

REMISIONES DIALÓGICAS A OTROS LENGUAJES ARTÍSTICOS EN LAS FICCIONES DE JULIO CORTÁZAR

Carlos Dámaso Martínez
Universidad Nacional de las Artes
cdmartine@hotmail.com

Resumen

En esta exposición intentaré examinar cómo la literatura configura miradas reflexivas sobre problemáticas de otros lenguajes artísticos, a veces en consonancia con concepciones de la literatura, pero también como en la obra narrativa de Julio Cortázar, sobre cuestiones específicas de las artes visuales, la música, el teatro y otras manifestaciones estéticas. Una recurrencia en sus libros que nos permite afirmar que es un aspecto constitutivo de su poética literaria. Me ocuparé principalmente del análisis de las remisiones a la pintura de vanguardia, la fotografía y el jazz en el contexto de los años 60 en los relatos de este escritor. Tendré en cuenta aspectos como la concepción del artista vanguardista, basada en la renovación formal y en la búsqueda de una nueva relación con el mundo; la adhesión al surrealismo; la recepción e interpretación del arte, rupturas, debates estéticos, ciertas articulaciones interdisciplinarias; principalmente en *Rayuela*, “El perseguidor”, “Las babas del diablo” y otros textos. Este enfoque es consciente de la relatividad conceptual y los cambios de paradigmas artísticos, históricos e ideológicos y atenderá a los aportes teóricos de ensayistas como Jacques Rancière, Nicolás Bourriaud, Eric Hobsbawm, Andreas Huyssen, entre otros.

**Remisiones dialógicas, Literatura,
Lenguajes artísticos, Poética literaria**

Me interesa en esta ponencia referirme a las modalidades configuradas por remisiones, alusiones y reflexiones sobre otros lenguajes artísticos que encontramos en el mundo ficcional de Julio Cortázar.¹ En algunas de sus novelas, cuentos y otros textos se advierte la presencia de una dimensión importante de referencias a la música, el jazz particularmente, el teatro, las artes visuales y entre ellas, la fotografía. ¿Qué función y significación tiene esta característica en su poética narrativa? ¿A qué formas y concepciones del arte se refieren y de qué modo se establece una relación dialógica? Estos interrogantes son ineludibles para quienes inician una lectura de su obra. Tampoco son aspectos semánticos que conllevan un efecto perturbatorio en el seguimiento de las acciones ficcionales, en el fluir de las tramas y en la búsqueda del desciframiento del código de enigmas propuestos en las historias que se narran. Por el contrario, son, en gran parte de su obra, constitutivos del trazado de su universo ficcional y llegan a seducir con eficacia a sus lectores.

En el abordaje de esta particularidad de la poética literaria cortazareana voy a centrarme especialmente en sus discursos narrativos. Por cierto quedarán para otra indagación algunos textos que podríamos llamar “híbridos”, como los denomina en su ensayo Marcy Schwartz (2012) reunidos en libros “almanaques”, en la clasificación de Lourdes Dávila (2001), integrados por *Ultimo round* (2 vols., 1969) y *La vuelta al día en ochenta mundos* (1973); y “catálogos” a los libros *Territorios* ({1978}, 1992) y *Sibalandia* (1975); este último tiene ilustraciones del artista plástico Julio Silva. Son libros que integran textos e imágenes de artistas visuales de un modo en que ambos lenguajes (el literario y el visual) se interrelacionan y entrecruzan sentidos que posibilitan lecturas confluyentes. Se suman a este listado sus ensayos sobre libros de fotografías, como *Buenos Aires, Buenos Aires* con fotos de Sara Faccio y Alicia d’Amico (1968), *Alto Perú* (1984) con fotografías de Manja Offerhaus y *Paris, ritmos de una ciudad* ((1981), una colección de fotografías de Alecio de Andrade. Sin embargo no dejaremos de realizar alguna referencia a

1 Esta ponencia es un resumen de un trabajo más amplio en preparación.

otro de sus libros emblemáticos: el que Cortázar publicó con fotos y textos de su autoría con el título de *Prosa del observatorio* (1972).

FOTOGRAFÍA: MEMORIA Y CONTACTO CON LO REAL

Cortázar para distinguir dos géneros que configuran su obra narrativa, el cuento y la novela, en su ensayo “Algunos aspectos del cuento” (1963, *Casa de las Américas*) utiliza en su argumentación una analogía con otros lenguajes artísticos, lo que revela, asimismo, su fascinación por la imagen. Afirma que el cuento es comparable a la fotografía y la novela al cine. En el cuento –señala–, el tiempo y el espacio tienen que estar como condensados, sometidos a una alta presión espiritual y formal”. En la novela, sucede todo lo contrario, hay expansión (*Obra Crítica*, tomo 2, 1994:371).

En el cuento “Las babas del diablo”, de su libro *Las armas secretas* (1959), la fotografía es un elemento principal en la narración del enigma planteado en el texto. La posibilidad de ampliar una fotografía se vuelve clave para entrever en la profundidad de campo un posible asesinato. Es el cuento más experimental dentro de este libro. En él se plantea la búsqueda de nuevas formas para las estrategias narrativas del relato breve y hay una reflexión y conexión con las posibilidades de percepción de la imagen fotográfica. No en vano, Michelangelo Antonioni en su transposición fílmica, *Blow up* (1966), traslada la preocupación literaria de Cortázar a la percepción del lenguaje de las imágenes, la fotografía, la pintura y el cine. Digamos sobre las diferencias de lo que puede verse a simple vista y lo que puede revelarse a través de una visión que permite descubrir en un segundo plano otra significación reveladora. En este caso realizado a través de la tecnología del arte fotográfico. En su texto, por cierto, Cortázar sugiere la valorización de una lectura interpretativa que pueda decodificar y elaborar una significación conjetural.

En “Apocalipsis en Solentiname”, cuento publicado en el libro *Alguien anda por ahí* (1977), una serie de fotografías tomadas por el narrador protagonista a unos niños en Nicaragua sirven para realizar un procedimiento clásico del género fantástico, la metamorfosis de esas instantáneas. Fenómeno que crea una visión inquietante sobre qué es lo real, un interrogante que la narrativa fantástica plantea en sus ficciones, según Rosmary Jackson (1981). Pero el cuento agrega un plus de significación muy importante aún en clave del género; es decir, una alusión casi alegórica a la represión y la violencia de las dictaduras en Latinoamérica y, particularmente, a la dictadura cívico militar en Argentina. El cuento está fechado en La Habana, a pocos días del 24 de marzo de 1976. Es significativa la recurrencia a la fotografía en relación con la posibilidad de este lenguaje visual de capturar o fijar imágenes para la memoria. Bien sabemos, como dicen Susan Sontag (2006) y Paul Virilio (1998), del carácter fundamental que tiene la fotografía y los medios audiovisuales en la preservación de la memoria, un modo de constituirse en archivos del pasado, de la historia de la humanidad.

En esa línea de significación se puede leer también las remisiones al arte fotográfico que aparece en *Rayuela* (1963), en el capítulo 14, cuando el grupo llamado Club de la Serpiente, que integra la Maga y Horacio Oliveira junto a otros amigos artistas e intelectuales, se reúnen a escuchar discos de jazz. Uno de ellos, el chino Wong le muestra a Oliveira, que le ha pedido con insistencia ver una fotografía tomada en Pekín hacia 1920, un papel doblado en cuatro que guarda en su billetera. Son unas fotografías de mala calidad y algo borrosas. En realidad, imágenes de una serie de sangrientas torturas en las que se ve repetirse un poste con un condenado atado a él que va cambiando de foto a foto. La descripción minuciosa de estas instantáneas se detienen en la crueldad a que han sido sometidos los torturados y la última de ella muestra ya a una de las víctimas muerto. Esa crueldad pareciera ser ese núcleo de la representación fotográfica que Roland Barthes denomina el *punctum*, un efecto de la imagen que impacta o “punza” a quien mira (1990: 64-65). Si bien se advierten las limita-

ciones técnicas de la revelación y copiado de esas tomas, se supone que fueron realizadas con una Kodak de esa época y se destaca el buen pulso del fotógrafo, tal vez danés o norteamericano. Y lo que, en realidad importa, es que se trata de un documento de la crueldad de la represión del estado de la República China en la guerra contra los comunistas en esos años, sucesos trágicos que André Malraux supo narrar muy bien en su célebre novela *La condición humana* (1933). Según cree Oliveira esas fotos son parte del material que Wong posee para hacer un libro sobre la tortura y son apenas una muestra mínima de otros documentos que no puede llevar encima.

Por otra parte, Morelli en el capítulo 109 de Rayuela, como ha señalado Schwartz (2012), intenta –según el narrador– justificar sus “incoherencias” narrativas apelando a la idea de que “la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad no es cine sino fotografía”. Porque “no podemos aprehender la acción sino solo sus fragmentos”. Esta idea del acto de narrar como una reunión fragmentaria de imágenes o representaciones expresa una concepción estética de Cortázar, la elección de escribir un relato que como una serie de fotografías puedan sugerir y convocar al lector a participar en la construcción de una significación. Es una concepción estética que expresa su consonancia con la tradición de vanguardia que se manifiesta en el contexto del arte de los años sesenta. Y, a su vez, muestra metafóricamente la modalidad de la estructuración de *Rayuela* como un libro que propone un montaje fragmentario, un modo nuevo, renovador, del género novela, muy diferente al de la novela realista tradicional. Es también la concreción de las ideas sobre el género propuestas en su ensayo “Teoría del túnel” (1947), en el que concluye diciendo que la novela debe configurarse como una mezcla de surrealismo y existencialismo, como señala Saúl Yurkievich (O.C./1, 1944: 15 a 30). Quizá también en esa búsqueda puede pensarse en su lectura valorativa de *Adan Buenos Aires* de Leopoldo Marechal (Revista *Realidad*, marzo- abril, 1949).

La fotografía, la palabra, la imagen y el discurso literario, cobran una mayor relación, o quizás más precisamente habría que hablar de

combinación, mezcla o diálogo entre estos dos lenguajes, en *Prosa del observatorio* (1972), al que Jaime Alazraki (1987) caracterizó como un entrelazamiento de poesía, prosa, ensayo y ficción. Este libro reúne una serie de fotos que Cortázar tomó de los observatorios astronómicos de Jai Singh (del siglo XVIII) en Delhi y Jaipur, en la India. Genéricamente es un libro inclasificable, bien podríamos destacarlo como un híbrido muy original. El principio constructivo sin duda es el montaje, que logra combinar estas dos instancias artísticas, el lenguaje de las fotos y el de los textos, que a su vez son una mezcla o entrelazamiento de distintos discursos, como señala Alarazki. Así como Vicente Huidobro aspiraba a crear un lenguaje poético que fuera tan autónomo como el de las artes visuales, Cortázar busca con estos libros algo semejante, donde la coexistencia dialógica de dos lenguajes artísticos: el de la literatura y el de las imágenes fotográficas o pictóricas confluyen en un espacio o soporte común, digamos el de un libro. Por razones obvias de tiempo, un análisis más pormenorizado de esta obra no será realizado aquí. Diremos solamente, con las palabras de Marcy Schwartz, en el ensayo citado, que *Prosa del observatorio* “insiste en el compromiso cortazareano entre lo fantástico y una estética revolucionaria que hace imperativo el arte en un mundo de alienación urbana y poscolonialismo transnacional” (2012: 3).

EL JAZZ COMO COMPONENTE CONSTRUCTIVO DE LA FICCIÓN

Un cuento paradigmático de sus relatos que alude muy precisamente a la temática de un artista del jazz es el titulado “El perseguidor”, incluido también en *Las armas secretas* (1959). No es un relato fantástico, sino un texto que focaliza, desde la perspectiva de un crítico de jazz, la vida de un saxofonista norteamericano, Johnny Carter, que tiene como modelo al famoso y conocido intérprete jazzístico Charlie Parker. (Prego Gadea, 1997). Paradójicamente el mismo Cortázar, gran admirador

de esa música, ha expresado que no conoció personalmente a Charlie Parker y antes de elegir a un escritor como personaje del cuento, prefirió distanciarse y tomar la figura de un artista musical en una clara apuesta a la ficción. El rol del crítico, las peripecias de su profesión, sus intereses económicos, como su relación amistosa con Johnny, aparece claramente en el relato. Desde su mirada se traza la figura de un músico muy perturbado por su adicción a las drogas que vive en París. Construye así una figura de artista casi romántica, un músico de jazz que vive obsesionado por su arte, al borde del delirio y las alucinaciones, a veces metafísicas en relación con sus reflexiones y preocupaciones por la dimensión de lo que es el tiempo. Un músico que busca con su instrumento la magnificencia de sus interpretaciones. En realidad, es el perseguidor obsesivo de ese ideal de perfección artístico, una persecución que se le vuelve imposible, como lo caracteriza el crítico narrador cuando dice que se pone frenético de rabia “frente a lo que persigue, a lo que le huye mientras más lo persigue”. El crítico, después de escuchar una interpretación de Johnny, titulada *Amorous*, llega a la conclusión de que es excepcional pero que Johnny no la valora. Por lo tanto, cree que el saxofonista no es un perseguido debido a sus perturbaciones provocadas por la adicción a las drogas, como ha escrito en la biografía publicada sobre él, sino el perseguidor. Una biografía, por otra parte, que según acota el crítico, su edición en inglés se vende en ese momento “como la coca-cola”. Evidentemente la perspectiva de este narrador puede dilucidar y transmitir lo que considera importante de la modalidad interpretativa de Johnny Carter. Dice que forma parte del nuevo estilo del jazz de la posguerra, que fue “como una explosión en la música, pero una explosión fría silenciosa” y afirma también que: “después del paso de Johnny por el saxo alto no se puede seguir oyendo a los músicos anteriores y creer que son el non plus ultra”. CC. Tomo 2, 1994: 236).

“El perseguidor” no solo es la narración de la vida y la apreciación del valor artístico de este saxofonista, sino también, como venimos observando, de la trayectoria profesional y de la subjetividad de quien

cuenta esto, es decir, del crítico, que además supuestamente en este relato es un amigo del artista. En un pasaje del cuento, vemos como él mismo expresa cuáles son sus presupuestos conceptuales sobre el jazz y sus comparaciones con las artes visuales, las que de cierto modo son también las que Cortázar “persigue”, es decir, una concepción del arte literario y del arte concentrado en la búsqueda de una renovación y en la idea de que existe una autonomía formal del arte, sea en la música, en la pintura y, evidentemente, en sus ficciones y ensayos. Veamos lo que dice Bruno, el crítico en este cuento:

...a Johnny no le gusta gran cosa los blues (...) los encuentros fáciles del jazz tradicional. Pero de todo esto he hablado en mis libros, mostrando cómo la renuncia a la satisfacción inmediata indujo a Johnny a elaborar un lenguaje que él y otros músicos están llevando hoy a sus últimas posibilidades. Este jazz desecha todo erotismo fácil, todo wagnerianismo..., para situarse en un plano aparentemente desasido donde la música queda en absoluta libertad, así como la pintura sustraída a lo representativo queda en libertad para no ser más que pintura. (CC., 1994: 242)

Sin embargo, hacia el final del cuento, cuando Johnny ha regresado a Nueva York, a donde al poco tiempo de otras crisis y recaídas por la droga muere de un paro cardíaco, la figura del crítico, de Bruno, parece dejar esos ideales estéticos y disolver (o traicionar) una concepción autónoma e innovadora del arte del jazz, al aceptar las posibilidades que las condiciones del mercado del arte le ofrecen. Por eso decide dejar intacta la imagen del saxofonista Johnny Carter que ha configurado en su libro. Cree que, en verdad, es “un pobre diablo de inteligencia apenas mediocre, dotado como tanto músico, tanto poeta del don de crear cosas estupendas sin tener conciencia de su obra”. Además, se justifica, diciendo que “no era cosa de crearse complicaciones con un público que quiere mucho jazz pero nada de análisis musicales o psicológicos”. (1994: 265).

En *Rayuela* (1963), Cortázar de un modo casi hiperbólico recurre a la música, al jazz sobre todo, y a ciertas composiciones de la llamada música clásica. Por ejemplo, para citar algunos casos, la Maga toca el piano, canta, escucha a Beethoven, con Oliveira interpretan melodías de Schubert y preludios de Bach.

Veamos cómo aparece el jazz en ese mundo narrativo en algunos capítulos de esta primera parte de la novela, que tiene como escenario a París hacia fines de los años cincuenta. Particularmente en los capítulos que van del 12 al 17 encontramos a los integrantes del Club de la Serpiente reunidos para escuchar jazz. Están por cierto, la Maga y Oliveira. La narración asume la perspectiva de Oliveira, a veces en tercera persona, otras en primera; también están Gregorovius, Wong, Ronald, Babs, Etienne. A esta reunión la llaman la discada, el ritual es escuchar jazz, tomar vodka de mala calidad, fumar y conversar un poco. El disk jockey es Ronald, su mujer Babs lo ayuda en la elección de los discos. Así como las remisiones a la literatura, escritores y libros, principalmente de la tradición de la vanguardia histórica, el surrealismo y los contemporáneos (Carson Mac Cullers, Henry Miller, Raymond Queneau, y tantos otros) configuran una biblioteca nutrida y variada para los lectores, hay además una discoteca sobre jazz y la inclusión de algunos referentes de la música clásica; lo mismo podría decirse que lo largo de la novela se va conformando en remisiones y nominaciones comparativas un amplio catálogo de obras y artistas visuales. Esta instancia literaria y artística fue de algún modo para los lectores de *Rayuela*, en su mayoría muy jóvenes, como lo reconoce Cortázar, una suerte de iniciación en esos ámbitos de la literatura y el arte en los años sesenta.

Sobre el jazz, para ejemplificar la importancia en esta novela de una manera más breve, podría señalarse que en el capítulo 17 Oliveira, mientras escuchan un nuevo disco puesto por Ronald, los Waring's Pennsylvanianns, piensa y reflexiona sobre la importancia del jazz, traza en unos párrafos, un recorrido histórico de esta música, desde sus orígenes (los show boats en Stororyville), sus pasos por distintos géneros y estilos hasta convertirse en una música universal. Es así que desde la

perspectiva de Olivera, en un estilo indirecto libre, se enfatiza la universalidad de esta música:

El jazz es como un pájaro que migra o emigra o inmigra o transmigra, salta barreras, burla aduanas, algo que ocurre y se difunde y esta noche en Viena está cantando Ella Fitzgerald, mientras en París Kenny Clarke inaugura una *cave* y en Perpignan brincan los dedos de Oscar Peterson; Satchmo por todas partes,... en Buenos Aires, en Ginebra, en el mundo entero. (2011, p.91).

Por otra parte es interesante señalar que existe una publicación de los últimos años titulada *Jazzuela*, que tiene la particularidad de reunir en un CD las composiciones de jazz que Oliveira y la Maga escuchan con sus amigos del Club de la serpiente en *Rayuela*. Es un disco que contiene 21 cortes (19 que se encuentran mencionados en la novela y dos más que “están implícitos”).²

LA LITERATURA Y LAS ARTES VISUALES

Las remisiones narrativas a las artes visuales no solo establecen enlaces con ellas en tanto citas o alusiones en la obra de Cortázar, sino

2 El CD incluye las siguientes grabaciones de jazz: Frank Trumbauer And His Orchestra: *I'm coming Virginia*, Bix Beiderbecke And His Gang: *Jazz me blues*, Kansas City Six: *Four o'clock drag*, Lionel Hampton & His Orchestra: *Save it pretty Mamma*, Coleman Hawkins: *Body and soul*, Dizzi Gillespie And His Orchestra: *Good bait*, Bessie Smith: *Baby doll*, Bessie Smith: *Empty bed blues*, Louis Armstrong And His Orchestra: *Don't you play me cheap*, Louis Armstrong's All Stars: *Yellow dog blues*, Louis Armstrong's All Stars: *Mahogany hall stomp*, Big Bill Broonzy: *See see rider*, The Chocolate Dandies: *Blue interlude*, Champion Jack Dupree: *Junker's blues*, Big Bill Broonzy: *Get back*, Duke Ellington And His Orchestra: *Hot and bothered*, Duke Ellington And His Orchestra: *It don't mean a thing*, Earl Hines: *I ain't got nobody*, Jelly Roll Morton: *Mamie's blues*, Warning's Pennsylvanians: *Stack O'Lee blues*, Oscar Peterson: *Tenderly Oscar's Blues*. (Peyrats Lasuén, 2011).

que forman parte --como sucede con otros lenguajes artísticos-- de ciertos procedimientos de la ficción, especialmente cuando incorpora imágenes de la pintura de su contemporaneidad para caracterizar los personajes principales, la Maga y Horacio Oliveira, en la primera parte de la novela (“Del lado de allá”) y en la percepción de situaciones que son vistas por Oliveira como escenas similares a las imágenes pictóricas. Horacio Oliveira, el intelectual argentino, racional, erudito, conocedor de la literatura, las artes visuales y experto en el jazz cool, aunque a veces hasta prejuicioso, es visto por la Maga como si fuera un cuadro de Mondrian. A su vez, Oliveira define a la Maga, por su intuición y sensibilidad, como una pintura de la artista plástica portuguesa Vieira da Silva (2011, cap. 19). En el capítulo 26 de *Rayuela* ante la verborragia de Gregorovius que intenta seducir a la Maga, ella va traduciendo en su imaginación esas palabras a imágenes de artistas visuales:

Por momentos, las palabras de Gregorovius se dibujaban en la sombra verde o blanca, a veces era un Atlan, otra un Estève, después un sonido cualquiera giraba y se aglutinaba, crecía como un Manessier, como un Wifredo Lam, como un Piaubert, como un Étienne, como un Max Ernst. Era divertido y Gregorovius decía: “y están mirando todos los rumbos babilónicos por expresarme así, y entonces...”, y la Maga veía nacer de las palabras un resplandeciente Deyrolles, un Bissière, pero ya Gregorovius hablaba de la inutilidad de ontología empírica, y de golpe era un Friedländer, un delicado Villon que reticulaba la penumbra y la hacía vibrar (Capítulo 26).

Las imágenes pictóricas o plásticas sirven entonces para caracterizar a los personajes en sus rasgos intelectuales, emocionales y por sus comportamientos de un modo metafórico. Algo así como reconocer que ciertas formas de los seres humanos son o pueden ser semejantes a formas y estilos del arte. Cortázar crea y trasmite así en la trama ficcional de esta original novela estas correspondencias entre estos lenguajes artísticos.

En otro pasaje de esta novela, en la habitación donde están viviendo la Maga y Oliveira, en el momento en que el bebé Rocamadour está agonizando (cap. 28) y la Maga no ha tomado aún conocimiento de esta tragedia, los personajes allí reunidos (los amigos del Club de la Serpiente, Gregorovius, Ronald, Babs y Etienne, y la Maga son percibidos desde el punto de vista de Oliveira como si fueran imágenes artísticas. La Maga sentada se le presenta como una escultura de Henry Moore, la luz tenue de la lámpara en la habitación crea para Oliveira un símil con un cuadro de Rembrandt (cap. 28, pp. 189 y 197).

En “Verano en las colinas”, un texto breve e introductorio a otro relato (“Manera sencillísima de destruir una ciudad”), incluido en *La vuelta al día en ochenta mundos* [1967] (1974: 15-19), Cortázar expresa que una nube solitaria sobre el cielo de Cazeneneuve, en la Alta Provenza, le hace pensar “en un cuadro de René Magritte, *La batalla de l’Argonne*, y reitera el clásico concepto de que a veces la naturaleza imita al arte. Y no sólo en este caso al cuadro de Magritte sino también a un texto de su autoría:

Sin duda, el arte, sus distintos lenguajes, es un elemento casi material en la composición de *Rayuela*. Es también, especialmente por su apelación a la imagen, a los modelos de las artes visuales y la fotografía y la música, un rasgo de su original búsqueda de una nueva forma de la novela, una variante que renueva el género y que abre perspectivas novedosas dentro de la narrativa argentina y latinoamericana en los años sesenta. Es en ese sentido, siguiendo a Rancière, es una muestra del cambio del régimen de lo sensible que se experimenta en ese contexto histórico social. En *Rayuela* también están presentes ciertas problemáticas del arte de vanguardia, de la cultura, se aluden a ciertos debates que se suscitan en ese período en el campo del arte y la literatura y se realizan algunas remisiones al teatro, especialmente en el cuento “Instrucciones para John Howell”. Por cierto, no faltan las citas de películas y comentarios sobre el valor de algunos films de esos años y del cine mudo, como el del periodo expresionista.

Por otra parte, podría afirmarse que en *Rayuela* la figura de Horacio Oliveira es fundamental. Cortázar construye un personaje que parece ser como un archi lector, una imagen de un intelectual, de un escritor erudito, de un artista argentino que intenta anclar en París, pero que regresa a su país después de haber llegado a un estado de soledad y desesperación, al grado de sentirse tan marginal como la clochard con la que se emborracha bajo los puentes del Sena. De todos modos, es alguien que pese a todo cree en la autonomía del arte, siente que pertenece a la cultura occidental, europea, como dice Borges en “El escritor argentino y la tradición,” pero que también percibe y es consciente de su lugar de descentramiento en París, cuando compara las señas de identidad de su origen, la cultura “del lado de acá”, las diferencias que se pueden ver con “las del lado de allá”.

Cortázar desde el paradigma del surrealismo literario admira el lenguaje de las artes visuales casi como un ideal estético de su literatura, la posibilidad sugerente, la polisemia interpretativa, la fuerza connotativa de la imagen, los takes de improvisaciones del jazz, la intraducibilidad de la música y las formas artística a las palabras, ese ideal de de la vanguardia artística respecto a la creación de una obra abierta, como la denomina Umberto Eco en su conocido libro.

La política de la literatura para Ranciere (2011: 14-15) “no es la política de los escritores ni la manera de su representación en sus obras de las estructuras sociales, sino que la “literatura hace política en tanto literatura”. Desde esta perspectiva rancierana podemos concluir que *Rayuela* --así como Borges y Bioy Casares con el cuento fantástico y policial en los años cuarenta-- es una manera de intervenir políticamente en la literatura argentina y latinoamericana hacia 1963, con la intención estética de producir una renovación, un cambio en la narrativa, especialmente en la novela en esos momentos en donde el canon realista dominaba la escena.

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime (1987). "Tema y sistema de *Prosa del observatorio* de Julio Cortázar". *La Torre* 1. Pp. 92-110.
- Alazraki, Jaime (1982). "Tres formas del ensayo contemporáneo : Borges, Paz, Cortázar". En *Revista de la Universidad de México*, pags.17-19-23.
DOI : 10.5195/reviberoamer.1982.3678
- Arrone-Amestoy, Lida (1987). "Identidad y diferencia : discursos de la imagen en *Prosa del observatorio*". *Los ochenta mundos de Cortázar : ensayos*. Ed. Fernando Burgos. Madrid : Edi-6, pp. 55-66.
- Berger, John (2006). *Modos de ver*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Cadava, Eduardo (1997). *Words of Light. Theses on the Photography of History*. Princeton : Princeton UP, 1997.
DOI : 10.2307/465268
- Cortázar, Julio (1962-63). "Algunos aspectos del cuento". *Casa de las Américas* 15-16. <http://www.literatura.us/cortazar/aspectos.html>
- Cortázar, Julio (1984). *Alto el Perú*. Fotografías de Manja Offerhaus. Mexico : Nueva Imagen, 1984.
- Cortázar, Julio (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires*. Fotografías de Sara Facio y Alicia d'Amico. Buenos Aires : Sudamericana.
- Cortázar, Julio (1994). *Cuentos completos*. 2 vols. Madrid : Alfaguara.
- Cortázar, Julio (1949). "Teoría del Túnel" en *Obra Crítica/ 1*, Edición de Saúl Yurkievich, Madrid, Akfaguara
- Cortázar, Julio (1981). *París : ritmos de una ciudad*. Fotografías de Alecio d'Andrade. Barcelona : Edhasa.
- Cortázar, Julio (1972). *Prosa del observatorio*, Barcelona Lumen.
- Cortázar, Julio (1963). *Rayuela*. Buenos Aires : Sudamericana.
- Cortázar, Julio (1975). *Silvalandia*. Ilustraciones de Julio Silva. México : Ediciones Culturales GDA.

- Cortázar, Julio. (1978) *Territorios*. México : Siglo XXI, (edición de 1992).
- Cortázar, Julio (1969). *Último round*. 2 vols. 1969. México : Siglo XXI.
- Cortázar, Julio. *Valise de cronópio* (1974). Trad. e intro. Daví Arrigucci. São Paulo : Perspectiva.
- Cortázar, Julio (1973). *La vuelta al día en ochenta mundos*. 2 vols. Madrid: Siglo XXI.
- Dávila, María de Lourdes (2001). *Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar*. Rosario : Beatriz Viterbo.
- Ferré, Rosario (1990). *El romántico en su observatorio*. San Juan : Literal, 1990.
- Franco, Jean (1976). "París, ciudad fabulosa". *Novelistas hispanoamericanos de hoy*. Ed. John Loveluck. Madrid : Taurus, pp. 271-90.
- Jackson, Rosemary (1981) *Fantasy; the Literature of Subversion*, London, Routledge, 1981.
- Prego Gadea, Omar (1997). *Julio Cortázar. La fascinación de las palabras*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Ranciere, Jacques (2011). "Política de la literatura" en *Política de la literatura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.
-(2014). El reparto de lo sensible. Estética y política, Buenos Aires, Prometeo.
- Schwartz, Marcy (2000). "Cortázar Under Exposure : Photography and Fiction in the City". *Beyond the Lettered City : Latin American Literature and Mass Media*. Debra Castillo y José Edmundo Paz-Soldán eds., NY : Garland, pp. 117-138.
- Schwartz, Marcy. *Invenções urbanas: ficción y ciudad latinoamericanas*. Buenos Aires : Corregidor, 2010.
- Schwartz, Marcy (1999). *Writing Paris. Urban Topographies of Desire in Contemporary Latin American Fiction*. Albany, NY : SUNY P.

- “Cortázar under Exposure” para una discusión de sus proyectos fotográficos sobre París y Buenos Aires. Para comentarios sobre *Alto el Perú*, véase "La geografía fotográfica de Julio Cortázar entre continentes" en mi libro *Inventiones urbanas*.
- (2014) « Escribir contra la ciudad: fotos y texto en *Prosa del observatorio* de Julio Cortázar », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 7 | 2012, Puesto en línea el 11 octubre 2012, consultado el 14 noviembre 2014. URL: <http://lirico.revues.org/652>.
- Sontag, Susan (1998). *Sobre la fotografía*, Madrid, Alfaguara, 2006.
- Virilio, Paul (1998). *Estética de la desaparición*, Editorial Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona.
- Yurkievich, Saul (1994) en Prólogo *Obra crítica /1* de Julio Cortázar, Madrid, Alfaguara.