

Brouillé, dansant, enchevêtré... mirada e ilusión enunciativa en la ficción cortazariana¹

MARTA INÉS WALDEGARAY

UNIVERSITÉ DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE

CIRLEP (EA 4299)

marta-ines.waldegaray@univ-reims.fr

1. La escritura de Julio Cortázar procura superar la escisión del universo, busca fusionar planos de realidad antagónicos: la realidad y el deseo, el sueño, la fantasía, la imaginación (Tamborenea, 1986; Goloboff, 2004; Sarlo, 1994). El principio y el fin. El tablón que en *Rayuela* actúa como puente entre Horacio y Talía escenifica de manera ejemplar esta búsqueda como un *estar entre* dos lados, dos mundos, dos instancias. Estos corrientes ocurren también en el plano de la enunciación. Resulta a menudo trabajoso discernir en la escritura cortazariana desde qué personaje se enuncia. Los cambios enunciativos –no siempre declarados– suelen crear pasajes temporales-espaciales, o bien, como es el caso de *Rayuela*, un efecto de habla inagotable, de verbigracia constante que busca decirlo todo y que puede por momentos resultar poco inteligible, una propiedad (la de la inteligibilidad) que desde el espíritu dadaísta-patafísico de los personajes que frecuentan el Club de la Serpiente, lejos de constituir un defecto o una falta, es una cualidad positivamente valorada. Adhiriendo a los lineamientos de las vanguardias de los años treinta (André Breton, Georges Bataille) que mostraron una posición crítica con respecto a un mundo producido por la colisión entre racionalismo, capitalismo, utilitarismo y hábitos burgueses, un mundo que se aleja de lo que serían las raíces míticas y las fuerzas vivas de la comprensión de lo humano, Cortázar comparte el gusto por el primitivismo, lo sagrado, las sociedades arcaicas y antiguas, los saberes mitológicos. *Rayuela* despliega la oposición entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico, el pensamiento dirigido y el pensamiento no dirigido²,

1 Este artículo fue concebido teniendo en cuenta el programa formulado para la sesión 2019 del concurso de Agrégation en Francia en lo referente a la literatura hispanoamericana. De ahí que la propuesta de este trabajo se focalice en las dos obras de Julio Cortázar seleccionadas para el programa : *Rayuela* (1963) y *Queremos tanto a Glenda* (1980). De este volumen de cuentos nos interesa « Graffiti ».

2 Oposiciones asociables al pensamiento tzariano que oponía el « pensar dirigido » de las

la vida cotidiana y la experiencia poética, la sociedad moderna (desvitalizada, desencantada) y las sociedades primitivas (totémicas, ritualizadas, mandálicas).

2. Instancia narrativa y diégesis convergen en la constitución del dispositivo metaficcional de la escritura cortazariana. La complejidad compositiva, discursiva y lingüística que *Rayuela* significó en el momento de su publicación en 1963 es el correlato de una concepción de la lectura literaria concebida como *recorrido* textual, ni único, ni definitivo; una Literatura que, programada para operar saltos, complejiza la percepción del conjunto de la obra puesto que, como lo precisó Beatriz Sarlo para el caso de *Rayuela*: «logra un contacto permanente y material con *todo* el texto de la novela al mismo tiempo.» (Sarlo, 1985; 253; destacado en el original).
3. La mirada (lectora, perceptiva) es en *Rayuela* el sostén articulador que posibilita este recorrido. Me propongo tratar aquí la escenografía creada por esta mirada en dos capítulos de *Rayuela* (R): el 7 y el 8, y en el cuento «Graffiti» (G), incluido en el volumen *Queremos tanto a Glenda* (QG). Es mediante la mirada que en estos textos se pone en evidencia, no solamente que otra manera de mirar permite ver las cosas, sino también que una dinámica mutante y hasta camaleónica de la voz narrativa confluye en esta operación de *sfumato* de la enunciación.

Mirada hacia lo informe

4. *Rayuela* muestra, permite ver una contra-literatura. Es una concepción vanguardista de la escritura novelística que invita a abandonar caminos ya explorados tanto por la producción como por la recepción de un texto. Los pasajes van construyendo la diégesis y espacializando la ficción (lo que Mónica Tamborenea –1986– estudió particularmente en los cuentos del volumen *Todos los fuegos el fuego*) aunque no de manera realista, y también, modelan la instancia narrativa de la escritura cortazariana. El lugar acordado a la mirada (vanguardista y duchampiana) supone que el arte ya no depende de la destreza o de la maestría de la mano, implica que ya no reposa en la *manufactura*, sino en la mirada, en una forma de ver que decide posicionarse a contrapelo de lo institucionalmente establecido. Ese

sociedades modernas al «pensar no dirigido» de las sociedades primitivas (Tzara 1933; 19 y siguientes).

cambio entonces se funda en el pasaje de la mano al ojo como operador de sentido artístico. De la superficialidad retiniana a la mirada ciclópea que conduce a la introspección. El ojo, con todas sus derivaciones hacia la construcción de un sentido ramificado en perspectivas múltiples, es el operador principal del gesto artístico. Así lo ponen en escena los textos seleccionados.

5. La mirada posee una importancia fundamental en varios pasajes de *Rayuela*. Uno de los pasajes más relevantes al respecto, y más bellos de la obra, se encuentra en el c. 7, cuando Horacio y la Maga, enamorados, se miran intensamente: «Me miras, de cerca me miras, cada vez más de cerca y entonces jugamos al cíclope, nos miramos cada vez más de cerca, y los ojos se agrandan, se acercan entre sí [...]» (47)³. En el c. 8, durante el paseo de Horacio y Lucía por el Quai de la Mégisserie, la transparencia deformante de las peceras al sol («esferas de agua que el sol mezcla con el aire» [48]) les permite rozar la ilusión de atravesar los muros que compartimentan la experiencia de lo real. En «Graffiti», texto en el cual el muro pintado oficia como testimonio político de una época, la comunicación se produce a través de los dibujos, la imaginación y la mirada. Los verbos *ver* y *mirar* aparecen con mucha recurrencia en el texto (nueve veces *ver*, once veces *mirar*). En estos textos, los personajes buscan abrirse a lo que les pasa, a lo que ven, a lo que desean, sin anteponer anteojeras de tipo erudito (Horacio, La Maga) y sin ceder al temor paralizante (la pareja de «Graffiti»). Así, en los capítulos 7 y 8 (también en el 5, en el 68 y en el 93 en torno al tema del amor) Horacio y la Maga no buscan libros, buscan experimentar sorpresas, explorar la intuición infantil y la virginidad de la mirada cándida⁴. Percibir lo mágico en lo pequeño cotidiano. Ambos capítulos (también el cuento) condensan y ponen de relieve lo que en la totalidad de la novela se percibe a mayor escala: cierta añoranza de un pasado edénico, declinable como inocencia, percepción infantil de las cosas, azar, permisividad, pensamiento mágico o aurático, imprevisto accidente («supongo que te hizo gracia encontrar un dibujo al lado del tuyo, lo atribuíste a una casualidad o a un capricho y solo la segunda vez te diste cuenta de que era inten-

³ Las citas de *Rayuela* corresponden a la edición de Alfaguara 2014.

⁴ Julio Cortázar teoriza al respecto en «Julio Cortázar lector», una entrevista que le realizó Sara Castro-Klaren en Saignon, Francia, en el verano de 1976. Explica que en *Rayuela* intentó llevar a la práctica una «visión leonardesca» consistente en crear una teoría estética basada en «nociones de perspectivas», «una especie de mirada universal que todo lo comprendiera» conservando la «virginidad de la mirada» (17).

cionado y entonces lo miraste despacio [...]» [G, 397]; «un trazo, una predilección por las tizas cálidas, un aura.» [G, 398]; un «juego de líneas al azar» [G, 398]]⁵. Las parejas de los textos seleccionados se desprenden de toda racionalización de las formas inteligibles de representación de la experiencia vivida. Lucía y Horacio se inscriben en un giro surrealista que invierte el orden del conocimiento de la existencia profana. En «Graffiti», se interroga la modalidad representativa de una experiencia límite: la desaparición y la tortura. La pareja del cuento opta por una expresión abstracta, alegórica, de la realidad política en la cual están inmersos llevando lo representable al extremo de lo visible (entendible, interpretable).

6. Consecutivos y temáticamente ligados, los capítulos 7 y 8 de *Rayuela* se centran en el relato de una escena amorosa. La atracción erótica adquiere en ambos textos la forma de una misteriosa y conmovedora ascesis, una plenitud que en la serie analógica creada a lo largo de la novela significa centro sagrado, mandala, paraíso, Ygdrasil, kibbutz del deseo, libertad, Cielo de la rayuela. El primero de ellos, el 7 (47), es un bloque de corta extensión⁶. Su concentración le confiere un efecto visual de relativa autonomía. Se describe en él, líricamente, la atracción física experimentada por una pareja que se mira y se besa largamente. Sus nombres no se explicitan. El capítulo se compone de dos párrafos equilibrados en su extensión (nueve renglones el primero; catorce renglones el segundo). El primer párrafo se inicia con un narrador en 1ra persona del singular («Toco tu boca [...] voy dibujándola [...] hago nacer [...]»); la perspectiva introspectiva de la narración se centra en el dibujo de la boca deseada («una boca elegida entre todas»), en el recorrido que el dedo deseante hace del contorno de los anhelados labios del otro. La voz interior parece dirigirse a un alocutario creando un efecto de ficción de diálogo ensimismado («Me miras, de cerca me miras»). A partir de aquí la narración oscila gramaticalmente entre la 1ra persona del plural («nos miramos cada vez más de cerca», «nos mordemos») y la 1ra del singular («mis manos buscan hundirse en tu pelo», «yo te siento temblar contra mí como la luna en el agua»). Este segundo párrafo nos entrega el juego erótico del beso en el cual los amantes se funden.

5 Las referencias a este cuento pertenecen a la edición de *Cuentos completos/2*, Alfaguara 1998.

6 Veinticuatro renglones contenidos en una sola página según la edición conmemorativa de Alfaguara 2014.

7. El capítulo 8 (48-49) muestra a los personajes centrales de la novela, Horacio y la Maga, paseando por las calles de París, frente al Sena, entre el Pont Neuf y la Place du Châtelet. Pasean por el Quai de la Mégisserie y sus célebres locales de flores, plantas y animales. Se detienen en los acuarios y observan entre despreocupados y contentos las peceras expuestas al sol («Una alegría absurda nos tomaba de la cintura, y vos cantabas arrastrándome a cruzar la calle» [48]). La caminata tiene lugar en marzo («mes leopardo» [48]), en un día de tibio sol sugerido metonímicamente por los colores del pelaje animal. La policromía poética de la escena ofrece un acercamiento plástico al placer sereno que experimentan dos enamorados que pasean durante una bella tarde de principios de la primavera parisina, cuando la luz del sol ilumina algo más las hojas de los árboles cambiando su color («el rojo entraba un poco más cada día» [48]). El texto hace hincapié en la intención desinteresada del paseo, en el rol del placer experimentado por una total adhesión al momento presente. Oliveira explora de la mano de La Maga el camino de la *búsqueda de sí*, de la conversión de la nada cotidiana (de la Gran Costumbre), conversión efímera, pero siempre compensatoria. Esa Gran Costumbre de la que hay que despojarse y que en el c. 1 reconocía así: «Sé que un día llegué a París, sé que estuve un tiempo viviendo de prestado, haciendo lo que otros hacen y *viendo lo que otros ven.*» 19, lo destacado me pertenece). Sin dinero y ajenos a toda motivación intelectual («indiferentes a los bouquinistas que nada iban a darnos sin dinero» [48]; «las vendedoras –tan seguras de que no les compraríamos nada a 550 fr. pièce» [48]), ambos personajes se ofrecen la vida como espectáculo (peces, pájaros, colores, sol primaveral).
8. A diferencia del c. 7, cuyo ritmo narrativo (repetitivo) fija el instante de la mirada ciclópea que termina en el beso, el c. 8 es iterativo y posee un ritmo progresivo. Corto también (ocupa menos de dos páginas), aunque algo menos que el anterior, este capítulo se compone de tres párrafos equilibrados en su extensión (once renglones el primero y veinte renglones el segundo y el tercero respectivamente). Tres momentos puntúan la escena y se corresponden con cada uno de ellos. El desarrollo de la acción principal da cuenta del desplazamiento espacial de los personajes por el Quai de la Mégisserie y del paso moroso del tiempo («andábamos despacio, demorando el encuentro»). Las acciones principales son expuestas en el inicio de cada párrafo creando la progresión de la escena: «Íbamos por las tardes a

ver los peces» (primer párrafo); «Sacan las peceras» (segundo párrafo); «Entrábamos en las tiendas» (tercer párrafo).

9. Considerados en su unidad compositiva (según las instrucciones dadas por el «Tablero de dirección», la lectura del c. 8 debe seguirle a la del c. 7) y temática (la plenitud vital del estado de enamoramiento y disfrute del tiempo presente), ambos capítulos deben a su vez ser leídos como una expansión poético-narrativa de las palabras finales del c. 6 en el cual se relata la manera habitual en la que Horacio y Lucía jugaban a encontrarse fortuitamente en algún barrio parisino que ellos escogían con la intención de experimentar los senderos desconocidos de la sinrazón, los cruces entre el azar y la contingencia como una singular manera, para Horacio, de acceder a otra forma de realidad, no racional. Son lúdicos momentos en los cuales Horacio acepta y se entrega a la superioridad vital de Lucía reconociendo la deficiencia o desventaja de su propio mundo libresco para captar ese centro que lo reconstruiría todo. Las últimas palabras del c. 6 son sugerentes y poseen un tono doliente y reflexivo: «Pero el amor, esa palabra...» (46). Este final deja en suspenso una reflexión que será retomada en los capítulos 7 y 8, y también en el c. 93, centrado en las reflexiones de Oliveira en torno al amor y en lo que siente por la Maga, cuando solo en su cuarto evalúa su relación ella («Total parcial: te quiero. Total general: te amo.» [453]). Con esas mismas palabras («Pero el amor, esa palabra...») arranca este capítulo «prescindible» al que nos envía el Tablero después del c. 8 y en el cual se retoma el tema del amor, y más concretamente, de la imposibilidad que tiene Horacio de aceptar lo que Lucía desinteresadamente le brinda («Dadora de infinito, yo no sé tomar, perdóname. Me estás alcanzando una manzana y yo he dejado los dientes en la meza de luz.» [453]). En el marco de este tema, debe mencionarse también el c. 5, centrado en el componente sádico de los encuentros sexuales entre Horacio y la Maga en cuartos de hoteles, tendidos en sucios acolchados (en una copulación en particular en la cual Horacio como «un matador mítico [...] vejó a la Maga en una larga noche de la que poco hablaron luego» 42-43).
10. En síntesis, la unidad temática de los capítulos 7 y 8 debe ser integrada a una serie de capítulos constituida por el 5, el 6, el 93 y también el 68 (que relata en gliglico el encuentro sexual de una pareja) centrados en los avatares de la relación amorosa entre ambos protagonistas. El c. 7 posee la particularidad de ser el único capítulo de *Rayuela* en el cual el posiciona-

miento que el Tablero le otorga coincide con la lectura lineal que respeta la paginación del libro (o sea: es precedido por el 6 y seguido por el 8). Lo que equivale a decir que el c. 7 es aquel en el cual el lector-hembra y el lector-macho se cruzan, se encuentran, son uno. Como la pareja del beso. El c. 7 permite la fusión de lo escindido, la reunión transparente (como ese reflejo de la luna en el agua) y absoluta (durante el tiempo de un instante fugaz) de los opuestos o de dos mundos alternos.

11. Una sensibilidad emparentada a un surrealismo plástico –en el cual la imagen informe (G) o vibracionista (como el reflejo de la luna en el agua) tiende a captar deformadoramente la realidad– modela compositivamente ambas escenas de *Rayuela* como también el universo de «Graffiti». El cuento está dedicado al pintor barcelonés Antoni Tàpies (1923-2012), iniciador del «arte pobre». Al igual que Cortázar, Tàpies (*tàpia*, *muro* en catalán) también rechazó abordar la experiencia (vital, artística) de manera racional y positivista, e introdujo en sus obras pictóricas una mirada menos académica incluyendo materiales no canónicos en sus pinturas: polvo de mármol y arcilla en los años 50, y posteriormente, objetos: zapatos, ropa e incluso piezas de mobiliario. Una serie de dibujos y obras de la primera mitad de los años 40 se caracterizaron por el tópico de los ojos y la fijación en la representación de la mirada. Aunque el cuento de Cortázar asume claramente un tono de denuncia política (la de la desaparición y tortura en la Argentina de la dictadura, la de la censura del espacio creativo y artístico), la interacción de los personajes protagónicos empieza como un juego despreocupado, como una divertida ocurrencia:

Tantas cosas que empiezan y acaso acaban como un juego, supongo que te hizo gracia encontrar un dibujo al lado del tuyo, lo atribuíste a una casualidad o a un capricho y sólo la segunda vez te diste cuenta que era intencionado [...]

Tu propio juego había empezado por aburrimiento, no era en verdad una protesta contra el estado de cosas en la ciudad, el toque de queda, la prohibición amenazante de pegar carteles o escribir en los muros. Simplemente te divertía hacer dibujos con tizas de colores (no te gustaba el término graffiti, tan de crítico de arte) y de cuando en cuando venir a verlos y hasta con un poco de suerte asistir a la llegada del camión municipal y a los insultos inútiles de los empleados mientras borran los dibujos. [...] (G 397)

12. La comunicación mural da cauce a la libertad de trazar («se abría para vos algo como un espacio más limpio donde casi cabía la esperanza» [397]). Los colores cálidos de los trazos y la «rápida composición abstracta» [397] son por cierto expresiones de resistencia, pero creando un aura estética). Esos trazos inician un tiempo de peligroso desafío, pero también, un tiempo

«más bello» (398), ya que posteriormente adquirirán mayor relieve y ganarán valor artístico al enriquecerse con el uso de materiales provenientes de la realidad cotidiana, como Tapiès lo hiciera en sus creaciones («Una noche viste su primer dibujo solo; lo había hecho con tizas rojas y azules en una puerta de garage, aprovechando la textura de las maderas carcomidas y las cabezas de los clavos» [398]). Este texto pone en escena el acto de *mirar*⁷ como constitutivo de la dimensión artística. Los puntos de mira, los ojos cegados por la luz de los proyectores de la policía, la visión entrecortada, sesgada o que cambia de ángulo, el mirar de nuevo, fugitiva o lejanamente (serie a la que se le puede sumar el efecto hipnótico que el juego del cíclope produce en el c. 7 de *Rayuela* y el acercamiento de los ojos al vidrio de las peceras en el c. 8) son declinaciones del mirar. El acto de *imaginar*⁸ amplía y da volumen a lo percibido al deducir aquello que resulta no-dicho. En el cruce entre lo literario y lo plástico, lo escópico, concede el encuentro epifánico con el otro, producido en una suerte de sublime experiencia hipnótica («el dolor es dulce», la «muerte es bella» c. 7; «los mirábamos, jugando a acercar los ojos al vidrio, pegando la nariz» c. 8, 48); permite la incursión transgresiva de la visión del voyeur en «Graffiti» («nunca mirar los graffiti de frente sino desde la otra acera o en diagonal fingiendo interés por la vidriera de al lado, yéndote en seguida.» [397]; «al anocheecer te alejaste un poco pero eligiendo diferentes puntos de mira, desplazándote de un sitio a otro» [398]). El juego de seducción a través de la mirada de los dibujos en la oscuridad y en la soledad de la noche puede observarse en el párrafo 5 del cuento:

Una noche viste su primer dibujo solo; lo había hecho con tizas rojas y azules en una puerta de garaje, aprovechando la textura de las maderas carcomidas y las cabezas de los clavos. Era más que nunca ella, el trazo, los colores, pero además sentiste que ese dibujo valía como un pedido o una interrogación, una manera de llamarte. Volviste al alba, después que las patrullas ralearon en su sordo drenaje, y en el resto de la puerta dibujaste un rápido paisaje con velas y tajamares; de no mirarlo bien se hubiera dicho un juego de líneas al azar, pero ella sabría mirarlo. Esa noche escapaste por poco de una pareja de policías, en tu departamento bebiste ginebra tras ginebra y le hablaste, le dijiste todo lo que te venía a la boca como otro dibujo sonoro, otro puerto con velas, la imaginaste morena y silenciosa, le elegiste labios y senos, la quisiste un poco. (G 398)

13. En el párrafo 7, ante el dibujo que ella no pudo terminar y que fue después de su captura borroneado por los policías, se dice que lo que restaba

7 El verbo *mirar* se repite diez veces a lo largo del texto.

8 Este verbo aparece repetido cinco veces en el texto.

de aquellos trazos era a pesar de todo «una forma llena y hermosa, algo como un sí o un siempre o un ahora.» (399), algo como la plena afirmación de la memoria.

«llenaste las maderas con un grito verde» (G 399)

14. La hibridación que establece el cuento entre el arte y lo político, la hibridez del material empleado en los graffitis (la corporalidad, pero también, la dimensión poética de la materia usada), el diálogo entablado en el texto entre lo literario y lo pictórico (resonancia de aquella primera comunicación interdisciplinaria entre pintura, grafía y palabra que tuvo lugar en el catálogo de la exposición parisina de 1979 de Tàpies en el cual «Graffiti» apareció por primera vez publicado), oficia como correlato de la voz camaleónica del texto. Si el lector supone a lo largo del texto que la voz narrativa proviene del personaje masculino que, en una suerte de monólogo interior desdoblado en un «vos», cuenta hechos en los que un personaje femenino («ella») está implicada («Era absurdo porque ella no se detendría después de ver tu dibujo, cualquiera de las muchas mujeres que iban y venían podían ser ella.» [398]), al final del cuento se pone de manifiesto que quien enuncia es «ella»:

¿Qué mensaje hubiera tenido sentido ahora? De alguna manera tenía que decirte adiós y a la vez pedirte que siguieras. Algo tenía que dejarte antes de volverme a mi refugio donde ya no había ningún espejo, solamente un hueco para esconderme hasta el fin en la más completa oscuridad, recordando tantas cosas y a veces, así como había imaginado tu vida, imaginando que hacías otros dibujos, que salías por la noche para hacer otros dibujos (G 400).

15. Sin elementos explícitos que permitan conjeturar cuándo y dónde transcurre la escena del c. 7 (acaso en la violenta noche de hotel relatada en el c. 5), este capítulo parece ser una reescritura lírica del crudo encuentro carnal relatado dos capítulos antes. Un cambio de registro se opera entre ambos textos. Del mismo modo, el c. 68 narrado en glíptico y en 3ra persona, puede ser leído como una reescritura paródica del encuentro sexual narrado en el c. 5, como la expresión lingüísticamente juguetona del crudo lenguaje erótico anterior. Otro desliz es observable con respecto a la voz enunciativa. El texto no explicita quién es el narrador, pero deja una marca de su identidad, como el hueco en el muro de palabras del c. 66 de *Rayuela*

perceptible por «un ojo sensible» (396)⁹, o como la boca aplastada de la mujer desaparecida de «Graffiti» se expresa a través del trazo de una O en lo que queda del dibujo. Si el contexto permite que el lector infiera que los amantes del c. 7 son Horacio y Lucía, y si bien la perspectiva narrativa de la novela reposa principalmente en el personaje de Oliveira, adjudicarle la voz narrativa al personaje masculino es algo más dudoso en este capítulo, puesto que la marca que imprime el empleo de la segunda persona gramatical *tú* (y no *vos*) permite inferir que quien enuncia aquí no sería Horacio, sino la Maga. Lucía es el único personaje rioplatense de la novela capaz de utilizar el *tú* y el *vos* de manera indistinta, de pasar sin ningún escrúpulo de la forma peninsular a la local, un gesto lingüístico que irrita a Oliveira, como lo recuerda la Maga en su carta a Rocamadour en el c. 32, al comentar: «A ti te gustaría, Rocamadour. A vos te gustaría, Horacio se pone furioso porque me gusta hablar de tú como Perico, pero en el Uruguay es distinto.» (206-207). Quien enuncia en el c. 7 emplea un *tú* fugaz: «Me miras, de cerca me miras [...]», dice. Y no: (vos) *me mirás*.

16. Esta variedad de registros, de códigos lingüísticos, de focos, de voces, pone de relieve la manera contrapuntística en la que la instancia enunciativa se desenvuelve en la escritura de Cortázar, sea por sucesivos cambios de perspectiva, sea por la manera en la que el sujeto de la enunciación (ellas: Lucía y el personaje femenino de «Graffiti») es camuflado.
17. El presente de la voz narrativa y el presente de lo narrado coinciden en el c. 7 avanzando sobre la base de repeticiones que sugieren la intensidad del deseo erótico. La plenitud del instante amoroso («esa instantánea muerte es bella») cifrada en la insistencia de la mirada ciclópea (el verbo *mirar* se repite cuatro veces en el comienzo del segundo párrafo) y en las caricias se resume en la unidad final de los amantes («nos ahogamos en un breve y terrible absorber simultáneo del aliento», «hay una sola saliva y un solo sabor a fruta madura»). El dedo delinea (dibuja) el objeto deseado (la boca) siguiendo sus contornos reales, son uno en el grafismo que la punta del dedo va creando, como el agua y la luna en la simetría especular de un reflejo. Si en «Graffiti» los trazos dibujados evocan una ausencia que el texto revelará ser una desaparición política, en el c. 7 la serie mirada-dibu-

9 Recordemos, a Morelli «le gustaría *dibujar* ciertas ideas, pero es incapaz de hacerlo. Los diseños que aparecen al margen de sus notas son pésimos. Repetición obsesiva de una espiral temblorosa, con un ritmo semejante a las que adornan la *stupa* de Sanchi.» (396, destacado en el original).

jo-imagen (reflejo) operan como su contrapunto existencial, esto es: la amante dibuja la cavidad deseada, y al hacerlo, parece delinear su centro, crear su mandala. Ambos textos despliegan lo expresado por Horacio Oliveira en el c. 93 en relación con los límites del rigor del razonamiento y los alcances insuficientes de la escritura (literaria) para dar cuenta de un referente (lo hueco, lo vacío, la ausencia, la desaparición, lo sublime) que exceda los marcos de la representación posible. La hibridación *arte-política, escritura-pintura*, fundidos en una misma estética vanguardista (la representación no mimética) es en la poética de Cortázar (y los textos seleccionados así lo demuestran) un diálogo superador de la insuficiencia inherente al marco escriturario en materia de representación. «Logos, *faute élatante!* Concebir una raza que se expresara por el dibujo, la danza, el macramé o la mímica abstracta», expresa Horacio (454, destacado en el original). El dibujo, la pintura, el graffiti, el arte plástico en general poseen sobre el logos la capacidad de hacer *ver*, de mostrar cómo la representación se construye.

18. La figura del hueco, de la oquedad, parece ser en la escritura de Cortázar, un *lugar* de pensamiento desde donde se reflexiona acerca de la lengua y de la emergencia plástica del sentido literario. Los graffitis dan cuenta de ese espacio intersticial retenido entre lo que se ve, lo que se supone o imagina, lo que se da a entender a través del dibujo, y lo que oblicuamente se sugiere. Sus trazos: un triángulo blanco, un círculo, una espiral, un óvalo (una boca, un ojo, una cara) cifran la huella de la desaparición. La mirada escruta, contempla y desacopla la concepción especular de la representación artística («Algo tenía que dejarte antes de volverme a mi refugio donde ya no había ningún espejo [...]» G 400). Desde esta profundidad desfigurada, la ficción cortazariana se arrima al prestigio de la opacidad y de sus límites más que a la instrumentalidad del lenguaje o a la belleza de la expresión artística («manchas violetas de donde parecía saltar una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos.» [400]); ensaya la poética del trazo reversible, de los graffitis sin palabras¹⁰, del dibujo en bruto, matérico, no mimético; practica la enunciación (narrativa, pictural) mutante, camaleónica que, semejante al movimiento de una cinta de moebius, se desenvuelve en una continuidad reversible, «brouillé, dansant,

¹⁰ En una sola ocasión un graffiti aparece acompañado del texto «a mí también me duele», unas palabras que condensan el sentido del cuento, pero que no detallan ni desarrollan la historia contada (Amar Sánchez, 2013).

enchevêtré», como escribe el poeta Jacques Dupin a propósito de la pintura matérica de Tàpies en ocasión de la exposición «Objets et Grands formats» realizada en noviembre de 1972¹¹. De hecho, «Graffiti» aparece en el n° 234 de la colección *Derrière del miroir* creada por Aimé Maeght (253 números, el primero publicado en 1946), concebido para la exposición de Tàpies en la Galerie Maeght de París, del 17 de mayo al 12 de julio de 1979.

19. La boca como voluptuoso recinto («la lengua en los dientes», su «fragancia oscura», los labios que se muerden, que «se encuentran y luchan tibiamente» R 47) y los movimientos vivos de los labios vehiculan sensuales imágenes eróticas que remiten al elemento acuático (humedad, peces), motivo central del c. 8 de *Rayuela*. Una energía no racional marca el desarrollo de la escena contada en este capítulo. La felicidad despreocupada («Una alegría absurda nos tomaba de la cintura, y vos cantabas [...]» [48]; «comprendíamos cada vez peor lo que es un pez, por ese camino de no comprender nos íbamos acercando a ellos que no se comprenden» [48]) gobierna el paseo de Horacio y Lucía por el Quai de la Mégisserie. Si en el primer párrafo la pareja demora el tiempo del paseo, en el párrafo tres el tiempo parece desvanecerse, quedar suspendido o anulado («Era el tiempo delicuescente» 49) en beneficio de un desarrollo de la peripecia que pierde en narratividad lo que gana en plasticidad, puesto que el tiempo se desintegra «como chocolate muy fino o pasta de naranja martiniquesa» (49). La temporalidad parece suspenderse (...como en los ociosos paseos de Breton por la rue Lafayette) en este paseo ocioso abierto a la deriva (tópico surrealista). Horacio y la Maga se comportan como protagonistas de una *flânerie* surrealista¹² en las calles parisinas de los años 50 identificadas con la modernidad popular, el bullicio vital y el ajetreo de los transeúntes. Una *flânerie* urbana muy distinta del recorrido urbano, nocturno y peligroso experimentado por los dos personajes de «Graffiti». La percepción de lo temporal en esta escena del Quai de la Mégisserie es relevante, puesto que lo que se pone en evidencia a través de la experiencia de los personajes es el desarrollo de un tiempo no modelado por relaciones causales, sino por relaciones analógicas («nos emborrachábamos de metáforas y analogías»). En

11 Cito de manera completa la opinión de Dupin: «Le signe est innombrable, dans l'œuvre de Tàpies, comme il l'est au-dehors, sur les murs, les palissades, sur le papier et la vitre, sur les caisses ou l'écorce des arbres. Innombrable et brouillé, dansant, enchevêtré. C'est l'inscription, et la marque, les griffonnages et les graffiti, et tout ce qui 'bâtons, chiffres et lettres' recouvrent les surfaces, oblitèrent les objets et le 'décor' de la vie.» (Exposition «Objets et Grands formats», 1972).

12 Cf. *Nadja* (1928) de André Breton.

esta escena, Horacio es absorbido por el *mundo-Maga*; logra adoptar la perspectiva de Lucía: su forma inocente, lúdica, despreocupada de ver el mundo. El c. 8 retoma y expande motivos compositivos del capítulo precedente: la mirada, el mundo acuático, la atracción física que reúne a ambos personajes. El juego de la mirada ciclópea se repite en este capítulo. Si en el c. 7 ambos juegan a mirarse de cerca entre ellos, en el c. 8 la diversión consiste en mirar de muy cerca los peces a través del vidrio deformante de las peceras («Los mirábamos, jugando a acercar los ojos al vidrio, pegando la nariz [...]» [48]). Vidrios y cristales refieren la ilusoria (acaso efímera) transparencia de lo real. Comentaba Cortázar en una entrevista:

[...] porque el fenómeno de la transparencia, el hecho de que la visión pueda atravesar una superficie opaca, una superficie material como es el cristal, me sigue pareciendo una incitación a ver en la materia otras cosas de las que se ven habitualmente. [...] Es decir, buscar todas las posibilidades de pasaje. (Prego 1985: 26-27, citado por Batarce Barrios 2002: 150)

20. Esas son las posibilidades de pasajes que la mirada también permite en «Graffiti», cuando de la confrontación de colores surge un rostro (el de ella) amoratado por los golpes recibidos: «viste el óvalo naranja y las manchas violeta de donde parecía saltar una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos.» (400).
21. En ambos capítulos de *Rayuela* se destaca la acción de una mirada desarraigada (desarraigo: motivo ideológico central en toda la novela) que anhela conjugar la experiencia del presente y la anhelada intensidad de la vida mediante un sentido que parte a la deriva, dislocado por insólitos encuentros que invitan a franquear los límites de lo conocido («Descubríamos entre exclamaciones que enfurecían a las vendedoras [...] los comportamientos, los amores, las formas.» [49]; «Descubríamos cómo la vida se instala en formas privadas de tercera dimensión» [49]). Así como el tiempo se diluye de manera surrealista en pasta de chocolate, el *logos* (*verbum-razón*) adopta la vía analógica invitando a ver más que a comprender, como la boca dibujada por la amante (que «por un azar que no busco comprender coincide exactamente con tu boca que sonríe por debajo de la que mi mano te dibuja.» [47]) esquivo sus leyes al alojar en ella flores, peces, vida, fabulosas sombras («nos besamos como si tuviéramos la boca llena de flores o de peces, de movimientos vivos, de fragancia oscura» [47]). El lenguaje se desprende de su carga referencial buscando convergencias entre la escritura (de sensibilidad surrealista) y las artes plásticas, como también puede apre-

ciarse en «Graffiti». Una evanescencia acorde con la delicuescencia moldeable del tiempo experimentada por Horacio en el c. 8 («Era el tiempo delicuescente, algo como chocolate muy fino o pasta de naranja martiniquesa, en que nos emborrachábamos de metáforas y analogías, buscando siempre entrar.» [49])¹³. Para entrar plenamente en el mundo de los peces «suspendidos en el aire» (48) hay que poder explorar nuevas formas, descubrir el sentido estético (plástico) de las cosas, un sentido según el cual los peces pueden divertirse como «perros de jade» o ser la «exacta sombra de una nube violeta» (49). Lucía y Horacio exploran en su paseo por el Quai de la Mégisserie la «tercera dimensión» azarosa y fascinante de la vida. Experimentan una dimensión visual (no domesticable por el *logos*) que da relieve matérico y cromático a lo vivido. De ahí la referencia final a Giotto¹⁴, momento textual altamente colorido, en el cual la paleta cromática se inicia con el sol amarillo, pasando luego por el rojo, el marrón chocolate, el naranja, el verde jade, el violeta, el rosado, sin olvidar las sombras. Solo un minúsculo obstáculo profana la sublime escena: una «cinta de excremento que no acaba de soltarse» (49) devuelve a los peces a su existencia material y mundana («los arranca a su perfección de imágenes puras» [49]); los vuelve reales, los «compromete» con la realidad. Aunque el final del c. 8 sugiera un retorno a la contingencia de la vida a través de la noción de «compromiso», el texto articula en su cierre el surrealismo poético (dominante en ambos capítulos) con la fealdad de la existencia, con la incursión de lo corporal en el trazo oscuro que deja la materia orgánica (a lo Tàpies):

Un golpe de aleta y monstruosamente está de nuevo ahí con ojos bigotes aletas y del vientre a veces saliéndole y flotando una transparente cinta de excremento que no acaba de soltarse, un lastre que de golpe los pone entre nosotros, los arranca a su perfección de imágenes puras, los compromete, por decirlo con una de las grandes palabras que tanto empleábamos por ahí y en esos días (49).

13 El texto no precisa en dónde se busca entrar (¿se refiere a los locales del Quai de la Mégisserie? ¿al tan anhelado centro que promete trascendencia?). El pasaje citado parece no estar exento de connotación erótica. La imagen de los peces asociada a la sexualidad reaparece en el c. 25 cuando Gregorovius le cuenta a la Maga su propia iniciación sexual ocurrida en un prostíbulo en Dubrovnik al que lo llevó un marino danés. En la habitación había un «acuario maravilloso» y Gregorovius veía pasar los peces «maquinalmente» (147). Esta iniciación ocurre también en marzo.

14 Giotto di Bondone (Colle de Vespignano 1267 - Florencia 1337), pintor del Trecento italiano considerado como uno de los iniciadores de los cambios artísticos producidos en el Renacimiento. Introdujo la humanización de los personajes en la representación pictórica a través de la inclusión del espacio tridimensional, de los colores brillantes y luminosos. También, la dimensión narrativa. Su estilo rompe con la tradición bizantina.

22. Esta liberación vital, poética, artística (indisociable en el universo ficcional cortazariano de la inocencia infantil que, al no estar contaminada por lo social, es vislumbrada como legítimo laboratorio de una intuitiva mirada edénica) es el correlato de un comportamiento que se desconecta de la mirada realista sobre lo real y que sugiere que el valor realista de una obra se independiza de su disposición imitativa. En los textos comentados, el lenguaje de los colores acarrea un combate contra la imagen como reproducción fiel de un objeto; interioriza la mirada exterior hasta disparar la imaginación... la fragilidad de una imagen que tiembla en el agua. Y la introspección, en tanto giro de ilusionismo enunciativo que, como un sombrero *sfumato* de Tàpies, confiere a la ficción cortazariana una profundidad onírica.

Bibliographie

AMAR SÁNCHEZ Ana María, «Narrar al sesgo: diálogos entre dos orillas en torno al horror», in *Cuadernos LIRICO*, n°8 («Argentina y Uruguay: lecturas del país vecino en la literatura rioplatense contemporánea (siglos XX y XXI)»), 2013. En línea.

BATARCE BARRIOS Graciela, «La vuelta al día en ochenta mundos: La teoría del camaleón», in *Acta Literaria*, n°27, 2002, p. 145-155. En línea.

BRETON André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1928.

CASTRO-KLAREN Sara, «Julio Cortázar lector», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°364-366, octubre-diciembre 1980, p. 11-36. En línea.

CORTÁZAR Julio :

a- *Rayuela*, Buenos Aires, Alfaguara, 2014.

b- *Cuentos completos/2*, Madrid, Alfaguara, 2004.

Derrière le miroir, n°200 («Tàpies. Objets et Grands formats»), noviembre 1972.

GOLOBOFF Mario, «Una literatura de puentes y pasajes», in *Historia crítica de la literatura argentina*, JITRIK Noé (dir.), vol. 9: «El oficio se afirma» (dir. SAITTA Silvia), Buenos Aires, Emecé, 2004, p. 277-304.

PREGO Omar, *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Muchnik Editorial, 1985.

SARLO Beatriz:

a- «Una literatura de pasajes» [1994], in *Beatriz Sarlo. Escritos sobre Literatura argentina*, SAITTA Silvia (dir.), Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007, p. 262-266.

b- «Releer Rayuela desde El cuaderno de Bitácora» [1985], in *Beatriz Sarlo. Escritos sobre Literatura argentina*, SAITTA Silvia (dir.), Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007, p. 246-259.

TAMBORENEA Mónica, *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Biblioteca Crítica Hachette n.º 3, 1986.

TZARA Tristán, « Essai sur la situation de la poésie », in *Le Surréalisme au service de la révolution*, n.º 4, diciembre de 1931, p. 15-23.