

IMÁGENES DEL DESEO: EL TESTIGO ANTE SU MUTACIÓN (*"Las babas del diablo"* y *"Apocalipsis de Solentiname"*, de Julio Cortázar)

Saúl Sosnowski

La primera etapa de toda lectura crítica presupone el reconocimiento de motivos utilizados en producciones anteriores. La siempre ambiciosa lectura totalizadora de un autor suele implicar el catálogo de recursos y una cronología que encierra las ambigüedades del engañoso término "trayectoria". Resultaba inevitable que los seguidores de Cortázar cayéramos en el hábito de la identificación.

Las primeras lecturas de *Alguien que anda por ahí* (1977)¹ no dejaron de notar cierta semejanza entre "Apocalipsis de Solentiname" y "Las babas del diablo" (*Las armas secretas*, 1964)². Se trataba, después de todo, de la utilización de fotografías que alteraban la supuesta fijación de toda toma. Las emulsiones transparentaban o cedían a otros planos y de allí solo se estaba a un paso escaso de la analogía, del reconocimiento, de la felicidad del saber instantáneo. Pero las impresiones iniciales se resquebrajaban al tomar nota de que las transformaciones de los personajes, internas al texto, exigían modificaciones de ese nivel apariencial que potenciaba la primera lectura. En otras palabras: los planos de representación alteraban radicalmente la selección de los recursos formales que los transmitían. Desde esa alteración ya no surgían los cuestionamientos al "cómo contar esto"³ sino la pregunta de mayor peso, tanto literario como social, de "cómo tolerar esto". La curiosidad y el artificio de la técnica son supeditados al pánico y a la inestabilidad de la información.

La preocupación formal domina al narrador de "Las babas del diablo". Lo inusitado, lo que percibe como ajeno a todo sistema causal permite la paralización de todo esquema comunicativo. Aficionado de las letras y de la fotografía, la salida del orden prefijado —traduce textos, no los redacta— promueve la incapacidad profesional. Estamos, claro está, ante la convención del narrador-guía, el aparentemente menos comprometido y, por lo tanto, el más facultado para transmitir verazmente los hechos, el aprendiz

de escritor que conoce los recursos de novelas decimonónicas que acerca al lector a los abismos de su terror individual. Y es desde esas pretensiones que incorpora la duda ante la capacidad del lenguaje cotidiano de abundar en planos cognitivos que agotan sus ilaciones lógicas.

Roberto Michel asienta todo desplazamiento del cuerpo en una gratificación del "yo" que lo contiene. El logro de una frase feliz se suma al dejarse ir de la caminata solariega, al enfoque casual de elementos que se irán congelando en posturas fijas que falsean las ausencias. Traducir — fotografiar — mirar: cada una de sus actividades rezuma cierta falsedad; cada una de ellas, sin embargo, organiza *su* orden, otorga su sentido a ese dejarse ir por las páginas y los puentes. Tanto las pretensiones en narraciones de primera o de tercera persona acusan la presencia inevitable de un yo individual que todo lo recorta a su medida y que todo lo agota en el énfasis de la autosatisfacción. Todo lo cual solo anuncia una faceta de una lectura que también falsea por lo parcial.

El protagonista pasa a serlo al verse obligado a abandonar su calidad de espectador. Ser testigo presencial no garantiza la inmunidad de la distancia. Estar es participar de todo juego, entrar en toda maniobra, ser responsable de todo acto. Si Roberto Michel considera que es el más apropiado para narrar por ser el menos comprometido del núcleo, al ordenar los fragmentos y configurar la acción, se transforma en el más comprometido del núcleo: su fuerza—dice—había sido una fotografía (p. 96). El cambio de máquinas — motivo de otras reflexiones que pretendían inicialmente desplazar las responsabilidades de la redacción— afirma la presencia del arte como poder. La casualidad del abandono matutino no deja de irrumpir con las posibilidades de la intervención humana que todo lo trastoca y modifica infinitamente. De esa casualidad se pasa a un producto que se amplía y ramifica hasta alcanzar dimensiones que imponen otra conducta sobre el hombre. El llamado de atención al que es sometido el lector del primer párrafo del cuento parece proveer la paz de la reflexión lingüística. Al pasar al enunciado del *corpus* que sugirió la inconformidad con las palabras usuales se amplía esa reflexión. Se pasa, sin embargo, del ejemplo formal a la praxis ética: funcionalidad del lenguaje y compromiso social alternan en la dinámica de la traducción de un texto único a dos lenguajes que por diferentes no dejan de estar unidos en un mismo acto. La fotografía que se utiliza para detener el flujo del lenguaje narrativo tiende a paralizar todo lo que no es simultáneo. De este modo, se usa otro medio de posesión de la realidad para subrayar sus características diferenciales. Señalar límites convoca otras aperturas y otras necesidades. Es fundamental en este caso no sucumbir ante la tentación de ese juego de límites y denuncias de incapacidades lingüísticas ya que es un filtro de otros órdenes. La realidad creada por esos interrogantes es alterada ante la presencia del fotógrafo, ante el grito del excluido: ante el acceso que el artista obtiene desde la compaginación misma de sus esauemas formales.

Esto significa que no solo se le otorga al arte —aun en una manifestación casual exaltada por la incorporación en la literatura— una primacía en cuanto a la visión mas amplia que se puede asimilar desde su observación y ordenamiento, sino que se propone al arte como superación de la violencia, como respuesta —siquiera provisoria y precaria— a violaciones de voluntades y cuerpos. Aun participando desde un mirador personal, el testigo de la barbarie, del engaño, de la estafa, puede intentar su anulación con el instrumental que le es propio. Más aún: si la verdad personal no es la verdad objetiva, esto no impide que desde ella algún lector pueda obtener su respuesta. Estos fragmentos dan como resultado la suma de voluntades de persuasión, de textos literarios que se afinan en el juego para prolongar — con la seriedad que todo juego debe adoptar— las ramificaciones de la relación humana. Si el chico de la foto se hace único por su relación con la mujer, se está sugiriendo que aun mediante la negatividad de toda relación violenta, es la relación en sí lo que otorga una identidad a los hombres. En en plano narrativo, y en una relación que se quiere homóloga, se podría sostener que desde la búsqueda del lector —receptor potencial de todo enunciado— el narrador tiende el puente del contacto social. El grito que produce la salvación del chico se aferra en tonos menores al llamado del cómplice solidario. La voz narrativa que mediatiza el delito y cuestiona su efectiva trasmisión se amplía hacia sí misma. La literatura que parte de la necesidad luego de que un medio afín partió hacia la diversión, el entretenimiento, el "matar-el-tiempo", vuelve, se devuelve, a otra cara de una realidad que mata seres más tangibles que el tiempo, mas corpóreos que ese raro viento parisino que signa el transcurso de todo movimiento.

En "Apocalipsis de Solentiname" el estatismo de la imagen que se amplía y modifica cede al cambio total de sus contenidos iniciales. La foto instantáneamente trastocada se encuadra en referencias a crónicas inmediatas. El diario de viaje, las referencias a personas y encuentros verificables⁴, todo cede ante la superposición de las imágenes de la violencia. Y esta modificación radical de lo visto altera la percepción misma de la analogía con "Las babas del diablo". Sin embargo, puestos a entablar la relación, podría indicarse que se pasa de delitos a crímenes: en el primero la perversión sexual lleva a la intervención del narrador motivado por albrures morales que asigna a su puritanismo; en el segundo las violaciones masivas a la integridad humana producen la saturación de una violencia inaceptable e inasimilable. En ambos cuentos se potencia la indignación: Roberto Michel interviene y altera provisoriamente el plan de la perversión; el narrador de "Apocalipsis de Solentiname" queda perplejo ante la modificación de las imágenes. En ambos es el narrador el que ve una determinada realidad. El conocedor es privilegiado por medio del acceso a los múltiples niveles de realidad que su cámara no captó pero que su conocimiento de la realidad latinoamericana ha incorporado a la densidad de sus placas. Y es ése el conoci-

miento que suscita el deseo de intervención al ver la muerte de Roque Dalton (p. 87), precisamente la de un compañero de viaje por las letras incorporado a la guerrilla. En ambos la repercusión de lo acontecido recae en el que es obligado a ver desde otra dimensión sin mayores posibilidades de intervenir. Si el primero logra su éxito parcial, el segundo se ve obligado a mirar y absorber lo visto con el silencio y el trago. En ambos, los hombres son parte de un mecanismo; las máquinas funcionan por cuenta propia e imponen otra visión a la anticipada por la tranquilidad del turista aficionado. En ambos por ende, se juega con las nociones de verosimilitud. La literatura es vista como deformación; las fotos como un intento inicialmente más preciso y, en última instancia, igualmente fallido de reproducir sin distorsiones un fragmento de realidad. Ojo y mano, visión y razón: todo instrumental perceptivo cede ante la imposibilidad de la reproducción total, veraz, falsamente fiel. Queda el impacto de lo visto, de lo oído. Redunda, precisamente, la fuerza de lo extraño, de lo impuesto desde afuera por fuerzas ajenas al control profesional, por la afición a seleccionar placenteramente lo visto para verse obligado a incorporar del otro lado del cuadro la mano violenta que niega —o pretende negar— la composición del arte.

"Las babas del diablo" o "el hilo de la Virgen" ofrecen ilaciones lingüísticas que equivalen a la antinomia "infierno" — "paraíso". Los cuadros de los campesinos ilustran el goce del descubrimiento primigenio de la belleza terrena; su reemplazo en la visión única de la violencia desatada por casi todo Latinoamérica, la otra cara de esa oposición "paraíso" — "infierno". Son las dos caras de la vertiente obtenida por un viaje en el que el reducto de la paz de Solentiname acentuó (y se anticipó a) los impactos de bombas y cuerpos despedazados. El ruido que en la distancia de la rutina parisina parece resolverse en el perfecto recurso al juego de la foto que cambia entre toma y revelado pero que no encubre el dejo de un placer inacabado y una realidad no compartida.

Los cuadros y los compañeros de viaje se ordenan en "arte" y "vida" y se conjugan bajo la percepción de que "todo es lo mismo". También es lo mismo el cuadro que ve Claudine⁵ y la ruptura que ve el narrador, imágenes que en su simbiosis suman el paraíso y el infierno de todo recorrido y que aportan una verdad personal amplia como las múltiples imágenes que salen de cada enfoque. Se propone, pues, que solo el que logra ver las múltiples vertientes de cada instante puede obtener una imagen que desde la superficie plana apunta a la multiplicidad de sus niveles y a la presencia de escondrijos, recovecos, muecas y sonrisas. La instantánea deja de ser tal; la enunciación abandona su linealidad; todo se incorpora a un cuerpo multiforme que puede ser percibido por el que se somete a la porosidad de una realidad que se niega a acatar esquematismos y recortes absolutos y partidarios.

"Siempre seré un aficionado", dice el narrador de "Apocalipsis de

Solentiname" (p. 80). Y es esa calidad de aficionado, de alguien "desde abajo" que quiere cierta realidad y ciertos hombres que luchan por ella que lo acerca a esos hombres y que le permite desplazarse por esos territorios de arte y vida sin sometimientos ni cerrazones. Estas mismas palabras serían para algunos objeto de acusaciones múltiples. Pero también constituyen la garantía del compañero-cómplice que no se entrega a las fórmulas que vedan múltiples accesos. Son, por otro lado, la garantía de que una visión multifacética de la realidad será integrada a ese proceso de transformaciones radicales.⁶

Indiqué al comienzo el llamado de atención al uso de recursos aparentemente análogos para apelar a "contenidos" aparentemente disímiles. En muchos textos, el propio Cortázar se refirió a la relación entre diversos modos de percepción y la utilización de medios artísticos diferentes para su elaboración y re-presentación. Al recurrir a medios visuales, los narradores de estos cuentos apelan a su sentido pero lo hacen precisamente mediante un lenguaje escrito que se cuestiona de manera incesante. Pero al pretender indicar los límites de ese lenguaje, explota esas fronteras hacia nuevas exploraciones. Los vaivenes redundan en la intención de no desplazar la ex-critura hacia la auto-referencialidad sino que desde su propia literaridad opere como "significante" de un proceso social que la enmarca.

La lectura crítica presupone, de este modo, el paso del regocijo en la precisión formulaica a la más equívoca, menos tranquilizadora y más acus-ciente relación con la inmediatez que todo lo penetra. El testigo del deseo, el lector de la página que posesiona, se transformaría en practicante del deseo. Se lograría entonces la mutación de los roles y el logro del encuentro: se daría el paso desde el pretendido engaño de lo ficticio al encuentro preciso de este lado de toda textura literaria.

NOTAS

1. México, Hermes, 1977. Cabe indicar que "Apocalipsis de Solentiname" fue uno de los dos cuentos que impidieron la circulación de este libro en Argentina; dato que en los desplazamientos de la producción no deja de repercutir en cuanto a la irradiación hacia lectores anulados por franquicias poco literarias.

2. Buenos Aires, Sudamericana, 1964. Cito por la 4a. edición, 1966. Este cuento sigue atrayendo a algunos críticos por la asociación frecuentemente mencionada con *Blow-up*. Una interesante elaboración fue llevada a cabo recientemente por Terry J. Peavler, "*Blow-Up: A Reconsideration of Anto-nioni's Infidelity to Cortázar*", *PMLA*, 94 (1979), pp. 887-93.

3. Véanse los párrafos iniciales de "Las babas del diablo" y las dudas que se formulan con cada enfrentamiento de lo inexplicable.

4. Se produce la crónica de un viaje "real" en el que se imbrica la presencia verificable de Carmen Naranjo, Samuel Rovinski, Sergio Ramírez (p. 79), Ernesto Cardenal, José Coronel Urtecho (p. 80), etc.

5. Claudine es el orden, el marcapasos de la "normalidad", la presencia que garantiza una paz y que enmarca las secuencias parisinas: "Claudine calladita esperándome en Orly, otra vez la vida de reloj pulsera y merci monsieur, bonjour madame, los comités, los cines, el vino tinto y Claudine, los cuartetos de Mozart y Claudine" (p. 84). Y es también, del lado de acá, el testigo fiel que ve lo proyectado sin percibir las fotos de Napoleón a caballo deslizándose por el lente opaco de la Polaroid.

6. Posición ampliamente elaborada por Cortázar en innumerables entrevistas y mesas redondas e integrada a las discusiones de la Joda y a la esperanza de Marcos en *Libro de Manuel*, Buenos Aires, Sudamerica, 1973.