

3-30-2015

Juegos de verosimilitud en “Las babas del diablo”

Gonzalo Páez

Follow this and additional works at: <https://scholarcommons.usf.edu/surcosur>

Recommended Citation

Páez, Gonzalo. 2015. Juegos de verosimilitud en “Las babas del diablo”. *Revista Surco Sur*, Vol. 5: Iss. 8, 21-23.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5038/2157-5231.5.8.19>

Available at: <https://scholarcommons.usf.edu/surcosur/vol5/iss8/20>

This HONRAR, HONRA is brought to you for free and open access by the Open Access Journals at Scholar Commons. It has been accepted for inclusion in Revista Surco Sur by an authorized editor of Scholar Commons. For more information, please contact scholarcommons@usf.edu.

Gonzalo Páez

Juegos de verosimilitud en "Las babas del diablo"

Como las babas del diablo, o los hilos de la Virgen, la verosimilitud en los textos suele pasar desapercibida hasta que se rompe —como los hilos— o chorrea de más —como las babas. En "Las babas del diablo", el narrador pone en duda esta verosimilitud desde la primera línea: "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" (Cortázar 283). Desde este comienzo, nos damos cuenta de que estamos ante la presencia de un narrador metalingüístico que se sale de la página para decirnos cómo intentará contar la historia. Lo hace a veces como un narrador protagonista, es decir, autodiegético; otras, como un narrador heterodiegético disfrazado, ya que sabemos que es el propio protagonista quien narra en tercera persona. Para Keith Cohen, "en cuanto el relato anuncia su funcionamiento, los mecanismos de suspensión de la incredulidad del lector se tornan imposibles" (15-6; nuestra traducción). Entonces, ¿cómo remediar esta ruptura en la verosimilitud? ¿Cómo hacer creíble el relato? Julio Cortázar lo logra con un juego del lenguaje en el que el narrador pasa de la duda a la certeza. En la primera parte del cuento, en la que se narra una historia de por sí creíble —un hombre que camina y toma una foto—, las funciones discursivas causan duda: el narrador tiene un tono incierto, usa adverbios como "quizás" y conjuga varios verbos en el condicional simple del indicativo. Mientras que la segunda parte es una historia más bien fantástica: las figuras fotografiadas están vivas, moviéndose, y, mucho más importante, el narrador transgrede el nivel narrativo al que pertenece. Para hacernos creer lo inverosímil, este narrador usa un lenguaje certero, carente de toda duda. Estamos, pues, ante un juego inverso del lenguaje en el que se crea duda en un relato creíble y certeza en uno fantástico, y esto permite que el lector no note ni los hilos que le amarran ni las babas que le mojan.

En la primera parte, el relato aparenta ser sencillo: Roberto Michel, un traductor franco-chileno, camina por las calles parisienses hasta llegar a la rue Quai de Bourbon, donde divisa a una mujer con un chico de unos quince años. En un automóvil cercano, un hombre los espía. La mujer parece estar seduciendo al chico, quien está visiblemente nervioso. Michel conjetura que el chico se siente acorralado y les toma una foto, tras lo cual el chico escapa corriendo. Después, tanto la mujer como el hombre del vehículo —quien también "jugaba un papel en la comedia" (292)— increpan a Michel por haberles tomado la foto. Es un relato plausible que, irónicamente, logra su verosimilitud mediante la constante duda del narrador sobre cómo contarlo. No sabemos si es él quien "verdaderamente está contando" el relato. Además, nos dice que no sabe "si sencillamente cuent[a] una verdad que es solamente [su] verdad" (284), y utiliza con reiteración el adverbio "quizás". En cierto momento, hasta pone en duda la posición temporal del relato: "Ahora mismo (qué palabra, ahora, qué estúpida mentira)" (286). Según Adelaida López de Martínez, "los tartamudeos sintácticos y la vacilación ante diversas voces narrativas del principio ... desempeñan la misma función: sumir al lector en una atmósfera de indecisión que ponga a prueba sus facultades lógicas" (573). Este lenguaje incierto hace que el lector se enfoque en el narrador en lugar de la trama: "Además de la vacilación constante de Roberto Michel



HONRAR, HONRA

entre el 'yo' y el 'él', es la perspectiva incierta con la que observa primero la escena y luego la foto lo que más nos interesa" (Cohen 18; nuestra traducción).

El lenguaje de duda se acentúa en las conjeturas que tiene Michel sobre lo que ocurre con el chico. Para López de Martínez, "[u]na historia hecha más a base de conjeturas y probabilidades que de acción, inevitablemente se fragmenta en múltiples direcciones. Se desdobra con varias de las historias potenciales y exige una estructura desarmable, elástica y abierta" (570). El narrador de "Las babas del diablo" nos dice que comprende "vagamente lo que podía estar ocurriéndole al chico" (287), y empieza a utilizar el condicional simple del indicativo: "*Andaría* por las calles pensando en las condiscípulas, en lo bueno que *sería* ir al cine [...] su casa *sería* respetable, *sería* almuerzo a las doce y paisajes románticos en las paredes [...] *llovería* despacio..." (288; las cursivas son mías). Este lenguaje incierto continúa durante toda la primera parte: "se podía adivinar" que "quizás" el muchacho "se quedaría" con la mujer o que "acabaría por pretextar" una obligación "y se alejaría tropezando"; "[o] bien se quedaría", y la mujer "lo tomaría del brazo para llevárselo" (289). El narrador "[l]ogra un grado ligeramente mayor de certidumbre, que apunta a la probabilidad, con el uso sostenido del condicional de los verbos como el que emplea para inventar la biografía del adolescente" (López de Martínez 575). Este tono incierto se mantiene hasta el final de la primera parte: "pretenderían", "tendría", "acabaría", "quizá pero quizá", "quién sabe" y "[p]odía ser así, podía muy bien ser así" (291). Podía ser y lo era, porque "[e]l narrador consigue el máximo de exactitud recurriendo a la ambigüedad para expresar aquella inseguridad que provocan en el observador distante los hechos y las cosas" (López de Martínez 575). Esta inseguridad es lo que da verosimilitud a lo que se está narrando, ya que, irónicamente, la duda del emisor crea certeza en el receptor. Cuando el narrador duda en la primera parte, nosotros le creemos. Empero, el tono incierto cambia a uno certero cuando el relato se torna fantástico.

En la segunda parte del cuento, el narrador nos asegura que "[l]o que sigue ocurrió aquí, casi ahora mismo" (293). Ya no duda de la posición temporal ni de la espacial del relato. La conjugación verbal cambia del condicional a los pretéritos imperfecto y perfecto simple, como una realidad que ya ha pasado: "eran", "era", "fijó", "estaba" (293), "quedó", "había agachado", "había alzado", "hablaba", "abría", "estaba menos azorado" y "seguía hablando" (295). Los adverbios de incertidumbre son suplantados por frases como "sin duda" (294), "Michel sabía muy bien" y "cómo dudarle ahora" (295). Esta certeza es necesaria porque el relato en esta segunda parte encaja más en lo fantástico, ya que en él se producen dos acontecimientos imposibles de explicar bajo las leyes naturales del universo diegético del cuento.

El primero es que los fotografiados se mueven, están "vivos", deciden y son "decididos"; mientras que Michel es "prisionero de otro tiempo", como el lente de la cámara: "algo rígido, incapaz de intervención" (296). Y es que, "¿[h]abría algo más inverosímil, más racionalmente inaceptable que la animación de unas figuras fotográficas cobrando vida para repetir la escena fotografiada?" (López de Martínez 572). Es por eso que, para darle verosimilitud a esta escena, el narrador cambia de un tono incierto a uno certero. Además, en esta segunda parte se esclarece el papel del protagonista: "Roberto Michel es el observador en tercera persona que toma la foto: el sujeto de la acción" (Cohen 24; nuestra traducción). Michel es más protagonista que nunca cuando vuelve a repetirse la escena de la mujer seduciendo al muchacho, aunque en esta ocasión la escena ocurre en la ampliación de la foto. Así, Michel cree descubrir que la mujer había estado preparando al chico para entregárselo al hombre, quien nos muestra "una lengua negra" en su boca entreabierto. En este punto de la historia se da el segundo, y el más cortazariano, de los dos acontecimientos fantásticos.

El primero es que los fotografiados se mueven, están "vivos", deciden y son "decididos"; mientras que Michel es "prisionero de otro tiempo", como el lente de la cámara: "algo rígido, incapaz de intervención" (296). Y es que, "¿[h]abría algo más inverosímil, más racionalmente inaceptable que la animación de unas figuras fotográficas cobrando vida para repetir la escena fotografiada?" (López de Martínez 572). Es por eso que, para darle verosimilitud a esta escena, el narrador cambia de un tono incierto a uno certero. Además, en esta segunda parte se esclarece el papel del protagonista: "Roberto Michel es el observador en tercera persona que toma la foto: el sujeto de la acción" (Cohen 24; nuestra traducción). Michel es más protagonista que nunca cuando vuelve a repetirse la escena de la mujer seduciendo al muchacho, aunque en esta ocasión la escena ocurre en la ampliación de la foto. Así, Michel cree descubrir que la mujer había estado preparando al chico para entregárselo al hombre, quien nos muestra "una lengua negra" en su boca entreabierto. En este punto de la historia se da el segundo, y el más cortazariano, de los dos acontecimientos fantásticos.

Al ver la ampliación fotográfica, Michel se siente lleno de "impotencia" al darse cuenta de que el chico "iba a aceptar" el engaño. Aunque quería ayudarlo, Michel "no podía gritarle que huyera" (296). Es decir, al estar mirando la ampliación, el Michel-narrador no puede hacer que el Michel-Fotógrafo interceda por el chico, ya que están en diferentes niveles narrativos. El Michel-narrador pertenece al universo extradiegético y está fuera de la historia que nos está narrando: la de las figuras fotografiadas. Por más que "el yo narrado y el yo que narra sean la misma persona, el yo que



narra ya no tiene acceso, en el momento preciso del acto de narrar, al mundo de su yo narrado" (Pimentel 150). Sin embargo, el Michel-narrador sí logra interceder:

Creo que grité, que grité terriblemente, y que en ese mismo segundo supe que empezaba a acercarme, diez centímetros, un paso, otro paso, el árbol giraba cadenciosamente sus ramas en primer plano, una mancha del pretil salía del cuadro, la cara de la mujer, vuelta hacia mí como sorprendida, iba creciendo, y entonces giré un poco, quiero decir que la cámara giró un poco, y sin perder de vista a la mujer empezó a acercarse al hombre que me miraba con los agujeros negros que tenía en el sitio de los ojos, entre sorprendido y rabioso miraba queriendo clavar me en el aire, y en ese instante alcancé a ver como un gran pájaro fuera de foco que pasaba de un solo vuelo delante de la imagen, y me apoyé en la pared de mi cuarto y fui feliz porque el chico acababa de escaparse, lo veía corriendo, otra vez en foco, huyendo con todo el pelo al viento, aprendiendo por fin a volar sobre la isla, a llegar a la pasarela, a volverse a la ciudad. Por segunda vez se les iba, por segunda vez yo lo ayudaba a escaparse, lo devolvía a su paraíso precario (Cortázar 297).

Estamos ante un narrador transgresor que rompe la línea que delimita los distintos niveles narrativos. Recordemos que la transgresión de niveles era uno de los recursos predilectos de Cortázar, pues aparece en otros cuentos, como "Continuidad de los parques" y "La noche boca arriba". Y está claro que esta transgresión es un acontecimiento fantástico: el Michel-narrador logra irrumpir en los sucesos fotografiados. Aunque en un principio el narrador dice "creer" haber gritado, enseguida cambia a un tono carente de duda: "en ese mismo segundo supe que...". Lo que sigue es una larga oración que presenta el hecho inverosímil como un hecho real. El juego inverso del lenguaje de crear duda en un relato creíble y certeza en uno fantástico consigue su propósito: la ruptura de la verosimilitud ha sido remediada. Además, el efecto del relato es similar al de "Continuidad de los parques": es tan creíble el relato que nos deja una sensación de paranoia. Así, sin quererlo los lectores empezamos a mirar de soslayo, por si también notamos unas figuras fotografiadas cobrando vida o por si escuchamos un grito del otro lado del recuadro, o, incluso, por si se nos aparece el diablo con su "lengua negra" y nos moja con sus baba.

Obras citadas

- Cohen, Keith. "Cortázar and the Apparatus of Writing". *Contemporary Literature* 25.1 (1984): 15-27.
- Cortázar, Julio. "Las babas del diablo". *Cuentos completos 1*. 2ª ed. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007. 283-298.
- López de Martínez, Adelaida. "Las babas del diablo': Teoría y práctica del cuento". *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 67.4 (1984): 567-576.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, 2012.

