

**Los ojos de Jai Singh: Representaciones fragmentarias en *Prosa del observatorio* de Julio Cortázar\***

Juan Julián Alzate\*\*

[juanjulianalzate@gmail.com](mailto:juanjulianalzate@gmail.com)

RESUMEN

Este artículo explora cómo a través del uso de distintos tipos de registro, como lo son la palabra y la fotografía, en *Prosa del observatorio* (1972) de Julio Cortázar se cuestiona el acto de representar, interrogando por extensión la relación que establece el hombre con la realidad. A través de representaciones fragmentarias el texto explora los límites del lenguaje y a su vez su potencia creadora: el signo como aquello que al reemplazar al objeto real simultáneamente denuncia su ausencia. En este sentido, el modo en el que se relacionan palabra e imagen en *Prosa del observatorio* amplía pero a su vez cuestiona las posibilidades del signo.

PALABRAS CLAVES: Cortázar, representación, imagen, fragmentación, fotografía.

ABSTRACT

This article explores how Julio Cortázar's *Prosa del observatorio* (1974) questions the act of representation by the use of different kinds of registers such as words and pictures, which also means to question the relationship between man and reality. Through fragmentary representations, the text leads to questions about the language's limitations but also its creative power: the sign that recreates an object as long as denounces its absence. According to that, the way *Prosa del observatorio* uses the interaction between words and photograph extends but also borders the possibilities of signs.

KEY WORDS: Cortázar, Prosa del observatorio, representation, picture, fragmentary representation.

\*Trabajo producto del Seminario de trabajo de grado para optar al título de Magíster en hermenéutica literaria.

\*\*Psicólogo de la Universidad de Antioquia. Asesor pedagógico en Institución Universitaria Tecnológico de Antioquia.

*y las estrellas huyen de los ojos de Jai Singh  
como las anguilas de las palabras de la ciencia.  
Julio Cortázar, Prosa del Observatorio*

*Prosa del observatorio* es un texto difícil de categorizar, en términos tanto de forma como de tema. Está basado en la visita que Cortázar realiza al observatorio astronómico del sultán Jai Singh localizado en Jaipur, India, en 1968. Tomando este lugar como punto de partida, Cortázar escribe acerca de temas aparentemente inconexos como la observación de los astros, la migración de las anguilas, el papel de la ciencia y el lenguaje. Pero la conexión entre los temas es más profunda: la discusión que propone el texto acerca de la posibilidad o imposibilidad de representar la realidad.

Para ello, dispone entonces un texto que acude a diversos modos estilísticos: poesía, ensayo, epístola, y poca narración. Incluye además las fotografías tomadas por él mismo en aquella visita. Estas imágenes en blanco y negro muestran las construcciones en mármol y los instrumentos de medición astronómica que componen el observatorio. *Prosa del observatorio* configura entonces una relación entre palabra e imagen, cuyas implicaciones en las consideraciones que hace Cortázar acerca del tema de la representación serán el motivo del presente texto.

Estas relaciones entre palabra e imagen en la obra cortazariana han sido estudiadas profusamente. El trabajo más específico al respecto lo realiza Batarce (1999). Allí se exploran las relaciones entre ícono y palabra desde un punto de vista tanto cronológico como estructural, mostrando cómo la inclusión de fotografías, dibujos y mapas es parte de un intento por construir modos de representación que amplíen los límites y las posibilidades del texto. Identifica cinco modalidades en la relación ícono-palabra en las obras de Cortázar: la primera, la alusión a imágenes u obras pictóricas a modo de metáforas o configuraciones de personajes; la segunda la constituyen aquellos textos en los que hay representación verbal de obras pictóricas como detonadoras de sucesos de carácter fantástico en la trama, como sería, por ejemplo, el caso de *Las babas del diablo*; en tercer lugar, la imagen “como cifra o modelo de la realidad” (1999:5); la cuarta modalidad es situada por Batarce en *Rayuela*, y consiste en que el texto mismo es estructurado en forma de imagen, a partir del tablero de juego de la rayuela cuya forma es replicada por la distribución de los capítulos del texto. Finalmente, la quinta modalidad consiste en la

inclusión física de la imagen, a manera de fotografías, mapas o dibujos que formen parte del cuerpo mismo del texto. Incluye en esta última categoría a *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Los astronautas de la cosmopista*, *Último round*, *Libro de Manuel* y *Prosa del observatorio*.

Estas obras se caracterizan por la presencia, en el mismo espacio textual, de dos sistemas semióticos: el lingüístico y el icónico –dibujos, mapas, grabados, fotografías, pinturas- interactuando semióticamente. Dicha interacción, por un lado, privilegia y resalta las posibilidades espaciales de la palabra escrita y, por otro, complementa y amplía la función sémica del ícono (Batarce, 1999:7).

Delimitado este último grupo, en lo atinente a la inclusión de fotografía en los textos, Schwartz (2012) sugiere que si bien aparece en muchos textos cortazarianos, *Prosa del observatorio* sería el único en el que Cortázar opera como autor tanto de las fotografías como del texto. Lo cual no es preciso, si tomamos en consideración el caso de *Los astronautas de la cosmopista* (1982), en el que el escritor y su esposa Carol Dunlop documentan un viaje que realizan entre París y Marsella, e incluyen fotografías de autoría de ambos y mapas dibujados posteriormente por el hijo de Dunlop.

Sin embargo, sí es distinto el tratamiento de la relación entre imagen y palabra en ambos textos: mientras en *Los astronautas de la cosmopista* el vínculo entre ambos registros es rastreable de manera evidente, puesto que la estructura narrativa permite hilvanar a las fotografías como soporte gráfico de lo que la palabra narra, en *Prosa del observatorio* la palabra y la fotografía no van unidas por un vínculo explícito, en tanto no hay alusiones explícitas en el texto hacia la imagen o viceversa. Los enlaces semánticos son subrepticios y por tanto es el lector quien debe trazar los puentes de unión entre dos tipos de representación que comparten un referente común: el observatorio de Jaipur.

Batarce entiende la relación palabra e imagen como uno de los mecanismos de la arquitectura lúdica y experimental en la obra cortazariana. Una línea similar aparece en los textos de Pellicer (2004) con su estudio sobre *Los astronautas de la cosmopista*, y de Pablo Sánchez (2004) quien encuentra en la obra de Cortázar profundos vínculos con la literatura potencial, tendencia literaria surgida en París a comienzos de la década del 60, y que tuvo por propósito explícito de sus partidarios la exploración de nuevas estructuras de creación literaria. En estas líneas de análisis, la relación imagen-palabra es presentada como un recurso de ampliación de las escalas de la realidad y de las posibilidades de representación.

El presente análisis intenta explorar una vertiente adicional. También existe otro efecto en el uso de la relación entre palabra e imagen en la obra cortazariana, en particular en *Prosa del observatorio*: los interrogantes que esta obra plantea en torno al acto mismo de la representación, sea esta mediante la imagen, la palabra, o cualquier otra manifestación del signo, son acá objeto de indagación.

### **Representaciones fragmentarias**

*Prosa del observatorio* es un texto compuesto por actos de representación de diversos tipos, ejecutados por distintos agentes en varios modos de registro. Por tanto, puede comenzarse por discernir estos ejercicios de representación que propone el texto:

- Cortázar representa con palabras al observatorio de Jaipur: La visita a este lugar da origen temático al texto. Sin embargo, las palabras que se emplean propenden hacia difusiones más que hacia delimitaciones. Cortázar emplea descripciones (gambeteando a la narración, con implicaciones que exploraremos posteriormente) que no pretenden ofrecer al lector un inventario exhaustivo del lugar. Esta representación se realiza de modo fragmentario, sin que el tema como tal tenga protagonismo mayor.

A modo de ejemplo, en el texto se habla de las máquinas que se utilizaban para observar los cuerpos celestes; pero el foco no parece apuntar hacia una explicación de su forma o funcionamiento. No hay panorama, en el sentido de que no es el todo lo que se mira. El eje es el detalle: el mármol, la sombra, su similitud con unas jaulas, las líneas que la luz de los astros proyecta sobre ellas: “Las máquinas de mármol, un helado erotismo en la noche de Jaipur, coagulación de luz en el recinto que guardan los hombres de Jai Singh, mercurio de rampas y hélices, grumos de luna entre tensores y placas de bronce” (1972:43).

No se relata un proceso, como podría serlo la secuencia de construcción, auge y abandono del observatorio. Se habla de sus ruinas, en un momento que no tiene antes o después sino que se justifica a sí mismo. Cortázar enuncia explícitamente que su intención no es dar cuenta exhaustiva del observatorio:

Vea usted, en el parque de Jaipur se alzan las máquinas de un sultán del siglo dieciocho, y cualquier manual científico o guía de turismo las describe como aparatos destinados a la observación de los astros, cosa cierta y evidente y mármol, pero también hay la imagen del mundo como pudo sentirla Jai Singh, como la

siente el que respira lentamente la noche pelirroja donde se desplazan las anguilas (1972: 75).

Del mismo modo, el Jai Singh que se evoca con las palabras funge como mito, como un hipotético observador que de algún modo encarnaría una tarea común a la humanidad. Igualmente, el observatorio en sí mismo es ya un mito, en tanto ya no ocurre ahí nada de lo que Cortázar dice que ocurrió. El modo de representar perdura, pero en ausencia de receptor el signo pierde su potencia: “Cada signo de mensura en las rampas de mármol de Jaipur recibió (recibe siempre, ya para nadie, para monos y turistas) los signos morse, el alfabeto sideral [...]”.

2. Cortázar representa con fotografías al observatorio de Jaipur: el libro incluye 31 fotografías a blanco y negro, en las que el tema predominante son las máquinas de mármol que funcionaban como instrumentos de medición de los astros. O, más exactamente, fragmentos de ellas. Salvo algunas excepciones, las fotografías no dimensionan al observatorio en un sentido completo; el encuadre por lo general recorta un trozo de esto o lo otro, al modo de una sinécdoque visual en la que la parte reemplaza al todo. Parecería ser entonces el detalle, más que la forma general del observatorio, lo que es foco de interés para la imagen.

Algo de esta condición fragmentaria de lo que la fotografía encuadra es apreciable en la imágenes 1 y 2 (ver anexos). Este regodearse en el detalle sólo es posible cuando se renuncia a la obligación de dar cuenta del observatorio en su totalidad, de explicarlo, de agotarlo. Esta apuesta por el fragmento es común denominador entre palabra e imagen. Las máquinas son ahora ruinas, y en ese estado actual que difiere de su forma y función original ofrecen un testimonio que parece contradictorio pero que da luces acerca de la naturaleza de la relación entre el humano y el universo: la realidad susceptible de ser representada en tanto pasajera y fragmentaria. Una paradoja que aparece retratada, por ejemplo, en un pasaje en el que Francisco de Quevedo se refiere a Roma:

¡Oh, Roma! En tu grandeza, en tu hermosura,  
Huyó lo que era firme, solamente  
Lo fugitivo permanece y dura (1978:5).

Ahora bien, intentar describir las imágenes en el presente artículo implicaría incurrir necesariamente en un ejercicio que el propio Cortázar parece haber evitado en el texto: la transformación de la imagen fotográfica en palabra. Porque las fotografías están presentes

en el cuerpo del libro, pero no hay glosas o notas al pie que se encarguen de explicarlas o ampliarlas, así como el orden de las imágenes tampoco parece estar dispuesto para acompañar e ilustrar el ritmo de la descripción al modo de un almanaque.

Desde luego, el referente del lugar es el mismo tanto en las descripciones como en las fotografías. Pero el texto los pone en escena de manera autónoma, lo cual abre una línea de sentido interesante para el texto al pensar que dos modos distintos de representación puedan convivir y compartir referente pero no a modo complementario, sino divergente.

Cortázar acude a dos modos de representación de lo mismo, y aun así renuncia explícitamente a dar cuenta total del objeto, mostrando que no es un ejercicio acumulativo lo que pretende, sugiriendo que no se trata acá de rodear la realidad y emboscarla hasta que se rinda completamente ante el poder del signo.

- Un artículo científico representa con palabras el ciclo de las anguilas: Cortázar menciona algunos textos científicos que intentan explicar su ciclo vital. En *Prosa del observatorio* no aparecen citas textuales: lo que le llega al lector es el eco, el lenguaje científico pasado por el prisma de la palabra de Cortázar, una representación poética de la representación científica:

El profesor Maurice Fontaine, de la Academia de Ciencias de Francia, piensa que el imán de agua dulce que desesperadamente atrae a las angulas obligándolas a suicidarse por millones en las esclusas y las redes para que el resto pase y llegue, nace de una reacción en de su sistema neuroendocrino frente al adelgazamiento y a la deshidratación que acompaña la metamorfosis de los leptocéfalos en angulas (1972:27).

Pero empalma inmediatamente con su postura ante dicha forma de representar: las palabras de la ciencia se quedan cortas para dar cuenta del fenómeno, porque su pretensión de explicación busca la traducción de lo real a signos, legibles por el hombre y que, además, le generan tranquilidad ante la incertidumbre de lo que hay afuera:

Bella es la ciencia, dulces las palabras que siguen el decurso de las angulas y nos explican su saga, bellas y dulces e hipnóticas como las terrazas plateadas de Jaipur donde un astrónomo manejó en su día un vocabulario igualmente bello y dulce para conjurar lo innominable y verterlo en pergaminos tranquilizadores, herencia para la especie, barbitúrico de insomnios esenciales [...] (1972:27).

Entre los múltiples modos discursivos que Cortázar emplea, hay una carta dirigida a una de las autoras del texto científico que él referencia. En esa hipotética misiva hay un ejercicio de desacralización del rigor excesivo de la ciencia. Bajtin (1986:201) distingue varios procedimientos para reproducir un discurso en otro texto de naturaleza aparentemente ajena y uno de ellos es la estilización, que consiste en emplear el tono y las formas convencionales de ciertos estilos ajenos y preconizados, tales como el texto noticioso, epistolar, el relato de viaje, entre otros.

¿Cuál función cumple la estilización en el texto? A diferencia de la parodia, la estilización no necesariamente busca ridiculizar lo evocado sino descontextualizarlo: sacar a un estilo de su hábitat tradicional y emplearlo en otros contextos comunicativos:

No me entienda mal, querida señora, qué haríamos sin usted, sin Dama Ciencia, hablo en serio, muy en serio, pero además está lo abierto, la noche pelirroja, las unidades de la desmedida [...] (1972:61).

- Cortázar representa con palabras el ciclo de las anguilas: a la par de referenciar lo dicho por la ciencia acerca de los fenómenos migratorios de las anguilas, el escritor también hace su propia descripción de los eventos. Y lo hace en un tono contrastantemente poético, con relación al expresado por la ciencia: “los cuerpos ligados en la ya serpiente multiforme que alguna noche cuya hora nadie puede saber ascenderá leviatán, surgirá kraken inofensivo y pavoroso para iniciar la migración a ras de océano” (1972:15).

No es un detalle menor el hecho de que Cortázar no ve directamente a las anguilas, y sus datos provienen de la lectura del texto científico. En ese sentido, lo que hace al elaborar un segundo texto de corte poético acerca del mismo tema es hacer una representación de algo que ya no es lo real sino su sucedáneo: el signo. No es una crítica abierta a la ciencia, sino quizás a la pretensión de una representación total de la realidad.

- Jai Singh significa a los cuerpos astrales mediante sus instrumentos de medición: algo de lo ocurrido en el observatorio de Jaipur cuando era activa su función inicial le llega al lector a través de las palabras. Cortázar evoca un acto de transformación de la realidad en signo que ocurrió allí, un hecho mítico en el que un hombre se relacionó con el mundo a través de la representación y, a partir de ello decidió, se hizo agente:

[...] y todo lo que midió y clasificó y nombró, toda su astronomía en pergaminos iluminados era una astronomía de la imagen, una ciencia de la imagen total, salto de

la víspera al presente, del esclavo astrológico al hombre que de pie dialoga con los astros (1972:75).

Todo eso que no tiene nombre se llama ya de tantas maneras, como Jai Singh permutaba destellos por fórmulas, órbitas insondables por concebibles tiempos” (1974:23).

*Prosa del observatorio* no parece pretender dar cuenta fidedigna de los eventos de la historia. Por tanto, muchas de las maniobras de Jai Singh, y las demás personas que realizaron labores de observación en Jaipur, no nos llegan a través de las palabras de Cortázar. No se explicita, por ejemplo, cómo se registraban las observaciones provenientes de los datos que arrojaban las máquinas de medición. Lo cual sugiere que cuando Cortázar habla de lo que allí ocurrió, hace énfasis no tanto en el producto representacional, en la documentación legada por la observación de las estrellas, sino en la naturaleza del acto mismo de observar y representar que ejecuta Jai Singh.

### **Una operación de caliente halconería: La representación como captura**

En la obra de Cortázar es frecuente encontrar cuestionamientos acerca de la relación entre hombre y realidad, y que la exploración de esta cuestión desemboque en la desconfianza hacia el intento de abarcar la realidad mediante el lenguaje. Sirve como ejemplo el cuento *El ídolo de las Cícladas*, publicado en 1956, en el que dos hombres encuentran una antigua estatuilla griega, y en el que se prefiguraba ya algo de dicho interés por la imposibilidad del signo: “y la noche había girado lentamente mientras Somoza le confiaba su insensata esperanza de llegar alguna vez hasta la estatuilla por otras vías que las manos y los ojos y la ciencia” (2008:446); “–Sí, no hay palabras para eso –dijo Somoza–. Por lo menos nuestras palabras” (2008:446). Posteriormente, en *Rayuela*, lo que establece el hombre con su realidad es algo parecido a una cacería:

Imagino al hombre como una ameba que tira seudópodos para alcanzar y envolver su alimento (2010:433).

Prosigue Cortázar insinuando que el intento es necesariamente limitado. El concepto, o incluso la experiencia previa no basta para devorar al fenómeno:

Puedo saber mucho o vivir mucho en un sentido dado, pero entonces *lo otro* se arrima por el lado de mis carencias y me rasca la cabeza con su uña fría (2010:433).

Y extiende la metáfora hasta hombres célebres por su intelecto, a quienes les atribuye mayor eficacia en la cacería, aunque los sigue incluyendo en esta misma lógica:

Individuos como Goethe no debieron abundar en experiencias de este tipo. Por aptitud o decisión (el genio es elegirse y *acertar*) están con los seudópodos tendidos al máximo en todas las direcciones (2010:433).

Ahora bien, en *Prosa del observatorio* la idea de la representación como cacería se hace explícita, y los instrumentos para ello no son ahora los seudópodos sino los signos. El mítico Jai Singh que intenta representar aquello que acontece en el cielo, fuera de sí, es presentado entonces como un paciente cazador: “Como en las pinturas de Remedios Varo, como en las noches más latas de Novalis, los engranajes inmóviles de la piedra agazapada esperan la materia astral para molerla en una operación de caliente halconería” (1972:45). Una alusión similar se hace a la ciencia que intenta “entrarle a palabras” al ciclo de las anguilas: “También la señorita Callamand y el profesor Fontaine ahíncan las teorías de nombres y fases, embalsaman las anguilas en una nomenclatura” (1972:39). Y, sumado a lo anterior, la representación que se realiza al documentar la historia y sus consecuencias políticas:

Diana la historia del hombre relegado y derogado, Diana la historia enemiga con sus perros de tradición y mandamiento, con su espejo de ideas recibidas que proyecta en el futuro los mismos colmillos y las mismas babas, y que el cazador trizará como triza su doncellez despótica para alzarse desnudo y libre y asomarse a lo abierto [...] (1972:67).

Ahora bien: ¿El propio Cortázar opera también como cazador en *Prosa del observatorio*? En el texto no hay reflexiones explícitas acerca de su rol como fotógrafo, y algunas pocas de su rol como escritor. Sin embargo, estas ideas expuestas por Cortázar acerca de la naturaleza del acto de representar dialogan, quizás sin saberlo, con las discusiones de la época de mitad de siglo XX acerca de la fotografía. Susan Sontag, en su análisis acerca de las implicaciones de este formato de la imagen que parecía revolucionar la manera de representar la realidad, emplea también la metáfora de la cacería para explorar el acto de tomar una foto: “Esta misma pasividad – y ubicuidad- del registro fotográfico es el mensaje de la fotografía, su agresión” (2006:20); “Todo uso de la cámara implica una agresión” (2006:21).

Sontag deriva también en aquella encrucijada, en una paradoja que parece ser común al signo, de cualquier tipo que lo sea: “El acto fotográfico, un modo de certificar la experiencia, es también un modo de rechazarla: cuando se confina a la búsqueda de lo fotogénico, cuando se convierte la experiencia en una imagen, un recuerdo” (2006:24).

Esto permite pensar en una posible línea de continuidad entre todo acto que pretende pasar la realidad al signo. Habría entonces un común denominador entre Jai Singh como representador de los cuerpos astrales y Cortázar como representador del observatorio y de los demás objetos que se expusieron anteriormente, mediante la palabra y la fotografía. Cortázar dice acerca de Jai Singh:

El hombre Jai Singh, pequeño sultán de un vago reino declinante, hizo frente al dragón de tantos ojos, contestó a la fatalidad inhumana con la provocación del mortal al toro cósmico, decidió encauzar la luz astral, atraparla en retortas y hélices y rampas [...] (1972:75).

Y Sontag dice acerca de la fotografía:

[...] la naturaleza ya no es lo que siempre había sido: algo de lo cual la gente necesitaba protegerse. Ahora la naturaleza –domesticada, amenazada, frágil– necesita ser protegida de la gente (2006:31).

¿Es entonces *Prosa del observatorio* un ejercicio similar al que se realizaba en el observatorio, y al que realiza la ciencia? ¿Funge Cortázar (de manera deliberada, o no) como un Jai Singh que sustituye la máquina de mármol por la cámara fotográfica y la palabra?

Las posturas señaladas anteriormente conducen a pensar que Cortázar propone la representación fragmentaria como una alternativa a la idea de la representación voraz y cazadora. La polifonía en el registro que emplea, la diversidad temática y estilística, aparecen como un intento modesto de encontrar sentido en el acto de representar, asumiendo y admitiendo que no puede ser una empresa totalizante y colonizadora de la realidad. Porque el uso de palabra e imagen no es una operación de suma: la representación no es mostrada como una función acumulativa, en la que la adición de varios registros contribuyan al acecho de lo real. El todo no es la suma de las partes, ni siquiera algo más que la suma de las partes. Quizás porque no hay una noción de lo que es un todo: son las partes lo que reciben el foco de atención.

Acerca de estas relaciones entre palabra e imagen, conviene traer a colación una noción que ha sido tradicional a la hora de comprenderlas, como lo es la ecfrafrasis. Mitchell (1994) la define como la representación verbal de una representación gráfica. Riffaterre (2000), uno de los principales referentes en el tema, señala el carácter de sucesivas representaciones que presupone la ecfrafrasis, porque lo que se produce con ella es una “doble mimesis”. El escritor actúa entonces también como espectador original de la imagen, y lo que su procedimiento verbal genera es, según Riffaterre, un efecto de ilusión. La imagen es representada mediante las palabras, que son a su vez otro mecanismo de representación.

¿Es este tipo de procedimiento el que vincula fotografía y palabra en este caso? Las imágenes que Cortázar presenta en *Prosa del observatorio* no van acompañadas de notas vinculadas explícitamente que las acompañen, nombren o amplíen. El escrito tampoco se refiere a la presencia de las imágenes, salvo en un fragmento inicial que funciona como una suerte de exordio, en el que el autor aclara que tomó las fotografías y que fueron mejoradas en calidad por Antonio Gálvez. El escritor es también el productor de la imagen, un giro de tuerca con respecto a la noción tradicional de ecfrafrasis en la que el escritor fungía primero como espectador de la imagen y luego como productor de la representación verbal, casi como una suerte de intermediario. En este caso, es el propio Cortázar quien toma las fotografías y luego escribe.

No obstante, Riffaterre (citado por Agudelo, 2011) propone que la ecfrafrasis no es exclusivamente una descripción imitativa, sino que la imagen puede funcionar como punto de partida desde el cual se construye un escrito que, si bien guarda relación con la imagen que le sirve de referente, no busca reproducirla en un sentido íntegro.

Lo dicho acerca del observatorio tiene una línea de continuidad con lo apreciable en las imágenes, aunque no sea de manera explícita. Ambos registros se vinculan mediante operaciones ecfrafrásticas en las que no se pretende agotar al objeto, sino observar algunos de sus fragmentos desde distintas perspectivas. Entonces, la presencia de las imágenes no es decorativa, e incluso es un poco más que complementaria. La manera como están configuradas las imágenes es consecuente con esa intención: las formas son difíciles de reconocer debido a los ángulos y al encuadre, el contraste entre luces y sombras genera la sensación de “jaulas de luz” tal como las define el propio Cortázar, y la mayoría de imágenes no permiten identificar en ellas un fragmento de un observatorio astronómico sin

la aclaración de las palabras. Es una operación necesaria para la empresa que es transversal a la obra cortazariana: la transfiguración de las propiedades y leyes de la realidad en virtud de la búsqueda de otra cosa, de una alteridad que Cortázar siempre nombra como incierta.

Así, las fotografías y las palabras comparten ese código de representación fragmentaria. Sin embargo, esta relación entre ambos tipos de registro parece ser velada y paradójica: velada, en tanto el puente que los conecta no es explícito; paradójica, dado que cada uno se refiere, a su modo parcial, al mismo referente pero sin aludirse mutuamente, sin que la palabra indique al lector que acuda a la fotografía para complementar su idea acerca del observatorio de Jaipur, pero a su vez necesitándose para que el lector no pierda el sentido de lo representado.

Este binomio configura un código que es divergente en tanto hay múltiples significados acerca de un mismo referente, y no convergen en un producto total, sino que encuentran su razón de ser en su independencia: siendo parciales, limitados y a su vez potenciadores de sentido.

### **Los ojos sobre el lenguaje**

El siglo XX presenció cierto reverdecer del interés por el lenguaje como objeto de estudio. Es observado como algo más que un instrumento para representar al mundo y una herramienta de la cual se sirve la ciencia: pasa a ocupar el lugar de objeto y sobre él recae la mirada científicista. El estudio del lenguaje permea a los intentos del hombre por conocer al propio hombre, y se hace difícil pensar en una mirada de lo humano en el siglo XX pensada por fuera de lo simbólico.

Se hace entonces casi imposible una arqueología del hombre que no se ocupe de lo simbólico. Según Foucault:

A partir del siglo XIX, el lenguaje se repliega sobre sí mismo, adquiere su espesor propio, despliega una historia, leyes y una objetividad que sólo a él le pertenecen. Se ha convertido en un objeto de conocimiento entre muchos otros: al lado de los seres vivos, al lado de las riquezas y del valor, al lado de la historia de los acontecimientos y de los hombres. (Foucault, 1981:285).

Siguiendo esta línea, el hombre del siglo XX se ocupa no sólo por las propiedades de la realidad representada, sino por el acto mismo de representar. Ahora bien, esto supone una cuestión epistemológica de base: el lenguaje como objeto de estudio es un sistema que

sólo puede ser explicado y comprendido mediante sí mismo. Al modo de una matrioska que contiene en sí a otra muñeca que contiene otra y así sucesivamente; no se cuenta con más herramientas para comprender una red de significantes que, precisamente, otra red de significantes. La ciencia puede explicar mediante la creación de un modelo de signos que representen algo del fenómeno que se supone afuera. Pero si el objeto es el mismo lenguaje, la estructura se pone en jaque porque no es algo que está allá afuera de la ciencia, aguardando con paciencia el ser descubierto: está en la médula misma del mecanismo científico. La mirada requiere entonces replegarse.

La idea del lenguaje vuelto sobre sí mismo le sirvió a otras disciplinas para entender sus propias situaciones. Angel Riviere (1998) señaló algo similar al interior de la psicología cognitiva: un sistema que trate de comprender a otro debería ser estructuralmente más amplio que aquel que es objeto del entendimiento. La psicología no puede darse ese lujo porque quién intenta comprender cómo funciona un sistema cognitivo cuenta, para entenderlo, con un sistema cognitivo. Marchán Fiz (2000:27) también rastrea este repliegue en el arte del siglo XX que desliza su centro de interés desde el mundo hacia sí mismo, en un escenario en que el tema de la obra es el concepto mismo de arte.

Estos ejercicios metareflexivos acerca del lenguaje están presentes no sólo en la teoría sino en la literatura misma. Textos de esta naturaleza ponen en un primer plano al acto de la representación, y en ellos la palabra no es el instrumento para otra cosa, sino que el símbolo es en sí mismo el leitmotiv de la obra.

Varias obras persiguen esta idea, y también en la literatura latinoamericana. Interesa detenernos en el caso de *El mono gramático*, de Octavio Paz, el cual contiene remarcables coincidencias con *Prosa del observatorio*. La amistad entre ambos autores es de amplio conocimiento público, pero además hay paralelismos significativos en sus obras, explorados de manera profunda por Stanton (2006), aunque llama la atención en el exhaustivo artículo la ausencia de las dos obras acá mencionadas.

Coinciden primero en su época de producción: 1972 *Prosa del observatorio*, y 1974 *El mono gramático*; segundo, ambas tienen como tema de fondo una visita a la India, en el caso de Paz al camino de Galta, justamente en cercanías de Jaipur; tercero, sus resoluciones estilísticas son similares, puesto que en *El mono gramático* se mezclan también diversos géneros; cuarto, ambos autores emplean en estos textos la palabra y la fotografía; y quinto,

en ambos textos la representación del lugar visitado opera como pretexto para reflexiones acerca de la naturaleza del lenguaje.

Deteniéndonos en los puntos cuarto y quinto, es posible detectar que la desconfianza acerca de la omnipotencia del signo no correspondía únicamente a Cortázar. En *El mono gramático* dicha interpelación al lenguaje es formulada en términos más explícitos: “Destejer el tejido verbal: la realidad aparecerá.” (1998:24); “Tal vez, a la manera de las cosas que hablan con ellas mismas en su lenguaje de cosas, el lenguaje no habla de las cosas ni del mundo: habla de sí mismo y consigo mismo” (1998:24).

Ambos textos exhiben un cariz similar. La fragmentación temática y estilística sugiere que los textos no son reducibles a categorías y que lo tratado, además de las respectivas visitas a India, es algo más. La preocupación por la posibilidad del signo suena constantemente tras las digresiones de forma y fondo; en el abanico de registros usado en el texto se trasluce que en este caso no es tan relevante lo central como lo periférico, lo representado como el acto mismo de representarlo.

El acercamiento, de naturaleza estética, produce la ampliación del sentido que puede construirse tomando a algo como referente, en tanto no se documenta su situación tangible sino sus estados potenciales: la representación de carácter poético e imaginativo, sin contratos con la realidad evidenciable, genera la posibilidad de la búsqueda de más belleza en la belleza. Es así como se reitera que el signo no abarca toda la realidad pero que es a través de él como pueden potenciarse sus sentidos.

### **Representar lo no observable**

El problema de la representación, que en *Prosa del observatorio* parece ser detonado por los temas del observatorio y del ciclo de las anguilas, trasciende hacia problemas de mayor generalidad y nivel de abstracción, como lo son el tiempo y la imagen.

#### **...en el tiempo**

El texto comienza con una postura acerca del tiempo. Estructural y semánticamente, *Prosa del observatorio* parece ser un texto diseñado para no dar cuenta del tiempo en un sentido secuencial: “esa hora orificio a la que se accede al socaire de las otras horas, de la incontable vida con sus horas de frente y de lado, su tiempo para cada cosa, sus cosas en el preciso tiempo [...]” (1972:7).

El texto hace uso de un constante hábito descriptivo y no emplea la narración. Además de obedecer a un asunto de género textual, esto tiene efectos sobre el tratamiento del tiempo, como tema y como elemento constitutivo del escrito. Dorra (1984) propone la narración y la descripción como las modalidades básicas de la representación verbal. En su planteamiento, a la narración le corresponde la representación de lo sucesivo y a la descripción la de lo simultáneo (1984:509). Dicho de otro modo, en la operación narrativa interviene el tiempo; la descripción, en cambio, sustrae del tiempo al objeto descrito, interviniendo sobre el espacio. Para Dorra, “describir no es negar el tiempo pero sí suspenderlo, referir un objeto como imagen consumada” (1986:511).

En este sentido, propone entonces a la descripción como un procedimiento cuyo objeto es un espectáculo (1986:509). Dicha distinción no tiene la intención de divorciar ambos procedimientos. Por el contrario, sostiene que la descripción está en la base de todo proceso narrativo: no se puede narrar sin describir.

Ahora bien, si la fotografía como imagen pertenece a las artes del espacio, su valor es precisamente descriptivo, no narrativo. El uso de la ecfrasis permite en algunos casos construir un discurso narrativo a partir de una imagen cuyo poder es descriptivo; no obstante, no es el caso de *Prosa del observatorio*, donde la imagen no se inserta en una secuencia narrativa. Por el contrario, Cortázar se vale de lo no secuencial para hablar acerca de un tiempo alterno: “Esa hora que puede llegar alguna vez fuera de toda hora, agujero en la red del tiempo, esa manera de estar entre, no por encima o detrás sino entre” (1982:7).

Un tiempo que no es medible, por tanto no es representable por la vía de los signos. Las fotografías entonces se sostienen en su valor descriptivo, sin acceder a una secuencia narrativa, sin entrar a un tiempo medible.

Ahora bien, de ese tiempo por fuera del tiempo es significado en el texto a través de la palabra y la imagen. Son los signos con los que Cortázar puede representar, pues sin el lenguaje poético y la fotografía se hace imposible. Es ahí en donde aparece la paradoja: intentar representar de varios modos para denunciar que la representación acabada es imposible.

### **... en la imagen**

Finalizando el texto, Cortázar desemboca en un breve pero denso abordaje del concepto de imagen. Si bien son pocas las líneas que dedica al respecto, deja indicios

acerca del uso que le da al término: “Imagen de imágenes, salto que deje atrás una ciencia y una política a nivel de caspa, de bandera, de lenguaje, de sexo encadenado” (1972:75); “[...] la gran respuesta de una imagen total frente a la tiranía de planetas y conjunciones y ascendentes” (1972:75).

El uso del término no parece ser equivalente a fotografía o pintura. En este caso la imagen alude a una relación particular entre sujeto que observa y objeto observado, no necesariamente mediada por la aprehensión de lo real mediante la representación sino, por el contrario, a un encuentro frontal y brusco con la realidad que Cortázar supone elusiva. Esta imagen, por tanto, siendo consecuente con lo dicho anteriormente, estaría por fuera de un tiempo secuencial. Cabe recordar que en el capítulo 84 de *Rayuela* ya Cortázar había ensayado el término “paravisiones” para un particular tipo de experiencias de encuentro con la realidad:

Es muy simple, toda exaltación o depresión me empuja a un estado propicio a lo llamaré paravisiones  
es decir (lo malo es eso, decirlo)  
una aptitud instantánea para salirme, para de pronto desde afuera aprehenderme, o desde dentro pero en otro plano,  
como si yo fuera alguien que me está mirando [...] (2010:432).

E indica también la imposibilidad de las palabras para dar cuenta de las paravisiones: “Pero no hay palabras para una materia entre palabra y visión pura, como un bloque de evidencia” (2010:432).

Es visible entonces cómo la alusión a la idea de imagen en *Prosa del observatorio* indica algo más allá de la representación verbal o gráfica. Si bien entonces Cortázar representa, mediante varios medios, deja entrever que en el encuentro con la realidad hay algo de la materialización de la experiencia que no es susceptible de ser representada: “[...] tocar con algo que no se apoya en los sentidos esa brecha en la sucesión [...]” (1972:9).

### **Conclusiones: La noche pelirroja y las representaciones fragmentarias**

Puede colegirse en *Prosa del observatorio* que la representación es comparable a una cacería pero también a una creación. Cortázar propone registros fragmentarios como la imagen y la palabra para proponer alternativas que no busquen una reproducción monolítica y con pretensiones de punto final. Si tiene sentido representar es precisamente porque cada

representación es inacabada: es justamente porque la realidad desborda al signo que tiene sentido significar. Y cualquiera que sea el formato de los signos empleados, hay, en términos de Cortázar, una realidad que le rasca la cabeza con su uña fría a quien intenta representar, y que él intenta nombrar, de manera quizás deliberadamente fallida, como la “noche pelirroja”, una escala de la realidad que es elusiva tanto a la representación artística y literaria como a la científica; en últimas, inasible por la vía del lenguaje. Por tanto, Cortázar se refiere a esa realidad sugiriendo su existencia pero precisamente señalando la imposibilidad de ponerla en palabras.

La paradoja expresada en la obra consiste en que, si bien la representación no logra capturar lo real, es únicamente mediante ella que es posible relacionarse con la realidad y participar de la alteración de sus propiedades. *Prosa del observatorio* sugiere que el acto de relacionarse con la realidad a partir del acto de la representación demanda un ejercicio de renuncia y apertura, porque la representación es simultáneamente limitación y posibilidad.

Cortázar desarrolla ejercicios fragmentarios de representación, modestos en tanto no pretenden dar cuenta de un todo. Para ello vincula la imagen y la palabra en la tarea de representar una variedad de objetos: el observatorio astronómico de Jaipur, los discursos científicos, la migración de las anguilas, entre otros. En esta secuencia de representaciones se entrevé la paradoja del signo, en tanto este es un mecanismo tanto de creación de sentido como de denuncia de la imposibilidad de asir la realidad.

También se desprende de esto que la representación, por la vía de la imagen, constituye la vía que tiene el hombre para relacionarse con una realidad que de otro modo le es esquiva y pavorosa. Al hacerlo, la modifica necesariamente, fenómeno que Cortázar lleva hasta las últimas consecuencias en sus textos, pero que en esencia está presente en cualquier acto representativo:

[...] Esto que fluye ya en una palabra desatinada, desarrimada, que busca por sí misma, que también se pone en marcha desde sargazos de tiempo y semánticas aleatorias, la migración de un verbo: discurso, decurso, las anguilas atlánticas y las palabras anguilas, los relámpagos de mármol de las máquinas de Jai Singh, el que mira los astros y las anguilas [...].(1972:7).

Tanto para Cortázar como para Jai Singh, la transcripción es parcial y fragmentaria y Cortázar no pretende ocultarlo, pues es en esa misma imposibilidad de la reproducción total en donde se evidencia la paradoja que articula al texto. Mediante el lenguaje limitado,

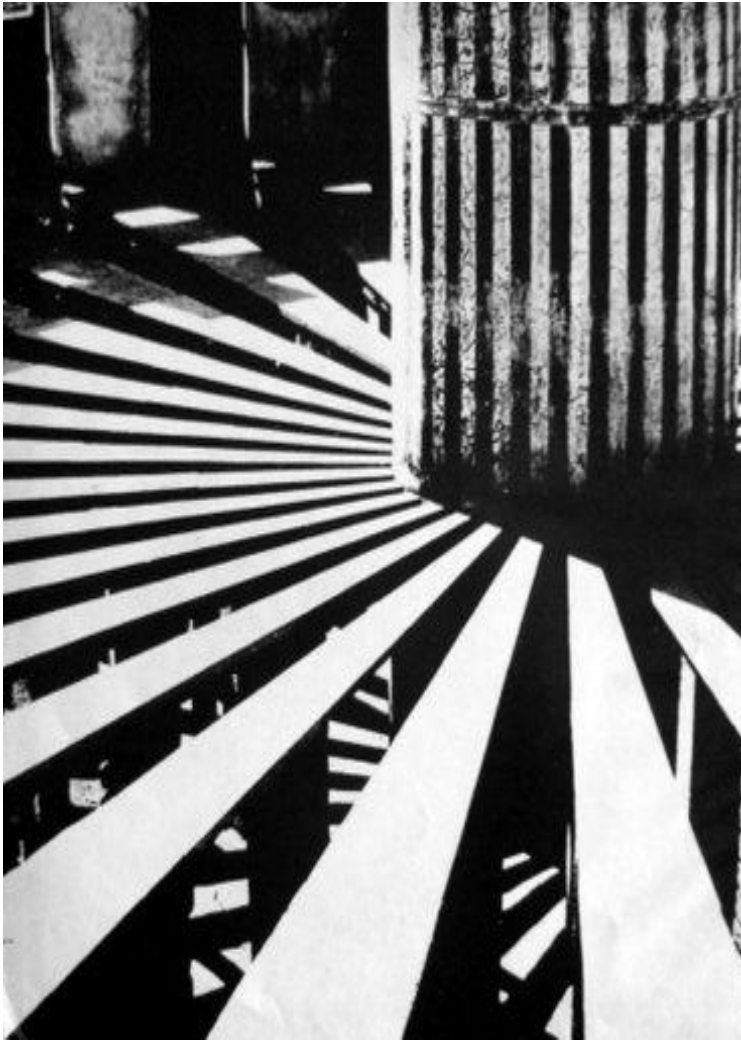
que recorta, es también posible fabricar otra cosa con lo observado. Si no es posible representar completamente ni con la palabra ni con la imagen, sí es posible rehacer esa realidad mediante representaciones fragmentarias.

## **Bibliografía**

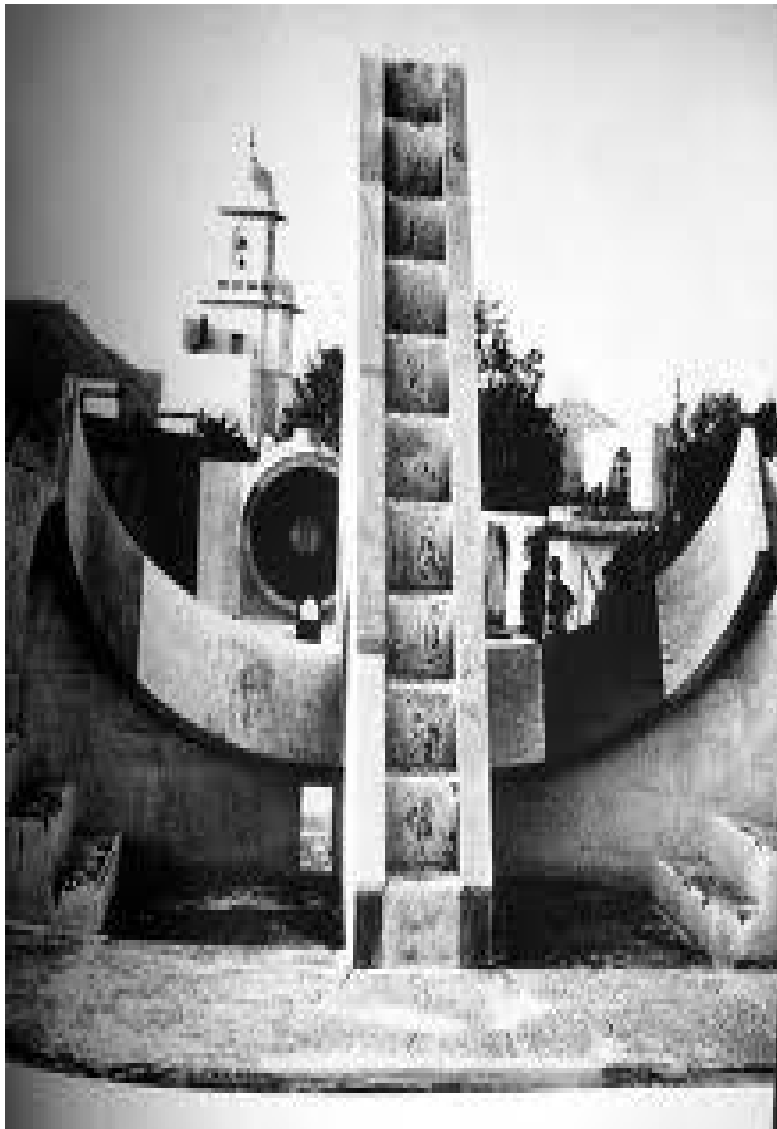
- Agudelo, P. (2011) “Los ojos de la palabra. La construcción de concepto de ecfrosis, de la retórica antigua a la crítica literaria”. En: *Lingüística y literatura*, Vol. 31, N° 60 (julio-diciembre), pp. 75-92.
- Batarce, G. (1999) “Relaciones sospechosas: interacción de la palabra y el ícono en tres libros de Cortázar”. En: <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar/fiche.php?Code=2.014&Cle=catalogue> (Visitado el 27/01/2014)
- Cortázar, J. (1972) *Prosa del observatorio*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Cortázar, J. (2008) *Cuentos completos I*. Bogotá: Punto de Lectura.
- Cortázar, J. (2010) *Rayuela*. Madrid: Alfaguara.
- Quevedo, F. (1978) *Obras escogidas*. México: Editorial Cumbre.
- Dorra, R. (1984) “La actividad descriptiva de la narración”. En: Garrido, Miguel Ángel. *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC.
- Foucault, M. (1981) *Las palabras y las cosas*. Bogotá: Siglo XXI Editores.
- Homero. (1978) *Iliada*. México: Editorial Cumbre.
- Marchán Fiz, S. (2000). “La estética del siglo XX y la metáfora del lenguaje”. En: *La estética en la cultura moderna: de la ilustración a la crisis del estructuralismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Mitchell, W.J.T. (1994) “Ekphrasis and the Other”. En: <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html> (Visitado el 5/2/2014)
- Paz, O. (1998) *El mono gramático*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Pellicer, R. (2004) “Parodia y paradero: “Los autonautas de la cosmopista” de Julio Cortázar y Carol Dunlop”. En: *Revista de humanidades: Tecnológico de Monterrey*, N°8, 2004, pp. 33-47.

- Riffaterre, M. (2000) “La ilusión de ecfrafrasis”. En: Monegal, Antonio (Eds). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros.
- Sánchez, P. (2004) “Cortázar y la literatura potencial”. En: [http://www.lasiega.org/index.php?title=Julio\\_Cort%C3%A1zar\\_y\\_la\\_literatura\\_potencial](http://www.lasiega.org/index.php?title=Julio_Cort%C3%A1zar_y_la_literatura_potencial). (Visitado el 01/01/2014)
- Scwartz, M. (2012) “Escribir contra la ciudad: fotos y texto en Prosa del observatorio de Julio Cortázar”. En: *Cuadernos LÍRICO (En línea)* 7. En: <http://lirico.revues.org/652?lang=es>. Visitado el 10 de marzo de 2014.
- Sontag, S. (2006) *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Stanton, A. (2006) “Paz y Cortázar: estéticas paralelas”. En *Literatura Mexicana*, Vol.17, N°2. En: <http://www.iifl.unam.mx/html-docs/lit-mex/17-2/stanton2.pdf>

Anexo 1



Anexo 2



Anexo 3

