

ESTRUCTURA, TIEMPO Y FANTASIA EN «LAS BABAS DEL DIABLO»

«La idea de significación no puede tener sentido si no la relacionamos con las de intensidad y tensión, que ya no se refieren solamente al tema, sino al tratamiento literario de ese tema, a la técnica empleada para desarrollar el tema.»

«Y ese hombre que en determinado momento elige un tema y hace con él un cuento será un gran cuentista si su elección contiene —a veces sin que él lo sepa conscientemente— esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia mismas de la condición humana.»

J. C., *Algunos aspectos del cuento*

La obra literaria es, como todo objeto cultural, el resultado de diversos y complementarios sistemas. El texto no es algo estático, congelado, sino un proceso de comunicación mediante el que se exploran distintos niveles de la realidad: histórico, mítico, irracional, estructural. El último de estos niveles concierne al aspecto de la constitución del discurso narrativo, es decir, a la situación narrativa que pone en funcionamiento el juego entre narrador-protagonista, receptor y texto. Sin embargo, la potencialidad significativa de un texto, en este caso *Las babas del diablo*, de Cortázar (1), puede ser enriquecida no sólo por el análisis que se desprende de la interacción de estas tres entidades narrativas, sino por las calas del elemento poético, temporal, generador de una serie de metamorfosis que van igualmente estructurando el proceso de la creación estética. El aspecto formal constituye un instrumento para aprehender el sentido profundo de la realidad. Las reglas del discurso estético configuran el plano de la fantasía, o metarrealidad, que trasciende el conocimiento del mundo fenoménico. Este relato de Cortázar hay que considerarlo, como la mayoría de sus cuentos, como una síntesis dialéctica entre lo real e irreal (o posible), entre la inmanencia del discurso y la transitividad del texto (2).

En *Las babas del diablo* se privilegia la narración, es decir, la manera de contar, alternándose el discurso o enunciación que supone la existencia de un locutor y un auditor y la intención del primero

(1) Citamos por la edición de *Relatos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970, *Las babas del diablo*, parte del libro «Las armas secretas» (1959), se integra en la sección denominada «Pasajes».

(2) «Literature is itself paradoxical constituted of words, but signifying more than the words, at once verbal and transverbal». T. Todorov, *The Fantastic* (tr. de R. Howard), Cleveland, The Press of Case Western Reserve University, 1973, p. 156.

en influir en el segundo, con la historia o relato en tercera persona. Además del sujeto de enunciación total, el narrador fundamental (distinto del «yo» del enunciado) que funda el cosmos ficticio, existe un narrador participante en la historia cuya función se problematiza al principio del relato: «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» [520]. Sin embargo, lo que importa, según Genette, más que las formas gramaticales, es si la historia es contada por uno de los personajes o por un narrador que no participa en la historia (3). En *Las babas...* predomina la presencia del narrador diegético identificado en muchas ocasiones con el personaje Roberto Michel. En cuanto participa en la historia como personaje se constituye, pues, en narrador homodiegético, denominación que minimiza la connotación psicologista que lleva aparejado el concepto «autor implícito», de W. Booth. El «yo» integra al personaje, Roberto Michel, quien desde un presente nos va transcribiendo, por la voz del narrador, sus dudas y confusión. Al asumir el punto de vista de la conciencia del personaje en tercera persona se combina el objetivismo y distanciamiento de la historia con el subjetivismo del discurso: «De 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...» [525].

La objetividad del relato por la ausencia de todo tipo de referencia al narrador es cuestionada por el extraño narrador-autor ficticio: «Ya sé que lo más difícil va a ser encontrar la manera de contarlo, y no tengo miedo de repetirme. Va a ser difícil, porque nadie sabe quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo (nubes y a veces una paloma), o si sencillamente cuento una verdad que es solamente mi verdad» [522]. Sin embargo, aunque el narrador pueda estar como ausencia, aparece siempre en un primer plano, como se evidencia en las numerosas comparaciones y reflexiones que van permeando este texto. El objeto narrado no se cuenta a sí mismo, aunque desde el plano psicológico se ha interpretado la identificación del narrador-personaje con la cámara como el resultado de un proceso de desintegración psíquica (4).

El narrador-personaje funciona también como autor ficticio (en ningún momento identificable con el autor real, Cortázar), introduciendo

(3) Véase la sección «Personne» en *Figures III*, París, Editions du Seuil, 1972, pp. 250-254.

(4) «As the blowup acquires a demonic life, the identity of Roberto is reduced, until at the end of his experience he no longer knows who he is. His mind has become blank. He has been dehumanized to an object, an inert camera lens, incapable of asserting his integrity or his will», Lanin A. Gyurko, «Truth and deception in Cortázar's 'Las babas del diablo'», *Romanic Review*, vol. LXIV, núm. 3, mayo 1973, pp. 210-211.

comentarios sobre el proceso de elaboración: «Vamos a contarlo despacio, ya se irá viendo qué ocurre a medida que lo escribo» [522], especialmente en torno a la relación entre la objetividad y subjetividad del relato.

El personaje-autor ficticio mediante el «yo» se identifica estructuralmente con el narratario (5). La importancia de esta entidad narrativa se evidencia en las numerosas referencias que de forma directa («quizá contar sea como una respuesta, por lo menos para alguno que lo lea» [522], e indirecta, especialmente en forma parentética: «(y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento)» [521]. Otra forma de aludir al narratario es mediante el pronombre personal de primera persona plural («Eramos fotógrafos» [521]; «Vamos a contarlo» [522]; «Seamos justos» [626], etc.). La necesidad de esta instancia receptora se evidencia tanto a nivel formal como espiritual catártico. El deseo de establecer una comunicación se le impone al narrador con carácter visceral: «y no se está tranquilo hasta entrar en la oficina de al lado y contar a su vez el cuento...; 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, contarlo a los muchachos de la oficina o al médico» [521].

En el plano del enunciado narrativo, o discurso escrito, *Las babas del diablo* constituye una forma de expansión de algunos de los elementos caóticamente asociados en el segmento que inicia el relato. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tu la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros rostros» [520]. Esta experiencia psicótica, contada retrospectivamente por el personaje, se organiza incoherentemente como reflejo de la irreductibilidad de los estados interiores a dejarse fijar por las palabras. Ruptura lógica verbal que apunta al problema de la limitación del lenguaje (6). Esta situación inicial se abre igualmente a numerosas alternativas por medio del desarrollo de algunas de las ideas conte-

(5) A la instancia de recepción distinta del lector real, virtual o ideal, la denomina 'Prince narratario' en «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, 14, 1973, pp. 178-196.

(6) «The protagonist finds the mold of rational expression inadequate to convey the bewilderment, horror and absurdity of his experience and the corrosive effect it has upon him. What he winds up with after rupturing established linguistic patterns is a deformed language that borders on gibberish and yet that does, ironically, reflect his mental derangement», Lanin A. Gyurko, *op. cit.*, pp. 212-213; «Wittgenstein y Kafka estaban diagnosticando un fenómeno común: la creciente disociación entre las palabras y su significado. Probablemente ningún otro escritor de lengua española haya acometido tan denodadamente la tarea de registrar las numerosas implicaciones de este fenómeno como el narrador argentino Julio Cortázar», J. C. Curuchet, *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, Madrid, Editora Nacional, 1972, p. 135.

nidas en algunos términos y que podrían reducirse a tres: a) plano visual, relacionado con el enfoque de la cámara («vieron», «ojos», «rostros»); b) el personaje de la «mujer rubia», parte del triángulo (hombre del coche/joven) que introduce una serie de alteraciones en la composición de la fotografía según la óptica del contemplador: «esa mujer invitaba a la invención, dando quizá las claves suficientes para acertar la verdad» [530]; c) importancia otorgada al factor de la pura transición o devenir, simbolizado por esas «nubes» que abren y cierran el relato, estableciendo una serie de relaciones entre movilidad e invariación.

La historia de *Las babas...* está compuesta por tres grandes lineamientos que se estructuran en otros tantos movimientos en torno a: a) orden, aparentemente prefigurado en la primera foto: «nada faltaba, ni siquiera y sobre todo la nada, verdadera fijadora de la escena. Estaba la mujer, estaba el chico, rígido el árbol sobre sus cabezas, el cielo tan fijo como las piedras del parapeto» [533]; b) desorden, introducido por el movimiento que cobran las figuras de la ampliada primera foto: «de pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro» [536]; c) orden, restauración del ciclo, vuelta a la inquietante pasividad de lo situado en un plano irracional: «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» [538] (7).

A nivel de la historia *Las babas...* presenta una fractura temporal mediante el procedimiento *in extremis res* en que la historia se reconstruye a partir del desenlace, es decir, después de algunas fechas transcurridas desde que se tomó la foto por vez primera: «Pasaron varios días antes de que Michel revelara las fotos del domingo» [532]. Desde el presente el personaje capta el pasado a través del recuerdo invocado por sensaciones visuales: «estuvo un rato mirándola y acordándose en esa operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a la perdida realidad» [533]. El pasado, pues, se erige como realidad presente desde donde se piensa más que se vive: «el miedo del chico no me dejó ver a la mujer rubia. Ahora, pensándolo, la veo mucho mejor» [525]. Sin embargo, en último análisis se impone la intuición, no la inteligencia, como medio de aprehensión del pasado: «descansaba un rato de mi trabajo y me incluía otra

(7) «The reappearance of the sun, the unsullied clouds, and the spiritual image of the birds, all suggest that although Michel has no firm grasp on conscious reality, there is hope that he may recover it, or so the positive nature of these images seem to suggest», Daniel R. Reedy, «The symbolic reality of Cortázar's 'Las babas del diablo'», *Revista Hispánica Moderna*, XXXVI, 1970-1971, p. 236.

vez con gusto en aquella mañana que empapaba la foto» [533]. La dimensión lógica, mecánica del tiempo, resulta absurda e inoperante para el narrador. «Ahora mismo (qué palabra, *ahora*, qué estúpida mentira)» [524] —«ya que la atenta contemplación de la foto lo va transportando, en su calidad de personaje, a una dimensión extra-temporal». Este complejo temporal de la conciencia, temporalidad, en que la cronología se hace vaga e inoperante, explica el predominio de la narración o proceso de las acciones sobre la descripción como medio de suspender y congelar el tiempo. Sin embargo, la linealidad exigida por el discurso narrativo, que el narrador se atribuye ocasionalmente, instaura cierto orden en las acciones: «he empezado por esta punta, la de atrás, la del comienzo» [521]; «y ya que vamos a contarlo pongamos un poco de orden» [521]; «Vamos a contarlo despacio, ya se irá viendo qué ocurre a medida que lo escribo» [522], etc.

Michel Roberto, fotógrafo, siente el deseo, la imperiosa necesidad, de poder captar la fugacidad para sentir intuitivamente ese instante que le revela la realidad interna de la vida. Más que la totalidad síquica del pasado se privilegia la profundización vertical en el instante, dilatándolo y profundizándolo: «seguro que atraparía por fin el gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompasa, pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo» [529]. En el constante juego entre inmovilidad-movilidad, permanencia-fugacidad, muerte-vida la acción de *Las babas...* se atribuye a un narrador-autor ficticio muerto (8), quien aparentemente se limita a reflejar fría e inexorablemente el cambio: «Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto... yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento...)» [520-521]. Sin embargo, la neutralidad del artista, del fotógrafo-autor ficticio, no es posible en tanto en cuanto toda mirada supone una toma de conciencia, un enfoque o perspectiva impuesta por el objeto y el sujeto. La ampliación de la fotografía, especialmente por el desplazamiento al centro de la composición de la figura del diablo, crea en Michel, fotógrafo, problemas de conciencia. Su supuesta culpabilidad emana de una cuestión estética: haber omitido en la primera foto al viejo del automóvil y las consecuencias de esta omisión o integración en la salvación del niño. El tiempo introduce el cambio («La foto había sido tomada, el tiempo había corrido» [537]) y el hombre viejo (el diablo) invade la fotografía despla-

(8) «Es posible, sin embargo, que el cuento sólo sea la narración congelada en los ojos de un muerto, de Michel muerto por el hombre del sombrero gris. La mirada fría y fija de Michel que refleja únicamente las nubes que pasan por el cielo azul, empujadas por el viento de noviembre», F. H. Schiminovich, «Cortázar y el cuento en uno de sus cuentos», en *Homenaje a Julio Cortázar*, New York, L. A. Publishing Co. Inc., 1972, p. 315.

zando al narrador-personaje, quien parece integrarse en otra dimensión espacio temporal: «levantaba lentamente las manos, acercándolas al primer plano, un instante aún en perfecto foco, y después todo él un bulto que borraba la isla, el árbol, y yo cerré los ojos y no quise mirar más, y me tapé la cara y rompí a llorar como un idiota» [537].

La dimensión fantástica penetra en la realidad fáctica o exterior en el momento de la ampliación fotográfica. La realidad elusiva provocada por el movimiento de las figuras sólo puede ser aprehendida por lo lírico y lo fantástico (9). Esta operación la efectúa el narrador integrando imaginación y mundo real: «Imaginé los finales posibles (ahora asoma una pequeña nube espumosa, casi sola en el cielo) preví la llegada a la casa... y sospeché el azoramiento del chico» [529]. *Las babas del diablo* demuestra que no existe contradicción entre la imaginación y el método objetivo (10), ya que la imaginación respeta lo real, ese real psicológico que, a veces, es más perturbador que lo puramente imaginado: «Y lo que entonces había imaginado era mucho menos horrible que la realidad» [536]. La intuición, lo metafórico, nos revela, pues, las zonas profundas de lo real que los conceptos son incapaces de captar. El esfuerzo imaginario en que se sumerge la conciencia del personaje-autor ficticio otorga una cualidad poética a este cuento. Este lirismo que permea todo el texto está presente en el título en forma de símil que proyecta su vaga función descriptiva a todo el discurso: «huyendo a la carrera, pasando al lado del auto, perdiéndose como un hilo de la Virgen en el aire de la mañana. Pero los hilos de la Virgen se llaman también babas del diablo» [531].

La importancia concedida en *Las babas...* al elemento lírico está en íntima relación con el énfasis en lo temporal. La literatura, arte eminentemente temporal, es una forma de aprehensión de la realidad, realidad que, a su vez, es sinónimo de tiempo como sucesión de cambios cualitativos. *Las babas...* en la edición que manejamos se incluye bajo la sección «Pasajes», término que nos remite a la importancia que en este relato tiene el cambio como duración, es decir,

(9) «Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico, por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden descubrirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII», Julio Cortázar, «Algunos aspectos del cuento», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 255, marzo 1971, p. 404.

(10) «La imaginación es una necesidad para el novelista, no simplemente porque es novelista, sino de manera más general porque es psicólogo: la imaginación comprensiva es el método esencial de la psicología, y no utilizarla sería no respetar su objeto y, por lo tanto, faltar a la objetividad. Dicho de otra manera, quisiéramos señalar muy rápidamente que no hay contradicción entre la intención objetiva y el método imaginativo», Jean Pouillon, *Tiempo y novela* (tr. de I. Cousien), Buenos Aires, Editorial Paidós, 1970, p. 32.

como elaboración continua de formas nuevas. A esta fugacidad y a la imposibilidad de medir o integrarse en lo cambiante alude el propio narrador: «Ahora pasa una gran nube blanca como todos estos días, todo este tiempo incontable» [538].

Respecto al proceso de la creación literaria habría que apuntar que el arte como proceso transformador del hombre y la naturaleza se define en *Las babas...* como tensión entre la realidad subjetiva (fantástica) y la externa o fáctica. La relativización de la supuesta objetividad pura («todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos» [525]), se reconcilia con la activa participación del narrador («No describo nada, trato más bien de entender» [526]). La aprehensión de la totalidad incluye, pues, al sujeto, el objeto y el instrumento que pone en contacto los dos primeros: «Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa» [523]. La privilegiada objetividad se ve afectada constantemente por la intromisión del elemento casual, incontrolable, como observamos en el hecho de que aunque Michel al principio quiere sacar una «foto pintoresca» [528] la escena que fotografía introduce un «aire inquietante» [528] cuyas imprevisibles consecuencias van a afectar la persona del artista y la sintaxis fotográfica y narrativa.

Las babas del diablo ilustra el hecho de que el relato para Cortázar se estructura a partir de una unidad dinámica entre contenido y forma, significado y significante. La dificultad de establecer relaciones recíprocas entre el plano de la realidad exterior y la dimensión fantástica explica la ambigüedad que caracteriza a este relato. Pero la fantasía opera dialécticamente entre lo real y lo posible posibilitando la aprehensión de ese devenir que escapa a la función representativa del lenguaje.

JOSE ORTEGA

The University of Wisconsin-Parkside
Humanistic Studies Division
Kenosha, Wisconsin 53140
USA