

Algunos aspectos del cuento «Las babas del diablo», de Julio Cortázar

MATEO DE PAZ VIÑAS
Alumno de Filología Hispánica.
UNED

Pero si no tenemos una idea viva de lo que es el
cuento habremos perdido el tiempo.
(Julio Cortázar. *Del cuento breve y sus alrededores*)

En el cuento de Julio Cortázar (1914-1984), «Las babas del diablo», existe la insinuación de un abanico de interpretaciones. Esto quizá sea debido a que «los mundos construidos en su interior son, por exigencias del género, más sintéticos y elípticos»¹. Este modelo de ficción construye la rea-

lidad literaria con la imaginación modelable del protagonista. Para Wolfgang Iser «las ficciones literarias incorporan una realidad identificable, y la someten a una remodelación imprevisible»². En el proceso de lectura, «Las babas del diablo» sobrepasa esta realidad identificable, pues nos habla de lo que debiera existir. La estructura del relato nos presenta una dualidad en la que el personaje debe representarse a sí mismo, como si de un sueño se tratara, y en la que el primer Michel destacaría por ser el que fantasea, mientras que el segundo Michel por el que actúa en la imaginación del primero. Michel se disfraza de sí mismo con el fin de trascender más-allá-del-relato, es decir, transformarse y erigirse escritor de la historia, narrador y personaje a un tiempo para ser creador, observador y promotor del desenlace imprevisto. Siguiendo a Iser podemos decir que Michel emplea la mentira para descubrir realidades escondidas. Según aquél, la «ficcionalidad literaria tiene una estructura de doble significado, que no es en sí misma significado, sino una matriz generadora de significado. El doble significado se presenta como ocultación y revelación simultáneas, diciendo siempre algo distinto de lo que quiere decir para hacer surgir algo que sobrepasa aquello a lo que se refiere»³.

En «Las babas del diablo», Roberto Michel se pregunta la razón por la que debe contar lo sucedido el siete de noviembre, pero no sabe cómo

¹ Antonio Garrido Domínguez, «Modelos de ficción en el cuento», en *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (Eds.). Madrid: Visor Libros, 2001, pp. 579-587.

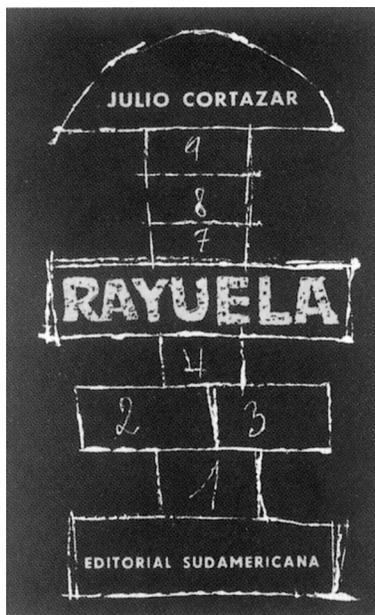
² Wolfgang Iser, «La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias», en *Teorías de la ficción literaria*, Compilación de textos, introducción y bibliografía Antonio Garrido Domínguez. Madrid: Arco/Libros, 1997, pp. 43-65.

³ *Ibíd.*, p. 53.

distancia
Cuaderno de Cultura

narrarlo, desde qué lugar situarse, qué punto de vista escoger. En Cortázar, pienso que la búsqueda incansable de novedosas formas de narrar forma parte de su análisis de la propia creación e interpretación literaria. Para José Miguel Oviedo la concepción crítica de Cortázar «suponía una crítica del arte como algo dado y parte de un *establishment*; amaba la contradicción, la negación y la burla como elementos de su arte, o anti-arte»⁴. Así pues, entendida ésta como proceso interpretativo, Patricio Goyalde Palacios realiza la *exégesis* de textos singulares de la narrativa del escritor, fundamentalmente de *Bestiario*, su problemática interpretación, y las posteriores unidades de elementos descriptivos y proyección teórica que acompañan a todo proceso aclarativo⁵. Julio Cortázar fue, en efecto, un explorador de sistemas narrativos, sin fijarse en fórmulas estáticas, sino investigando en nuevos espacios hasta las «soluciones imaginarias» del inconsciente⁶.

El lenguaje literario evoca y sugiere, es connotativo, y su imposibilidad de comunicar la totalidad de lo escrito reside fundamentalmente en la resistencia del discurso escrito a ser recibido por el lector de forma definitiva. El lector siente la *distancia* entre su realidad y la escrita, entre su fantasía cotidiana y la fantasía que nos ha querido mostrar el autor. Esta distancia quizá resida también en la



realidad tan particular de Cortázar, acaso una posibilidad del fenómeno que llamamos literatura. Los mundos reales se presentan incompletos para el lector, carentes de sentido unívoco, y esta carencia hay que buscarla en los mundos ficticios, que presentan una aparente coherencia. En muchos de los relatos cortazarianos se perciben las cosas y los seres no como figuraciones separadas de su contexto, sino como partes de la representación y en relación con un universo magistralmente definido. Muchas veces, la manera en que percibimos el efecto de realidad, de lo «real», no es la «equivocada» o «acer-

tada» interpretación, dependiendo del lector que la configure o del narrador que la «autentifique», sino que las diversas interpretaciones son debidas a que la escritura de Cortázar descansa en una división de pareceres que nos abandona en una «dimensión sin fondo».

La distancia a la que se refiere Goyalde Palacios en el libro citado no es una distancia fácilmente verificable, sino más bien una abstracción entre ojo y objeto, entre texto y lectura guiada mediante artificios y complejos procedimientos narrativos. El resultado, y en el caso de «Las babas del diablo» así sucede, es un «extenso *corpus* crítico, cuyo principio fundamental es, a nuestro entender, el intento de superación de la barrera entre dos tiempos bien diferenciados: el de la escritura y el de la lectura interpretativa»⁷.

Lo cierto es que en numerosas ocasiones se han considerado los textos críticos de Julio Cortázar cimientos del parecer interpretativo. Para el autor, la novela y el cuento podrían ser comparados «analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un «orden abierto», novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación»⁸.

⁴ José Miguel Oviedo, «La aventura triangular de Cortázar», *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial, 2001, pp. 161-175.

⁵ Patricio Goyalde Palacios, *La interpretación, el texto y sus fronteras. Estudio de las interpretaciones críticas de los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: UNED, 2001.

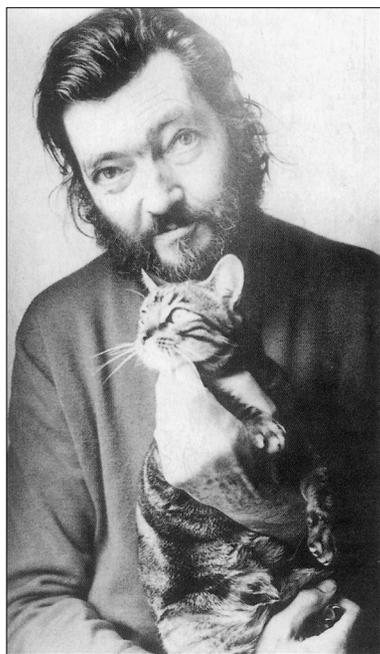
⁶ El universo imaginativo de Julio Cortázar hunde sus raíces en el «campo de la literatura fantástica», debido al influjo de Borges, pero sin confundir a ambos autores ya que el primero «casi nunca se separa de la realidad física» mientras que para el segundo el «mundo real es una ilusión», José Miguel Oviedo, *op. cit.*, p. 163.

⁷ Cfr. Patricio Goyalde Palacios, *op. cit.*, p. 37.

⁸ Julio Cortázar, «Algunos aspectos del cuento», en *Obra Crítica/2*, Edición de Jaime Alazraki. Madrid: Alfaguara, pp. 364-385.

distancia

Algunos aspectos del cuento «Las babas del diablo» de Julio Cortázar

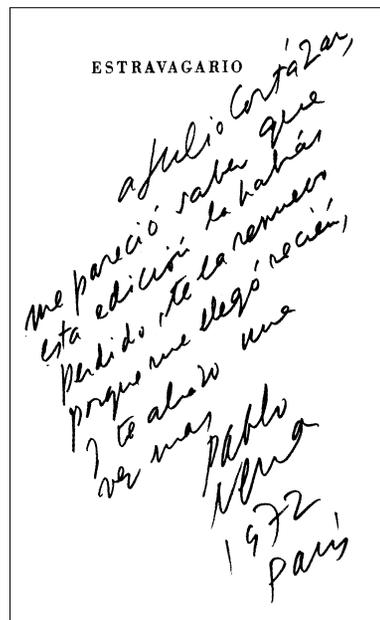


del objetivo» y entonces se le ocurre pensar que se había instalado exactamente «en el punto de mira del objetivo». En su libro sobre la fotografía, Roland Barthes nos alumbró el camino para reconocer en la imagen estática un *studium*, es decir, «la aplicación a una cosa» sin demasiado interés, «sin agudeza especial». En este primer caso es el lector-espectador quien va a buscar algo en la imagen, como Michel cuando comenta:

Curioso que la escena (la nada, casi: dos que están ahí, desigualmente jóvenes) tuviera como un aura inquietante. Pensé que eso lo ponía yo, y que mi foto, si la sacaba, restituiría las cosas a su tonta verdad.

Quizá como paradoja del cuento, «Las babas del diablo» fue llevado al cine por Michelangelo Antonioni, quien en 1968 hizo una adaptación filmica del texto con un título muy sugerente, *Blow-up*, es decir, 'ampliación'. En el cuento el personaje-protagonista es un traductor, además de fotógrafo aficionado, que enmarca la historia en la técnica del bromuro de plata, como si únicamente la ampliación fotográfica realizada por Michel en su estudio repitiese «mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente»⁹. Al fijar la ampliación en la pared del salón, Michel se sorprende de manera estúpida: comprueba que cuando mira una foto de frente, «los ojos repiten exactamente la posición y la visión

Michel, en un principio, observa el cuadro («el árbol, el pretil, el sol de las once») al igual que las tomas de la Conserjería y de la Sainte-Chapelle, esperando, sentado en el pretil, para sacar una fotografía «pintoresca en un rincón de la isla» a una pareja «nada común». Pero él «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». Él va hacia la escena, participa como Barthes de «los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones»¹⁰ sin esa agudeza especial que luego vendrá con el *punctum*. Para Barthes existe el segundo elemento, que viene a dividir el *studium*. El *punctum* o pinchazo busca



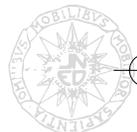
Dedicatoria autógrafa de Pablo Neruda

al lector-espectador, sale de la escena¹¹, hace que notemos la simplificación en nuestra observación de la imagen. Michel, cuando revela las fotos, se da cuenta de que el negativo es demasiado bueno para olvidarse de él, así que prepara una ampliación, pero la ampliación es tan buena que no se resiste a hacer una ampliación mucho más grande, fijarla en una pared del cuarto y observar la imagen fotográfica «en esa operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a la perdida realidad». En su exégesis del relato, José Miguel Oviedo subraya, en el hecho de tomar una simple fotografía, un claro «descubrimiento de la sordidez, de un horror que se esconde bajo las más inocentes apa-

⁹ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989 (4.ª reimp. 1997), p. 31.

¹⁰ *Ibid.*, p. 64.

¹¹ *Ibid.*: «El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despinza* (pero que también me lastima, me pinza)», pp. 65.

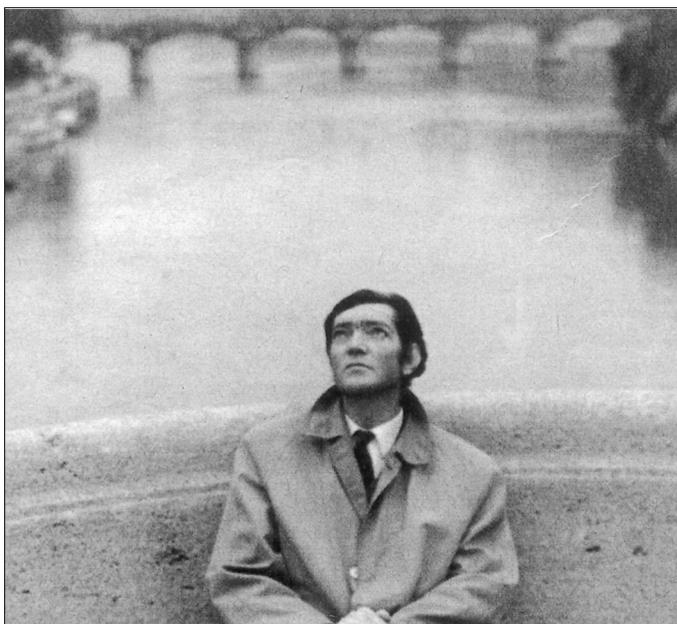


distancia
Cuaderno de Cultura

riencias»¹², refiriéndose a la «tortura deliciosa» de la mujer sobre el chico. Sin embargo, estoy más de acuerdo con su segunda valoración de la historia, al compararla con una «alegoría de las extrañas relaciones que hay entre el arte y la vida»¹³:

Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos fuera de la especie, monstruos no siempre repugnantes. Pero esa mujer invitaba a la invención, dando quizá las claves suficientes para acertar con la verdad.

En otro de sus textos, «Algunos aspectos del cuento»¹⁴, Julio Cortázar señala que nadie debe pretender que el cuento deba escribirse después de que el escritor haya conocido sus leyes, porque en realidad estas leyes apenas existen, quizá «cabe hablar de puntos de vista, de ciertas constantes que dan una estructura a ese género tan poco encasillable»¹⁵. El autor nos habla incluso de una «forma preexistente», de una manera automática de escritura que gene-



rará sus primeras obras («los cuatro primeros libros»):

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.

Desde el principio, el interés por el modo de narrar el relato se nos muestra a través de una voz donde la «primera persona del narrador-personaje forma un trenzado con la tercera persona del narrador exterior que asume la voz del autor para comple-

tar y equilibrar la voz del personaje»¹⁶. Su protagonista, Roberto Michel, «franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado», trata de *hacerse* con la realidad, inventarse (o inventarle) y construirse (o construirle) a sí mismo en el propio proceso de escritura («estoy muerto» y «vivo»). La confusión en el paso del nosotros al yo («éramos fotógrafos, soy fotógrafo») se acentúa en el paso del narrador al autor del relato que plantea la hipótesis de tratarse del propio autor duplicado en un

narrador externo («Vamos a contarlo despacio, ya se irá viendo qué ocurre a medida que lo escribo»). Las oraciones se encadenan unas con otras sin que existan unos límites bien definidos entre uno y otro narrador.

«Las babas del diablo» es un texto significativo, siguiendo al autor, porque «un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta»¹⁷. Sobre su punto de vista mucho se ha cuestionado: para unos «corresponde al de un narrador de

¹² Cfr. José Miguel Oviedo, *op. cit.*, p. 166.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Carlos Martínez, al igual que yo, afirma en su análisis de «Las babas del diablo» en el ensayo crítico de Julio Cortázar «Algunos aspectos del cuento» en su artículo titulado «Ampliando una página de Cortázar (Notas sobre «Las babas del diablo»）」, en *Revista Iberoamericana*, XXXIX, 84-85, 1973, pp. 667-682.

¹⁵ Cfr. Julio Cortázar, *op. cit.*

¹⁶ Jaime Alazraki, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994, pp. 133.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 373.

distancia

Algunos aspectos del cuento «Las babas del diablo» de Julio Cortázar

profesión, o al de la lente de una cámara fotográfica e incluso la mirada fija y fría de Michel muerto. En definitiva, el punto de vista se nos aparece en un múltiple vaivén entre la primera y tercera persona, respondiendo a la inquietud del párrafo inicial¹⁸. Pienso que en realidad Michel se desdobra, se disfraza y transforma en objeto creador de ficción que descubre *realidades escondidas*. La absurda transformación kafkiana, alterada en escarmiento angustioso y, a la vez, colmada de agitación, rompe las barreras de lo inverosímil para que el orden de lo establecido se invierta, los que están muertos (el chico, la mujer rubia, el hombre del periódico) se muevan, mientras el vivo, narrador de la escena, se torne 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 *como* la lente de una cámara Contax 1.1.2, «algo rígido, incapaz de intervención». Finalmente, Michel rompe a llorar como un idiota desde el mundo (¿real?, ¿irreal?) de la imagen, después de lograr, por segunda vez, que el chico se libere de su «andamiaje de baba y perfume» protegido por la mujer rubia y el hombre, devolviéndolo a su «paraíso precario», a su vida de adolescencia metódica. De este modo, todos los obstáculos y soluciones del cuento, un mundo intrincado de realidades paralelas, recubierto por el bordado mágico del surrealismo fantástico, posee infini-

tas interpretaciones, pero un único final. Michel, desde un principio lo que nos está mostrando es la creación literaria que envuelve el mundo de la ficción. La elección insegura del narrador, la advertencia de un tiempo («domingo siete de noviembre del año en curso») convenido por el protagonista, el espacio tan estrecho como el marco de una fotografía y su increíble transformación no son más que los efectos de la imaginación de un escritor en busca del cuento.

Para terminar, es necesario subrayar que mientras la gran parte de las universidades continúa amontonando polémicas sobre la novela, apenas se preocupan del cuento, más cuando es diferente (no subordinación) de la novela («género mucho más popular»). Este trabajo me ha servido para preguntarle al texto por su significado, dialogar con él, interesarme por sus limitaciones. Otra cosa bien distinta es que él me haya dicho la verdad.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1994). *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona. Anthropos.
- BARTHES, Roland Barthes (1989, 4.^a reimp. 1997), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, p. 31.
- CORTÁZAR, Julio (1978). *Las armas secretas*. Edición de Susana Jakfalvi. Madrid. Cátedra (16.^a ed., 2003), pp. 43-47.
- (1994). *Algunos aspectos del cuento*. En *Obra Crítica 2*, Edición de Jaime Alazraki. Madrid: Alfaguara, pp. 364-385.
- (1998). «Las babas del diablo». En *Cuentos completos 1 (1945-1966)*. Madrid: Alfaguara, pp. 214-224.
- (2000). *Cartas 1937-1963*, Vol. 1. Madrid: Alfaguara, pp. 415-416.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (2001). «Modelos de ficción en el cuento», en *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carabajo (Eds.), Madrid: Visor Libros, pp. 579-587.
- GOYALDE PALACIOS, Patricio (2001). *La interpretación, el texto y sus fronteras. Estudio de las interpretaciones críticas de los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: UNED.
- ISER, Wolfgang (1997). «La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias», en *Teorías de la ficción literaria*. Compilación de textos, introducción y bibliografía Antonio Garrido Domínguez. Madrid: Arco/Libros, pp. 43-65.
- MARTÍNEZ, Carlos (1973). «Ampliando una página de Cortázar (Notas sobre «Las babas del diablo»)», en *Revista Iberoamericana*, XXXIX, 84-85, pp. 667-682.
- OVIEDO, José Miguel (2001). «La aventura triangular de Cortázar», en *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 161-175.
- PACHECO, Carlos y BARRERA LINARES, Luis, eds. (1993). *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila (2.^a ed., 1997).
- PREGO, Omar (1984). *Julio Cortázar (la fascinación de las palabras)*. Montevideo: Ediciones Trilce (de esta edición 1990).

¹⁸ Julio Cortázar, *Las armas secretas*, ed. Susana Jakfalvi. Madrid: Cátedra, 1978 (16.^a ed., 2003), pp. 123-124.