

LOS «TERRITORIOS PLASTICOS» DE JULIO CORTAZAR

Julio Cortázar se extraña en una de las páginas de *Territorios* de que la crítica no haya sabido ver todavía que, antes que de la palabra en un nivel literario, las razones motoras de muchos de sus textos le vienen de la música y de la pintura. Y a continuación nos cita los nombres clave de su experiencia fundamentadora, donde aparecen, para el segundo de los géneros citados, los de Botticelli, Turner, Whistler, Klee, Magritte, Max Ernst. Nos afirma asimismo cómo, durante los últimos años, ha sentido «el deseo de caminar paralelamente a amigos pintores, imagineros y fotógrafos» y que ha escrito «porque Alechinsky, porque Antonio Gálvez, porque Torres Agüero, porque Julio Silva, porque Reinhoud, porque Leopoldo Novoa». Dice, en fin, que «las puertas del pasado... se abren de par en par apenas hay colores y reflejos».

Territorios es una recopilación de textos a propósito de la obra de artistas plásticos contemporáneos. La mayoría de esos textos habían visto ya la luz en otros volúmenes (*Ultimo «round»*, *Alguien que anda por ahí*, *La vuelta al día en ochenta mundos*), algunos son inéditos y otros no han encontrado cabida en ella (Du Champ, Dalí, Tapies, entre los que puedo recordar). *Territorios* fue editado en 1978 por Siglo Veintiuno Editores, S. A.

No voy a tratar yo de las relaciones entre la obra literaria de Cortázar y sus afinidades en el campo de la plástica. Sí me interesa enormemente desde el punto de vista de la crítica y de la historia del arte considerar sus enfoques y actitud estética, sobre todo frente a la pintura. Y digo «sobre todo» porque entre las obras de que se ha ocupado sólo figura un escultor: el belga Reinhoud. Lo que no ha de sorprender, pues, como ya se vislumbra en las citas que he dado más arriba, la sensibilidad por el color resulta mucho más exacerbada en Cortázar que por los dispositivos volumétricos en el espacio. Y es que el recuerdo, la memoria, es bidimensional: «las visiones se despliegan en la pantalla de los párpados».

No creo que quede otro remedio, por más árido que pueda resultarle al lector, que empezar viendo quiénes son los pintores sobre los que ha escrito Cortázar. Es como tendrá entonces más sentido. Por orden alfabético, son los siguientes: Agüero (Leo), Alechinsky (Pierre), Borges (Jacobo), Dalí (Salvador), Demarco (Hugo), Duchamp (Marcel), Llinás (Guido), Nierman (Leonardo), Novoa (Leopoldo), Reinhoud, Saura (Antonio), Silva (Julio), Tapies (Antoni), Thiercelin (Jean), Tomasello (Luis), Wölfli, Zötl (Alois). Quizá valga la pena indicar, de paso, que en *Territorios* y *Ultimo «round»* encontramos ilustraciones de Pol Bury, Dalí, Delvaux, Duchamp, Folon, Antonio Seguí. Cinco de los artistas del primer grupo, que es el que aquí nos interesa, gozan de la suficiente fama como para que, prácticamente, nadie que frecuente mínimamente las historias del arte los ignore: Alechinsky, Dalí, Duchamp, Saura y Tapies. En cuanto a los restantes, debo confesar que yo desconocía completamente la obra de Borges, Demarco, Llinás y Nierman, pero que, a través de las reproducciones que figuran en *Territorios*, me arriesgaré a situar a un nivel comparativamente semejante a la de los ocho que completan la lista. Es decir, la de unos artistas en plena madurez creativa —aunque también aquí con dos excepciones importantes: Wölfli y Zötl, ya desaparecidos— de los que se ocupa con frecuencia la crítica especializada y cuyo prestigio va en constante aumento. Completaré estas primeras consideraciones generales sobre los artículos de Cortázar relativos a las artes plásticas aclarando que, curiosamente, en los artículos sobre Dalí y Duchamp el escritor hace más bien referencia a aspectos caracteriológicos de ambos personajes. Muy positivamente, es cierto, pero de modo que deja dichos textos fuera del ámbito de que a continuación será cuestión y que se basa únicamente en los dedicados a los catorce pintores que quedan en la lista alfabética dada una vez descartados, pues, por pura exigencia metodológica, los nombres de Dalí, Duchamp y Reinhoud.

Una primera indicación significativa se desprende de la consideración de la obra de los pintores en cuestión. Y es la exigencia electiva de que hace gala Cortázar. La cosa tiene tanto más mérito cuanto que, en general, el comportamiento de los escritores suele ser en estos asuntos bastante discordante, cuando no puramente oportunista. Porque o se prestan a escribir maravillas sobre la obra de cualquiera de sus amigos, sea o no aquélla del merecimiento suficiente, o ceden a interesadas exigencias comerciales del mundillo del arte, o sólo se dignan poner la pluma al servicio de los nombres de relumbrón. Sí, Cortázar también escribe sobre sus amigos (los

catorce lo son) y, lo que es más, casi sólo de sus amigos. Pero únicamente, y la salvedad es de peso, en la medida en que coincide con ellos en el arranque, proceso y exigencias de la creación, en la medida en que la del pintor resuena al diapasón de la suya propia. Peligroso compromiso, si los hay, pues, en la tesitura, la mediocridad de una tela comentada no podría menos que reflejar la mediocridad intelectual y literaria del escritor. Esta interdependencia, este riesgo, no se da, naturalmente, cuando el escritor no se juega nada, cuando un texto es simple ejercicio de estilo y no eco de profundas afinidades.

Pero Cortázar escribe comprometidamente. ¿Por qué? ¿Cómo escribe?

Aquí conviene considerar de nuevo la obra de los artistas que lo han inspirado. ¿Cuál es su universo plástico, temático? A primera vista, sumamente variado. Sin embargo, un análisis más detallado permite realizar ciertas agrupaciones iniciales y pasar luego al descubrimiento de insospechadas afinidades y unidad. A grandes rasgos, tenemos, para empezar, la clásica dicotomía entre pintura abstracta y figurativa. Ahora bien, cuando examinamos las creaciones de los artistas pertenecientes a la tendencia figurativa, no tardamos en observar el tono general que las engloba. Podemos, en efecto, catalogarlas bajo varios apartados, pero su sola nomenclatura nos ofrece ya la pista de las conexiones que las relacionan: realismo mágico, realismo fantástico, realismo poético, expresionismo, surrealismo. En cuanto a las creaciones que se sitúan dentro de la tendencia abstraccionista, su diversidad se nos antoja al comienzo, salvo en su género, más difícilmente englobable en el mismo horizonte tonal: abstracción geométrica o constructiva, abstracción matérica, abstracción gestual. Pero se resuelve el problema a partir de conceptos tales como los de luz, reflejo, solidez estructural. Al fin, obras figurativas y obras abstractas hallarán en lo que les da su mayor peso ontológico, su densidad existencial, el engarce totalizador. Son la riqueza polisémica o, si se quiere, su potencialidad de misterio y la «optimalidad compositiva». Ambas expresiones traducen dos de los conceptos o categorías fundamentales de la estética. Y ahí está lo sorprendente de Cortázar en su relación con las artes plásticas: que sin haberlas explicitado nunca, que sin haber sido nunca consciente de ellas, desde ellas, a partir de ellas, de esas categorías estéticas esenciales, haya derivado no sólo su actitud general frente a la pintura, sino las formulaciones que a la misma aplica a lo largo de los textos considerados.

Lo primero que en una obra pictórica atrae a Cortázar son las convergencias que en aquélla se den con obsesiones de su infancia, con las sensaciones primigenias a las que tiene que volver la memoria cada vez que intentamos comprender algo, ver realmente algo, con esos meandros de un pasado (¿vivido?, ¿inventado?) donde sólo nos es dado encontrarnos un poco a nosotros mismos, descifrar fugitivos chispazos de nuestra imagen. Rara caverna repleta de inagotables tesoros donde únicamente son capaces de sumergirse insaciables los escritores. A Cortázar le gustará, sin duda, esta cita que le ofrezco de Mme. de Staël: «Si fuéramos capaces de imaginar las impresiones de que nuestra alma debió ser capaz antes de conocer la palabra, concebiríamos mejor el efecto de la pintura y de la música.» Obra que a tales arcanos conduzca, que tal pensamiento alimente, no puede ser obra nimia o vulgar.

Recuerdos de color, recuerdos de luz, de esas irisaciones que nos ofrecían el secreto todo del universo. Canicas multicolores y aventureras. ¡El juego! Cuando una tela nos empuja a «abandonar las tareas del hastío y ascender hacia los recintos donde nos esperan los juegos, entrar en los lisos palacios rectangulares que se abren a las fiestas» (*Territorios*, Alechinsky). Como Demarco, que «se vale del rigor como aliado del juego para montar estrictas máquinas de belleza». Cortázar se siente irresistiblemente atraído por la improvisación, la fantasía, el juego, el azar. Sinónimos de libertad, de libertad creadora, libertad de la mano, sismógrafo de la del espíritu. Libertad que no es «lo que salga», «no importa qué», sino sólo la consecuencia última, el premio absoluto de todo un proceso de rigor, de la técnica trascendida por la inspiración. «Lo que da a las imágenes de Zötl esa calidad que sólo puede reflejar la palabra inglesa *uncanny*, es la etapa final del proceso, ese instante en la ejecución de un texto o de una lámina en que el creador ejercita soberanamente su libertad.» Raros son los fragmentos en los que Cortázar hace incursiones por terrenos de la estética, pero qué bien fundadas están entonces sus proposiciones en aquellas categorías que he mencionado, clave de bóveda del juicio estético. No se le escapa a Cortázar, en efecto, la necesidad de la «optimalidad compositiva» como condición *sine qua non* del ser de la obra de arte en tanto que tal y, bajo otro punto de vista, como condición *a priori* de posibilidad de su virtualidad vehiculadora de sentido o contenido, cualquiera que éste sea. Dice así Cortázar hablando de la obra de Agüero: «he sentido que la contemplación apasionada e inocente de estas pinturas llevaba a un lento traslado, a un territorio en el que

un trabajo de sutil organización formal facilitaba algo más que el alto término estético de cada tela de Agüero». No otra cosa escribe Gilson en *Pintura y realidad*: «Una tela mal ejecutada es una mala tela, porque todas sus otras cualidades, por importantes que sean, sólo alcanzan la existencia pictórica por la ejecución.»

Pero un escritor no puede encerrarse en su memoria, limitarse a sus desvanecidos laberintos. La memoria, el pasado, sólo tienen sentido en tanto que alas de la imaginación, sostén del vuelo hacia los parajes de más allá del mundo, de la otra cara de la realidad. Esa es otra de las cualidades de la obra de arte que subyuga a Cortázar y que le empuja a apropiársela por absorción de sus linfas nutricias. La potencialidad de misterio de la creación artística que reviste a las formas de exuberante polisemia. Podemos darle otra caracterización a tal propiedad imprescindible a cualquier creación que se pretenda cabal, que aspire a algo más que a quedarse en elemento decorativo, la de «ambigüedad», de obra abierta. A veces se oculta algo pavoroso tras el embrujador canto de las sirenas. Cortázar se entrega fácilmente a las obras que saben proporcionar tales sortilegios. El cuadro se le ofrece entonces como invitación de viaje a «tierras incógnitas», de «navegación» por procelosos mares, de un abandonarse a lo «desconocido», «cargado de amenazas». También aquí se identifica el escritor con los impulsos, con los instintos, con los procesos creadores del pintor. El arte es, en gran parte, ese desvelar «una realidad secreta que sólo el pintor y el escritor pueden imaginar». Otra vez podemos ofrecer en paralelo una proposición de Gilson del mismo orden, todavía más explícita: «La función propia del pintor es producir obras así, testigos de un universo posible distinto del nuestro, donde los colores y las formas se hallan liberadas de sus funciones naturales para ser tan sólo los signos sensibles de la inteligibilidad de lo real.» Como acierta a ver Cortázar en Zötl, «capaz de potenciar fabulosamente la alianza de lo imaginario con lo visible y tangible».

Un paso más y tendremos cerrado el círculo de las leyes estéticas constitutivas del ente artístico. Porque hay que afirmar, una vez más, que el verdadero arte no ha sido nunca, no puede ser, naturalista. Atención: realista o figurativo no quiere decir forzosamente naturalista; como abstracto no quiere decir forzosamente sin contenido. No se le ha escapado a Cortázar esa exigencia del arte plástico. Y nos explica: «He ido aportando aquí y allá algunos retoques a la visión naturalista de las cosas.» La pintura no es, en tanto que arte, reproducción de la realidad, sino signo de *una* realidad,

«como estos signos que tu mano orienta a una difícil libertad de pájaros».

Pocas son las citas de carácter estético de Cortázar que he dado para un volumen de 140 páginas y algunos textos más. Pero no hay otras. O casi. Entonces, ¿cómo escribe Cortázar sobre los pintores? Será mi último punto.

Un escritor que se ocupa de arte, suele hacer una de estas dos cosas: o se adapta al género histórico-crítico o se dedica a producir un texto para el que la obra plástica no ha sido más que un pretexto. Y no suelen despertar tales textos deseos de conocer la pintura u otra creación de la que se le supone hablar.

Cortázar, y no lo digo simplemente como halago, soslaya muy inteligentemente ambos escollos. Ni nos describe las obras, ni las enjuicia estéticamente, ni hace filosofía, ni se saca de la manga bonitos y líricos párrafos pretendidamente inspirados en una expresión plástica. ¿Qué hace pues? Entrar a saco en las pinturas que ama, inventar historias, aventuras, establecer analogías. Creo que habría que definir así sus escritos sobre arte: plasmación de un universo analógico. Literatura y pintura son dos lenguajes irreducibles, intraducibles uno en términos de otro. Sí pueden, en cambio, emerger de los mismos trasfondos, de las mismas emociones, empaparnos en la misma sugestión. Una y otra creación pueden marchar paralelamente obedeciendo a la misma tonalidad. Un texto de Cortázar sobre un artista despierta inmediatamente el deseo de conocer más a fondo su obra. Toda obra plástica es digna y parece estar esperando un texto de Cortázar. Es otra vía que la del crítico, del esteta o del historiador, pero complementaria y enriquecedora. Me gustaría, a este propósito, introducir una pequeña modificación en la siguiente proposición de Cortázar: «Si hay una pintura que reclama al crítico como intercesor, hay otra que por derecho propio prefiere la voz del poeta.» Yo diría: «Hay aspectos de una obra que reclaman al crítico como intercesor, y otros que prefieren la voz del poeta.» Aunque sólo la del poeta que, al igual que Cortázar, sea capaz de apropiársela entrañablemente y dejarla, al mismo tiempo, incólume y autónoma. Que sea capaz de amar la pintura con la comprensión y con toda la exigencia del acto creador.

ANTONIO URRUTIA