

Los puentes de la palabra en “Las babas del diablo” de J. Cortázar

Como el filósofo, pienso
que nada es comunicable
por el arte de la escritura ¹

“Las babas del diablo” es un relato que puede ser leído como una formulación narrativa del problema de la eventual utilidad o inutilidad de la creación artística para modificar la realidad, y es una exploración de los límites del arte para reconstruir esta realidad y hacerla más habitable.²

Esta formulación, contradictoria en sus propios términos, se logra en este relato al poner en duda la capacidad del lenguaje artístico para reconstruir un acontecimiento, lo cual se hace, paradójicamente, utilizando los recursos propios de la narrativa contemporánea. Algunos de estos recursos son: la multiplicación de las voces narrativas (que en última instancia pertenecen a un mismo personaje), la alteración de la lógica del tiempo lineal (como expresión de la confusión de esta conciencia alterada) y la contraposición de unas voces a otras, que desde determinada perspectiva comentan lo que se dice desde otro tiempo y desde otra perspectiva.³

El relato es, en suma, una exploración de los límites expresivos del lenguaje, así como una reflexión sobre el valor moral de toda intervención artística.

Trataré de identificar algunos de los recursos literarios empleados por el autor para lograr esta experimentación, y cuáles son sus consecuencias significativas.

¹ Jorge Luis Borges: “La casa de Asterión”, en *El Aleph*, 1949

² Debido a su gran complejidad y a la perplejidad que produce en sus lectores, la atención crítica que ha recibido “Las babas del diablo” continúa incrementándose. Tan sólo en el Coloquio Internacional sobre la Obra de Julio Cortázar (Stillwater, Oklahoma, abril de 1986) se presentaron ocho ponencias sobre este cuento, y tan sólo cuatro, en contraste, trataron sobre *Rayuela*, de un total de casi cien. En este trabajo pretendo ofrecer una argumentación diferente a la de esta tradición crítica, más lúdicamente próximo al espíritu de la ambigüedad del texto

³ La opinión acerca de la importancia de estos tres elementos en este relato (voces narrativas, tratamiento del tiempo y punto de vista) coincide con lo señalado en numerosos estudios. Entre todos ellos, destacan por su rigor los de Lanin A. Gyurko: “Truth and Deception in Cortázar’s ‘Las babas del diablo’”, en *Romanic Review*, vol. 64, núm. 3, mayo 1973, pp. 204-217; José Ortega: “Estructura, tiempo y fantasía en ‘Las babas del diablo’”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 364-366, octubre-diciembre 1980, pp. 407-413, y Mercedes Rein: “A propósito de ‘Las babas del diablo’” en *Revista Iberoamericana*, núm. 84-85, julio-diciembre 1973, pp. 17-28. Este último dedica especial atención a las formas de la ambigüedad

Por principio, se puede identificar en el relato la existencia de por lo menos cuatro tipos diferentes de ambigüedad: la ambigüedad *de la identidad del fotógrafo y el traductor*, que son uno mismo, y que bien puede ser el traductor chileno-francés y fotógrafo a ratos Roberto Michel, o el traductor argentino-francés y fotógrafo a ratos Julio Cortázar; en segundo lugar, la ambigüedad de la continuidad o ruptura entre *lo real y lo imaginario*, y más específicamente, entre la realidad que existe en el interior de cualquier fotografía o cualquier relato, y el contexto inmediato en el que un texto es leído o una fotografía es observada; en tercer lugar, la ambigüedad del *valor moral* que puede tener el acto de tomar una fotografía para interrumpir la posible realización de un hecho ominoso (valor que a la vez es ironizado en diversos momentos del relato, por lo que incluso se recuerda al lector que “las babas del diablo”, producidas por una pequeña araña para desplazarse por el aire, también son llamadas “los hilos de la virgen”); y por último, la ambigüedad *del punto de vista* de un personaje que a la vez que observa la imagen que tiene frente a su mesa de trabajo está viendo lo que puede ver él mismo simultáneamente en otro parque, es decir, en otro lugar.

La integración de éstos y muchos otros recursos⁴ convierten al texto en una especie de ventana hacia un mundo imaginable, ese mundo imaginario que existe del otro lado de la imagen, como detrás de ese espejo sin reflejo que es toda la obra de arte.

En “Las babas del diablo” hay además una continuidad que se deriva de su ambigüedad. Es la continuidad que existe entre el punto de vista de la cámara, es decir, de

⁴ A partir del análisis de “Las babas del diablo” y su adaptación al cine, Neil D. Isaacs define a la narrativa contemporánea por la presencia de cuatro elementos: a) el interés por presentar al artista como protagonista y por tematizar el proceso creativo; b) la experimentación técnica especialmente con el punto de vista y/o las voces narrativas; c) el tema de la apariencia vs. La realidad, y d) la oposición entre vida y arte concebida como tesis y antítesis de una relación dialéctica. Cf. Neil D. Isaacs: “The Triumph of Artifice. Antonioni’s *Blow Up* (1966), from the short story by Julio Cortázar”, en A. Hoorton y J. Magretta, eds.: *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*. New York, Fredrick Ungar, 1981, pp. 130-144. Otros trabajos relevantes para mi análisis provienen del psicoanálisis y de la intersección entre teoría de las ideologías y teoría narrativa: Daniel Dervin: “Antonioni: *Blow Up* and Beyond” en *Through a Freudian Lens Deeply. A Psychoanalysis of Cinema*. Hillsdale, NJ, *The Analytic Press*, 1985, pp. 66-97, y Deborah Linderman: “Narrative Surplus: The ‘Blow Up’ as Metarepresentation and Ideology”, en *American Journal of Semiotics*, vol. 3, núm. 4, 1985, pp. 99-118. En todos ellos se enfatiza la originalidad de la experimentación con el punto de vista (en el sentido de *shifter* lingüístico y de emplazamiento de la perspectiva) y las consecuencias de la ambigüedad, que subvierte las convenciones de la función del lector/espectador

los acontecimientos que aparentemente son independientes del narrador, y el punto de vista del propio narrador, sentado frente a su máquina de escribir en el quinto piso de un edificio de departamentos, y que contempla las nubes que pasan sobre la cámara.

Ahora bien, esta continuidad se suma a otra, pues tales nubes son al parecer registradas por el mismo narrador, que en un tiempo diferente yace sobre las baldosas del parque (un parque que, con un tiempo cinematográfico, ha sido inventado más allá de la fotografía pegada sobre la pared del cuarto del traductor-fotógrafo).

¿Cómo se establece la continuidad entre este espacio imaginario visual y su traducción a las palabras del traductor-narrador que no es sino el mismo fotógrafo-observador?

Los continuos pasajes de un tiempo a otro y de una posible realidad a otra, sus múltiples comentarios, traducciones y contradicciones son todos ellos generados por un autor que, en lugar de inventar (como en “Continuidad de los parques”) a un lector que lee cómo el texto poco a poco “se desgaja de la realidad”,⁵ crea un relato en el que el narrador se disuelve en la multiplicidad de sus propias voces.

En breve, esta interferencia mutua de unas voces sobre otras refleja la interferencia persistente que ocurre entre la realidad imaginaria de un personaje (el traductor) y otra, igualmente imaginaria (la del fotógrafo), que interfiere en el espacio de aquélla precisamente por la mera intervención del autor.

Antes de continuar, es necesario entonces distinguir las diversas voces narrativas, que son (por lo menos) cinco:

Un *yo* que narra lo que ocurre en la fotografía (A) clavada sobre la pared de su departamento; es tal vez Roberto Michel, principalmente traductor:

En ese momento no sabía por qué la miraba, por qué había fijado la ampliación en la pared; quizá ocurra así con todos los actos fatales, y sea ésta la condición de su cumplimiento.⁶

⁵ La expresión es del mismo Cortázar, en “Continuidad de los parques: “Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba”. En *Final del juego*. México, Nueva Imagen, 1983 (1956), p. 11

⁶ Julio Cortázar: “Las babas del diablo”, en *Las armas secretas*, México, Nueva Imagen, 1983 (1958), pp. 65-82 (cit. p. 78)

Un *yo* que se encuentra en el parque (**B**), en el tiempo imaginado por el autor, pero visto por el narrador detrás de la lente; es Roberto Michel, fotógrafo a ratos, muerto en la escritura del relato:

Uno de nosotros tiene que escribir, si es que todo esto va a ser contado.
Mejor que sea yo, que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto.⁷

Un *nosotros* puramente retórico (**C**) que establece discursivamente una complicidad entre narrador y narratario:

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.⁸

Un *nosotros* referencial (**D**), que engloba a las voces de los dos narradores en primera persona: uno de ellos recuerda lo que el otro vio, aunque ambos sean el mismo:

Empezó a caminar hacia nosotros, llevando en la mano el periódico que había pretendido leer.⁹

Una voz impersonal (**E**), en la que parece ser que (**B**) habla sobre (**A**), o viceversa; se refiere al personaje central como Michel, y tiene sentido de la ironía:

Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos fuera de la especie, monstruos no siempre repugnables.¹⁰

La continuidad entre todas estas voces se localiza en la que pertenece al traductor del español al francés, que logra traducir una experiencia visual pero imaginaria al discurso verbal, y no por ello más real. En el texto no existe una sin la otra: ambas son simultáneas.

⁷ *Op. cit.*, p. 65.

⁸ *Op. cit.*, p. 65.

⁹ *Op. cit.*, p. 74.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 65

Niveles narrativos en “Las babas del diablo”

Lo anterior se puede sintetizar si consideramos tres planos del relato: el del lenguaje verbal, el de la memoria y el de la imagen fotográfica. En cada uno de estos planos hay un tiempo, un espacio y un tono específicos dentro de este relato.

En el plano del lenguaje, el tiempo gramatical del relato es el futuro para narrar lo que ocurre en un espacio imposible (*nunca*) y adoptando un tono oracular (lo que podrá ocurrir). En cambio, en el plano de la memoria, el tiempo gramatical es el pasado para narrar lo que ocurre en un espacio imaginario (*entonces*) y adoptando un tono confidencial (lo que pudo haber ocurrido). Por último, en el plano fotográfico, el tiempo del relato es siempre el presente para narrar lo que ocurre en un espacio imaginario (*ahora*), gracias a la adopción de un tono impersonal (lo que está ocurriendo).

A partir de este esquema se pueden efectuar varias lecturas de la transición entre uno y otro plano. A cada una de estas transiciones las podemos llamar los puentes creados por la voz narrativa del relato. Estos puentes son los siguientes:

Puente 1: De una voz (**A**) a otra (**F**), que podría ser la misma (**A**), pero finalmente recuperada con la mediación de las otras (**B**) (**C**) (**D**) (**E**)

Puente 2: De un lenguaje (*verbal*) a otro (*fotográfico*) con la intervención de la memoria

Puente 3: De la imposibilidad (*nunca*) a la posibilidad (*ahora*), gracias al orden del relato

Hasta aquí he tratado de identificar la existencia de las voces narrativas, pero la función de éstas dentro del relato está ligada a las transiciones en el tiempo mismo de cada una de ellas.

Es así que la mayor parte del texto está escrita en un pasado ya consumado, que un narrador (**A**) trata de reconstruir para encontrar un sentido, para recobrar el sentido que lo ha arrojado a esta fragmentación de conciencia, a la confusión que lo hace pensar que puede ver más claramente sólo si deja de involucrarse afectivamente en todo ello, como si ya estuviera muerto.

Además de los comentarios marginales (**E**) y los fragmentos más informales (**C**), las excepciones al uso del tiempo pretérito son la primera línea del primer párrafo (escrita en

un futuro hipotético, pero que también adquiere un tono oracular: “Nunca se sabrá cómo hay que contar esto”) y el último párrafo (escrito en un presente eterno, es decir, en un *ahora* que parece neutralizar el *entonces* del resto del relato).

Las diferentes voces narrativas y los diferentes tiempos verbales son los marcadores que indican a la vez las posibilidades y las limitaciones expresivas del lenguaje. Por ello, para entender las consecuencias del empleo de ambos recursos, íntimamente relacionados, es necesario entender la función que cumplen estos planos temporales al principio y al final del relato.

El primer párrafo es el *espacio del lenguaje verbal*; en él se expresan a la vez la posibilidad de significar una realidad cualquiera y los límites de esta misma posibilidad (“...inventando continuamente formas que no servirán de nada”, p. 65).

El párrafo final muestra la *imagen del tiempo revelado*, en el mismo sentido en el que una fotografía revela lo que siempre es un *ahora*.

Y bien, entre el primero y el último párrafos, en esa especie de pasado actualizado, y de actualización de la memoria por medio de la imagen revelada, que extiende el *nunca* inicial hasta un *ahora* final, se tiende un puente entre un lenguaje y otro, entre una realidad y otra, entre ese personaje multitudinario (“Tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mi tus sus nuestros vuestros sus rostros”)¹¹ y la ausencia de todo personaje, la existencia del vacío narrado por la voz de un personaje que se considera muerto, ese personaje que observa cómo

poco a poco la imagen se aclara, quizá sale el sol, y otra vez entran las nubes, de dos, de a tres. Y las palomas, a veces, y uno que otro gorrión.¹²

Este espacio vacío, que refleja el mundo del personaje en ese momento, este tiempo sin memoria en el que concluye el cuento es el eterno presente de la muerte, en el que, dice el mismo narrador, “puedo pensar sin distraerme y acordarme sin distraerme”; es también el tiempo de la memoria eternamente presente de la imagen fotográfica.

¹¹ *Op. cit.*, p. 65

¹² *Op. cit.*, p. 82

Por lo demás, este tiempo fuera del tiempo, detenido por la cámara, también existe únicamente en el relato, cada vez que un lector se asoma al cuento o, más exactamente, cada vez que el cuento se asoma al mundo del lector.

Este mundo irrumpe en el espacio de las otras voces narrativas, como una especie de ventana por la que, encerradas entre paréntesis del narrador, podemos observar cómo “pasan las nubes, y a veces una paloma”, como un indicio de la posibilidad de recuperar la integridad de una sola voz, una única conciencia que, recuperada de aquello que ha imaginado y de las consecuencias y limitaciones de su lenguaje artístico (fotográfico), sea capaz de volver a enfrentarse a eso que llamamos la realidad cotidiana.

Funciones de la lente fotográfica en “Las babas del diablo”

La lente fotográfica cumple varias funciones en este relato: es *producto* del discurso narrativo, como efecto del sentido (literario); es instrumento de *producción* de imágenes, como evidencia de lo real (fotografiado); es instrumento de *revelación* de otra realidad, creada por el autor (imaginaria), y también es instrumento de *traducción* del lenguaje verbal al no verbal, de lo confiable a lo ambiguo, y viceversa, es decir, de la omnisciencia a la dislocación del espacio diegético (y metaliterario).

Al articular el espacio cotidiano y el imaginario, el espacio normativo y el de la ambigüedad moral y perceptiva, las imágenes creadas por el autor y las que imagina su personaje, la presencia de la lente es a la vez la condición de posibilidad de la fotografía que se encuentra sobre la pared, y también es su producto.

De ahí que lo que puede verse sobre la pared (más allá de la lente) es como el reflejo de un espejo que muestra lo que el autor ha decidido que muestre, pero que a la vez también exhibe las posibles consecuencias (morales) de este acto.

Desde esta perspectiva, frente a la ausencia de un sujeto reflejante (un único narrador, una única voz narrativa, una única lectura posible), el lector puede imaginar un sujeto, reflejado en su propia multiplicidad; es decir, el narrador que, al narrar su confusión, recupera el sentido de identidad.

Pero si se adopta la perspectiva del otro lado del espejo (en este caso, del otro lado de la lente), el lector puede también reconocerse a sí mismo (en su lectura) atisbando a un

espejo sin imagen, ya que no es él quien produce esta imagen posible. Al reconocerlo, el lector mismo se ve así (nuevamente) ocupando el lugar del autor, ante la ambigüedad de su propia inexistencia.

¿Qué podemos inferir de esta lectura de “Las babas del diablo”? En primer lugar, su carácter fantástico no consiste únicamente en que un personaje vea lo que ocurre en una fotografía cuya imagen adquiere vida propia, sino en que estos dos tiempos ocurran simultáneamente, a un mismo personaje, en (por lo menos) dos espacios imaginarios diferentes, de tal manera que en esta escisión del narrador, éste observa la escena que ocurre detrás de la lente de la cámara, y a la vez frente a la fotografía, que consiste, entonces, en una *imagen revelada* de la otra realidad.

En segundo lugar, la lente de la cámara, como elemento que establece el nexo de continuidad entre ambos espacios, es a la vez un instrumento de producción y reproducción (de imágenes) y un producto del lenguaje, en la medida en que leemos un texto que habla de su existencia y que produce su existencia. La cámara, lo mismo que la máquina de escribir, son las metáforas del lenguaje como instrumento de producción y como producto.

Sin embargo, esta continuidad e interferencia de diversos tiempos, espacios y lenguajes tiene como sentido formular el problema de la responsabilidad moral que conlleva el empleo de uno y otro lenguaje.

Al tomar una fotografía, Michel ha impedido lo que él imagina que habría ocurrido entre la mujer rubia y el muchacho, que aquí se ve salvado precisamente por unas babas de diablo, es decir, para emplear una expresión hispanoamericana, “por un pelito”, lo cual significa un margen casi infinitesimal.

De esta manera, en una segunda lectura del relato podemos reconstruir los siguientes momentos significativos: el fotógrafo aficionado Roberto Michel deja de confiar en la posible utilidad moral de su instrumento, al observar casualmente la escena entre una mujer y un muchacho detrás de su cámara, hasta llegar, en el aislamiento relativo de su cuarto, a sufrir un total desencanto, debido a la continuidad imaginaria de los acontecimientos en el parque.

La ambigüedad moral de este segundo momento parece consistir en que los acontecimiento que registra la lente de su cámara ocurren por la decisión del autor.

Y con ello, el relato permite formular el problema de la responsabilidad moral de todo autor, de todo aficionado e incluso también de todo lector, al crear e imaginar un mundo por medio del mero uso del lenguaje.

Cortázar, al haber planteado este problema, ha escrito un relato que, a su vez, también interviene en la realidad moral del lector, puesto que al mostrarle diversas maneras de imaginarla y reconstruirla, ésta es percibida como si fuera o pudiera ser diferente: así se establece una continuidad entre la utilidad moral del arte y las formas de percepción del tiempo, el espacio y el punto de vista sobre los cuales el relato permite reflexionar.

Podemos concluir este comentario sobre “Las babas del diablo” recordando la actividad del fotógrafo Michel que protagoniza la película *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1967) quien termina actuando como si las pelotas imaginarias para jugar tenis realmente existieran, a pesar de que no pueden ser fotografiadas. Para él, como para el mismo Antonioni (y ciertamente, para Julio Cortázar), la aceptación de la ambigüedad parece ser la única respuesta satisfactoria a la posibilidad de que la imaginación sea una realidad por derecho propio.

La necesidad de este reconocimiento lo expresa Antonioni en los siguientes términos:

Sabemos que bajo la imagen revelada hay otra más fiel a la realidad, y bajo ésta otra más, y de nuevo otra bajo esta última. Hasta la verdadera imagen de aquella realidad absoluta, que nadie verá jamás. O quizá hasta la descomposición de cualquier imagen de cualquier realidad.¹³

¹³ Michelangelo Antonioni: “Prólogo” a sus propios guiones, en *La noche. El eclipse. El desierto rojo*. Madrid, Alianza Editorial, 1970, p.15