

Producción de lo fantástico en “Las babas del diablo” de Julio Cortázar

Gabriel Saad

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

rielsa42@gmail.com

Donner un sens plus pur aux mots de la tribu.
Stéphane Mallarmé, "Le tombeau d'Edgar Poe"

1.

Como se sabe, *une fois n'est pas coutume*. Por una vez, sin embargo, me gustaría empezar mi trabajo por una afirmación tajante, *à l'emporte-pièce*: toda literatura es fantástica. Para justificar tamaña afirmación, tomaré mis puntos de apoyo en dos obras que, según tengo entendido, gozan de un cierto prestigio: la *Divina Comedia* y *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

Porque considero absolutamente fantástico que un hombre, tras haber perdido su orientación existencial, sumido en el sueño y al borde de una selva oscura, encuentre a Virgilio, poeta muerto trece siglos antes. No lo es menos que, gracias a él, pueda recorrer el Infierno y el Purgatorio. En esa misma vena, es igualmente fantástico que, al final de su recorrido por este último reino de ultratumba (de invención relativamente reciente, en cuanto substituto del *refrigerium*, cuando Dante escribió su obra), aparezca, dentro de una nube de flores, la mujer de la que se enamoró cuando ella solo tenía nueve años, tan muerta ahora como el pobre Virgilio, y que ella lo guíe hasta la visión de Dios.

¿No resulta poderosamente fantástico, también, que un modesto hidalgo manchego se vuelva loco a fuerza de leer? Porque recordemos que "a fuerza de leer se le secó el cerebro". Es posible que el autor de estas líneas y ustedes que las recorren en este mismo instante, es decir, nosotros todos, lectores empedernidos, ya nos hayamos vuelto locos a fuerza de leer. De ser así, ni siquiera podremos darnos cuenta de nuestro estado, porque compartimos una misma locura. Después de todo, algo similar le pasó a Emma Bovary. Por algo mi doble o triple compatriota Lautréamont, contemporáneo de Flaubert, no dejó de advertirnos del terrible peligro que puede encerrar la práctica de los libros, veneno al que cada lector solo puede escapar poniendo en la lectura *une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance*. Como se ve, resulta imprescindible indagar qué relación puede existir entre el hecho de leer y la demencia. Si lo pensamos en francés, es difícil ver una relación entre *lecture* y *folie*. Otro tanto ocurre en inglés entre *reading* y *madness*, o en italiano entre *lettura* y *pazzia*. Pero ocurre que el *Quijote* fue escrito en la lengua de Cervantes, que también llamamos castellano. Y las dos palabras que nos interesan en esta lengua son *lectura* y *locura*. Es decir, dos palabras casi iguales, si las consideramos literalmente, en la materialidad de la escritura. Ahora bien, si tachamos todas las letras comunes a las dos palabras en cuestión, nos quedarán tres letras como única diferencia entre ambas: *o, t, e*. Seguramente, ya lo habrá notado el lector: son las mismas tres letras que permiten pasar de Quijada o Quijano (que así se llamaba, aparentemente, el

hidalgo) a Quijote. O sea que las tres letras que permiten pasar de lectura a locura son las mismas que nos permiten pasar del lector al loco. Fantástico, ¿no? Tanto más fantástico cuanto que el caballo de Don Quijote se llama Rocinante porque, nos dice el narrador, "había sido rocín". O sea que de *rocín* antes pasamos a *Rocinante*. ¿Y qué decir del gigante Caraculiambro, que lleva estampada, impresa cabe decir, en su propio nombre, la similitud entre su cara y otra parte de su anatomía? Como se ve, Cervantes ha sido muy generoso con sus lectores y no ha escatimado los medios de poner bajo los ojos de estos la importancia de la materialidad de la escritura, la articulación literal de las palabras en la producción de lo fantástico.

2.

Para llevar adelante mi trabajo de hoy, he decidido, pues, tomar rigurosamente en cuenta la lección cervantina. Trataré de aplicarla a otro texto escrito en castellano (aunque no en el dialecto peninsular) por un autor que ocupa un lugar más que respetable en la literatura fantástica: Julio Cortázar. Y para llevar a cabo este ejercicio, me detendré en un cuento de *Las armas secretas*, "Las babas del diablo" (123-139).

La expresión que sirve de título es, como se ve, un idiotismo, es decir una de esas frases hechas que utilizamos de manera por lo general automática, sin tener en cuenta la libertad semántica que late bajo cada palabra o, si se prefiere, al pie de la letra. Porque tomado, precisamente, al pie de la letra, este idiotismo es, por lo menos, inquietante. Igualmente inquietante, o por lo menos sorprendente, es el *incipit* que el narrador inmediatamente después nos descerraja:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. 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 (Cortázar, 123).

He citado este primer párrafo en su integridad guiado por intenciones varias pero todas ellas honestas. En primer lugar, si no "sirve de nada" inventar fórmulas, es legítimo preguntarse por qué el narrador nos las entrega tan abundantemente. ¿Qué función puede tener esta acumulación de fórmulas inútiles en la lectura? Ponen en evidencia la materialidad de la escritura y los múltiples juegos gramaticales o semánticos que el lenguaje nos permite llevar a cabo. Se trata, pues, de esa libertad que, como bien lo señaló Octavio Paz, podemos encontrar bajo cada palabra. No olvidemos la muy sabia advertencia lanzada por André Breton ya en el primer Manifiesto surrealista de 1924: "le langage a été donné à l'homme

pour qu'il en fasse un usage surréaliste" (Breton, 46). Me resulta ocioso acumular citas para demostrar el interés de Cortázar por el surrealismo y por la obra de André Breton. Lo que queda por aclarar es en qué consiste el uso surrealista del lenguaje. Trataré de aportar algún esclarecimiento en las líneas que siguen. Pero también he citado largamente porque no quería omitir el idiotismo que remata el *incipit*: "Qué diablos". O, como decimos en francés, *Que diable!* Curiosa insistencia con este curioso personaje que supo estar enamorado de un joven en la primera novela fantástica francesa, *Le diable amoureux* de Jacques Cazotte. Obra y episodio que, para el personaje en cuestión, constituyen lo que los juristas llaman un antecedente. Y, como se sabe, según lo quiere otro idiota, a los enamorados se *les cae la baba* (*o la babita*).

Pero evitemos apresurarnos. Recién estamos en el comienzo. Reconozco que se ha revelado fecundo, pero conviene recordar que no es más que el comienzo. Tal vez, para irnos orientando en esta selva acaso tan oscura como la otra, corresponda comparar el párrafo inicial con el párrafo final, como lo aconseja Jean Ricardou. Veamos, pues, el epílogo de este relato:

Ahora pasa una gran nube blanca, como todos estos días, todo este tiempo incontable. Lo que queda por decir es siempre una nube, dos nubes, o largas horas de cielo perfectamente limpio, rectángulo purísimo clavado con alfileres en la pared de mi cuarto. Fue lo que vi al abrir los ojos y secármelos con los dedos: el cielo limpio, y después una nube que entraba por la izquierda, paseaba lentamente su gracia y se perdía por la derecha. Y luego otra, y a veces en cambio todo se pone gris, todo es una enorme nube, y de pronto restallan las salpicaduras de la lluvia, largo rato se ve llover sobre la imagen, como un llanto al revés, y poco a poco el cuadro se aclara, quizá sale el sol, y el otra vez entran las nubes, de a dos, de a tres. Y las palomas, a veces, y uno que otro gorrión (139).

Llama la atención la elegancia del estilo, la perfección de la gramática, la sintaxis y el vocabulario. La diferencia con el párrafo inicial, en el nivel de la lengua, salta a los ojos. Resulta evidente que, después de lo narrado, inventar fórmulas de escritura no sirve de nada. ¿Qué ha pasado, pues, para que el narrador y su forma de narrar hayan sufrido semejante cambio?

3.

Para tratar de encontrar una respuesta, aconsejo que volvamos al comienzo. Basta avanzar un poco en la lectura para recibir otra información tan sorprendente como inquietante. O, si se quiere, literalmente fantástica:

Uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido con el resto; yo que no veo más que las nubes y

puedo pensar sin distraerme, escribir 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, ya se verá cuando llegue el momento, porque de alguna manera tengo que arrancar y he empezado por esta punta, la de atrás, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo) (124).

Si el diablo es un curioso personaje, este narrador no lo es menos, por la sencilla (o compleja) razón de que está vivo y muerto al mismo tiempo, según él mismo nos lo hace notar. La presencia de un muerto vivo o, más frecuentemente aún, de una muerta viva constituyen recursos muy útiles en la producción de lo fantástico, como lo muestran tantos relatos de Théophile Gautier o de André Pieyre de Mandiargues, por no citar más que a estos dos autores de gran trayectoria en la literatura fantástica. Se notará, además, que el narrador no quiere "engañar a nadie". Notable probidad. Aunque tal vez el adjetivo que realmente corresponde utilizar no sea notable. Pero prefiero ir por partes.

De lo que se trata, pues, es de escribir y de contar. Todo el problema estriba en saber quién cuenta y cómo lo va a contar. Sería abusivo decir que el texto nos informa sobre la identidad del narrador y sobre su manera de contar. Al contrario, lo que aquí se acumula es una serie de incertidumbres: "Va a ser difícil porque nadie sabe quién es el que verdaderamente está contando" (125) y más aún:

Vamos a contarlo despacio, ya se irá viendo qué ocurre a medida que lo escribo. Si me sustituyen, si ya no sé qué decir, si se acaban las nubes y empieza alguna otra cosa (porque no puede ser que esto sea estar viendo continuamente nubes que pasan, y a veces una paloma), si algo de todo eso... Y después del "si", ¿qué voy a poner, cómo voy a clausurar correctamente la oración? (125)

Nadie sabe, pues, quién es el narrador y apenas sabemos que va a contar despacio. También sabemos que sigue usando la primera persona, es decir, que asume directamente la narración. Pero únicamente hasta el párrafo siguiente. Porque ahí se produce una ruptura o una inflexión y se pasa a la narración en tercera persona, lo que no durará, dado que tres párrafos más adelante, se volverá al narrador homodiegético. Creo, sin embargo, que este cambio de punto de vista no tiene, por ahora, mayor importancia. Lo que sí cuenta es la información que en este momento del relato se nos proporciona. Sabemos así que el personaje narrador se

llama Roberto Michel, que es franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado¹ y que lleva "tres semanas trabajando en la versión al francés del tratado sobre recusaciones y recursos de José Norberto Allende, profesor en la Universidad de Santiago" (125-126). Es interesante que alguien que se llama Michel tenga una doble naturaleza (es francés y es chileno, así como está vivo y muerto) y que sirva de intermediario entre dos mundos, no solo por su doble nacionalidad (y, aparentemente, su bilingüismo), sino también por su condición de traductor, es decir de intermediario cultural. Tanto más interesante cuanto que este personaje, que pertenece a un mismo tiempo al mundo de los muertos y al de los vivos, está traduciendo a Allende, es decir al Más Allá. Sin olvidar a Santiago. Ya será hora de volver sobre estos datos. Y sobre otros detalles que nos ayudarán a desentrañar el sentido literal de lo fantástico de esta historia.

Roberto Michel se pasea, según se nos cuenta, por la isla Saint-Louis. Y aquí es donde vuelve a asumir directamente el relato:

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, pues da todo el pecho al río y al cielo) me gusta y me regusta. No había más que una pareja, y claro, palomas; quizá alguna de las que ahora pasan por lo que estoy viendo. [...] No tenía ganas de sacar fotos, y encendí un cigarrillo por hacer algo; creo que en el momento en que acercaba el fósforo al tabaco vi por primera vez al muchachito (127).

Así como el texto suma Michel, intermediación, Allende y Santiago, yo me permitiré agregar que esta placita íntima que tanto le gusta al personaje narrador da "todo el pecho al cielo". Pero es hora de decir que este muchachito no está solo: lo acompaña una mujer y el narrador los ve, primero, como "una pareja que se parecía mucho más a un chico con su madre, aunque al mismo tiempo me daba cuenta de que no era un chico con su madre, de que era una pareja en el sentido que damos siempre a las parejas cuando las vemos apoyadas en los parapetos o abrazadas en los bancos de las plazas" (127-128).

Como bien lo habrá notado el lector, la ambigüedad persiste. También es verdad que el propio texto nos hace notar unas líneas más abajo que "esto se entenderá después" (128). Notemos, simplemente, por ahora, que, como buen fotógrafo que sin duda es, el narrador focaliza su mirada sobre el "muchachito": "Seamos

1 || No olvidemos que fotografiar significa, literal y etimológicamente, escribir con la luz. De ahí el paralelo entre la máquina de escribir y la máquina fotográfica. Así es como la foto final se convierte en cinematografía, escritura móvil (o imagen móvil, como lo quiere el vocablo griego *graphein*, que significa a un mismo tiempo signo escrito y signo pictórico), en la que el narrador podrá ingresar y moverse cuando se haya llegado al epílogo.

justos, el chico estaba bastante bien vestido [...]. Largo rato no le vi la cara, apenas un perfil nada tonto —pájaro azorado, ángel de Fra Filippo [...]” (129). Tratemos de recordar, pues, que ya tenemos Michel, Allende, Santiago, todo el pecho al cielo y ángel de Fra Filippo. Todo esto en la isla Saint-Louis. ¿Y qué ocurre en esa placita íntima? Roberto Michel imagina, primero, que la mujer busca seducir al chico y también imagina los posibles desenlaces de esta aventura. Sin embargo, lo que él imagina no ocurre, aunque lo inquieta, lo que permite introducir en el relato a un nuevo personaje, quien merecerá nuestra mayor atención:

Curioso que la escena (la nada, casi: dos que están ahí, desigualmente jóvenes) tuviera como un aura inquietante. Pensé que eso lo ponía yo, y que mi foto, si la sacaba, restituiría las cosas a su tonta verdad. Me hubiera gustado saber qué pensaba el hombre del sombrero gris sentado al volante del auto detenido en el muelle que lleva a la pasarela, y que leía el diario o dormía. Acababa de descubrirlo [...] (131).

Si la escena es curiosa, no menos curioso es este personaje, cuya descripción tendremos más adelante, una vez que Michel haya roto la escena de seducción. Porque al fotografiar a la pareja, provoca una reacción violenta de la mujer y, sobre todo, permite la fuga del chico, “huyendo a la carrera, pasando al lado del auto, perdiéndose como un hilo de la Virgen en el aire de la mañana” (133). Y, como es traductor, no ignora que “los hilos de la Virgen también se llaman babas del diablo” (131). Tras lo cual, aparece el hombre del sombrero gris. El narrador comprende, solo entonces, “que jugaba un papel en la comedia” (131). Lo que también merece nuestra atención es descubrir el retrato de este oscuro personaje:

De lo que mejor me acuerdo es de la mueca que le ladeaba la boca, le cubría la cara de arrugas, algo cambiaba de lugar y forma porque la boca le temblaba y la mueca iba de un lado a otro de los labios como una cosa independiente y viva, ajena a la voluntad. Pero todo el resto era fijo, payaso enharinado u hombre sin sangre, con la piel apagada y seca, los ojos metidos en lo hondo y los agujeros de la nariz negros y visibles, más negros que las cejas o el pelo o la corbata negra. Caminaba cautelosamente, como si el pavimento le lastimara los pies; le vi zapatos de charol, de suela tan delgada que debía acusar cada aspereza de la calle (133-134).

He dicho “oscuro personaje” y, manifiestamente, no he exagerado. El negro es su color. Tanto más cuanto que en el segundo desenlace de la escena de seducción, otro fracaso debido a la intervención del narrador, el hombre del sombrero gris muestra “una lengua negra” (139). Me permito subrayar su andar cauteloso y los zapatos de charol. Porque ya es hora de decir que el diablo no tiene pies sino pezuñas acharoladas, con las cuales no

debe ser muy fácil caminar sobre el pavimento. Cobran un nuevo sentido, así, las "pinazas (término por el cual Cortázar traduce el francés *péniche*) negras y rojas" (127) que Michel ve pasar por el Sena. Porque tales son, también, los colores del diablo. Ha llegado el momento, pues, de tratar de armar los datos materialmente dispersos en el relato, para tratar de comprender los mecanismos de producción de lo fantástico.

4.

¿De qué se trata? De una escena de seducción, una pareja en un lugar apartado, donde no hay más que ellos dos y un árbol. Sin olvidar, claro está, al oscuro personaje, oculto en su automóvil. Es interesante, pues, volver sobre la primera presentación del chico y de la mujer:

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 soplaban apenas y no hacía frío) le había pasado por el pelo rubio que recortaba su cara blanca y sombría —dos palabras injustas— y dejaba al mundo de pie y horriblemente solo delante de sus ojos negros, sus ojos que caían sobre las cosas como dos águilas, dos saltos al vacío, dos ráfagas de fango verde. No describo nada, trato más bien de entender. Y he dicho dos ráfagas de fango verde (128-129).

Resulta difícil que la mujer así descrita pueda parecer simpática. Como al hombre del sombrero gris, el color que la domina es el negro, en su abrigo casi de ese color, en sus ojos, en su cara, que pese a ser blanca es también sombría. Nota aparte merece el fango verde, marca de corrupción (yo también trato de entender), tanto más cuanto que, finalizada y truncada la escena de seducción, "Michel [que] es puritano a ratos, cree que no se debe corromper por la fuerza" (136). Y si Michel no hubiera tomado la foto, la "corrupción" habría sido "seguramente consumada" (137). Por lo tanto, piensa que "en el fondo, aquella foto había sido una buena acción" (136). Bastará progresar un poco más en la comprensión de lo fantástico de esta historia para valorar altamente esa buena acción.

El título de la obra, la interjección que cierra el primer párrafo y la descripción del hombre del traje gris me llevan a pensar que este último no es otro que el temible Lucifer —el diablo, si se prefiere. Y la mujer no es otra que su eterna mediadora bíblica:

Y lo que entonces había imaginado era mucho menos horrible que la realidad, esa mujer que no estaba ahí por ella misma, no acariciaba ni proponía ni alentaba para su placer, para llevarse al ángel

despeinado y jugar con su terror y su gracia deseosa. El verdadero amo esperaba, sonriendo petulante, seguro ya de la obra; no era el primero que mandaba a una mujer a la vanguardia, a traerle los prisioneros maniatados con flores (137).

El diablo es, efectivamente, el "verdadero amo". Y es tan cierto que se trata del diablo que, si el pobre chico hubiera cedido a la corrupción, si esta se hubiera consumado, lo que le esperaba habría sido, literalmente, "el despertar en el infierno" (137). Son demasiados, ya, los indicios acumulados y coincidentes como para que sigamos cerrando los ojos: una mujer de "presencia vicaria" (137), un chico ingenuo, es decir una pareja, un árbol, un espacio aislado, sin otros pobladores y con todo el pecho al cielo. Y una diabólica presencia disimulada. El estereotipo es flagrante. Pero hay mucho más.

Lucifer, como se sabe, había sido un ángel antes de ser castigado y de convertirse por su orgullo desmedido en el diablo. Y suyo es el reino de este mundo: *tibi dabo*. Su función no es solo seducir, sino y sobre todo, corromper. Es lo que intenta hacer con el chico. Pero, ¿quién es este chico, en la realidad literal del relato? Basta poner en nuestra lectura una lógica rigurosa y una tensión de espíritu igual, por lo menos, a nuestra desconfianza, para comprender que es un ángel: "ángel de Fra Filippo" (129), "ángel despeinado" (137). Tan ángel es que, cuando logra, gracias a una nueva intervención del narrador, escapar por segunda vez a la seducción de la mujer, es decir, en realidad, del diablo, el narrador lo ve "corriendo, otra vez en foco, huyendo con todo el pelo al viento, aprendiendo por fin a volar sobre la isla" (138). Por fin, pues, sus alas de ángel han podido desplegarse. Se comprende mejor, ahora, por qué el narrador recuerda mejor su imagen, antes que el verdadero cuerpo. Como justamente nos lo había hecho notar, "esto se entenderá después" (128). ¿Se sorprenderá el lector si digo que "el muchachito" no es el único ángel de esta historia?

Veamos. El narrador se llama Michel, nombre de un arcángel de ilustre trayectoria. Por dos veces interviene, con éxito, para salvar al ángel joven e inexperimentado y devolverlo así "a su paraíso precario" (138). Ni bien me fue posible, hice notar su condición de intermediario entre dos mundos, tanto lingüísticos como geográficos. Como acabamos de ver, por dos veces ha luchado contra el diablo. Y ahora, en el precario ahora del relato, no está ni vivo ni muerto o, para ser más exacto, está vivo y muerto al mismo tiempo. Justamente él, traductor del Más Allá. Naturalmente, cumple una "buena acción" al salvar al ángel joven. Y en la segunda instancia, cuando entra en la fotografía y lo salva por segunda vez, enfrenta directamente al diablo, al "hombre que [lo] miraba con los agujeros negros que tenía en el sitio de los ojos, entre sorprendido y rabioso miraba queriendo clavar[lo] en

el aire" (138). Sorpresa y rabia del diablo al ver aparecer otra vez al ángel salvador del ángel joven. ¿Y dónde quiere clavarlo? En el aire, que es donde se mueven los ángeles. Aunque sabido es, desde tiempos del Génesis, que estos pueden ser enviados a cumplir misiones en la Tierra. Toman entonces la apariencia de los simples mortales. De ahí que Michel se encuentre ahora "prisionero de otro tiempo" (138), vivo y muerto al mismo tiempo y que pueda ser sustituido : "si me sustituyen" (125). Porque otro ángel puede venir a ocupar su lugar, a ejercer su misión. De ahí que solo vea nubes (otro estereotipo, solo falta el harpa) y palomas, de simbólica presencia. Y para que no olvidemos que las babas son del diablo y que este es su enemigo, lo que Michel busca, cuando por segunda vez va a salvar al otro ángel, es desbaratar "el andamiaje de baba y de perfume" (138).

Ahora sabemos un poco mejor cómo se produce lo fantástico en este cuento y qué significa hacer un uso surrealista del lenguaje. Claro que también se puede creer, a pie juntillas (otro idiotismo) o con las alas desplegadas, en la existencia de los ángeles, presentes en este bajo mundo y en este tiempo incierto, y del diablo que nunca duerme ni lee de verdad el diario. Y si es cierto que las babas son del diablo, no menos cierto es que los ángeles son hijos o hilos de la Virgen. Basta, para comprenderlo, pasar del español al francés, de babas del diablo a *fils de la Vierge*.

Usage surréaliste du langage, aviez-vous dit ?

Bibliografía

Breton, André. *Manifestes du Surréalisme*. Paris : Gallimard, 1971, colección « Idées ».

Cortázar, Julio. "Las babas del diablo". *Las armas secretas*. Madrid: Cátedra, 1990, colección Letras Hispánicas.

