

ANDREA IMREI

“LA IMAGEN ES LA FORMA LÍRICA DEL ANSIA DE SER SIEMPRE MÁS”: CORTÁZAR Y LA IMAGEN COMO FORMA DE EXPRESIÓN

La cita en el título de mi artículo procede del ensayo de Julio Cortázar titulado *Para una poética*,<sup>1</sup> y revela que la imagen en la visión poética del escritor argentino es más trascendente que ser un simple fenómeno visual o un tropo literario.

La preocupación de Cortázar se remonta incluso a tiempos anteriores a la aparición de sus primeras obras literarias (sin contar algunas publicaciones dispersas de menor importancia): *La urna griega en la poesía de John Keats*, ensayo escrito en 1946 —durante su estancia en Mendoza donde ejerció como profesor en la Universidad de Cuyo—, seguido en 1947 por otro breve ensayo, *Teoría de túnel*, mientras que su primer tomo de cuentos, *Bestiario*, se publica sólo en 1951. En ambos estudios nos damos cuenta de una aspiración marcada por sentar las bases teóricas de su propia poética de arte. Por tanto este dato ya en sí mismo nos pone sobre aviso del hecho que Cortázar desde el principio de su actividad literaria estuvo dedicado a la investigación sistemática del tema de la imagen, y lo hizo simultáneamente tanto en el campo teórico como en el práctico. El ensayo referido, que recibió su forma definitiva entre 1951 y 1952 y finalmente se publicó bajo el título *La imagen de John Keats*, parece el primer momento en el que Cortázar, rindiendo homenaje a uno de sus poetas favoritos, formula su propia poética estrechamente vinculada con la imagen, el lenguaje metafórico y por ende con el lenguaje visual que volvió a exponer más tarde en varias ocasiones en otros escritos —por ejemplo en el ya citado *Para una poética*— y a la que permaneció fiel hasta su muerte.

La extraordinaria atracción de Cortázar por las imágenes y por la visualidad se expresa en su obra de muy diversas maneras, de las cuales mencionaré las cuatro manifestaciones más sobresalientes, por supuesto—debido a la falta de espacio—sin pretender entrar en detalles u ofrecer un análisis profundo y completo. Así, los cuatro ámbitos serían los siguientes:

<sup>1</sup>J. Cortázar: ‘Para una poética’, *La Torre* 2, 1954: 121–138. (‘Poétikakísérlet’, *Nagyvilág* 7–8, 1998: 478–491.)

1. La cimentación teórica de su arte, desarrollada primordialmente en los ensayos.

2. La constitución de un lenguaje metafórico-simbólico en los cuentos y novelas que proyecta su significado más allá de la anécdota aparente.

3. La propuesta lúdica de yuxtaponer texto e imagen en los libros llamados *libro objeto* o *libro collage* (por ejemplo *Último round* o *La vuelta al día en ochenta mundos*) o en otros donde texto e imagen se acompañan y se complementan (*Silvalandia*, *Territorios*, *Prosa del observatorio*, *Los astronautas de la cosmopista*).

4. La inclusión directa o indirecta de temas o referencias desde el territorio de las artes plásticas (pintura, escultura etc.) en sus obras literarias (*Fin de etapa*, *Las babas del diablo*, *Rayuela*, *62/Modelo para armar*, *Reunión con un círculo rojo*, *Instrucciones para entender tres pinturas famosas*, *Apocalipsis de Soltentiname*, *Orientación de los gatos*, *Graffiti*, los epígrafes de *Circe* y de *Abí pero dónde, cómo*)

En este artículo me dedicaré a hablar sólo de los dos primeros, es decir, de la argumentación teórica del imprescindible uso de la imagen y el modo de funcionamiento del lenguaje metafórico-simbólico en los textos literarios. Esta decisión se ve justificada también por el hecho que en el arte de Cortázar la práctica artística siempre se entrelaza de alguna manera con las ideas teóricas, puesto que una de sus preocupaciones máximas era dejar claro este aspecto de su obra, hasta tal punto que podemos considerarlo un esteta que juzgaba sumamente importante ofrecer una nueva concepción estética, heredera del romanticismo, del surrealismo y del existencialismo, inspirada por las investigaciones antropológicas de Lévi-Bruhl y Lévi-Strauss y por las ideas de Jakobson, afín a la estética de la deconstrucción de Derrida y la hermenéutica de Gadamer y Ricoeur. Por esta razón podemos afirmar que en este aspecto Cortázar ha sido un adelantado de su tiempo respecto a los cambios en la literatura y la teoría literaria de la época posmoderna actual.

“¿Por qué toda poesía es fundamentalmente imagen, por qué la imagen surge del poema como el instrumento incantatorio por excelencia?” plantea la pregunta Cortázar en el ensayo citado en el título y en su respuesta afirma que “[...] la tendencia metafórica es lugar común del hombre, y no actitud primitiva de la poesía”. Más adelante añade: “[...] el lenguaje íntegro es metafórico, refrendando la tendencia humana a la concepción analógica del mundo y el ingreso (poético o no) de las analogías en las formas del lenguaje”

A continuación da una explicación aún más explícita, ensanchando su planteamiento hacia una visión más general:

Esa urgencia de aprehensión por analogía, de vinculación pre-científica, naciendo en el hombre desde sus primeras operaciones sensibles e intelectuales, es la que lleva a sospechar una fuerza, una dirección de su ser hacia la concepción simpática, mucho más importante y trascendente de lo que todo racionalismo quiere admitir. Esa dirección analógica del hombre, superada poco a poco por el predominio de la versión racional del mundo que en el occidente determina la historia y el destino de las culturas, persiste en distintos estratos y con distintos grados de intensidad en todo individuo. Constituye el elemento emotivo y de descarga del lenguaje en las hablas diversas [...] desde el rural [...] y arrabalero hasta la habla culta, las formas-clisé de la comunicación oral cotidiana y en último término la elaboración literaria de gran estilo —la imagen lujosa e inédita, rozando el orden poético o ya de lleno en él.

Después, sacando las consecuencias, agrega: "...si la dirección analógica es una fuerza continua e inalineable en todo hombre, ¿no será hora de descender de la consideración solamente poética de la imagen y buscar su raíz, esa subyancia que surge a la vida junto con nuestro color de ojos y nuestro grupo sanguíneo?"

Antes de seguir debemos aclarar dos conceptos. Aunque en el fragmento citado el término *poesía* aparece en un sentido más estricto de la palabra, en la visión del mundo y la concepción artística de Cortázar no refiere sólo a obras literarias escritas con determinadas normas formales como el verso, el ritmo o la rima, sino se aproxima a la acepción original de la palabra, al término griego *poiesis* que significa 'creación', 'producción' y se define en *El banquete* de Platón como "la causa que convierte cualquier cosa que consideremos de no-ser a ser". Así por *poiesis* se entiende todo proceso creativo que es a su vez una forma lúdica de conocimiento. En *El banquete* es Diotima quien menciona la *poiesis* hablando sobre la lucha por la inmortalidad y afirmando que en tres tipos de *poiesis* puede darse el movimiento que sobrepasa el ciclo temporal de nacimiento y muerte: "Ese movimiento puede ocurrir: natural a través de la procreación sexual, en la ciudad a través de la consecución de la fama heroica y, por último, en el alma mediante el cultivo de la virtud y el conocimiento".

Heidegger, por su parte, la identifica con la *iluminación*, utilizando el término en un sentido más amplio, comparando la *poiesis* con "el florecer de la flor, el salir de una mariposa de su capullo, la caída de una cascada cuando la nieve comienza a derretirse". Con estas dos últimas comparaciones Heidegger subraya el éxtasis que se produce cuando algo se aleja de su naturaleza de una

determinada cosa para convertirse en otra. Partiendo de esta concepción, en el campo de las artes, *poiesis* se refiere a la fascinación provocada en el momento en que —mediante múltiples fenómenos asociativos aportados por la percepción— los distintos elementos de un conjunto se interrelacionan e integran para generar una entidad nueva, denominada estética.<sup>2</sup>

Por otro lado, la metáfora para Cortázar no es una simple transmisión cuyo rasgo característico, según afirma la retórica clásica, sería un proceso semántico, el movimiento efectuado en el traslado del significado de un significante a otro, ni el fruto de una doble abstracción como lo mantienen muchos teóricos aún en la actualidad, a través de la cual el subconsciente percibe la unidad de dos términos, mientras también toma conciencia de sus diferencias esenciales. De esta manera la metáfora, que nace de una semejanza relativa y no de una identidad absoluta, sería una función de la mente racional. Sin embargo, para Cortázar la metáfora de carácter alógico es una cualidad inherente al lenguaje originario de la especie, una facultad inconsciente de la psique que es capaz de captar la identidad esencial de entidades semánticas distintas. La imagen, que constituye la raíz del lenguaje metafórico, precede al lenguaje conceptual. La dirección analógica o el lenguaje metafórico, según Cortázar, funciona como “un sentido espiritual” que nos hace posible conocer “un mundo irreductible en su esencia a toda razón”.

Las ideas de Cortázar no aparecen sin antecedentes: coinciden en gran medida con lo que dice ya el joven Herder en su estudio *Fragmentos acerca de la literatura más reciente*, en el que declara que el lenguaje de las épocas de oralidad se fundamentaba en las estructuras visuales del pensamiento, utilizaba más el sentido metafórico y menos el sentido literal, en contraste con el lenguaje mucho más abstracto y conceptual de las épocas de culturas escritas. Paralelamente con el desarrollo de la escritura, su extensión y generalización en la civilización, los impulsos de la comunicación mediante imágenes quedaron relegados a segundo plano, la interpretación de éstas se veía cada vez más determinada por la interpretación de los propios textos escritos. Este cambio necesariamente generó la transformación de la visión del mundo, puesto que la representación visual supone una manera de ver las cosas muy distinta de la representación escrita. Cuanto más conceptos y reglas se introducen en el idioma, tanto más complejo será, pero al mismo tiempo va perdiendo su poética original.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> P. Parini: *Los recorridos de la mirada*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2002.

<sup>3</sup> Sz. Parragh: ‘Betűkbe zárt világ – poszt-literális az irodalomelméletben’, 1999 (<http://parszab.hu/index.html>).

Nietzsche en sus conferencias sobre la literatura griega, a la que califica como una literatura eminentemente oral, afirma que los tropos de sentido no literal en vez de relacionarse de una manera u otra con las palabras, constituyen su naturaleza immanente. Según él los rasgos característicos de la escritura, la conceptualidad, las estructuras causales, la propensión de abstraer terminaron por destruir lo orgánico del lenguaje oral y eclipsaron en tal medida sus bases visuales que hoy en día ya resultan casi irreconocibles.

También surge la pregunta si es posible poner signo de equivalencia entre la experiencia visual producida por una imagen y la recepción cognitiva de un tropo. Sin profundizar en esta cuestión, podemos afirmar que la comprensión de ciertas metáforas se apoya mucho más en la visualidad que en referencias lingüísticas. Por eso son capaces de sustituir o expresar la imagen en un contexto textual, constituir un instrumento para ofrecer una vivencia visual aparte de la aprehensión conceptual. Por consiguiente, la metáfora tiene un papel destacado en percibir el carácter visual del pensamiento. En contraste con la metonimia que es la irrupción de lo conceptual en la visualidad, la metáfora representa la presencia de lo visual en la lengua de carácter básicamente conceptual. Mientras que la metonimia se fundamenta en un tipo de lógica y se capta conceptualmente, la fuerza de la metáfora consiste precisamente en el hecho que resulta imposible captar su sentido de manera conceptual, y por eso proyecta su significado a regiones inconciliables con el sentido literal.

Nietzsche y más tarde, siguiendo su huella Derrida enfatizan el carácter fundamentalmente metafórico de la lengua, critican las filosofías logocéntricas construidas sobre la base de la conceptualidad.

La metáfora también adquiere un papel importante en la teoría literaria posterior a la modernidad. Tanto la hermenéutica como la deconstrucción se dirigen a la metáfora al indagar sus puntos de apoyo para la formulación de una nueva concepción del idioma. Gadamer, argumentando a favor de su carácter metafórico, afirma que la imagen es un “proceso óptico, en ella accede el ser a una manifestación visible y llena de sentido”<sup>4</sup>

La insuficiencia de la referencialidad tradicional de la lengua impulsó también a Ricoeur a exponer su tesis según la cual el fenómeno hermenéutico es simbólico. El concepto del símbolo de Ricoeur es muy afín a la esencia del término *metaforicidad*, y significa una expresión lingüística de doble o varios sentidos que permite y requiere una interpretación. La comprensión no es

<sup>4</sup> H. G. Gadamer: *Verdad y método*, Salamanca: Sígueme, 1993 : 193.

consecuencia del objeto, sino una actividad creativa que opera con el diálogo y tiene una naturaleza acumulativa.<sup>5</sup>

Sin embargo, en la teoría literaria fue la deconstrucción americana la que dio mayor relieve a la metáfora aunque en este caso también se puede observar la diferencia entre términos, puesto que la aproximación deconstruccionista utiliza la denominación *alegoría* que originalmente designaba una figura retórica. La alegoría para Paul de Man es una imagen cuyo significado no está dado a priori, sino cobra su forma a través y durante el proceso de lectura e interpretación. Por eso la temporalidad constituye uno de sus conceptos claves. La alegoría es “superposición suplementaria a través de la imagen”, y su significado va transformándose permanentemente, deconstruyendo y relegando el significado literal. De esta manera podemos ver que la deconstrucción también se apoya en la imagen a favor de superar la lengua referencial. Por tanto se constituye una incoherencia textual creativa y lúdica, y el texto adquiere un carácter abierto e intertextual.<sup>6</sup>

En resumen, el reconocimiento del fenómeno de que la lengua y la obra literaria como estructura lingüística carece de estabilidad y unidireccionalidad, y se muestra diferente en cada caso receptivo, conllevó la revaloración extraordinaria de la imagen que dentro del texto ya no se considera un elemento lingüístico, y su interpretación tampoco supone una actividad lingüística, ya que resulta inaccesible para el idioma. La imagen recobra su papel original: puede volver a funcionar como una vivencia dinámica que se basa en las características de nuestros sentidos y su organización visual.<sup>7</sup> Tanto la teoría literaria como la propia literatura en la época posmoderna busca la salida de la conceptualidad tradicional, la prepotencia de la lengua referencial, la mimesis literal, efectuadas desde un solo punto de vista previamente fijado.

Y ahora volvamos a Cortázar, para quien la imagen y el lenguaje metafórico es un medio que permite indagar una nueva concepción de la realidad que en su esencia más profunda es de carácter poético. “Cuando alguien afirmó bellamente que la metáfora es la forma mágica del principio de identidad, hizo evidente la concepción poética esencial de la realidad, y la afirmación de un enfoque estructural y ontológico ajeno [...] al entendimiento científico de ella. [...] la poesía participa y lleva a su ápice esta común urgencia

<sup>5</sup> A. Bókay: *Bevezetés az irodalomtudományba*, Budapest: Osiris Kiadó, 2006: 211.

<sup>6</sup> A. Bókay: *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*, Budapest: Osiris Kiadó, 1997.

<sup>7</sup> Gy. Kepes: ‘A látás nyelve’, in: L. Halász (ed.): *Vége a Gutenberg-galaxisnak?*, Budapest: Gondolat, 1985: 227.

analógica, haciendo de la imagen su eje estructural, su *lógica afectiva* que la arquitecta y la habita al mismo tiempo.”<sup>8</sup>

Y en otro lugar: “Hay un estado de intuición para el cual la realidad, sea cual fuere, sólo puede formularse poéticamente [...] porque la realidad, sea cual fuere, sólo se revela poéticamente.”<sup>9</sup>

Se nota que las aspiraciones de la poesía en el arte de Cortázar son sumamente ambiciosas: no es un simple medio de aprehensión, sino una especie de conocimiento ontológico que implica un “enriquecimiento vital”. La actividad poética “es el producto de una urgencia que no es sólo estética, sino existencial”. Una consecuencia lógica de esta postura será la revalorización de la realidad, incluso en perjuicio del arte.

“Vivir importa más que escribir, salvo que escribir sea —como pocas veces— un vivir.”<sup>10</sup>

Cortázar —siguiendo las huellas del surrealismo— propone el reconocimiento de la realidad como poética, y afirma que no es posible conocerla de manera racional, puesto que “en el acto racional de conocimiento [...] el sujeto se apresura a reducir el objeto a términos categorizables y petrificables, en procura de una simplificación a su medida.”<sup>11</sup> En esta poética el camino que se acerca a las conexiones ocultas para la razón siempre conduce por la subjetividad y por estados de conciencia no racionales.

Al final se plantea la pregunta ¿en qué consiste y cómo se realiza la metafóricidad en las obras de Cortázar? Nuestro postulado es que detrás de la anécdota de un cuento o una novela siempre subyace otra oculta que nos informa de una realidad que está más allá de la historia aparente, y se forma mediante el modo de constituir el texto según la lógica de estructuras metafóricas. A pesar de que tal vez en los cuentos parezca posible—pero sólo a nivel de la historia aparente—organizar las estructuras metafóricas en un sistema metonímico racional estable, en *Rayuela* o en *62/Modelo para armar* esta posibilidad queda excluida y será únicamente la dinámica de las imágenes que organizará el significado. Cortázar, además, explicita en varios escritos la condición eminentemente poética del cuento:

<sup>8</sup> J. Cortázar: ‘Para una poética’, *op.cit.* : 121–138.

<sup>9</sup> J. Cortázar: ‘Notas sobre la novela contemporánea’, *Realidad* 3, 1948 : 240–246.

<sup>10</sup> J. Cortázar: ‘Muerte de Antonin Artaud’, *Sur* 163, 1948 : 80–82.

<sup>11</sup> J. Cortázar: ‘Casilla de camaleón’, in: *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid: Siglo XXI, 1976. (‘Kaméleonhelyzet’, *Nagyvilág* 7–8, 1998 : 511–516.)

[...] no hay diferencia genética entre este tipo de cuento y la poesía como la entendemos a partir de Baudelaire. [...] El génesis del cuento y del poema es [...] el mismo, nace de un repentino extrañamiento, de un desplazarse que altera el régimen *normal* de la conciencia.<sup>12</sup>

En otro lugar dice: “Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta. [...] Sólo con imágenes se puede transmitir esa alquimia secreta que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene en nosotros.”<sup>13</sup>

En obras como *Rayuela* o *62/Modelo para armar*, en ciertos cuentos de *Historia de cronopios y de famas*, o en relatos como *Circe*, *Relato con un fondo de agua*, *La isla a mediodía*, *Fin de etapa*, *Axolotl*, *Cuello de gatito negro*, *Verano*, *El río*, *La casa tomada*, *Lejana*, *Las babas del diablo*, *El otro cielo*, *La puerta condenada* —y se podría seguir largamente la enumeración—, aparte del lenguaje metafórico del discurso, entendido en el sentido retórico tradicional de la palabra, podemos advertir que la historia no se construye sobre una estabilidad causal, conceptual, literal, en una constancia lingüística referencial, sino sigue la lógica de las imágenes, reflejando un modo de pensar eminentemente visual. La consecuencia de este hecho será, por una parte, que sólo a partir de asociaciones metafóricas puede constituirse una lectura homogénea de los textos y, por otra, que la metaforicidad favorece al carácter polisémico de las obras. También cabe mencionar que la organización metafórica mediante la flexibilidad y la dinámica de las estructuras visuales facilitó en gran medida que en la comunicación de los tres elementos constitutivos de toda literatura, el autor, la obra y el receptor, este último adquiriera un papel mucho más importante que había tenido anteriormente. Los textos ofrecen ya de una manera indirecta un campo de juego mucho más amplio a la interpretación receptiva.

Roman Jakobson al hacer distinción entre el modo de expresión de la lira y la épica refiere a dos tipos de procedimiento cognitivo: el primero es el comparativo-selectivo que caracteriza la poesía, y su tropo más inalienable es la metáfora, mientras que el otro, típico en la épica, se fundamenta en la combinación de elementos, opera con contactos de tipo racional, y se manifiesta por la metonimia. Según Jakobson, la novela realista, por ejemplo, es una obra por excelencia metonímica.<sup>14</sup> Esta oposición cobra un nuevo

<sup>12</sup> J. Cortázar: *Del cuento breve y sus alrededores*, in: *Último round I*, México: Siglo XXI, 1969.

<sup>13</sup> J. Cortázar: ‘Algunos aspectos del cuento’, *Casa de las Américas* 60, 1970.

<sup>14</sup> R. Jakobson: *Hang, jel, vers*, Budapest: Gondolat, 1972 : 215.



sentido si vinculamos la metáfora con la visualidad, y la metonimia con la conceptualidad de la escritura. Sin embargo, en la literatura posmoderna el cuestionamiento de la referencialidad tradicional de la lengua y la omisión de las estructuras causales originó que la organización metonímica de la épica quedó relegada y se vio sustituido por nuevas tendencias en las que la organización metafórica se hace cada vez más dominante, como podemos observar en la literatura húngara, por ejemplo, en la prosa de Péter Esterházy.<sup>15</sup>

Estos comentarios evocan las observaciones de Cortázar acerca de la novela: “el estilo novelesco consiste en un compromiso del novelista con dos usos idiomáticos peculiares: el científico y el poético.”<sup>16</sup> Y más tarde: “Creo mejor calificar aquí de enunciativo el uso científico, lógico si se quiere, del idioma. Una novela comportará entonces asociación simbiótica del verbo enunciativo y el verbo poético, o mejor, la simbiosis de los modos enunciativos y poéticos del idioma.”

El objetivo de la organización metafórica tanto en la prosa posmoderna, como en las obras de Cortázar, por un lado es la comunicación de contenidos inaccesibles mediante la lengua referencial, y por otro la transmisión simultánea de contenidos de significados opuestos. Cuando Cortázar habla de la destrucción del idioma, realmente propone sustituir la lengua conceptual-referencial por el lenguaje metafórico-simbólico, reemplazar “lo estético por lo poético, la formulación mediatizadora por la formulación adherente, la representación por la presentación”. A su juicio “la condición humana no es reductible estéticamente y que por ende la literatura falsea al hombre a quien ha pretendido manifestar en su multiplicidad y su totalidad. [...] El lenguaje de las letras ha incurrido en hipocresía al pretender estéticamente modalidades no estéticas del hombre; no sólo parcelaba el ámbito total sino que llegaba a deformar lo informulable para fingir que lo formulaba.”<sup>17</sup> La proposición de Cortázar es apuntar “hacia las nuevas tierras cuya conquista extraliteraria parece ser un fenómeno significativo dentro del siglo”, articular “un ejercicio verbal a cierta visión, a cierta re-visión de la realidad.”<sup>18</sup>

<sup>15</sup> E. Kulcsár-Szabó: *A zavarbaejtő elbeszélés*, Budapest: Kozmosz Könyvek, 1984 : 71.

<sup>16</sup> J. Cortázar: ‘Notas sobre la novela contemporánea’, *op.cit.* : 240-246.

<sup>17</sup> J. Cortázar: ‘La teoría de túnel’, in: *Obra crítica I*, Madrid: Alfaguara, 1994 : 61-68.

<sup>18</sup> *Idem.*