realidad y, por tanto, a un nuevo tipo de hombre e, incluso, a un nuevo humanismo. El libro se presenta como un viaje iniciático: hay que subir o bajar, acercarse a los límites, asomarse a ellos, entrar en las zonas de sombra, ir en pos de este hombre nuevo que huye de nomenclaturas y catálogos para entender la realidad, porque a esta nueva realidad sólo se llega a través de la revolución. El mundo, decía Cortázar, “es siempre una manera de mirar”...

8-Bibliografía

Bibliografía de Julio Cortázar

- Cortázar, Julio (1963) 1970: *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cortázar, Julio (1967) 2007: *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo I. Madrid: Siglo XXI.
- Cortázar, Julio, Sara Facio y Alicia D'Amico, 1968: *Buenos Aires, Buenos Aires*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cortázar, Julio (1968) 1995: *62 Modelo para armar*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, Julio (1972) 1983: *Prosa del Observatorio*. Barcelona: Lumen.
- Cortázar, Julio 1973: *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cortázar, Julio 1976: *Relatos I: Ritos*. Madrid: Alianza.
- Cortázar, Julio 1977: *Los Premios*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cortázar, Julio (1978) 2002: *Territorios*. Méjico: Siglo XXI.
- Cortázar, Julio y Alecio De Andrade 1981: *París, ritmos de una ciudad*. Ginebra: Rotovision.
- Cortázar, Julio 1983: *Deshoras*. Buenos Aires: Nueva Imagen.
- Cortázar, Julio y Manja Offerhaus, 1984: *Alto el Perú*. México: Nueva Imagen.
- Cortázar, Julio y Carol Dunlop (1983) 1984: *Los astronautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París- Marsella*. Barcelona: Muchnik.
- Cortázar, Julio 1994: *Obra Crítica I*. Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, Julio 1994: *Obra Crítica II*. Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, Julio (1995) 2000: *Historias de Cronopios y de Famas*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, Julio 1999: *Prosa del observatorio*. Barcelona: Lumen.
- Cortázar, Julio 1999: *Último Round vol. I*. Madrid: Siglo XXI
- Cortázar Julio 1986: *Último Round vol. II*. Madrid: Siglo XXI
- Cortázar, Julio 2005: *El Perseguidor y otros textos*. Buenos Aires: Colihue.
- Cortázar, Julio 2009: *Bestiario*. Pamplona: Leer-e.

Obra crítica sobre Julio Cortázar

- Alazraki, Jaime 1994: *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos.
- Aronne Amestoy, Lida 1972: *Cortázar: la novela Mandala*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Aronne Amestoy, Lida: "Identidad y diferencia: discursos de la imagen en Prosa del observatorio". *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Ed. Fernando Burgos. Madrid: Edi-6, 1987. 55-66.
- Correas, Jaime 2004: *Cortázar, profesor universitario: su paso por la Universidad de Cuyo en los inicios del peronismo*. Buenos Aires: Aguilar.
- Dávila, María de Lourdes 2001: *Desembarcos en el papel: la imagen en la literatura de Julio Cortázar*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Ferré, Rosario 1991: *El romántico en su observatorio*. Puerto Rico: Editorial Cultural.
- Giacoman, Helmy F. (Ed.) 1972: *Homenaje a Julio Cortázar*. Madrid: Las Américas.
- González Bermejo, Ernesto 1978: *Conversaciones con Cortázar*. Madrid: Edhasa.
- Harss, Luis (1966) 1977: *Los Nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Lastra, Pedro (Ed.) (1981) 1986: *Julio Cortázar*. Madrid: Taurus.
- Montes Bradley, Eduardo 2005: *Cortázar sin barba*. Barcelona: Debate.
- Picón Garfield, Evelyn 1975: *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Gredos.
- Schwartz, Marcy 2012: "Escribir contra la ciudad: fotos y texto en Prosa del observatorio de Julio Cortázar". *Cuadernos LIRICO* (en línea). 7. [Consulta en línea <http://lirico.revues.org/652> 18/06/13].
- Schwartz, Marcy 2008: *La geografía fotográfica de Julio Cortázar, entre continentes*. Cuadernos de Recienvenido, 24. San Pablo: Universidad de San Pablo.

Obra crítica sobre literatura y otras artes

- Ansón, Antonio 1996: "Proust, la fotografía y el cine". *Moenia* 2. pp. 267-283.

Ansón, Antonio 2010: “La fotografía en la literatura hispanoamericana”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 39, pp. 265-279

Ansón, Antonio 2011: *Literatura y artes visuales*. Valencia: Nexofía, Libros electrónicos de la torre del virrey.

Arrouye, Jean 1982: “La Photographie dans *Nadja*”. *Mélusine nº4*. pp. 123- 151.

Berranger, Marie- Paule 2008: “L’aphorisme en poésie: de l’autorité de la parole au peu d’être”, en *L’art du peu: Actes du colloque de Metz 2004*. Paris: L’Harmattan. pp. 59- 76.

Jarque, Fietta: *La doble vida de Émile Zola*. El País (digital). 15 de agosto de 2009. [Consulta en línea http://elpais.com/diario/2009/08/15/babelia/1250291167_850215.html 18/06/13].

Léonard, Martine 1982: “Photographie et littérature : Zola, Breton, Simon (Hommage à Roland Barthes)” *Études françaises*. Vol. 18, nº 3. p. 93-108.

Lozano Marco, Miguel Ángel 2000: *Imágenes del Pesimismo, Literatura y Arte en España, 1898-1930*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Montier, Jean-Pierre, Liliane Louvel, Danièle Méaux y Philippe Ortel, (éd.) 2008 : *Littérature et photographie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, Coll. "Interférences."

Montier, Jean-Pierre, “L’illustration photographique “d’après nature” : degré d’art de plus ou de moins ?”, artículo presentado en el seminario *Artifice*, a paraitre en los actas del seminario. Publicado en Phlit el 20/03/2013. [Consulta en línea <http://phlit.org/press/?p=1079> 25/07/13].

Nettement, Alfred 1862: *Poètes et artistes contemporains*. Paris: Jacques Lecoffre et Cie.

Real, Elena, Dolores Jiménez, Domingo Pujante y Adela Cortijo (Ed.) 2001: *Écrire, traduire et représenter la fête*. VIII Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española. Valencia: Universidad de Valencia.

Tomás Facundo e Isabel Justo (Eds) 2005: *Pigmalión o el amor por lo creado*. Valencia: Antrophos.

Utrera Gómez, Reyes 2007: “Libros ilustrados con fotografías originales en la Real Biblioteca”. *Revista del Patrimonio Nacional*. Nº 107, págs. 50-66

Obra crítica sobre fotografía y arte

Albarrán Diego, Juan 2012: *Del fotoconceptualismo al fototableau: fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- Barthes, Roland (1989) 2009: *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Baudelaire, Charles 1996: *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor.
- Bellmer, Hans 1949: *Les Jeux de la poupée*. Paris: Les Editions premières.
- Benjamin, Walter 1989: *Discursos Interrumpidos I, Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus.
- Breton, André (1928) 1965: *Le Surréalisme et la Peinture*. Paris: Gallimard.
- Breton, André (1969) 1980: *Manifiestos del Surrealismo*. Barcelona: Guadarrama.
- Corbacho Cortés, Carolina 1998: *Literatura y Arte: el tópico "Ut Pictura Poesis"*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Dubois, Philippe 1994: *El acto fotográfico: de la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Fontcuberta, Joan (1997) 2002: *El beso de Judas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Freeman, Michael (1984) 1991: *The Style in Photography*. Madrid: Blume Ediciones.
- Fox Talbot, Henry William 1844: *The Pencil of Nature*. London: Longman, Brown, Green and Longmans. The Project Gutenberg [Consulta en línea <http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-h/33447-h.html>] 8/06/13]
- Fuller, John 1976-1977: "Atget and Man Ray in the Context of Surrealism". *Art Journal*. Vol. 36, No. 2. pp. 130-138. Published by: College Art Association. [Consulta en línea <http://www.jstor.org/stable/776161>] 21/05/13]
- Getty, J. Paul 2000: *In Focus: Eugène Atget: Photographs from the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles: Getty Publications.
- Getty, J. Paul (1996) 2002: *In focus: Julia Margaret Cameron: Photographs from the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles: Getty Publications.
- Getty, J. Paul 2002: *In Focus: William Fox Talbot: Photographs from the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles: Getty Publications.
- González Reyero, Susana 2007: *La fotografía en la arqueología española (1860-1960): 100 años de discurso arqueológico a través de la imagen*. Madrid: Real Academia de la Historia, Universidad Autónoma de Madrid.

Jay, Martin 2007: *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.

Krauss, Rosalinda 1996: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.

Mitchell, W. J. T. 2009: *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.

Negrete Álvarez, Claudia 2006: *Valleto Hermanos; fotógrafos mexicanos de entresiglos*. México D.F: UNAM.

Nickel, Douglas Robert 2002: *Dreaming in Pictures: The Photography of Lewis Carroll*. San Francisco: Yale University Press.

Morris Hambourg, María 1993: *“The” Waking Dream: Photography's First Century*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.

Pultz, John 2003: *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal.

Restrepo Zapata, Camilo 2002: *La foto de identidad: fragmentos para una estética*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Sontag, Susan (1973) 2006: *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.

Vidal, Jaume 2001: “El fotógrafo Antonio Gálvez expone su mirada afectuosa sobre la figura de Buñuel”. *El país* 04/01. [Consulta en línea

http://elpais.com/diario/2001/01/04/catalunya/978574061_850215.html 13/08/13]

Bibliografía general

Abrams, M. H. 1982: *El espejo y la lámpara*, Aráoz, Gregorio (trad.), Buenos Aires: Nova.

Amorim, Enrique 1953: *Después del temporal*. Buenos Aires: Quetzal.

Antón Pacheco, José Antonio 2001: “Arte Oriental, símbolo y tradición.” *Símbolos estéticos*. Romero de Solís, Diego, Juan Bosco Díaz-Urmeneta, Jorge López Lloret y Antonio Molina Flores (eds). Sevilla: Universidad de Sevilla. pp. 301-310

Baudelaire, Charles 2003: *Obra Poética Completa*, texto bilingüe, edición de Enrique López Castellón. Madrid: Akal.

- Bioy Casares, Adolfo 1981: *La invención de Morel*. Buenos Aires: Colihue.
- Bradley, Fiona 1999: *Surrealismo: Movimientos en el Arte Moderno*, Serie Tate Gallery. Londres: Encuentro.
- Breton, André (1964) 1998: *Nadja*. París: Gallimard.
- Breton, André (1973) 2004: *Antología (1913-1966)*. México: Siglo XXI.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, 1986: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Del Prado, Javier, Juan Bravo Castillo y María Dolores Picazo, 1994: *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Dimilta, Juan José 2005: Julio Verne: *La Conquista Del Universo*. Buenos Aires: Lea.
- Elvira Barba, Miguel Ángel 2008: *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. Madrid: Silex.
- Fernández Valderrama Aparicio, Luz 2004: *La construcción de la mirada: tres distancias*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Figuiet, Louis 1867: *Los grandes inventos antiguos y modernos en las ciencias, la industria y las artes*. Madrid: Gaspar y Roig.
- Foucault, Michel 1968: *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- González, Zeferino 2012: *Historia de la filosofía*. Barcelona: Linkgua.
- Levinas, Marcelo Leonardo (editor) 2008: *La naturaleza del tiempo: usos y representaciones del tiempo en la historia*. Buenos Aires: Biblos.
- Lugones, Leopoldo 1979: *Las montañas del oro*. Méjico: Premià.
- Onetti, Juan Carlos 1994: *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara.
- Quiroga, Horacio 1996: *Todos los cuentos*. Lima: ALCCA XX.
- Revue Européenne, Lettres, sciences, arts, voyages, politique 1859-1861*. Tome XIV
Bibliothèque Nationale de France. [Consulta en línea
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54006216.image.langES.swf> 19/07/2013]
- Ricouer, Paul (1970) 2004: *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI.

Riese Hubert, Renée 1988: *Surrealism and the Book*. Los Angeles: University of California Press.

Rivera, Magnolia 2005: *Trampantojos: el círculo en la obra de Remedios Varo*. Méjico: Siglo XXI.

Rivero Weber, Paulina y Greta Rivara Kamaji (eds.) 2002: *Perspectivas nietzscheanas: reflexiones en torno al pensamiento de Nietzsche*. México: Unam.

Rodenbach, Georges 1892: *Bruges-la-Morte*. Paris: Ernest Flammarion.

Rulfo, Juan (1976) 1985: *Obra completa*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

Souriau, Etienne (1998) 2010: *Diccionario de Estética*. Madrid: Akal.

Utrera Torremocha, María Victoria 1999: *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Anexos

NATURE ET ENVIRONNEMENT

Le grand voyage des jeunes anguilles vers l'Europe s'achève avec le printemps

En rangs compacts, dans un grouillement à peine imaginable, elles remontent par nuit noire comme un long ruban parfois interrompu puis vite renoué. Rien ne les arrête ; seule la lumière les disperse au lever du jour. Des heures à passer, tapées dans les sables, cachées derrière la moindre anfractuosité. Puis la nuit tombée à nouveau, la procession reprend, interminable.

Elles sont des millions qui vont envahir nos fleuves et rivières, du moins les survivantes car l'homme les attend avec des filets, comme les cachalots sur le chemin qui mène à la terre les traquent, mais les survivantes sont encore innombrables.

C'est avec le printemps, l'une des plus grandes migrations animales annuelles qui s'achève, celle des anguilles.

Nées à des milliers de kilomètres des côtes, elles ont traversé l'Atlantique, d'abord à l'état larvaire puis à l'état de civelles, quand l'eau douce qui annonce l'approche des continents commence à se laisser percevoir. C'est l'issue d'un grand voyage dès le départ parsemé de dangers, tels ces courants trompeurs qui mènent à la vie ou à la mort selon qu'à l'origine la larve est d'origine européenne ou américaine. Une erreur, et ce qui devait être plus tard l'anguille européenne ira mourir sur les côtes de Floride. Une erreur, et ce qui devait être l'anguille américaine ira mourir sur la route de l'Europe.

C'est la fin d'un chemin entamé trois ans avant, l'un des phénomènes que l'on a mis plus de deux millénaires à éclaircir, à vrai dire sans avoir pour autant tout compris.

Les profanes s'en réjouiront, les savants s'en inquiéteront, bien qu'aujourd'hui, hélas, peu de mystère subsiste, comme on le verra.

Pour l'heure, les civelles sont passées, qui demain seront anguilles, abandonnant leur couleur noirâtre pour devenir jaunes. Des années de repos, enfin, presque uniquement consacrées à tout dévorer, comme si le long voyage sans alimentation leur avait donné une faim insatiable. Pas un ver, pas un petit poisson, goujon, gardon, pas un mollusque qui soit en sécurité. Infatigables, puissantes comme des ressorts d'acier, elles sont de jour prudemment, de nuit sans réserve à l'affût, prêtes à planter dans la proie des dents acérées.

Puis la livrée changera à nouveau de couleur. Une pâleur brillante envahira les flancs. Durant un an, de jaune l'anguille deviendra argentée. L'heure des amours n'est plus loin et déjà s'annonce le départ.

Car si les civelles sont venues de si loin au printemps avec tant d'obstination vers les eaux douces de nos pays, c'est pour des années plus tard, vers l'automne, repartir vers cette mer des Sargasses où elles sont nées et où elles vont mourir.

Certaines, vieilles filles, refuseront le voyage : elles se feront prendre des mois

plus tard, séduites par un paquet de vers habilement noués sur une simple ficelle, sans même qu'un hameçon y soit caché. Celles-là, pour ne pas avoir voulu suivre leurs compagnes vers l'Atlantique, mourront aussi mais par gourmandise, au fond d'une musette, après des heures d'asphyxie. Par obstination encore, ne voulant pas lâcher cette vermée appétissante.

Les autres sont parties de mares, d'étangs en ruisseaux, de ruisseaux en rivières, de rivières en fleuves, au besoin à travers les prés, de nuit noire toujours, poussées par un irrésistible appel. On verra rouler en boule dans les fleuves des colonies entières, magma lourd et visqueux, en route vers les estuaires.

C'est alors le début du long itinéraire fatal et le jeûne à nouveau. Dès les grands fonds atteints, l'homme perdra leur trace.

On ne les reverra pas, perdues dans l'immensité atlantique. On sait pourtant que le voyage nuptial au cœur de l'océan se terminera par la mort. Elles ne reviendront plus, mais la progéniture leptocephale, portée par les courants, prendra en sens inverse le chemin des côtes, laissant derrière elle les Sargasses, berceau et cimetière des anguilles d'Europe.

CLAUDE LAMOTTE.

D'ARISTOTELE A SCHMIDT...

Pendant des siècles, le mode et le lieu de reproduction des anguilles ont intrigué les naturalistes. Aristotele et Pline l'Ancien avaient déjà remarqué, sans les expliquer, quelques-

pendant une quinzaine d'années, ont permis au biologiste danois Johannes Schmidt de localiser, dans la mer des Sargasses (de 22° à 30° de latitude nord et de 48° à 65° de longi-

leurs par des mesures minutieuses de la taille des leptocephales capturés qu'a été déterminée l'aire de ponte, dont les plus petits leptocephales sont évidemment les plus proches. Cependant, il convient de sou-

tout l'automne, la descente des anguilles argentées — les meilleures pour les gourmets — sera l'occasion de pêches miraculeuses. Puis elles disparaissent : on en a attrapé un certain nombre en Méditerranée, dans

Artículo de Claude Lamotte publicado en *Le Monde*, 14 de abril de 1971.