

en la revista *Sur*. De otro lado, el surrealismo de escuela mostraba los modelos tardíos de Saint-John Perse y Lubisz Milosz, que se remontaban hacia las fuentes de la escuela sin escuela.

Todo esto cayó a la vez sobre el joven Cortázar y no es difícil advertir que, más allá de su devoción por Artaud (hay un artículo suyo sobre el tema, precisamente, en *Sur*, muestra de aislada atención de la revista por el campo surrealista y de la posición marginal de Cortázar dentro de ella), lo que Cortázar recibe del surrealismo es un orden de imágenes y una teoría acerca del hecho estético, para ejemplificar lo cual vale acercarse a *Las babas del diablo*. En esos años (década del cincuenta) el surrealismo argentino se transforma en tendencia organizada y aparecen órganos propios como las revistas *Letra y línea* de Aldo Pellegrini, y *A partir de cero* de Enrique Molina. Con posterioridad (digamos, desde el éxito editorial de *Rayuela*), Cortázar contribuirá a una difusión masiva de las fórmulas surrealistas, incorporando al gusto mayoritario del público lector muchos recursos expresivos de la escuela.

En *Las babas del diablo* pueden señalarse algunos rasgos definitorios de surrealismo que intentaré describir a continuación.

1.º) *Ruptura del lenguaje institucional a partir de una reordenación de sus componentes (deconstrucción)*: «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». Esta premisa apunta en dos direcciones contrarias: la necesidad de contar una historia con un lenguaje no institucional, y la imposibilidad de refundar el lenguaje a partir de su deconstrucción. La síntesis de estas dos direcciones es la vacilación metódica acerca del sujeto de la narración, que hace de ésta, a su vez, una anécdota vacilante y ambivalente.

2.º) *El sujeto de la narración*: se nos advierte al empezar: «Nunca se sabrá cómo habrá que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada».

A su vez, durante el texto, tenemos tres sujetos narrantes: una primera persona «viva», una primera persona *muerta* y una tercera, digamos, «clásica». Desde luego, según qué sujeto narra, la historia varía, lo mismo que la posición del lector.

Si la narración es en segunda persona, el vocativo cede la palabra al lector, en tanto que la tercera supone la transmisión de datos «objetivos» que estarían «fuera del texto», vehiculizados por éste, y que cualquiera podría obtener de modo impersonal. La primera persona, obviamente, propone una perspectiva personalizada y relativa (un «punto de vista») que deja

al lector con un mayor margen de desconfianza y libertad que la tercera, y a la narración con mayor apertura y laxitud informativa.

Si a ello se agrega la posibilidad de que el narrante sea un muerto, el conjunto adquiere el carácter de una fantasmagoría y reclama, en consecuencia, una lógica de lectura también fantasmagórica.

En cualquier caso, sabemos, además, que la narración no es lineal, que sus elementos pueden ser alterados en su ordenación a partir de la propuesta: «...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».

3.º) *Privilegio del ojo*: el ojo es un órgano privilegiado en la imaginaria surrealista, a partir de que el surrealismo es el acceso a esa realidad eminente o superior por medio de una visión especialmente atenta. Recordemos la toma inicial del *Chien andalou* de Buñuel-Dalí: el hombre que corta el ojo de la mujer y la serie de imágenes libremente asociadas que siguen a esta pérdida de la visión normal, metáfora de la sobrevisión surrealista. Recordemos, también, la cantidad de ojos que suelen poblar la pintura de esta escuela.

En *Las babas...* el ojo está privilegiado por el hecho de que el «protagonista» es un fotógrafo y, si se quiere, un *voyeur*, mirón o escopófilo que quiera llamarse, alguien que goza introduciéndose visualmente en la intimidad ajena, si es posible con algún componente sexual.

El final del relato, precisamente (y como enfatizante de que la actividad que lo constituye es la de mirar), es una cesación de la mirada: lo que no puede mirarse, no puede contarse: «...yo cerré los ojos y no quise mirar más, y me tapé la cara y rompí a llorar como un idiota».

El otro elemento visual fundante del relato es la visión misma (la visión «objetiva», el aparato de ver) que se convierte en sujeto autónomo y se torna metonimia por medio del mecanismo que representa la cámara fotográfica. Con ella colabora el gabinete de revelación y ampliado, donde se producen las imágenes que contarán la «otra» historia. La narración es un sujeto distinto del narrante, le «dice» a éste una serie de cosas que también sorprenden al lector, si se admite la regla del juego revelador. Las fotos contarán una historia vista segunda que no es la historia vista primera que vio el narrante. He aquí, pues, la duplicidad de sujetos del surrealismo y la doble historia, la vida paralela, esa existencia que está en otra parte y que, por ser íntima y familiar al tiempo que ignorada, remite a la categoría psicoanalítica de lo siniestro.

Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le opone insidiosa... si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; basta quizás elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena.

4.º) *La oposición costumbre-prodigio*: «Las costumbres son como grandes herbarios», se afirma en el cuento, sugiriéndose que la costumbre torna en clasificable y muerto, en visible y expuesto lo que alguna vez estuvo vivo.

Para el surrealismo (como para la teoría de lo cómico de Bergson, la poesía pura como lenguaje no cotidiano en Valéry y los formalistas rusos, etc.) la belleza es lo prodigioso que surge de la interrupción en la continuidad de lo habitual.

...nadie se avergüenza de respirar o de ponerse los zapatos; son cosas que se hacen, y cuando pasa algo raro, cuando dentro del zapato encontramos una araña o al respirar se siente como un vidrio roto, entonces hay que contar lo que pasa...

O sea: contar es contar lo irregular que surge de una visión atenta de la realidad que da acceso a una sobrerrealidad. Entonces ésta se impone como la verdadera y exige la constitución de un nuevo sujeto que dé cuenta de ella.

5.º) *La textura de la historia narrada*: este cuento narra varias historias paralelas, ninguna de las cuales excluye a la otra (obra abierta), partiendo de la univocidad de los datos. Es decir: la historia es equívoca, pero la información es tersa.

Estas historias pueden sintetizarse así:

a) Un fotógrafo *voyeur* sale a pasear por París y sorprende una escena en que pueden situarse las relaciones entre una mujer madura y un adolescente, tal vez cargadas de elementos incestuosos por ser ella su madre.

b) El fotógrafo toma unas fotos en las cuales aparece una segunda historia que él no percibió en su paseo primerizo: un señor con un sombrero gris está involucrado en la historia, señor al cual el fotógrafo atribuye carácter homosexual y que se vale de la señora para conseguir al muchacho.

c) El cuento narra cómo se pasa de la historia primera a la historia segunda. He aquí su primera lectura.

d) El fotógrafo muere en circunstancias que la narración escamotea. Aquí se abren numerosas perspectivas: muerte accidental, natural, suicidio, participación en un momento de la historia en el cual la violencia provoca la muerte del fotógrafo.

e) El fotógrafo mirón fantasea toda la historia segunda, proyectando su propia fantasía homosexual, de seducción silenciosa, prostitución y compulsión, sobre unas imágenes que le sirven de soporte.

f) El narrante no es fotógrafo, sino traductor, y toda la historia cuenta cómo «miente» al lector persuadiéndolo de que ha vivido todas las circunstancias que, en rigor, está inventando en el texto mismo.

De estas lecturas posibles y de las que el lector pueda añadir, rescato una escena que hace a la teoría de la visión surrealista: el revelado de

las fotos aporta otra historia que la aparentemente vivida, la costumbre es vencida por lo insólito y un segundo sujeto (la cámara de fotos) narra una segunda historia, la «existencia que está en otra parte».

La aparición de este sujeto segundo alude al título del cuento y a su traducción (las babas del diablo son los hilos de la Virgen): en cualquier caso, un elemento sagrado, de carácter maligno o benigno, interviene para que se produzca la mutación de lo narrado. La mutación, esencia del discurso surrealista, desplaza al objeto que ocupa el sitio de lo sacro y muestra su capacidad ambigua para aludir a lo demoníaco y a lo virginal.

Para cerrar un texto que no puede cerrarse y redondear esta ligera exposición de ítems surrealistas, sugiero al lector que deje inmediatamente de leer estas páginas y vaya al cine a ver *The rear window* (*La ventana indiscreta*), el film de Alfred Hitchcock que, sin duda, debió ver con gusto Julio Cortázar. Se trata de la más gráfica y divertida ilustración a las teorías surrealistas sobre la obra de arte. Cuando vuelva del cine seguiremos conversando.

II. Jugando a la rayuela

La literatura contemporánea parece haber nacido bajo el signo de la imposibilidad. Mallarmé nos ha llenado la cabeza de blancos, Rilke, de silencios y Apollinaire, de visiones que no pueden ser reducidas a palabras. Los dadaístas balbucean y los estridentistas, gritan. Los futuristas, seguramente, preferían el rugido de un motor a la cadencia de un alejandrino.

Algo similar ocurre con la narrativa de este siglo que estamos viendo terminar. En memoria de Cervantes o, por mejor decir, de ese casi personaje que no sabremos nunca si se llamaba Quijano, Quijada o Quesada, ni en qué lugar de La Mancha tenía su casa, los novelistas del siglo XX nos señalan inaprensibles fantasmas, por ejemplo femeninos, dicho sea en obediencia al tópico de que las damas van primero, en los teatros o en los naufragios: inasible Nadja de Breton, inasible Artine de René Char, ausente Rebeca de Dafne du Maurier.

Gregorio Samsa se ve a sí mismo como una cucaracha, por tanto, incomparable con sus semejantes, que han dejado de serlo. No tendrá identidad, ya que los otros no son su espejo, ni él puede serlo de nadie. El narrador proustiano carece de nombre, salvo para su amada Albertine, pero ignoramos si es su nombre «auténtico» o una mera contraseña de la prisionera con su carcelero. Por otra parte, cuando dicho narrador intenta recobrar su pasado, se da cuenta de que no existe, que ha pasado de largo y que sólo sirve como excusa para organizar un bello texto. Él quisiera ser readmitido en el hueco que dejó en el tiempo perdido, pero cuando llega a

los primeros capítulos de su propia biografía, se ve en ella como un extraño al cual cierran el paso o están a punto de expulsar.

¿Qué enseñan los maestros a Hans Castorp en la mágica montaña? Lo mismo que los maestros endemoniados de Dostoievski al atormentado Stavroguin: nada, pues sus discursos se neutralizan y enervan mutuamente. Musil nos contará la historia de un hombre sin historia, de alguien que no tiene nada propio, que está disponible, en abstracto, para que no le ocurra nada: un hombre sin facultades. Joyce hará del discípulo un dédalo, un laberinto. No se encontrará jamás con su maestro, perdidos ambos en la dispersa Dublín. El maestro, a su vez, no se encontrará nunca con la imagen de su padre, pues la cadena sucesoria que hace posible la existencia del héroe, se habrá roto. En otro laberinto, el de las apariencias, se extravían los personajes de Henry James, para los cuales los demás son, tal vez, meras fantasmagorías, restos apócrifos de una escritura secreta, palabras mal entendidas en una lección apresurada e ineficaz.

El inventario podría seguir y nos convertiríamos todos en clientes de una pesadísima notaría histórico-literaria. He tomado estos apuntes de memoria para hallar en su población de imposibles personajes de novela, a Horacio Oliveira, el imposible personaje de una de las tantas novelas imposibles de nuestro siglo. Una trayectoria de rayuela, que va del Infierno al Cielo, cuando ya no hay dioses, o sea, cuando ya no hay Infierno ni Cielo. Queda, eso sí, la densa población de ruinas de una cultura, la posibilidad de dar saltos de un casillero a otro, ir o volver, lo mismo da: una historia descaballada, sin vértebras ni eje (un psicoanalista diría: castrada), aquellas mencionadas ruinas que abrigan, aunque ya no constituyan un orden del espacio, un edificio, como suponemos que alguna vez lo fueron.

Parieta de Artine, de Nadja, de Rebeca, la Maga lleva, por irrisión, el nombre que suele identificar a esas mujeres prodigiosas que, en las novelas de caballería, junto a una fuente, en un claro del bosque o montando una culebra gigantesca, revelan al caballero andante los secretos de su propia e ignorada fortaleza. Pero la Maga no tiene historia cierta ni puede formar con Horacio un ser doble y simple a la vez, la pareja de amantes que se perpetúa en el hijo. El niño muere y la Maga desaparece, envueltos todos en la neblina de una conversación erudita e inoperante.

Rayuela es, por todo esto, una frustrada crónica de un frustrado camino de perfección, en un mundo donde no hay caminos ni perfecciones.

No hay caminos ni andaduras. Da lo mismo estar del lado de allá, del lado de acá o en cualquier lado. Todos los lugares son transitorios y extraños para el sujeto que los atraviesa sin poblarlos. El orden o el desorden de lectura del libro incide sobre lo mismo: por utilizar una fórmula cortazariana, se trata de un modelo para armar que se desarma constantemente.