

## JULIO CORTÁZAR Y TRES PINTORES BELGAS: ENSOR, DELVAUX; MAGRITTE

En uno de sus artículos sobre “plantados”, Julio Cortázar afirma que Francia los tiene descomunales: “pero Bélgica es todavía peor y lo proclamo con el orgullo de haber nacido en Bruselas”<sup>1</sup>. Que Cortázar admire a James Ensor (Ostende, 1860-1949), a Paul Delvaux (Antheit, 1897) y a René Magritte (Lessines, 1898-Bruselas, 1967) y sienta una innegable afinidad con ellos quizá dependa en parte de esa mera coincidencia en un común territorio natal. Pero las verdaderas razones de su admiración yacen tras el concepto de que “todo plantado es cronopio”, pintoresca e intencionada categoría de invención personal en la cual el propio Cortázar se incluye (cf. *infra*) y había incluido ya al autor de *Guernica*: “Un mundo que hubiera empezado por Picasso en vez de acabar por él, sería un mundo exclusivamente para cronopios”<sup>2</sup>.

### I

Si de Ensor se ha dicho que “n'appartient à aucune «école», ne se réclame d'aucune esthétique codifiée, ne relève au fond que de soi, que de son caprice, mais n'échappe pas à son temps”<sup>3</sup>, casi lo mismo podría decirse de Cortázar. El escritor argentino se vinculó en algún momento con la llamada “generación del 40”, pero no perteneció a ningún grupo o cenáculo. Revela simpatías —por los surrealistas, especialmente—, pero manteniendo una originalidad muy propia; si está convencido de sus derechos a la libertad de crear, no pretende, como hombre, rehuir lo que considera obligaciones:

<sup>1</sup> “Del gesto que consiste en ponerse el dedo índice en la sien y moverlo como quien atornilla y destornilla”, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, 1967, pp. 181-194, especialmente p. 185; cf. también *Rayuela*, Buenos Aires, 1963, p. 581.

<sup>2</sup> “Louis enormísimo cronopio”, *La vuelta al día...*, p. 121.

<sup>3</sup> PAUL FIERENS, *James Ensor*, París, 1943, p. 7.

Cuando regresé a Francia luego de esos dos viajes [a Cuba], comprendí mejor dos cosas. Por una parte, mi hasta entonces vago compromiso personal e intelectual con la lucha por el socialismo entraría, como ha entrado, en un terreno de definiciones concretas, de colaboración personal allí donde pudiera ser útil. Por otra parte, mi trabajo de escritor continuaría el rumbo que le marca mi manera de ser, y aunque en algún momento pudiera reflejar ese compromiso (como algún cuento que conoces y que ocurre en tu tierra) lo haría por las mismas razones de libertad estética que ahora me están llevando a escribir una novela que ocurre prácticamente fuera del tiempo y del espacio históricos. A riesgo de decepcionar a los catequistas y a los propugnadores del arte al servicio de las masas, sigo siendo ese cronopio que... escribe para su regocijo o su sufrimiento personal, sin la menor concesión, sin obligaciones "latinoamericanas" o "socialistas" entendidas como *a priori* pragmáticos<sup>4</sup>.

Como Ensor en discursos, brindis, comentarios y panfletos (FIERENS, *op. cit.*, pp. 26-27), Cortázar cultiva —sobre todo en sus artículos y novelas— una prosa que me cuidaré mucho de etiquetar y que desborda límites para alcanzar inusitados universos de expresión. Y si para Libby Tannenbaum los escritos de Ensor están caracterizados "by a gay, uninhibited inventiveness that might be described as a mixture of *Ubu Roi*, James Joyce and Danny Kaye"<sup>5</sup>, nosotros podríamos decir que los de Cortázar poseen un rasgo parecido, aunque quizá reemplazaríamos algún ingrediente de la mezcla.

Pese a su capacidad de desinhibida y desenfadada invención, tanto Ensor como Cortázar revelan angustias y desasosiegos nacidos de su mundo interior. El primero los representó en un dibujo de 1888 y en un grabado al aguafuerte de 1895 que llevan el título común de *Demons me turlupinant*. El segundo los ha convertido muchas veces en tema de cuentos y pasajes de novelas: "Circe", "Carta a una señorita en París", "Cefalea", "Axolotl", "La noche boca arriba", la Ciudad de 62, *modelo para armar*, "Ahí, pero dónde, cómo". El asedio insidioso del mundo circundante, carente para ambos de alguna dimensión decisiva que le conceda realidad auténtica<sup>6</sup>, determinó *Le désespoir de Pierrot* (1892), el autorretrato de Ensor rodeado de máscaras (1899) y buen número de las reflexiones y los sentimientos de los personajes en *Rayuela* de Cortázar.

<sup>4</sup> "Acerca de la situación del intelectual latinoamericano" [carta a Roberto Fernández Retamar, 10 de mayo de 1967], en *Último round*, México, 1969, p. 210.

<sup>5</sup> LIBBY TANNENBAUM, *James Ensor*, New York, 1951, p. 64.

<sup>6</sup> Para Ensor véase también EDWARD LUCIE-SMITH, *Symbolist art*, New York-Washington, 1972, p. 180.

Es justamente en su anti-novela donde por única vez el escritor argentino alude al pintor belga. Lo hace en dos ocasiones y con curiosas coincidencias. La primera corresponde al momento en que Oliveira y la Maga ven acercarse a la *clocharde*:

—Está maravillosa —dijo Oliveira—. Viene a seducir a los del puente.

—Se ve que está enamorada —dijo la Maga—. Y cómo se ha pintado, mirale los labios. Y el rimmel, se ha puesto todo lo que tenía.

—Parece Grock en peor. O algunas figuras de Ensor (p. 528).

Por un lado, debe recordarse que en ciertas creaciones de Ensor aparecen vagabundos y borrachos —*Pouilleux indisposé se chauffant* (1882), *Les pochards* (1883) — y que “they represent Ensor’s first insistence on man at his most abject and inglorious” (TANNEBAUM, *op. cit.*, p. 44). Por otro lado, la pintarrajeada cara de la *clocharde* nos obliga a relacionarla inmediatamente con un detalle de *L’entrée du Christ à Bruxelles* y con *La vieille aux masques* (ilust. 1-2), ambas de 1888. El comentario de Lucie-Smith sobre la última —“The suggestion is that the old woman is in the process of turning into the hollow mask she already resembles. Yet there is also a feeling of compassion. Ensor is not blind to the pathos of age, or to the still keener pathos of our hopeless attempts to resist it” (*op. cit.*, p. 178) — convendría también a la *clocharde* y a los sentimientos que despierta desde un principio en la Maga y, poco a poco, en Oliveira. La segunda ocasión en que Cortázar menciona a Ensor corresponde al momento en que Traveler lee *La luz de la paz del Mundo* y simultáneamente piensa a propósito de uno de los pasajes de Ceferino Piriz: “Cefe, borracho de colores, se concedía un último poema donde como en un inmenso cuadro de Ensor estallaba todo lo estallable en materia de máscaras y anti-máscaras” (p. 586). El cuadro aludido es *L’entrée du Christ à Bruxelles* (ilust. 3), que efectivamente posee enormes dimensiones —258 cm. por 431 cm.— y presenta una multitud heterogénea cuyos rostros parecen máscaras o desaparecen bajo ellas; por lo demás, lo mismo que en el aguafuerte *La cathédrale* (1886), hay allí un grupo de personas uniformadas —soldados o banda— que se interpone entre Cristo —o su símbolo— y el gentío enmascarado. No sorprende que Cortázar eligiera *L’entrée* para asociarlo al texto de Ceferino; éste se ocupa del militarismo y clasifica pintorescamente las obligaciones de los miembros del ejército de acuerdo con el signo del Zodíaco que les corresponde:

... los Sindicatos del antigobierno fundamental, para los militares nacidos bajo el signo zodiacal Tauro; ... Auspicios y representa-

*ciones prácticas de fiestas públicas y/o patrias* (usos de disfraces adecuados por parte de militares, en los momentos de encarnar, ya un desfile militar, ya un desfile de carnaval, ya una comparsa carnavalesca, ya una fiesta de la vendimia, etc.), *para los militares nacidos bajo el signo zodiacal Escorpión* (p. 587).

Siguiendo una antigua tendencia de la pintura flamenca, Ensor no desdeña lo escatológico, como lo demuestran el grabado *Le Pisseur* (o *Un homme du peuple*) de 1887 y el decididamente crítico y sarcástico *Alimentation doctrinaire* (1889). ¿Es de toda una tradición, de Ensor, del desenfado con que hispanoamericanos y españoles aluden a tales necesidades fisiológicas, o de la suma de todo ello, que proviene lo escatológico en "El perseguidor" y en pasajes de *Rayuela* y *Libro de Manuel*?

## II

Si "El ídolo de las Cícladas"<sup>7</sup> es el primer cuento en que Cortázar utiliza una obra de arte como fondo sugeridor de la trama principal, en "Siestas" (*Último round*, pp. 201-213) se recurre de nuevo al procedimiento empleando diversas pinturas de Paul Delvaux, nunca mencionado o aludido antes de 1967, el año de *La vuelta al día en ochenta mundos*. En dicho libro, y en el cuento "Noches en los ministerios de Europa", se lee: "una puerta se abrió sobre una vasta habitación donde la luna era ya el comienzo de una pintura de Paul Delvaux" (p. 77); además, ilustran el cuento detalles de dos de sus cuadros: *La mer est proche* y *Nu à l'escalier* (pp. 76-78). En *Último round*, "Que sepa abrir la puerta para ir a jugar" ofrece una nueva referencia cuando Cortázar afirma que se aprecia mejor el erotismo surrealista "en la poesía y sobre todo en la pintura: la fría morgue lunar de Paul Delvaux, el mundo de Leonora, de Remedios, de Marisol..." (p. 147)<sup>8</sup>.

Aunque "Siestas" está ilustrado por detalles de tres cuadros de Delvaux —de los cuales sólo uno se relaciona con el argumento— el nombre del pintor brilla por su ausencia. No es difícil advertir, sin embargo, hasta qué punto Delvaux está presente en el cuento: las cuatro tías con quienes vive la juvenil protagonista se llaman como las del propio Delvaux —Adèle, Laurence, Marie, Ernestine—,

<sup>7</sup> *Final del juego* [a partir de la primera edición argentina; en la única edición mexicana (1956) no figura], Sudamericana, Buenos Aires, 1968, pp. 73-84.

<sup>8</sup> Las tres artistas mencionadas por el nombre de pila son, si no me equivoco, Leonora Carrington, Remedios Varo (se alude también a ella en *Prosa del observatorio*, 1972, Barcelona, 1974, p. 45, y a ella está dedicado "Las fases de Severo", *Octaedro*, Buenos Aires, 1974, p. 127) y Marisol Escobar.

si bien los nombres se españolizan, y vale la pena recordar que la casa natal de la madre del pintor era para él “la casa de las tías”; Wanda, el personaje principal, es protegida con insistencia, pero erróneamente, contra los peligros del sexo, como Delvaux lo fue por su madre; y, como él, Wanda vive asediada por un poderoso erotismo, estimulado aún más por reproducciones de obras de Delvaux vistas en casa de una amiga <sup>9</sup>.

Sin la menor intención de agotar el abundante material pictórico que Cortázar utiliza en “Siestas”, me limitaré a señalar los aspectos de mayor interés. En un reiterativo sueño de angustia, Wanda es perseguida por un hombre con “anteojos de aro metálico”, cuya frente permanece oculta bajo “la sombra del sombrero melón”, cuya boca es “de labios filosos”, y que suele esconder “una mano en el bolsillo del traje negro”; es el hombre que aparece, con excepción del detalle de la mano, en *La ville inquiète*, y, con todos los rasgos, en *Le congrès* (ilust. 4). Wanda olvida el final de la pesadilla y esto le recuerda las calles de algunos cuadros, calles que “se perdían a la distancia”, como en *La rencontre* (ilust. 5). Las adolescentes tendencias homosexuales de Wanda y su amiga se concretan inequívocamente con la casi minuciosa descripción de la única pintura identificada por completo: *Les demoiselles de Tongres* (ilust. 6). La sexualidad de las dos muchachitas —desasosegada, ansiosa, atemorizada— se sugiere claramente con sus preferencias, o con las pinturas que más llaman su atención, o con las que recuerdan, o con las que describen. Así, *Le train de nuit*, *L'offrende*, *Le canapé bleu*, especialmente las dos últimas, donde la diminuta figura masculina que aparece a lo lejos significa, al menos para Wanda, un peligro indefinido pero inminente (ilust. 7-8). De vez en cuando, quizá para aliviar un momento el tenso ambiente erótico, Cortázar introduce algún comentario que resulta humorístico, en parte por la incomprensión que revela quien lo formula, en parte por el irreverente coloquialismo con que se expresa, como cuando las dos muchachitas están mirando el álbum de reproducciones:

—... Mirá esta otra, casi parece la misma calle pero hay dos mujeres desnudas. ¿Por qué pinta tantas mujeres ese desgraciado? Fijate, parecería que se cruzan sin conocerse y cada una sigue para su lado, están completamente locas, desnudas en plena calle y ningún vigilante que proteste, eso no puede suceder en ninguna parte. Fijate esta otra, hay un hombre pero está vestido y se esconde en una casa, se le ve nomás que la cara y una mano. Y esa mujer vestida de ramas y hojas, si te digo que están locas.

<sup>9</sup> Cf. PAUL-ALOÏSE DE BOCK, *Paul Delvaux. L'homme, le peintre, psychologie d'un art*, Bruxelles, 1967, pp. 8, 30-31, 106 y 114.

Y si el comienzo de la cita se refiere a peculiaridades insistentes en el arte de Delvaux, el final es una clara alusión a *La ville endormie* (ilust. 9)<sup>10</sup>.

Pero Cortázar no sólo aprovecha las pinturas de Delvaux para construir un trasfondo visual de los problemas psicológicos y sexuales de sus juveniles personajes femeninos. La casa de la compañera de juegos de Wanda el día en que le muestra las reproducciones está "tan sola y callada como las salas y las casas del álbum". En desafiante contradicción a la advertencia de sus tías, Wanda va con su amiga a la estación de ferrocarril y ambas se quedan en la plataforma "como si esperaran el tren, mirando pasar las máquinas que... llenaban el cielo de humo negro"; en *La gare forestière* encontramos el origen del breve episodio (ilust. 10). Debemos recordar, además, que el mismo Paul Delvaux en algún momento se sintió obsesionado por los silbatos de los trenes; que de niño, también disfrutaba viéndolos pasar (DE BOCK, *op. cit.*, pp. 58 y 92); que otros cuadros suyos muestran escenas muy parecidas a las de *La gare forestière*; *Nuit de Noël*, *Trains de soir*, *La vicinal*, *Le passage à niveau*, *Les trois lampes*. Quizá convenga recordar, igualmente, que el niño que fue Cortázar experimentó también la atracción de los trenes y las máquinas:

... Que todo tren debía ser arrastrado por una locomotora constituía una evidencia que frecuentes viajes de Bánfield a Buenos Aires confirmaban tranquilizadamente, y por eso la mañana en que por primera vez vi entrar un tren eléctrico que parecía prescindir de locomotora me eché a llorar con tal encarnizamiento que según mi tía Enriqueta se requirió más de un cuarto kilo de helado de limón para devolverme al silencio<sup>11</sup>.

Y si los cuadros de Paul Delvaux son de algún modo una novela de su propia psique, Cortázar hace pensar a Wanda que el álbum de reproducciones es "como una fotonovela pero tan rara..."

Con libertad literaria, aunque no con mano maestra, Cortázar ensambla en "Siestas" el intenso erotismo del arte de Paul Delvaux, las sugerencias de sus cuadros y algunos rasgos de la vida del pintor. Curiosamente, los valores y posibilidades del procedimiento alcanzan total función artística en *62, modelo para armar* (Buenos Aires, 1968), aparecido un año antes, lo cual nos lleva a suponer que, si bien el orden de publicación parece indicar un retroceso, lo más probable es que "Siestas" precediera a la novela y le preparara el

<sup>10</sup> Otra referencia a la mujer vestida de hojas, en el supuesto caso de que se inspire en Delvaux, podría estar relacionada tanto con *La ville endormie* como con *Pygmalion* ("Manuscrito hallado en un bolsillo", *Octaedro*, p. 64).

<sup>11</sup> "Del sentimiento de lo fantástico", en *La vuelta al día...*, p. 43.

terreno. Y en 62 es una vez más Paul Delvaux quien ha proporcionado los materiales.

En 62 hay dos niveles de realidad: el nivel cotidiano, la Zona, y otro que me atrevo a decir ocurre en una especie de cuarta dimensión. Este nivel sólo es alcanzado por los personajes complejos de la novela o por aquéllos a quienes perturban conflictos profundos. Tales personajes nunca saben cuándo o cómo llegarán al misterioso nivel; andan por él con temor, porque presienten encuentros aborrecibles —aunque los desencuentros son infinitos— y los personajes piensan que sólo allí puede “ocurrir lo que aquí les parece abominable o imposible o never more”; y todos retornan a lo cotidiano “con la boca pastosa y los vagos terrores de la noche”<sup>12</sup>. Tal sitio se llama la Ciudad. Tema recurrente en las pinturas de Paul Delvaux es una extraña ciudad de aspecto onírico sobre la cual se cierne una oscura e indefinible fatalidad, y no sólo nos recuerda la de Cortázar sino que también tiene en común con ella el detalle del límite de la ciudad y el comienzo del campo (pp. 65 y 34), como en *La ville lunaire* (ilust. 11). Debo confesar que la respuesta de Cortázar a una pregunta mía acerca de las sorprendentes similitudes entre su Ciudad y la de Paul Delvaux resultó un tanto decepcionante:

La ciudad no tiene nada que ver —por lo menos en el plano consciente— con la de Delvaux. Pero es obvio que ese pintor y yo nos vinculamos de alguna manera “por debajo”. Curiosamente, jamás sentí una relación entre ciudad y ciudad, a pesar de las semejanzas obvias. Observe que, desde luego, los símbolos psicoanalíticos se repiten: rieles, canales, arcadas, tranvías. Yo soñé por primera vez la ciudad hace muchos años. ¿Conocía ya la pintura de Delvaux? No puedo decirlo. By the way, hace una semana estuve otra vez en la ciudad —siempre buscando “eso” que no sé qué es<sup>13</sup>. Cuando terminé 62 pensé que la había exorcizado, pero no fue así. Y además, hago progresos, conozco nuevas zonas de la ciudad. Todo eso es bastante horrible<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 22-23, 82, 20, 32, 34, 66, 88.

<sup>13</sup> Esta preocupación o ansiedad profunda ha dejado huellas en *Rayuela* donde la Maga dice a Oliveira: “Vos buscás algo que no sabés lo que es. Yo también y tampoco sé lo que es. Pero son dos cosas diferentes” (p. 95), y, en 62, a través del poema “Mi ciudad”: “... la calle que serpea, que me lleva al encuentro con eso que no sé...” (p. 33).

<sup>14</sup> En “Ahí, pero dónde, cómo” (*Octaedro*, p. 104), donde lo autobiográfico parece evidente o por lo menos alterna con lo imaginado, hay una nueva referencia a la ciudad: “Y vos que me leés creerás que invento; poco importa, hace mucho que la gente pone en la cuenta de mi imaginación lo que de veras he vivido, o viceversa. Mirá, a Paco no lo encontré nunca en la ciudad de la que he hablado alguna vez, una ciudad con la que sueño cada tanto y que es como el recinto de una muerte infinitamente postergada, de búscu-

Sea independientemente sea por evocación subliminal, Cortázar incorpora a su propia Ciudad detalles y temas que figuran en la obra de Paul Delvaux. Uno de ellos es la inesperada presencia de tranvías y la insistente mención de una plaza tranviaria<sup>15</sup>; los dos aspectos se reúnen en *Le train bleu* (ilust. 12). Otro es el canal<sup>16</sup>, que figura por lo menos en *Iphigenia*, reproducido parcialmente y sin título en *Último round* (p. 205).

Más interesante es lo que Cortázar realiza con materiales tomados de Paul Delvaux para construir dos episodios que ocurren dentro de los límites de la Ciudad. Ambos se relacionan con uno de los triángulos de personajes —Juan, Nicole, Hélène— y aparecen al final de la novela. De vuelta de la inauguración de la estatua de Vercingetórix esculpida por Marrast, los tres personajes bajan del tren que los conduce a París antes de terminar el viaje y entran separadamente en la cuarta dimensión. Nicole, ex-amante de Marrast y enamorada de Juan sin esperanza alguna, es la primera en hacerlo. Empieza a buscar el canal que abre “la ruta a las presuntas islas” (p. 247) —¿alusión a la isla de los muertos, posible origen de una pintura de Arnold Böcklin que lleva ese título?—; Nicole, por lo menos, siente que allí la espera algo que puede ser el descanso (p. 259). Durante largo tiempo, ella, que páginas antes ha sido asociada con la leyenda de una prisionera (p. 73), camina bajo casi infinitos soportales, como la mujer de *La prisonnière* de Paul Delvaux (ilust. 13). Los pórticos terminan, y Nicole avanza hacia el canal “por un pavimento de lajas blancas y pulidas” (p. 259), como ocurre en *La belle du couchant* (ilust. 14). Poco después, Hélène es asesinada en uno de los cuartos que atraviesa durante su recorrido y queda tendida de espaldas, con los ojos abiertos. Juan, que la ha seguido, encuentra el cadáver, advierte que la puerta del fondo está de par en par, pasa por ella y “casi enseguida” está “frente al canal” (p. 267). Con algunas transposiciones de objetos y personas, es la misma situación presentada en el detalle de *Iphigenia* que mencioné al final del párrafo anterior (ilust. 15). Para este caso poseo la confirmación escrita de Cortázar: “Me gusta su enlace entre ese detalle del cuadro y el final de 62. Burro y ciego como siempre con respecto de mí mismo, no

das turbias y de imposibles citas... Quizá si lo hubiera encontrado en la ciudad de las arcadas y del canal del norte, lo habría sumado a la maquinaria de las búsquedas, a las interminables habitaciones del hotel, a los ascensores que se desplazan horizontalmente, a la pesadilla elástica que vuelve cada tanto...”

<sup>15</sup> 62, pp. 14, 23, 28, 32, 34, 36, 39, 58, 59, 82, 83, 102, 115, 165, 166, 169, 183, 184, 188.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 23, 31, 32, 34, 58, 115, 139, 188, 244, 247, 259, 260, 263, 267.



tenía la menor idea". ¿Obra del subconsciente? Es muy probable. Y el resultado merece verdaderos elogios.

Si el material ensamblado proviene de pinturas de Paul Delvaux y de una clara afinidad psíquica entre Cortázar y el pintor belga, el procedimiento quizá haya sido sugerido por el manierista Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), a quien Morelli-Cortázar había incorporado cinco años antes en una posible lista de agradecimientos (*Rayuela*, p. 412). Observar obras suyas —*La alegoría del fuego*, *El agua*, *La cocinera*, *El hortelano*, *El jardinero*, *El bibliotecario*— no sólo ayuda a entender el recurso puesto en práctica por Cortázar, sino también a recordar que esos trabajos anticiparon técnicas de los surrealistas<sup>17</sup>, entre los cuales de algún modo debe de incluirse a Delvaux y entre los cuales hay que incluir sin reservas a Marcel Duchamp y a Man Ray, con quienes Cortázar tiene igualmente marcada afinidad<sup>18</sup>.

### III

En "Verano en las colinas" (*La vuelta al día...*, pp. 11-15), la presencia de una nube en el cielo de Cazeneuve absorbe la atención de Cortázar, provoca la reaparición de una idea que lo atrae y la asociación con una página que le pertenece, y, desde el comienzo, la hipnótica nube se relaciona con *La bataille de l'Argonne* de René Magritte (ilust. 16):

Anoche... descubrí sobre el cielo de Cazeneuve una nube solitaria que me hizo pensar en un cuadro de René Magritte, *La bataille de l'Argonne*... En el filosófico cielo de la Alta Provenza... la nube Magritte estaba exactamente suspendida sobre Cazeneuve y entonces sentí una vez más que la pálida naturaleza imitaba al arte ardiente<sup>19</sup> y que esa nube plagiaba la suspensión vital siempre ominosa en Magritte y las ocultas potencias de un texto escrito por mí hace muchos años y jamás publicado salvo en francés y que dice:

<sup>17</sup> SARANE ALEXANDRIAN, *Surrealist art*, trad. del francés de G. Clough, New York-Washington, 1970, p. 13.

<sup>18</sup> Cf. *La vuelta al día...*, pp. 7, 9, 17, 20, 32-33, 79, 207; *Último round*, pp. 185-188.

<sup>19</sup> "... Es muy buena, está bastante loca, esa noche creía ver las flores del campo en los adoquines; las iba nombrando. —Como Ofelia —dijo Horacio— La naturaleza imita al arte" (*Rayuela*, p. 529). [Los dos hijos de un amigo de Cortázar están] "indudablemente inspirados por un cuadro encantador, *El pintor y su familia*, de Juan Bautista Mazo, yerno de Diego Velázquez" (*La vuelta al día...*, p. 55). "—Qué te dije —murmuró Calac...—, ahora mismo se arma, carpeteame al manco cómo acciona. —Es el superintendente dijo Nicole. Se llama Harold Haroldson. —Y uno que creía que nombres así solamente en Borges, hay que convencerse de que la naturaleza imita al arte" (62, p. 153).

*Manera sencillísima de destruir una ciudad*

Se espera, escondido en el pasto, a que una gran nube de la especie cúmulo se sitúe sobre la ciudad aborrecida. Se dispara entonces la flecha petrificadora, la nube se convierte en mármol, y el resto no merece comentario (p. 11).

Años después, "Uno de tantos días en Saignon" (*Último round*, pp. 15-26), ofrece una reverente casi elegía en memoria del pintor belga: "Regreso despacio, mirando los valles: la nube Magritte no vino este año a suspenderse sobre Cazeneuve, y tampoco vendrá ya Magritte a ponernos entre las manos sus llaves de evasión, sus palomas de piedra más livianas que las de pluma... cómo se ha empobrecido el mundo" (p. 23).

Si no me equivoco, la pintura de Magritte había ya dejado rastros en *Rayuela* (pp. 143 y 425), donde una observación de Oliveira, y sobre todo su comentario a un texto de Morelli, sugieren como punto de partida *La gravitation universelle* (ilust. 17): "Era como un camino que se abriera de golpe en mitad de la pared: bastaba adelantar un poco un hombro y entrar... Un ojo sensible descubre el hueco entre los ladrillos, la luz que pasa". El texto de Cortázar tiene particular importancia en el conjunto de *Rayuela*, y el cuadro en que quizá se apoya es variante de una de las ideas madres en la obra de Magritte. Morelli, y otros personajes de la novela, buscan con empecinamiento —con angustia, muchas veces— un pasaje que los conduzca a la verdadera realidad o a "eso" que no saben qué es. El confuso intelectualismo de Oliveira lo incapacita para encontrar en su relación con la Maga "un desorden" que abra "puertas al rescate" (p. 26); "excentrado" gracias al "pobre ritual" de una noche con el Club de la Serpiente, el mismo Oliveira piensa que tal vez no está todo perdido y que "alguna vez, en otras circunstancias, después de otras pruebas el acceso sería posible. ¿Pero acceso a qué, para qué?" (p. 65); y cuando "una llave Morelli" le trae una esperanza de alegría para abrir la puerta que necesita, su desasosiego interior lo lleva a rechazarla (p. 628). Magritte, a quien las puertas interesan porque permiten pasar, ha afirmado que un agujero en la pared es también una puerta y que, abierto directamente en ella, nos dejará ver la oscuridad del lado opuesto, y distinguir los objetos invisibles, si conseguimos iluminarlos<sup>20</sup>. La coincidencia del concepto de Cortázar con el de Magritte ¿se debe a una estrecha afinidad de pensamiento y de sensibilidad, o a conocimiento a través de las manifestaciones del pintor recogidas por escrito? Lo indudable es que Cortázar coincide tam-

<sup>20</sup> SUZI GABLIK, *Magritte*, New York Graphic Society, Connecticut, 1970, p. 97.

bién con Magritte en otros aspectos y ocasionalmente suele dar la impresión de estar reelaborándolos con toques originales.

De Magritte se ha dicho que se esforzó “en demoler nuestro sentido de lo familiar, en sabotear nuestros hábitos”, y que su actitud “representó una rebelión permanente contra los lugares comunes de la existencia” (GABLIK, *op. cit.*, p. 9). El propio Magritte ha interpretado así las causas de las reacciones negativas del público frente a su pintura: “La gente busca algo en que apoyarse para sentirse cómoda. Quiere algo seguro para salvarse del vacío” (*ibid.*, p. 11). Ir contra la pereza petrificadora, el conformismo, “la Gran Costumbre” que nulifica, ha sido la tarea de Cortázar en *Rayuela* y a partir de ella, porque ha visto también que impiden el contacto con la realidad y mantienen al hombre en un engañoso vacío<sup>21</sup>; de ahí el propósito atribuido a Morelli, quien, empezando por los lectores, busca quebrar los “hábitos mentales” y “echar abajo las formas usuales” en que se amparan, para obligarlos “a ver el mundo desde un ángulo diferente” (pp. 505 y 581). Como es natural, tales intenciones, puestas a funcionar en las obras creadas por Magritte y por Cortázar, determinan efectos que a primera vista pueden parecer caprichosos o insubstanciales. Para Magritte la relación objeto-nombre no es tan estrecha que no pueda desmembrarse y dar lugar a otra donde una palabra distinta —y casi siempre arbitraria— designe mejor el objeto<sup>22</sup>, como con bastante zumba lo muestra en *La clef des songes* (ilust. 18). Cortázar, acaso porque la palabra es su instrumento fundamental, se divide en dos vertientes de tono emotivo distinto. La primera, angustiosa, se proyecta desde el pensamiento de Oliveira: “Cuántas palabras, cuántas nomenclaturas para un mismo desconcierto. A veces me convenzo de que la estupidez se llama triángulo, de que ocho por ocho es la locura o un perro” (*Rayuela*, p. 28). La segunda vertiente, gozosa y positiva, lo empuja a devolver “al lenguaje sus derechos”, a “revivirlo”, para lograr una verdadera relación con la realidad (pp. 500 y 503); Cortázar imagina entonces, entre otras cosas, esos juegos de palabras que esconden sus claves<sup>23</sup>, como el fascinante glíglco<sup>24</sup>, indigesto para las computadoras<sup>25</sup>, pero de innegables posibilidades de sugerencia y humor<sup>26</sup>.

<sup>21</sup> *Rayuela*, pp. 31, 116, 197, 434-436, 438-439, 577, 616.

<sup>22</sup> GABLIK, *op. cit.*, p. 138. Véase también RENÉ MAGRITTE, “Les mots et les images”, *La révolution surréaliste*, 15 de diciembre de 1929, núm. 12, pp. 32-33.

<sup>23</sup> “La muñeca rota”, *Último round*, p. 110.

<sup>24</sup> *Rayuela*, p. 428; “La inmiscusión interrumpida”, en *Último round*, pp. 93-94.

<sup>25</sup> “... un intérprete peruano, profesor universitario en los Estados Unidos... me dijo que el pasaje erótico en glíglco de *Rayuela* había creado tales problemas... en el seno de su cátedra, que se decidió apelar a una

Una de las características de Magritte, como puede advertirse en *La clef des songes*, consiste en introducir palabras en algunos de sus cuadros, porque para él, en una pintura palabras e imágenes participan de la misma substancia (GABLIK, *op. cit.*, p. 139). Cortázar parece aplicar una idea semejante en ciertos pasajes de *Rayuela*, como el que intenta sugerirnos las consecutivas imágenes que desfilan por la mente de la Maga mientras escucha a Gregorovius:

... Por momentos alguna frase de Gregorovius se dibujaba en la sombra, verde o blanca, a veces era un Atlan, otras 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, Gregorovius decía: "... y están todos mirando los rumbos babilónicos, por expresarme así, y entonces...", y la Maga veía nacer de las palabras un resplandeciente Deyrolle(s), un Bissière, pero ya Gregorovius hablaba de la inutilidad de una ontología empírica y de golpe era un Friedländer, un delicado Villon que reticulaba la penumbra y la hacía vibrar... (p. 159).

El escritor, sin embargo, corre un riesgo que Magritte no corrió. Éste usaba palabras simples, conocidas por el común de la gente, aunque su empleo cause a veces sorpresas. Cortázar, en cambio, maneja para su propósito apellidos o nombres de artistas. De ellos, unos son reales, alguno es ficticio, y si muchos son bastante conocidos, dos o tres son difíciles de identificar. Además, y aceptando que todos los nombres fueran familiares al lector, éste necesitaría haber visto algo de la obra de cada artista para que lo que desfila por la mente de la Maga desfilara de algún modo por la suya, llenando de sentido un texto que, de lo contrario, queda reducido a un catálogo sin ilustraciones. Quizá, en el fondo, el "hay que mostrar, no explicar" del pintor Étienne (p. 51) se combine aquí

máquina electrónica para que analizara algunas de las palabras esfingíacas, recayendo la elección en la secuencia siguiente: *le retila la murta*, y la respuesta de la pobre máquina en [¿es?] algo aproximado a: I don't work miracles, baby" (*Último round*, p. 21).

<sup>26</sup> En *Octaedro* (p. 91), el ¿cuento? "Ahí, pero dónde, cómo" tiene la siguiente explicación-epígrafe: "Un cuadro de René Magritte representa una pipa que ocupa el centro de la tela. Al pie de la pintura su título: *Esto no es una pipa*". Hay por lo menos tres obras de Magritte en las cuales figura tal inscripción —no título—: *L'usage de la parole I*, *L'air et la chanson*, *Les deux mystères*. En todos ellos el pintor belga ha tratado de expresar sus ideas de que el lenguaje lleva a confusiones, de que la naturaleza de la realidad es ambivalente y paradójica, de que una imagen no es el objeto representado (cf. GABLIK, *op. cit.*, pp. 126-127; MAGRITTE, art. cit., *loc. cit.*). En el caso de "Ahí, pero dónde, cómo", ha ayudado a Cortázar a expresar la casi imposible.

con la idea de que deben quebrarse los hábitos mentales del lector echando abajo las formas usuales y se complete con la intención de estimularlo o forzarlo a una búsqueda, a una activa e inteligente complicidad siempre alerta. Con esto último no se estaría muy lejos del proyecto de Morelli para una novela, aunque parezca el polo opuesto: "tramaba un episodio en el que dejaría en blanco el nombre de los personajes, para que en cada caso esa supuesta abstracción se resolviera obligadamente en una atribución hipotética" (p. 543).

Otro rasgo en que tanto Magritte como Cortázar concuerdan es la importancia que atribuyen al erotismo. Según el pintor, este "puro y poderoso sentimiento" le "impidió caer... en una búsqueda más tradicionalista de la perfección formal", y confiesa que "lo que realmente quería era provocar un choque emotivo" (GABLIK, *op. cit.*, p. 24). Cortázar se va lanzando cada vez más por tal camino —en *Rayuela* y 62 con verdadero sentido poético y dramático; en *Libro de Manuel* con una insistencia que raya en lo tedioso—, y lo proclama posición necesaria en "Que sepa abrir la puerta para ir a jugar" (*Último round*, pp. 141-154). Finalmente, aunque la coincidencia no sea por completo exacta, vale la pena destacar que, mientras Magritte alguna vez pensó que "la pintura y la poesía podían cambiar el mundo" (GABLIK, *op. cit.*, p. 150), dos personajes de *Rayuela* discuten "una posible explicación del mundo por la pintura y la palabra" (p. 51), explicación en cierto modo intentada ya por Cortázar en *Los premios* (1960), donde se vale para ello de *El guitarrista* (1918) de Picasso<sup>27</sup>. Y, si el pintor belga afirmó que "la función de la pintura es hacer visible la poesía" (GABLIK, *op. cit.*, p. 149), el escritor argentino ha recurrido en muchas ocasiones a la pintura como valioso instrumento expresivo para construir una prosa que frecuentemente linda con la poesía o irrumpe en ella.

Creo haber demostrado que Ensor, Delvaux y Magritte no han sido caprichosamente elegidos por Cortázar. Tiene con ellos hondas afinidades y por esto ha descubierto en esos pintores impulsos sugeridos no sólo en cuanto creador literario sino también en cuanto hombre en lucha con el mundo, consigo mismo y con los fantasmas que continuamente lo asedian.

EMMA SUSANA SPERATTI-PiÑERO

Wheaton College, Massachusetts.

<sup>27</sup> *Los premios*, Buenos Aires, 1968, pp. 51, 52-53, 64, 65-66, 229, 317-318, 402-403.



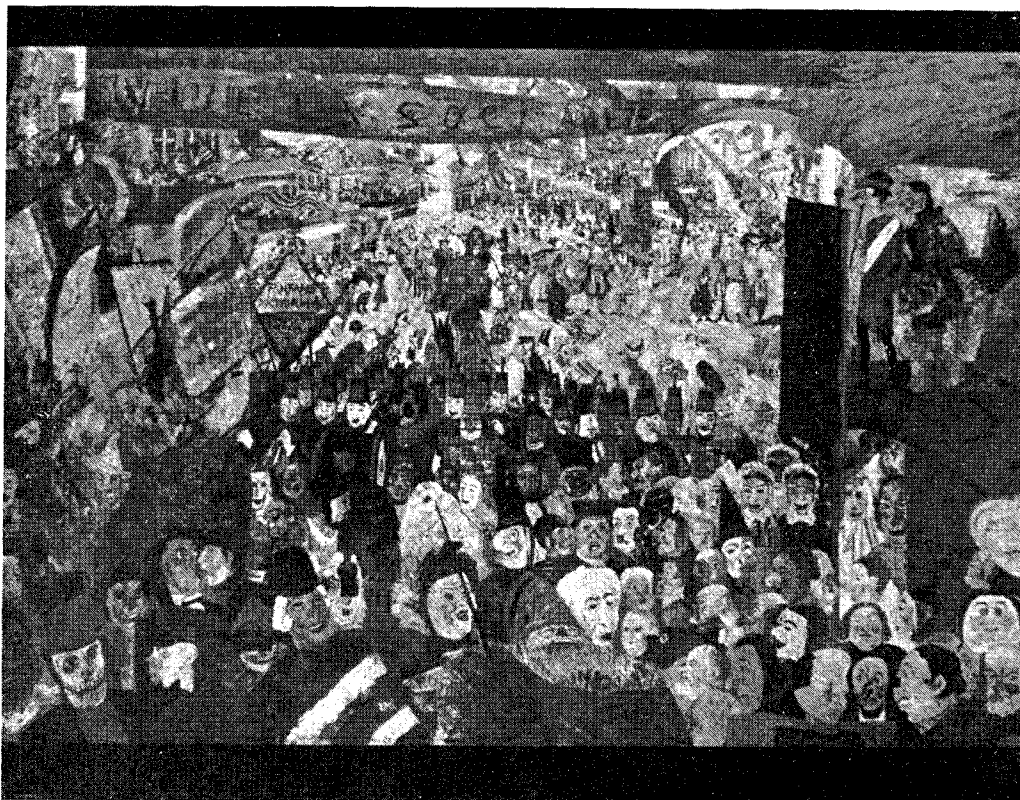


Núm. 1: James Ensor, *L'entrée du Christ à Bruxelles* (detalle)

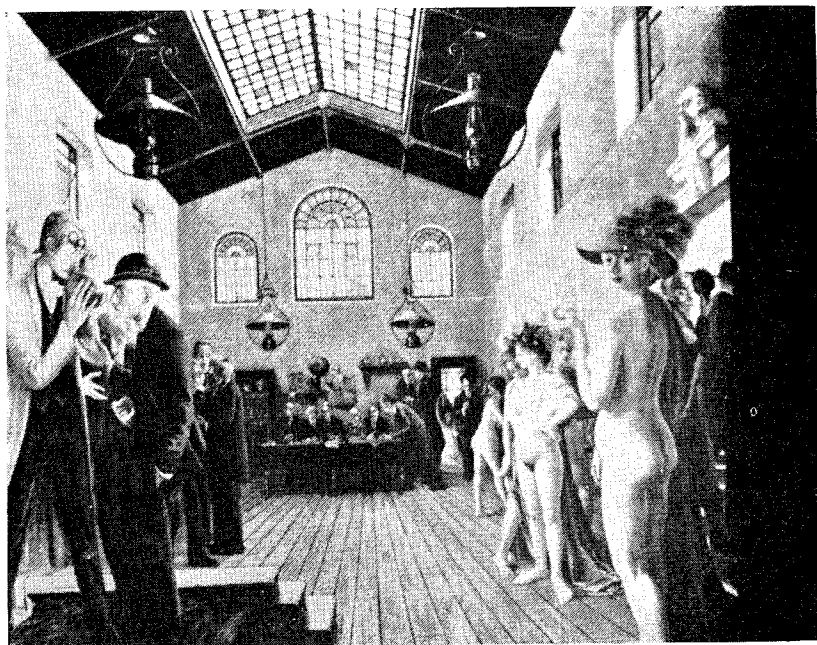


Núm. 2: James Ensor, *La vieille aux masques*

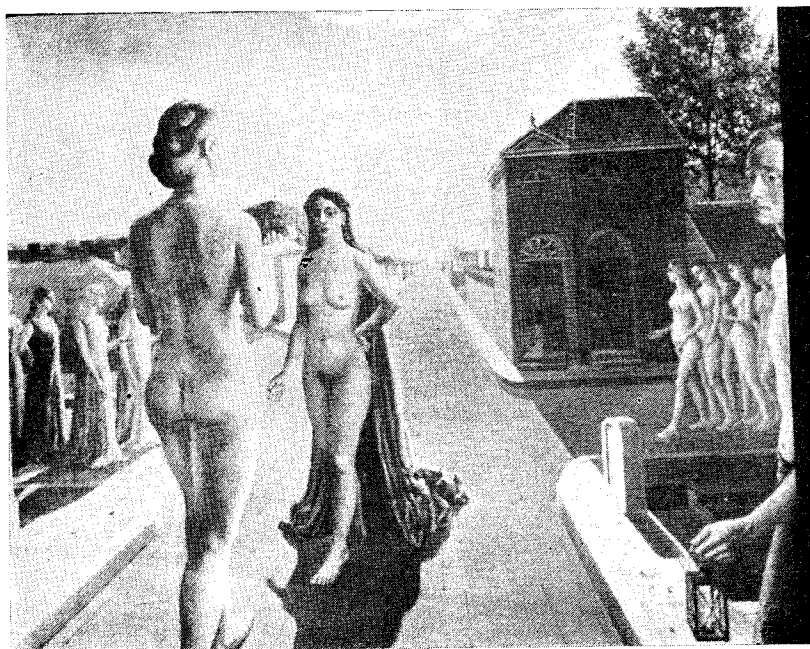




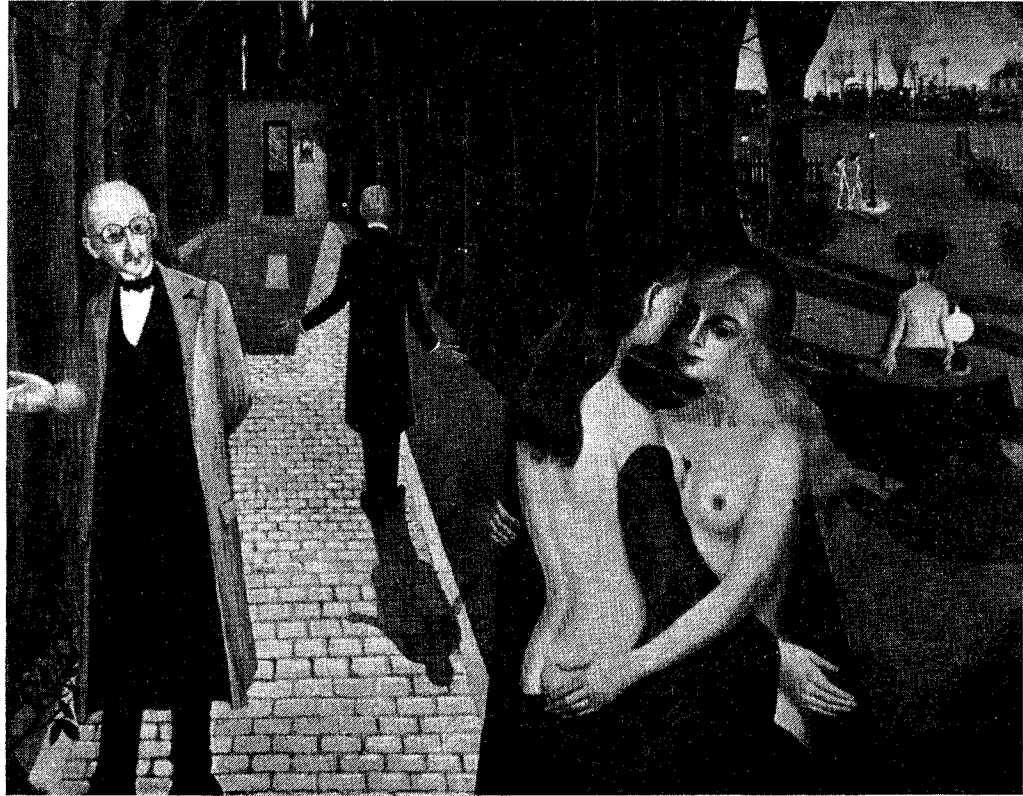
Núm. 3: James Ensor, *L'entrée du Christ à Bruxelles*



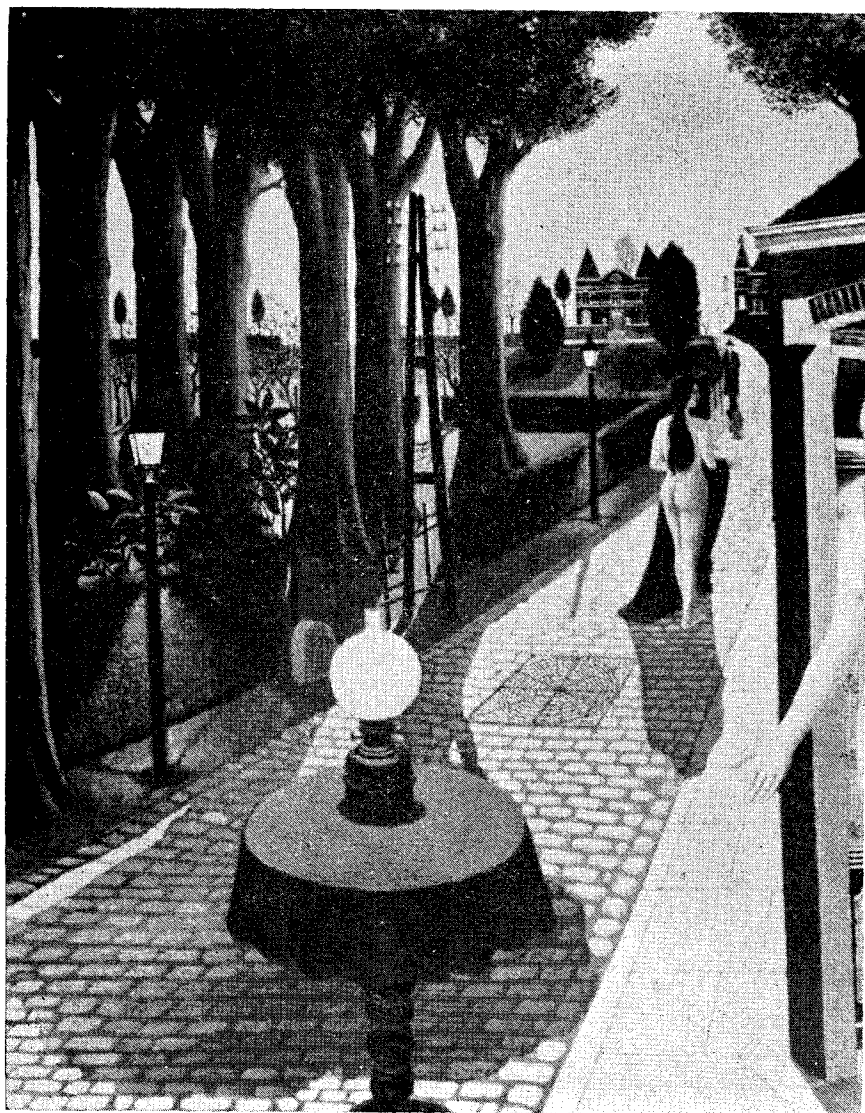
Núm. 4: Paul Delvaux, *Le congrès*



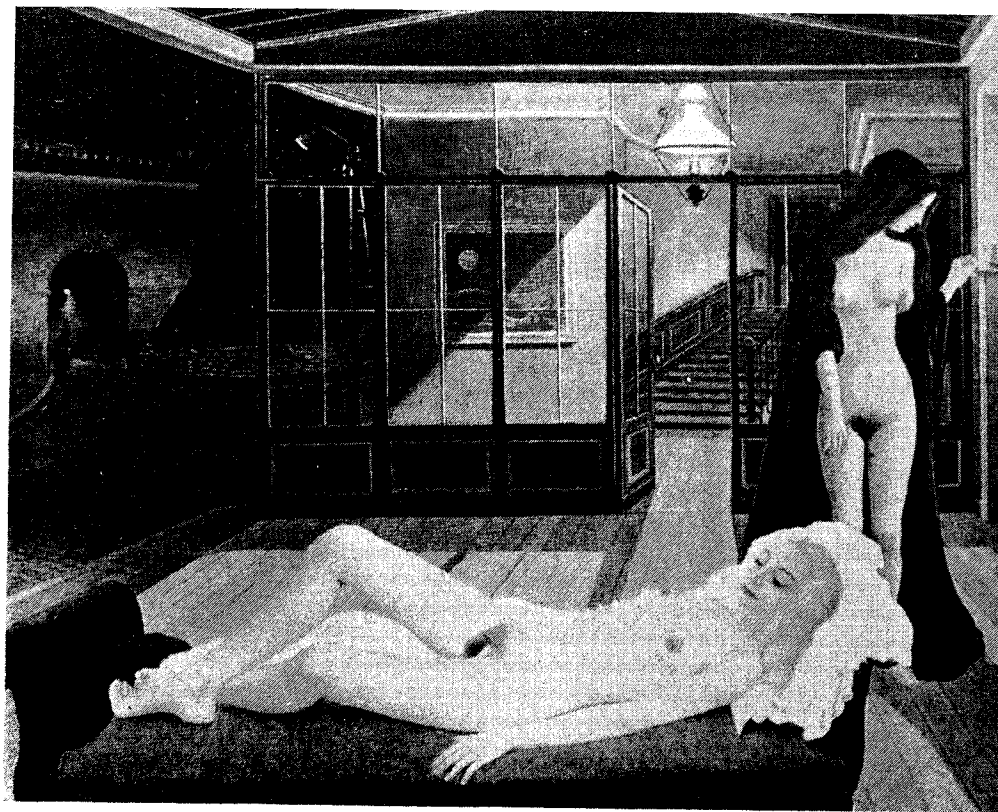
Núm. 5: Paul Delvaux, *La rencontre*



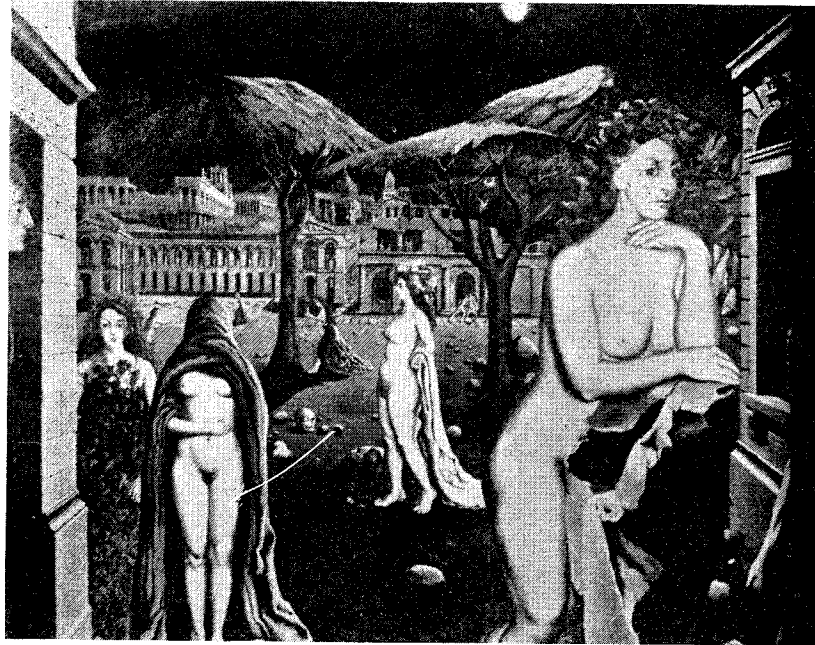
Núm. 6: Paul Delvaux, *Les demoiselles de Tongres*



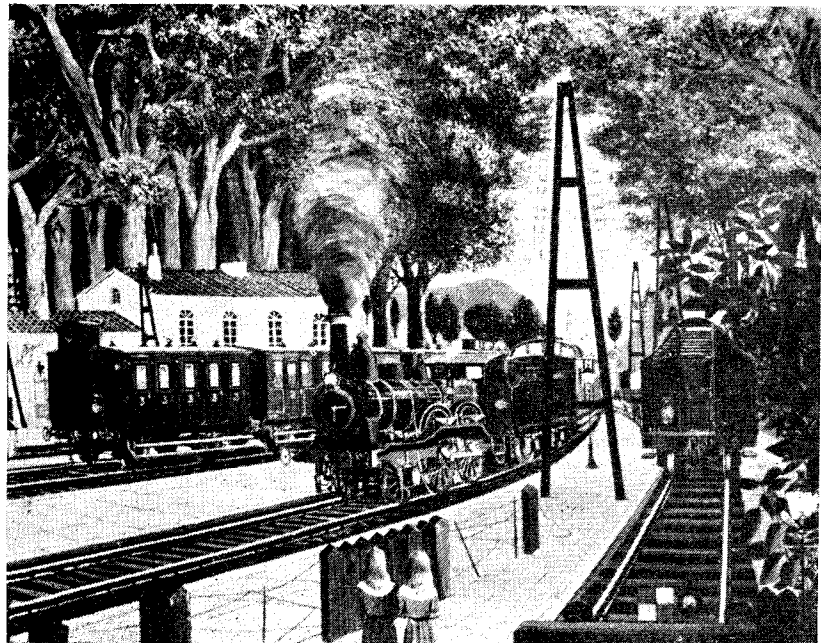
Núm. 7: Paul Delvaux, *L'offrande*



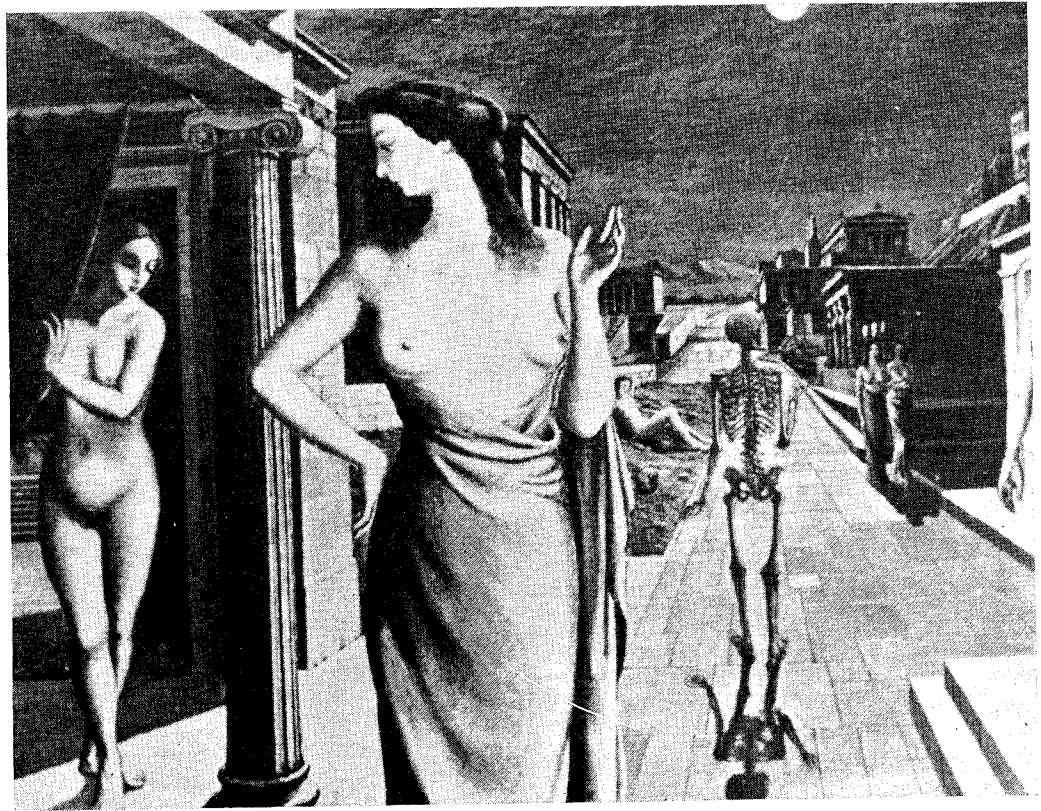
Núm. 8: Paul Delvaux, *Le canapé bleu*



Núm. 9: Paul Delvaux, *La ville endormie*

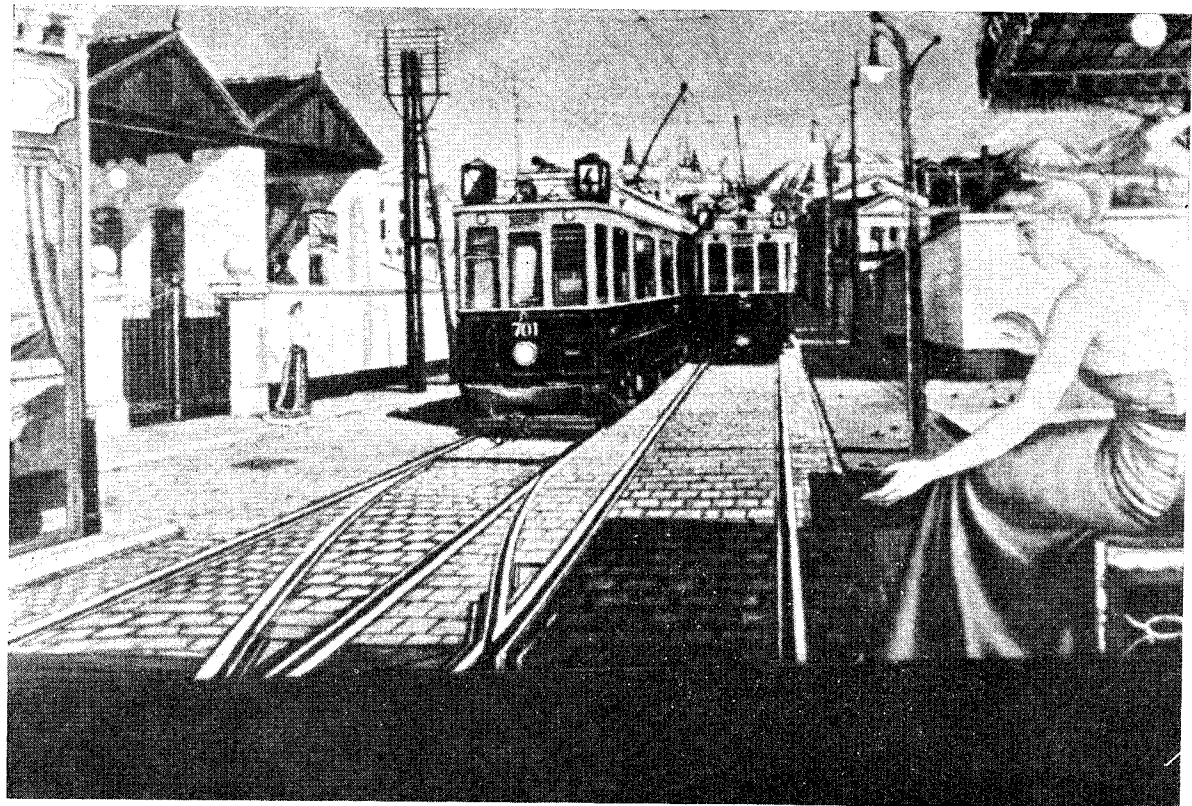


Núm. 10: Paul Delvaux, *La gare forestière*



Núm. 11: Paul Delvaux, *La ville lunaire*



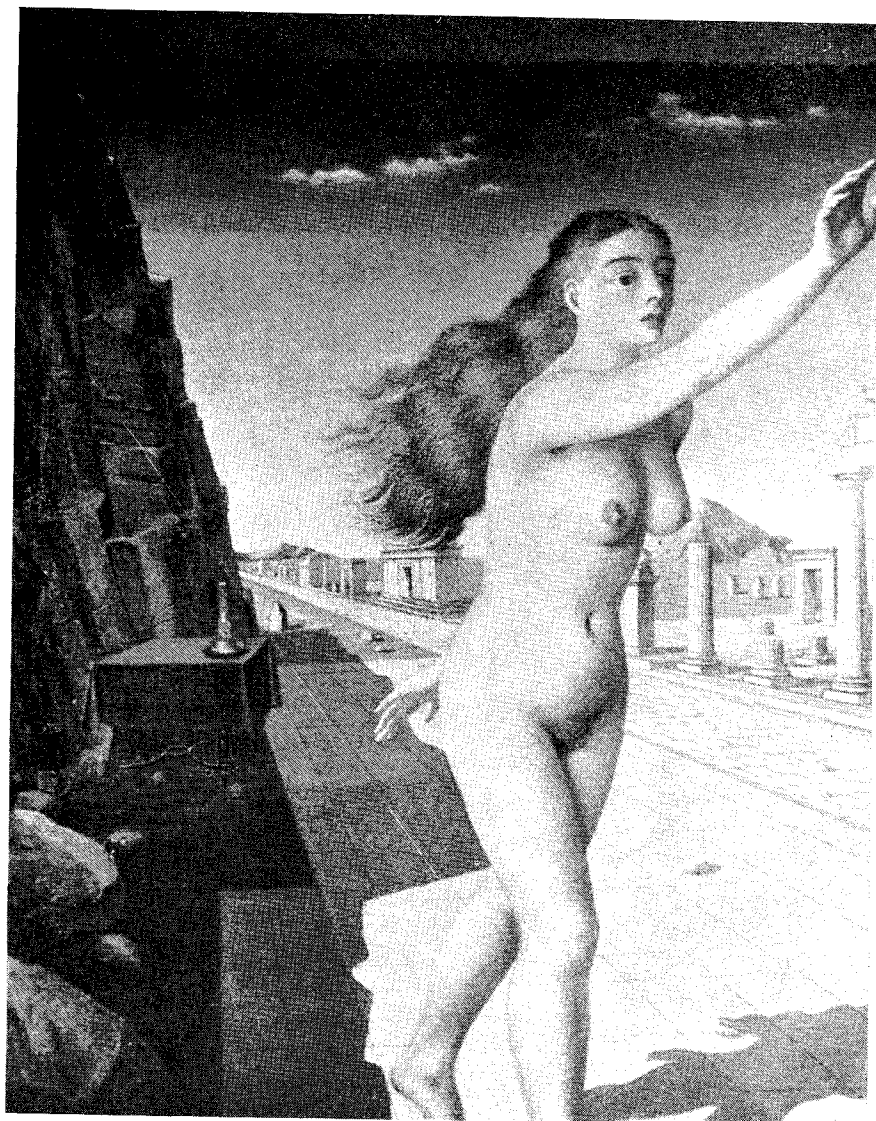


Núm. 12: Paul Delvaux, *Le train bleu*

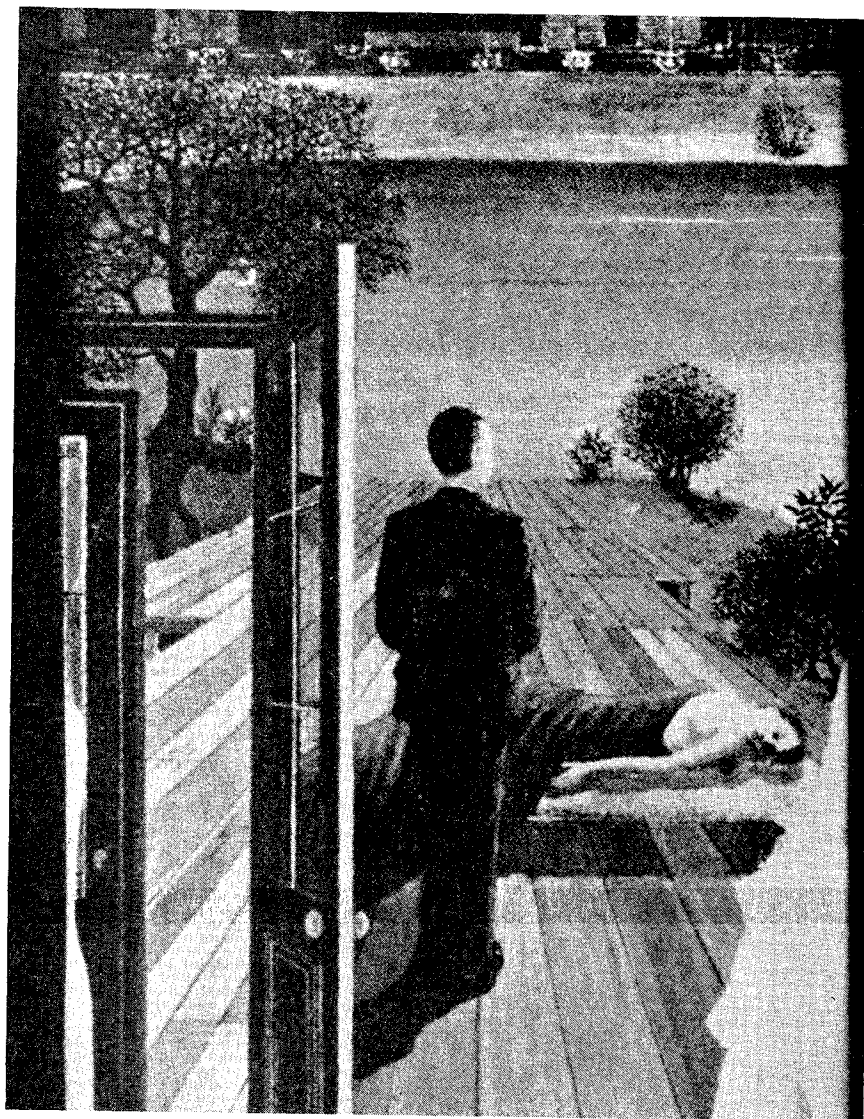




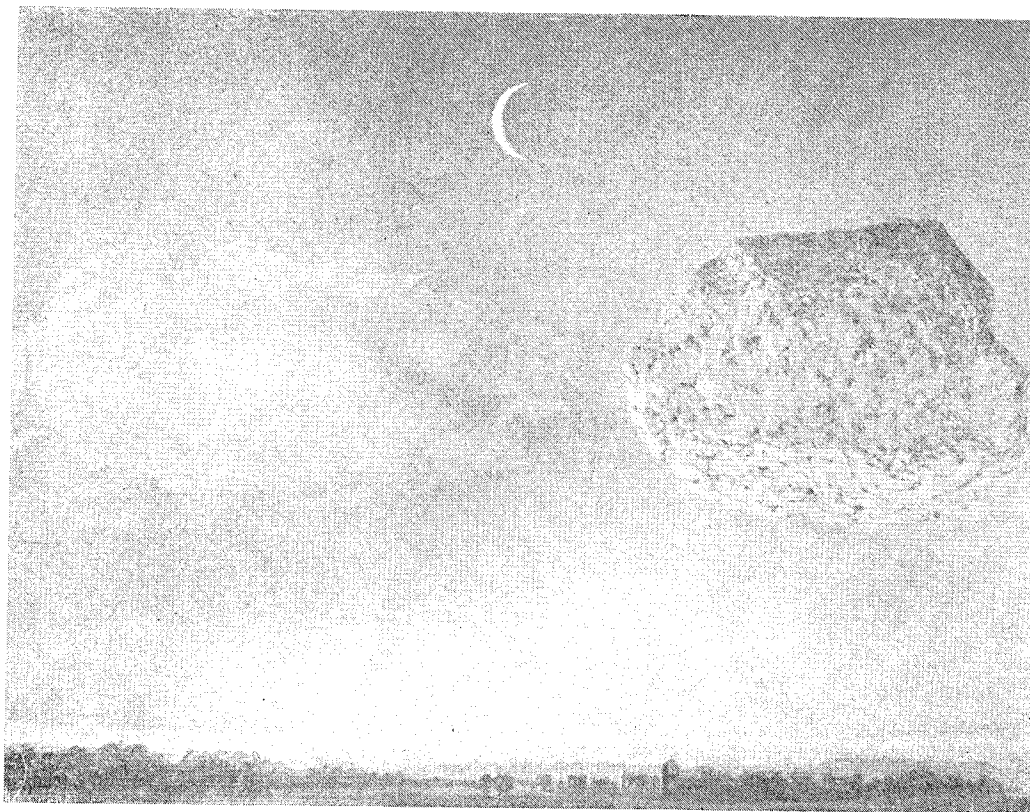
Núm. 13: Paul Delvaux, *La prisonnière*



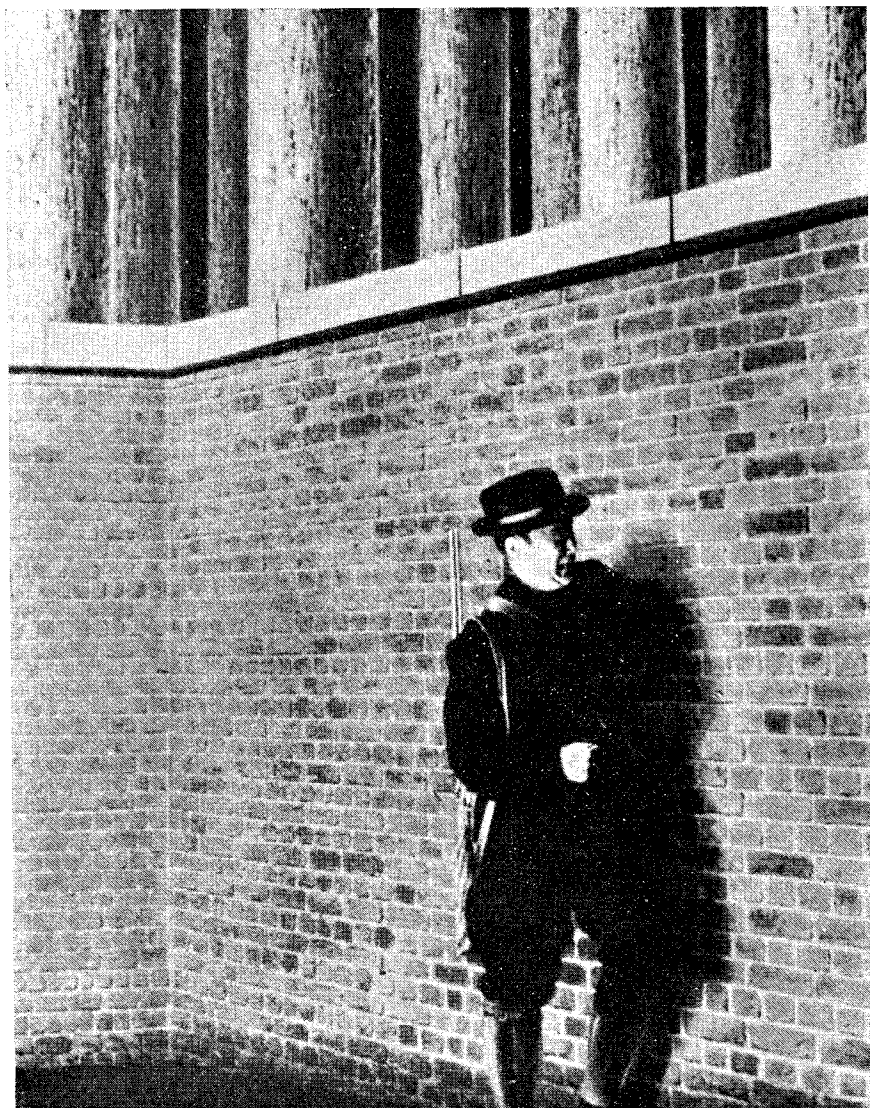
Núm. 14: Paul Delvaux, *La belle du couchant*



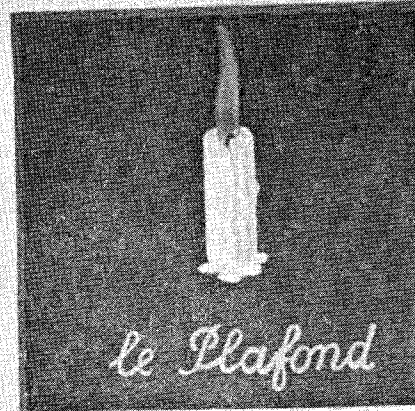
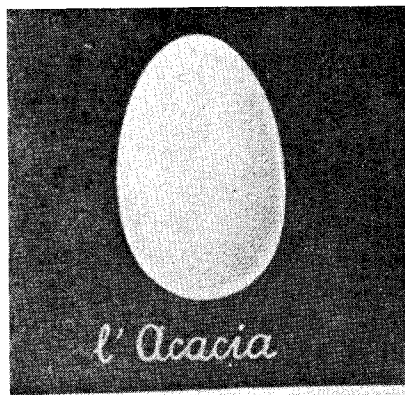
Núm. 15: Paul Delvaux, *Iphigenia* (detalle)



Núm. 16: René Magritte, *La bataille de l'Argonne*



Núm. 17: René Magritte, *La gravitation universelle*



Núm. 18: René Magritte, *La clef des songes*