

Iris Chaves Alfaro

Universidad Nacional

**«LAS BABAS DEL DIABLO» DE JULIO
CORTAZAR: LA REBELION DEL RELATO**

LETRAS 27-28 (1993)

«Aussi arrive-t-il bien souvent que les oeuvres changent de "genre" en traversant au cours de l'histoire».

Philippe Lejeune,
Le pacte autobiographique

En el tomo de cuentos *Las armas secretas* (1959), de Julio Cortázar, el cuento —o *novelte*, como lo denomina Jaime Alazraki— «Las babas del diablo» ofrece un buen ejemplo del tipo de escritura que los escritores latinoamericanos han venido produciendo¹.

En efecto, el afán por renombrar la realidad, la intertextualización de los géneros literarios y la invención como forma de dar una nueva identidad caracterizan la producción literaria hispanoamericana y conducen a la afirmación o replanteamiento de los códigos de veredicción. Estos *códigos de veredicción* se pueden definir en términos de un contrato, una serie de representaciones, un «juicio sobre el carácter verosímil del discurso»², definición que se acerca al *contrato social* de Rousseau.

Este trabajo se centra, precisamente, en algunos códigos de veredicción

-
1. En adelante, se cita por Julio Cortázar, *Las armas secretas*. Edición de Susana Jakfalvi (Madrid: Cátedra, 1984).
 2. Ver Iris Chaves Alfaro, *Los códigos de veredicción en «La lámpara en la tierra», Canto I del Canto General, de Pablo Neruda*. Tesis de posgrado. Universidad de Costa Rica, 1991.

literarios como el relato, en sus categorías y variaciones, muestras de evolución de un discurso social y, por consiguiente, de cambios en la memoria autobiográfica.

Desde la perspectiva sociocrítica, en la que se sitúa el estudio, la reproducción de los valores sociales opera en el nivel de las estructuras, de manera que la socialidad de un texto de ficción es su forma, es decir, la forma es el producto de una estructura. Esto explica, por ejemplo, el significado de determinada forma o de determinada estructura en la historia. La forma, entonces (que deviene en modelo o género literario) constituye la mediación discursiva que da cuenta de ciertas prácticas ideológicas. Al respecto dice Alfonso González:

«La narración, independientemente de su contenido, se ofrece a sí misma como objeto de conocimiento, es la forma de representar misma la que se añade al contenido como conocimiento. De aquí se desprende inmediatamente que el relato histórico no es una ordenación cronológica de eventos, es decir, que la información que acarrea la narración no es independiente de la forma que adquiere el relato, forma que varía de acuerdo con el tipo de narración»³.

En ese sentido, la escritura latinoamericana posee una serie de rasgos que la hacen diferente de la de cualquier otra latitud, pues la definición de una identidad y el deseo de reescribir la historia, han producido una literatura que reflexiona sobre sí misma y cuestiona los modelos genéricos por considerarlos insuficientes.

En esta corriente, «Las babas del diablo» es un intento por cambiar no sólo la estructura del relato, sino también el lenguaje gastado de las formas convencionales, de las cuales dice Cortázar:

«Empleamos un lenguaje completamente marginal con relación a cierto tipo de realidades más hondas, a la que quizá podríamos

3. Alfonso González, «Lenguaje cotidiano, represión social y conciencia de la propia historicidad», *Actualidades en Psicología* (Universidad de Costa Rica), II, 8 (1986), pp. 25-26.

acceder si no nos dejáramos engañar por la facilidad con que el lenguaje todo lo explica o pretende explicarlo. Hay una paradoja terrible en que el escritor, hombre de palabras, luche contra la palabra. Tiene algo de suicidio. Sin embargo, yo no me alzo contra el lenguaje en su totalidad o su esencia. Me rebelo contra un determinado lenguaje que me parece falso, bastardeado, aplicado a fines innobles. Desde luego, esta lucha debo librarla desde la palabra misma»⁴.

Estas observaciones llevan necesariamente a la revisión de los códigos de veredicción, de los cuales se analizan aquí algunos referidos al nivel narrativo.

1. El título y el incipit

En el título y en el incipit, por su posición inicial, se establece una serie de criterios de verosimilitud en los niveles histórico y genérico. Como nombre propio del texto, el *título* tiene la función de foco modalizador, una de las articulaciones convencionales que determinan la lectura del texto literario; «es un espacio —sostiene Amalia Chaverri— donde se entrecruzan muchos tipos de enunciados, él constituye una voz polifónica, determinada no solamente por la relación destinador-destinatario, sino también por la contextualización verbal, por la biblioteca general de una época, por el discurso social de esa época»⁵.

El título «Las babas del diablo», de características nominales, se basa en una frase hecha («babas del diablo») referida a los haces de luz que se aprecian cuando la radiación luminosa se hace pasar por rendijas estrechas. La anteposición de «las» neutraliza, por lo menos en parte, ese carácter de cliché, e introduce al lector, por el sustantivo «diablo», en el campo de lo extraño, lo sobrenatural, lo misterioso y, sobre todo, lo diabólico. *Diablo*

4. Citado por Jaime Alazraki en «Prólogo» a *Rayuela* (Caracas: Ayacucho, 1980), p. xxix.

5. Amalia Chaverri, «La marque du titre», *Revista de Filología y Lingüística* (Universidad de Costa Rica), XII, 1 (1987), p. 21.

tiene como primera acepción la de «ángel rebelde», significado que supone la irrupción en el código de veredicción de lo divino, porque «diablo» es el ángel que se rebela contra lo establecido, contra el orden y contra Dios. Más adelante el título se amplía:

«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» (p. 133).

De manera que la oscilación entre el bien y el mal se mantiene y va más allá, se rompe la línea divisoria entre esos dos conceptos, pues «hilos de la Virgen» es sinónimo (es al mismo tiempo) de «babas del diablo». Por esta razón, el proyecto ideológico del escritor, enunciado como «el agujero que hay que contar», se presenta como la rebelión del texto o el texto como creación diabólica y, más aún, la narración que se cuenta a sí misma y se autodestruye o se autotransforma.

Este primer nivel de ruptura se enuncia en el contexto bajo la forma de una oscilación entre el bien y el mal, tal y como los conocemos en nuestro código de simbolización. Así, en el incipit:

«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. 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. Qué diablos» (p. 123).

La expresión «Qué diablos» (también frase hecha) denota impaciencia, hastío e indecisión sobre la forma en que debe ser contado el relato. También plantea el incipit el modo condicional de la narración: «Si se pudiera...».

La indecisión en cuanto a la persona gramatical del narrador conduce a la puesta en duda de las restantes categorías del relato, pues la definición del narrador es la forma que sostiene la narración. La configuración del narrador debe ser construida por el lector mismo, quien se constituye en un

narrador. La construcción-destrucción del relato debe ser considerada, entonces, a partir de las categorías textuales convencionales.

2. Los relatos posibles

La multiplicación de los narradores o su indefinición, manifiesta en formas oracionales «imposibles» («yo vieron subir la luna») y en un juego constante de personas gramaticales («corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros») conduce al reconocimiento de los relatos posibles de una misma historia y al planteamiento de un relato imposible, en el que «nunca se sabrá» quién habla, desde dónde, por qué ni qué es lo que cuenta:

«Va a ser difícil porque nadie sabe bien 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...» (p. 125).

En el nivel diegético, el hilo del relato («hilo de la Virgen», hilo de la vida), se pueden apreciar dos momentos: la narración de un sueño, una pesadilla que constituye lo contado, y el despertar «Fue lo que vi al abrir los ojos y secármelos con los dedos» (p. 139). Así, lo contado es una realidad onírica y tiene las características del sueño. De ahí, el relato se construye como una gran oración condicional, en la que las apódosis se multiplican:

«...si en primera persona...»; «Si se pudiera decir...»; «Si se pudiera ir a beber un bock...»; «Si es que esto va a ser contado»; «Si uno empezara a preguntarse por qué hace todo lo que hace»; «si uno se preguntara solamente por qué acepta una invitación a cenar»; «si soy yo o eso que ha ocurrido»; «si me sustituyen»; «si ya no sé qué decir»; «si se acaban las nubes...»; «si algo de todo eso...»; «si empiezo a hacer preguntas...».

Pero, la prótasis no se logra construir:

«Y después del sí, ¿qué voy a poner, cómo voy a clausurar correctamente la oración?»

La clausura de la oración, como parte del proyecto ideológico, no se cumple. En su lugar se propone un tipo de relato en movimiento, siempre haciéndose: el relato de las conjeturas. Clausurar la oración conduciría al cierre del relato, a la confirmación de los códigos veredictorios narrativos. De modo que la prótasis se abre hasta el infinito y cada lector puede ofrecer su proposición, la cual puede ser lógica o ilógica, real o ficticia, o puede constituir la solución a la apódosis de su propia vida.

En el desenlace de la biografía del «chico» se ofrecen todos los finales posibles:

«Imaginé los finales posibles (...), preví la llegada a casa (un piso bajo probablemente, que ella saturaría de almohadones y de gatos) y sospeché el azoramiento del chico y su decisión desesperada de disimularlo y de dejarse llevar fingiendo que nada le era nuevo. Cerrando los ojos, si es que los cerré, puse en orden la escena, los besos burlones, la mujer rechazando con dulzura las manos que pretendían desnudarla como en las novelas, en una cama que tendría un edredón lila, y obligándolo en cambio a dejarse quitar la ropa, verdaderamente madre e hijo bajo una luz amarilla de opalinas, y todo acabaría como siempre, quizá, pero quizá todo fuera de otro modo, y la iniciación del adolescente no pasara, no la dejaran pasar, de un largo proemio donde las torpezas, las caricias exasperantes, la carrera de las manos se resolviera quién sabe en qué, en un placer por separado y solitario, en una petulante negativa mezclada con el arte de fatigar y desconcertar tanta inocencia lastimada. Podía ser así, podía muy bien ser así; aquella mujer no buscaba un amante en el chico, y a la vez se lo adueñaba para un fin imposible de entender si no lo imaginaba como un juego cruel, deseo de desear sin satisfacción, de excitarse para algún otro, alguien de ninguna manera podía ser ese chico» (p. 132).

Esos son los finales conocidos, los repetidos y usados una y otra vez, «como en las novelas». Por esta razón, el narrador de «Las babas del diablo», lejos de contar «la verdad», ofrece una relativización de la forma de percibir la realidad a través de la literatura. En ese sentido, contar es sinónimo de fotografía:

«sí, porque aquí el agujero que hay que contar es también una máquina (de otra especie, una Cóna 1.1.2...») (p. 123).

«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» (p. 127).

Los límites entre la foto y la realidad se borran, de manera que se confunden presente y pasado. En forma paralela, este proceso se repite en la narración. La fotografía dinámica, viva, se asimila a un relato siempre en movimiento. El relato tradicional, estático, fijo, repetitivo como una máquina que debe ser movida por un impulso exterior, es reemplazado por un relato en continua formación. El texto semiótico polarizado como estático/dinámico aparece asociado a varias clases de máquinas: la cámara fotográfica, la máquina de escribir y el automóvil. Y este relato no es más que una continua proposición de relatos posibles y termina por ser un relato imposible, sin narrador definido, apódosis sin prótasis, lenguaje inútil para fijar la realidad («Era delgada y esbelta, dos palabras injustas para decir lo que era, y vestía un abrigo de piel casi negro, casi largo, casi hermoso»). A la estructura condicional cabe agregar la reiteración de oraciones disyuntivas y de expresiones copulativas, las cuales ofrecen dos posibilidades para completar la oración:

«nadie se avergüenza de respirar o de ponerse los zapatos»

«cuando dentro del zapato encontramos una araña o al respirar se siente como un vidrio roto»

«contarlo a los muchachos de la oficina o al médico»

«Era delgada y esbelta»

«blanca y sombría»

«vestido y alimentado».

La apertura a un sinnúmero de posibilidades lleva incluso a la duda del significado de las palabras:

«comprendí, si eso era comprender» (p. 137).

«Era delgada y esbelta, dos palabras injustas» (pp. 128-129).

La puesta en duda del signo lingüístico mismo se manifiesta también en la complejidad de la diégesis; de manera que no hay una diégesis sino que se narran simultáneamente varias historias y ninguna.

3. El tiempo

La proposición de un relato dinámico conlleva al replanteamiento del código veredictorio temporal. En primer término, el narrador advierte que su historia va a ser contada desde el presente, es decir, desde este momento contará el pasado:

«porque de alguna manera tengo que arrancar y he empezado por esta punta, lade atrás, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo» (p. 124).

El «ahora» como presente literario-fotográfico debe cambiarse por un «corriendo inmóvil» para no quedar atrapado por el mismo relato que está contando:

«De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer, y ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención» (p. 138).

Aquí se hace patente la asimilación entre literatura y fotografía. Así como la foto queda intacta para el futuro, sin que nada falte ni sobre, el texto literario se fija como una forma rígida, estática. Pero así como la foto puede

tener vida, movimiento, y no es una dimensión diferente de la realidad, el relato puede ser modificado o destruido, o convertido en un relato móvil.

La puesta en entredicho de las categorías temporales va más allá del relato, al tiempo cronológico, real, donde el «ahora» no existe, pues el tiempo está en constante movimiento y nunca se detiene en un «ya»; siempre es pasado, o un presente que agota el futuro:

«ahora, qué estúpida mentira».

El tiempo, incluso, puede volver atrás, ser cambiado, como ocurre cuando la fotografía cobra vida y los personajes atrapados en ella vuelven al instante en que fue tomada la fotografía para cambiar el curso de la historia, pero no puede detenerse. El futuro, como etapa preestablecida del transcurrir del tiempo (prótasis por construir de una apódosis presente), también cambia su curso:

«Yo había llegado a trastocar un orden, inocentemente inmiscuido en eso que no había pasado, pero que ahora iba a pasar, ahora se iba a cumplir» (p. 137).

4. Verdad/falsedad

Esta dicotomía, derivada del texto semiótico *bien/mal*, tiene relación con la distinción *realidad/ficción*, criterio de verosimilitud que también pierde sentido en el cuento, pues la abolición del tiempo, de la voz narrativa y de otras categorías lógicas no deja lugar a esa escisión del mundo. Sin embargo, resulta inevitable el juzgamiento de los actos de Roberto Michel, cuyas acciones son continuamente valoradas, en especial su trabajo de escritor y de fotógrafo:

«Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos fuera de la especie, monstruos no siempre repugnantes» (p. 132).

«En el fondo, aquella foto había sido una buena acción» (p. 136).

En esos dos planos (literatura y fotografía), que en realidad son uno solo, la trama se presenta como una relación amorosa sostenida por un «andamiaje de baba y de perfume», por la seducción, como sucede con la historia de cualquier novela, o de cualquier cinta cinematográfica, pero se convierte en el lugar «donde yo había llegado a trastocar un orden» (p. 137). Esa relación, desde el punto de vista tabuístico religioso, es valorada en todo momento como negativa, perversa, corrupta, como «el despertar en el infierno». Por esa razón Michel rompe en la vida real y en la fotografía la posibilidad de que se consuma; Michel interviene y cambia una situación presente, y al mismo tiempo cambia el curso del futuro.

El hecho de que los límites entre ficción y realidad se borren implica la desaparición de la denominada *creación estética*, en todos los campos artísticos y, aún más, el cambio de posición de las categorías lógicas o formas de percibir el mundo y definir la verdad. Ello implica que no existe una preocupación por contar una historia verdadera, sino una historia siempre nueva, proyecto ideológico del cual participa la mayor parte de los escritores hispanoamericanos contemporáneos, y cuya manifestación se hace por medio de la negación, la inversión y el hecho de renombrar el mundo en todos los niveles textuales.

5. Los personajes

Otro recurso convencional que llega a separarse de su casilla es el de los personajes. El conflicto del narrador tiene repercusión en esta categoría; así, los personajes son reales e irreales al mismo tiempo y están vivos y muertos. «La mujer», «el payaso», «el chico», son criaturas sacadas de la realidad y encerradas en una fotografía, como en una secuencia fílmica; por lo tanto pueden moverse, hablar y repetir un presente una y otra vez. El mismo Roberto Michel (el supuesto protagonista) trata de hacer creer al lector que está vivo y muerto al mismo tiempo. De este modo, la diferenciación entre personajes reales y ficticios pierde su razón de ser.

El triángulo mujer-chico-hombre («payaso») recuerda las figuras de la Eva seductora, instrumento de tentación del diablo (el «hombre de la cara blanca») y el Adán que, a punto de caer en el pecado, es salvado por Roberto

Michel, mediante la «buena acción» de la fotografía, lo que da por resultado la desarticulación del relato del Génesis (que funciona como intertexto), o más bien como la construcción de una versión, entre un número infinito, del relato genésico, salvando al personaje del pecado, de la seducción, de la trama tradicional, del relato convencional que atrapa a los personajes (al lector) y los encierra en el relato.

Sin embargo, Roberto Michel debe pagar las consecuencias por «trastrucar un orden», por cambiar el curso de la historia, pues termina por enfrentarse con el diablo:

«...pero de frente estaba el hombre, entreabierta la boca donde veía temblar una lengua negra, y 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» (p. 139).

La lucha que libra Roberto Michel con el «diablo» tiene por motivo cambiar la versión oficial de la historia del chico, la cual lo condena a muerte. Por otra parte, al incluir al lector entre los actores de «la comedia» (p. 133) no existe ya un tiempo pasado en el que se produjo la narración y un presente en el que se actualiza el texto, sino un «tiempo incontable» (p. 139). Del mismo modo, el lector deberá enfrentar la tentación textual y el pánico ante lo desconocido e ilógico, por su condición de «prisionero» del tiempo y del relato convencional.

6. Los intertextos

Varios intertextos (redistribución de textos anteriores) son atraídos por esta estructura de rompecabezas al relato que debe ser constantemente construido. De esos intertextos tengamos presente tres, considerados aquí como englobantes: 1. el intertexto bíblico; 2. el budismo Zen; y 3. la novela policial.

El intertexto bíblico

Se reconstruye principalmente en la oposición bien/mal, que se

manifiesta como el enjuiciamiento del relato. La tarea del narrador de contar su historia extraordinaria es un trabajo vergonzoso y delictivo:

«Que yo sepa nadie ha explicado esto, de manera que lo mejor es dejarse de pudores y contar...» (p. 124).

«Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos fuera de la especie, monstruos no siempre repugnantes» (p. 132).

A «Diablo», «hilos de la Virgen», «vergüenza» y «culpable» se suman otros términos referidos a un campo tabuístico religioso relacionado con el pecado: «prohibida», «vicaria», «arrepentido», «puritano», «corromper», «buena acción», «víctima», «inocencia», «ángel».

La historia del «chico», además, es la del ángel tentado por la mujer; la lucha entre el bien y el mal. En consecuencia, «pecado» es sinónimo de «trastocar un orden»; mientras Adán peca al violar el orden mediante la adquisición del conocimiento, Michel pretende salvar al chico del pecado devolviéndole la ingenuidad. El chico se presenta, entonces, como un niño, un ángel, o un Adán en peligro de adquirir conocimiento y olvidar el camino de las posibilidades, la ingenuidad creativa sin límites. Este intertexto hace que el lector tenga que juzgar la relación entre el muchacho y la mujer (sobre la que Michel hace una gran cantidad de conjeturas), entre lo que se debe y lo que no se debe contar, y entre el narrador pluridimensional y el narrador «único», «divino».

En todo momento Michel juzga la seducción del chico por la mujer como un acto perverso, degradante que conduciría al joven a «despertar en el infierno» (p. 137), «la perfecta víctima» del sacrificio. La fotografía/retrato se configura como un acto de redención, una segunda oportunidad de salvarse del pecado original:

«Por segunda vez se les iba, por segunda vez yo le ayudaba a escaparse, lo devolvía a su paraíso precario» (p. 138).

El budismo Zen

Frente a este intertexto manifestado en un texto semiótico construido sobre los conceptos de culpa y expiación, un segundo intertexto importante es el del budismo Zen. Para lograr el relato de las posibilidades infinitas, la lógica, el «sentido común», debe transgredirse. El budismo Zen permite alcanzar el estado de gracia mediante el ejercicio que consiste, en palabras de Alazraki, en «desmantelar las fundaciones lógicas de su entendimiento, mutar sus hábitos mentales y aceptar como posible lo que antes constituyó una imposibilidad lógica»⁶.

El rompimiento de los modelos lógicos en el texto (narrativos, espaciales, temporales, etc.) se acerca mucho a los ejercicios del budismo Zen. El tiempo atrapado en una fotografía de la que ya no queda «nada» («Entre las muchas maneras de combatir la nada una de las mejores es sacar fotografías»), el relato que duda de sí mismo («comprendí, si eso era comprender») y la transgresión de las «leyes» del relato confirman la presencia del intertexto budista.

El episodio de la fotografía que cobra vida recuerda la historia de *El retrato de Doryan Gray*, que rompe con la categoría lógica temporal. En esta historia el personaje se mantiene joven al dejar el tiempo atrapado en un retrato. Así, aunque se trate de un relato fantástico, onírico, el tema no es nuevo; puede hablarse de un universal psíquico: la preocupación por el tiempo, la vida, la juventud y la muerte. Pero el tratamiento que se le da al tema es inverso al que comúnmente se le ha dado, ya que en «Las babas del diablo» vida, juventud y muerte dejan de ser las categorías verdaderas que sustentan nuestra existencia.

La novela policial

Los biógrafos de Cortázar se han referido al gran número de novelas policiales reseñadas por el escritor, y su afición a ellas. Entre ese género se destacan: *Los rojos Redmayne*, de Eden Phillpotts; *Los papeles de Aspern*,

6. Alazraki, «Prólogo», p. lxi.

de Henry James; *Cadáver en el viento*, de R. Portner Koheler; y *Murió como una dama*, de Carter Dickson.

El relato policial ofrece pruebas de la verdad, y se constituye como un relato que debe ser construido, que despierta la ansiedad de un lector que se convierte en el detective que debe atar todos los cabos para encontrar al culpable. En «Las babas del diablo», el estilo conjetural mantiene la tensión del relato detectivesco y la oscilación entre la verdad y la falsedad:

«Tan claro era todo eso, ahí a cinco metros —y estábamos solos contra el parapeto, en la punta de la isla— que al principio el miedo del chico no me dejó ver bien a la mujer rubia. Ahora, pensándolo, la veo mucho mejor en ese primer momento en que le leí la cara (...), cuando comprendí vagamente lo que podía estar ocurriéndole al chico y me dije que valía la pena quedarse y mirar (...). Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más fuera de nosotros mismos, sin la menor garantía, en tanto que oler...» (p. 128).

El narrador es un detective; así, la narración está llena de recursos de verosimilitud, como nombres, lugares y fechas («*Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas, salió del número 1 de la rue Monsieur-le-Prince el domingo siete de noviembre del año en curso...*», p. 125). Sin embargo, ateniéndose a la cita anterior, el narrador confía más en su intuición, en los instintos y en los sentidos («oler»), que en lo intelectual («mirar») para alcanzar el conocimiento de una realidad constantemente relativizada.

La manifestación de los tres intertextos citados se hace como la puesta en entredicho de patrones humanos lógicos y los modelos literarios convencionales, y como un cambio en los «horizontes de expectativas», tal como lo concibe Lejeune, para quien «C'est par rapport à des modèles, à des «horizons d'attente», à toute une géographie variable, que les textes littéraires sont produits puis reçus, qu'ils satisfassent cette attente où qu'ils la transgressent et la forcent à se renouveler»⁷.

7. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (Paris: Editions du Seuil, 1980), p. 311.

En síntesis, en «Las babas del diablo» puede percibirse la transgresión de las categorías lógico-semánticas como una respuesta a un momento en que la creación literaria latinoamericana se pregunta por sus orígenes y su destino; dentro de esa situación los intertextos señalados tienen la función de reproducir la desarticulación del relato convencional.

7. Conclusiones

«Las babas del diablo» responde a una corriente de ruptura de lo que Lejeune denominó «las ilusiones de perspectiva» del género: las de permanencia y autonomía⁸.

Por otra parte, al romperse la barrera entre la realidad y la ficción y al multiplicarse los puntos focales, las categorías tradicionales del relato empiezan a perder vigencia. Por ejemplo: el papel del narrador, la secuencia narrativa y los papeles de los personajes producen un relato que duda de él mismo y en el que se trata de suscitar preguntas en lugar de establecer verdades, lo que da lugar al planteamiento de los fenotextos posibles. Esta nueva configuración del *acto narrativo* no es un caso aislado; otros escritores latinoamericanos han reconocido que su literatura es una literatura diferente y que su historia es una historia diferente y, entre ambas nociones (historia y literatura) no hay diferencia. Por ello, los códigos veredictorios, los modelos genéricos conocidos y «el sentido común» no corresponden a las expectativas de los lectores ni a los significados de una realidad mágica. En esta corriente se inscribe la obra de Neruda, la de Vargas Llosa, la de Miguel Angel Asturias, entre muchos otros.

En el relato aquí estudiado, la preocupación principal de Roberto Michel es ofrecer una biografía: «*Esta biografía era la del chico y la de cualquier chico*» (p. 130). Pero el relato da la oportunidad a cada lector de contar su propia biografía y construir la narración a partir de su propia historia. La biografía es un modelo que tiende a fijar el horizonte; pero la biografía del chico es el relato de las suposiciones y de los finales sorprendidos: «*Imaginé los finales posibles*» (p. 130).

8. Lejeune, p. 313.

De la revisión de los elementos constitutivos del relato se hace evidente la relación del título con el contexto del cuento (si es que puede llamársele *cuento*). Se trata de un cuento endiablado: es la narración que se rebela y se extiende a la vida real, sin que se pueda hacer ninguna distinción entre ambas.

BIBLIOGRAFIA DE REFERENCIA

- Alazraki, Jaime. «Prólogo» a *Rayuela*, de Julio Cortázar. Caracas: Ayacucho, 1980.
- Cortázar, Julio. *Las armas secretas*. Ed. de Susana Jakfalvi. Madrid: Cátedra, 1984.
- Cros, Edmond. *Propositions pour une Sociocritique*. Montpellier: Université de Montpellier, 1976.
- Chaverri, Amalia. «La marque du titre». *Revista de Filología y Lingüística* (Universidad de Costa Rica), XII, 1 (1987).
- Chaves Alfaro, Iris. *Los códigos de veredición en «La lámpara en la tierra», Canto I del Canto General, de Pablo Neruda*. Tesis de posgrado. Universidad de Costa Rica, 1991.
- Gómez Moriana, Antonio. *La vraisemblable et la fiction*. Montreal: Université de Montreal, 1980.
- González, Alfonso. «Lenguaje cotidiano, represión social y conciencia de la propia historicidad». *Actualidades en Psicología* (Universidad de Costa Rica), II, 8 (1986).
- Kuentz, Pierre. «El texto literario y sus instituciones», en *Sociocritique*. Paris: Fernand Nathan, 1979.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Editions du Seuil, 1980.
- Regine, Robin. *Histoire et linguistique*. Paris: Armand Colin, 1973.
- Simon, Josef. *Aspectos y problemas de la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Alfa, 1977.