

Los acasos del quehacer artístico y la realidad existencial en “Las babas del diablo”

Rubén Sánchez Félix
The City College of New York

Julio Cortázar no es el primer escritor en recurrir al quehacer literario para replantearse la visión del mundo y por extensión de las artes a través de hipótesis, teorías y cuestionamientos filosóficos, involucrando al lector como elemento agregado, reedificando la Babel mítica con esa tendencia polifónica y metaficcional que, sin embargo, concluye en una concordancia armoniosa o, si se quiere, en una armoniosa concordancia. Lo mismo hicieron otros autores, como Cervantes en su *Quijote*, James Joyce, Jorge Luis Borges y muchos otros; anteriores y posteriores.

Pero lo que resulta paradójico y tal vez por ello más interesante en “Las babas del diablo,” es la manera en que esta suerte de corpus dialéctico, tejido a contrapuntos, se va convirtiendo gradualmente en un texto literario, autónomo e indivisible. O sea que Cortázar nos invita, entre otras cosas, a explorar varias perspectivas filosóficas, a veces encontradas, en búsqueda de una respuesta que explique la vida, las artes y sus formas preestablecidas. De este ejercicio se desprende un conflicto, una lucha entre lo regresivo y lo progresivo, lo relativo y lo absoluto, el orden y el caos; transitando estas calzadas Cortázar deja su impronta, lúdica, absurda, inevitable: el ejercicio mismo, el cuento.

Desde que abrimos el libro y empezamos a leer, nos damos cuenta que en la primera oración, Cortázar nos sumerge en ese sabor amargo de lo incierto, prepara al lector para recorrer un pasaje donde todo es cualquier cosa: la una y la otra, por ejemplo, pueden ser ambas cosas, todas o ninguna, “Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventado continuamente formas que no servirán de nada” (214). Si bien la palabra “nunca” es un tanto categórica, pues su uso puede incluso desdecir lo relativo, hay que tener en cuenta que en el momento en que aparecen esas palabras, nuestro narrador está ante un problema existencial: la dificultad de iniciar la escritura de un cuento, el tedio de tener que recurrir a las mismas herramientas, las mismas fórmulas, regidas por el canon y las reglas gramaticales del lenguaje. Esta problemática hace que el protagonista acoja momentáneamente la idea hegeliana de vaciar el ser de toda referencia, en aras de alcanzar la pureza absoluta. Pues así, el ser y la nada es una misma cosa, para crear nuevos preceptos, idea que, sin embargo, deshecha posteriormente, ya que se percata de que estas nuevas formas tampoco servirán de nada.

El tema de la relatividad de las cosas lo vemos en la misma trama del relato. Roberto Michel, nuestro protagonista, traductor de oficio y fotógrafo aficionado, sólo cuenta

con lo que ha visto (y fotografiado) en la plaza para tirar del hilo y tejer la historia que pretende contar. El problema es que esa escena, esa imagen puede tener múltiples interpretaciones, que van desde una relación incestuosa entre madre e hijo, una prostituta trabajando bajo el cuidado del proxeneta, hasta una mujer celestineando para inducir al joven a sostener una relación homosexual con el hombre del carro. Estos elementos dan pie a un sinfín de conjeturas por parte del protagonista, conjeturas que sirven para que el lector se percate de que no se puede confiar en lo que se dice, de la misma forma en que Roberto no confía en lo que ve. Él mismo se resta autoridad frente al lector, “Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos fuera de la especie, monstruos no siempre repugnantes. Pero esa mujer invitaba a la invención, dando quizá las claves suficientes para acertar con la verdad” (220). Todo ello queda reiterado en otras líneas, principalmente cuando el narrador trata de describir a los personajes que aparecen en la escena con la que se concibe el cuento, personajes descritos de una manera tal que el lector incluso llega a desconfiar de lo que pinta la memoria de Roberto:

Del chico recuerdo la imagen antes que el verdadero cuerpo (esto se entenderá después), mientras que ahora estoy seguro que de la mujer recuerdo mucho mejor su cuerpo que su imagen. Era delgada y esbelta, dos palabras injustas para decir lo que era, y vestía un abrigo de piel casi negro, casi largo, casi hermoso. Todo el viento de esa mañana (ahora soplaba apenas, y no hacía frío) le había pasado por el pelo rubio que recortaba su cara blanca y sombría-dos palabras injustas. (217)

Vemos aquí a un narrador que aparentemente

no puede expresar con claridad y consistencia los detalles que nos provee, un narrador que se reprocha a sí mismo cada vez que describe a sus personajes con la repetición de “dos palabras injustas” (217), porque al decir que la mujer es “delgada y esbelta” (217) en realidad no está diciendo nada, porque lo mismo se podría decir de cualquier otra mujer, y en la descripción del abrigo de piel se reitera el vocablo “casi,” formando un polisíndeton para subrayarlo. La palabra “casi” en realidad no dice ni una cosa ni la otra, todo es aproximado, nada es exacto. Sin embargo, un lector entrenado se da cuenta de que no hay contradicción alguna, de que esa nebulosa es parte del todo que propone el escritor argentino; un lector activo sabe de antemano que ha aceptado la invitación de Cortázar para participar en su juego, ya que se percata de que ese andamiaje que se nos muestra incomprensible y contradictorio, forma parte de su astucia narrativa, porque todas esas contradicciones e incertidumbres pasan a ser elementos importantes, pues es el sentido que Cortázar quiere imprimir en la totalidad del cuento, aunque este sentido se encuentre paradójicamente en el sinsentido: tejer un texto a base de contrapuntos, de conjeturas, donde cabe la posibilidad del todo e incluso ese todo posible, por el mero hecho de estar dentro de las posibilidades, no queda muy bien parado. Este proceder creativo no es, por decirlo como Mempo Giardinelli, una arbitrariedad autoral, sino más bien un asunto de tacto e inteligencia, que es lo que se espera de un buen escritor, como lo expresa el mimo Giardinelli en sus reflexiones sobre el cuento:

[La astucia narrativa] debe ser siempre una arbitrariedad razonada, justificada, apoyada en la lógica interna de cada texto. En todo caso -en todos los casos- ésta debe ser útil, delicada, sobria, apelando siempre a la inteligencia y a la sensibilidad del lector, y no

al artificio, al ‘porque se me dio la gana’, al ‘yo quise que fuese así’. Cuando así se razona es porque no se está teniendo en cuenta al lector. Y es obvio que esto -precisamente esto- es lo que desautoriza los golpes bajos, los recursos inesperados y antojadizos. (48-49)

Es exactamente lo que esperamos de un escritor, que incluso sus arbitrariedades sean razonadas, pero ¿qué se espera del lector? Si antes dijimos que Cortázar involucra al lector, que éste pasa a ser un elemento agregado de su cuento, entonces debemos asumir que el lector tiene que cumplir su rol para que el caos que se cose entre las páginas pueda conseguir o alcanzar su armonía total. Wayne C. Booth en su libro *The Rhetoric of Fiction*, aduce que el texto literario, para ser funcional, debe partir de tres fuentes de criterio general: la obra, el escritor y el lector. Según Booth, de cada una de estas tres fuentes o componentes se espera o se requiere lo que él llama una actitud determinada para que el texto funcione (37). Del lector se espera lo siguiente:

In the other hand, a wok should provide a reader with questions rather than answers, and he should be prepared to accept inconclusiveness; he should accept the ambiguities of life, rejecting a vision based on oversimplified blacks and whites. He should use his mind, his critical intelligence, as well as his emotions. As James put one of his general goals, in talking of his plan for “The Figure in the Carpet”, “What I most remember of my proper process is the lively impulse... to reinstate analytic appreciation, by some ironic or fanatic stroke, so far as possible, its virtually forfeited rights and dignities.” (38)

Para aumentar aún más la aparente bruma, la incertidumbre, Cortázar nos pone frente a

un personaje irresoluto y juguetón, un personaje cuyas acciones contradicen lo que él mismo expone. Cuando habla del orden, por ejemplo, utiliza una frase que denota desorden por su estructura lógica, “Y ya que vamos a contarlo, pongamos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo 7 de noviembre, justo un mes atrás” (215). Si en realidad quisiera poner orden, no haría un retroceso en el tiempo bajando una escalera, porque esta acción, por la manera en que se presenta, carece de lógica literal y metafórica. Lo mismo sucede cuando dice lo siguiente: “Uno de todos tiene que escribir, si es que esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto; yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme (ahí pasa otra, con un borde gris) y acordarme sin distraerme, yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie...)” (214). El narrador dice que no se distrae y, acto seguido, aparece un paréntesis con una digresión; el narrador dice que está muerto y aparece otro paréntesis asegurando lo contrario. Este diálogo con el lector obedece al espíritu lúdico en los textos de Julio Cortázar, una constante en su obra, tal como señala Luis Bocaz en su reseña sobre el texto *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar*, “Hay ludismo en (la obra) de Cortázar, corresponde a la idea de ludismo de las consideraciones preliminares y tales son las modalidades de su fisonomía retórica en el texto. Conclusión honesta y satisfactoria” (176).

Por otro lado, y retomando la tendencia polifónica y metaficcional que utiliza Cortázar en este cuento, si desmontamos el estrado narrativo, no sólo comprenderemos la visión que propone Cortázar de las artes, sino que nos adentraremos en la estructura interna del cuento, irrumpiremos, si se quiere, en la sicología del narrador y, por consiguiente, en la del creador. Para iniciar,

ensemos en las características de nuestro personaje principal: Roberto Michel es traductor (ya esto implica una complejidad psicológica y existencial), fotógrafo aficionado y, para complicar más el asunto, es literato y va a escribir un cuento, no olvidemos la frase, “Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales” (220). A esto hay que añadirle que en Roberto también hay un teórico, ya que éste aparece en el cuento de manera no anunciada pero claramente perceptible. Tenemos el cuadro y pensamos, si pretendemos penetrar su psicología, ¿por o para qué es Roberto aficionado de la fotografía? La respuesta la encontramos en el mismo texto, cuando el personaje empieza a teorizar sobre las perspectivas. Estamos claramente ante un hombre que busca mirar el mundo desde varios focos o puntos de vista, un hombre cansado de las mismas formas que le ofrece la palabra escrita, por lo que trata de violar esas formas, aunque raye en lo ilógico y en el sinsentido. Además Roberto, para decirlo de una forma, puede apreciar el mundo desde la palabra y desde la imagen.

Al enfrentarse al desafío que implica el quehacer artístico si se quiere romper, transfigurar la realidad, Roberto también se enfrenta a un desafío existencial implícito en el cuento. Desde el principio, en los primeros párrafos del texto, nuestro personaje se autoproclama incompetente para escribir el cuento, si bien luego lo hace, habilitándose después de largas reflexiones estéticas que cuestionan las formas establecidas, como podemos apreciar en la siguiente cita, “Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos” (214). Igualmente, y siguiendo en el plano escritural, Cortázar, dentro del núcleo narrativo, juega constantemente con el valor semántico de las palabras.

En ocasiones, para seguir jugando con el lector, aparece la voz del narrador entre paréntesis, interrumpiendo la acción, haciendo notar estas violaciones que contribuyen a la ambigüedad misma del texto, “Después seguí por el Quai de Bourbon hasta llegar a la punta de la isla., donde la íntima placita (íntima por pequeña y no por recatada...)” (216). Este desafío queda claro, asimismo, cuando Roberto trabaja en la traducción del texto de José Alberto Allende, “Cada tantos minutos, por ejemplo cuando no encontraba la manera de decir en buen francés lo que José Alberto Allende decía en tan buen español, alzaba los ojos y miraba la foto” (222). El mismo problema aparece en la fotografía,

Sus tomas de la Conserjería y de la Sainte-Chapelle eran lo que debían ser. Encontró dos o tres enfoques de prueba ya olvidados, una mala tentativa de atrapar un gato asombrosamente encaramado en el techo de un mingitorio callejero (...) No se le ocurrió (ahora se lo pregunta y se lo pregunta) que sólo las fotos de la Conserjería merecían tanto trabajo. De toda la serie, la instantánea en la punta de la isla era la única que le interesaba. (221)

Pero a pesar de esas dificultades técnicas, Roberto se toma el tiempo para teorizar sobre las artes que practica, toma algunos párrafos para plasmar una visión muy personal sobre cómo se debe escribir un cuento y qué elementos deben aparecer en el mismo. Dice, por ejemplo, que el cuento debe comenzar por el final, por la punta de atrás, como le llama, porque atestigua que ésta es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo. De igual manera, en el ámbito de la fotografía, Roberto descarta al repórter y aconseja o aduce que el portar una cámara obliga al hombre a estar atento a los detalles, a matizar la realidad circundante, para no perder ese instante

en que se debe oprimir el botón de la cámara y seccionar el tiempo, paralizarlo.

La relación entre la escritura y lo visual, tal como señala Odalís Pérez en su ensayo “Literatura y artes visuales: —la inscripción abierta del ojo— signos, emblemas y textos artísticos”, viene desde hace tiempo y no pierde vigencia:

La relación entre literatura y artes visuales es antigua y a la vez moderna, contemporánea. Basta con ojear y hojear las colecciones de antiguos manuscritos para observar el vínculo y a la vez para el significado de la relación letra-imago y letra-voz. El escritor y el pintor promueven una inscripción visual y poético-textual. Borges lee a Dante y a Dionisio Pseudo-Aeropagita, pero Lezama lee a San Anselmo, San Ambrosio y a Ficino. (153)

Dentro del marco existencial y filosófico, nuestro personaje también se plantea varias interrogantes, aludiendo a algunas visiones filosóficas y luego descartándolas para acuñar otras. Tal como dije al principio, Roberto, ante la frustración que le confiere el tener que usar las mismas herramientas y formas del lenguaje, se adhiere momentáneamente al pensamiento hegeliano que afirma que el ser y la nada son igualmente indeterminados, por ello intenta desprenderse de toda referencia para buscar la pureza absoluta. Aunque luego, por el mero hecho de escribir el cuento recurriendo a las referencias y las formas que existen en el lenguaje y sus normas, Roberto abandona ese postulado. Vemos también, entre otras reflexiones, el pensamiento socrático y heideggeriano existencial en la siguiente cita:

Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin la menor garantía, en tanto que oler, o (pero Michel se bifurca fácilmente,

no hay que dejarlo que declame a gusto). De todas maneras, si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; basta quizá elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena. Y, claro, todo esto es más bien difícil. (217)

Aquí vemos, reitero, el pensamiento de Sócrates, basado en que sólo con la aceptación de nuestra ignorancia estaremos en condición de buscar y encontrar la verdad. Pero que dicha verdad no se encuentra fuera, sino más bien dentro de uno mismo, a través de la introspección, una de las etapas de su mayéutica y esencia de una de sus frases más célebres, “conócete a ti mismo,” con la cual combatía el pensamiento pedagógico de los sofistas. Asimismo, vemos algunos de los planteamientos que hace Heidegger en su libro *El ser y el tiempo*, como el estar arrojado al mundo, el reconocer y enfrentar la idea del ser y la inevitabilidad de la muerte. De hecho, desde un principio el narrador afirma estar muerto. También, lo podemos ver con el juego que hace con la cámara, donde se expone la idea de que el mundo presupone su propia espacialidad, y la espacialidad se define por la posición en que se encuentran los útiles en el espacio circundante al *Dasein*, como señala Machado en su ensayo “El concepto de inautenticidad en Heidegger y Cortázar.” Sin embargo, en el mismo ensayo, Machado dice que a diferencia de Heidegger, la definición de inautenticidad en la obra de Cortázar no abarca toda la amplitud del concepto en su acepción heideggeriana,

En un acercamiento preliminar es posible encontrar similitudes entre esta noción heideggeriana de inautenticidad y el planteamiento de Cortázar acerca del absurdo. Sin embargo, tras una mirada más profunda dirigida hacia la obra de esos dos autores, se

hacen evidentes las discrepancias. El concepto de inautenticidad en Heidegger no se limita a una crítica de la vida mecanizada o regida por ideas preestablecidas, como lo hace Cortázar, y posee, en efecto, diversos aspectos que no son representados en la literatura cortazariana. Desde el punto de vista conceptual, la distancia entre Heidegger y Cortázar se define como si la obra del autor argentino solamente representase la punta del iceberg que es el concepto heideggeriano de inautenticidad. Lo que se mantiene bajo el agua no solamente no figura en las reflexiones del autor argentino, sino que contradice gran parte de su planteamiento. (112-113)

Como pudimos ver, en “Las babas del diablo” se plantan varias perspectivas dentro del marco del quehacer artístico y de corte existencial, donde Roberto Michel reflexiona en torno a varias visiones filosóficas para enfrentar la vida, el tedio, la insuficiencia del ser para comprender el mundo que lo rodea, al que fue arrojado. En esas reflexiones, nuestro personaje también teoriza e incluso da formas muy personales sobre cómo acercarse a las disciplinas artísticas que él practica y nos envuelve, como lectores, en ese caos que va bordando como un rebozo hasta terminar el cuento. Allí participamos en ese mundo de conjeturas, polifónico (el narrador, por ejemplo, cambia de primera persona de singular a tercera persona de plural a narrador omnisciente), ese mundo tan complejo y aparentemente antagonico como su propio título lo indica. Donde coexisten, para llamar a una misma cosa, conceptos tan irreconciliables como la virgen y el diablo, “Pero los hilos de la virgen se llaman también babas del diablo” (220), que sin embargo nos va enredando, nos va envolviendo en esos hilos finos y blancos, pegajosos y brillantes que se desprenden de la telaraña y se desplazan por el viento, acaso libre, acaso invisible, casi libre e

invisible.

Obras citadas

- Bocaz, Luis. “Reseña sobre La novela lúdica experimental de Julio Cortázar”. *Estudios Filológicos*. Buenos Aires, 33, 1998: 173-175. Print.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press. 1983. Print.
- Cortázar, Julio. *Cuentos completos/1*. México D. F.: Alfaguara. 2002. Print.
- Giardinelly, Mempo. *Así se escribe un cuento*. Buenos Aires: Beas ediciones. 1982. Print.
- Heidegger, Martín. *El ser y el tiempo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica. 2008. Print.
- Hegel Friedrich, Georg Wilhelm. *Fenomenología del espíritu*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica. 2008. Print.
- Imbert Anderson, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel. 1992. Print.
- Machado, Roberto P. “El concepto de inautenticidad en Heidegger y Cortázar”. *Revista Letras*, Curitiba, 66: 111-126. Maio/Ago. 2005: Editora UFPR. Print.
- Pérez, Odalís G. “Literatura y artes visuales: —la inscripción abierta del ojo— signos, emblemas y textos artísticos”. *Coloquios 2004*. Santo Domingo: Editora Nacional. 2005. Print.
- Platón. *Obras Selectas*. Madrid: Edimat Libros. 2005. Print.