

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA: UN DEVANEO ENTRE
JULIO CORTÁZAR Y MICHELANGELO ANTONIONI**

TESIS

QUE PRESENTA:

AUSENCIO FERNANDO MORALES TELÉSFORO

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

ASESORA: DRA. GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE SÁNCHEZ

CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO DF, 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

• Agradecimientos.....	3
• Introducción.....	4
▪ Objetivos	
▪ Aproximaciones a la adaptación	
▪ Contexto histórico de las obras	
1) Julio Cortázar y “Las babas del diablo”.....	14
▪ Características generales	
▪ <i>Todos los cómo, el cómo</i> de Cortázar	
▪ Estructura del cuento	
▪ Personajes	
2) Michelangelo Antonioni y <i>Blow-up</i>	35
▪ Características generales	
▪ Los libros del cineasta	
▪ Estructura de la cinta	
▪ Personajes	
3) Puntos de contacto.....	55
▪ Tiempo y lugar	
▪ Personajes	
▪ Motivos y temas	
▪ Claves de la interpretación	
▪ Conclusión	
4) Puntos de divergencia.....	69
▪ Tiempo y lugar	
▪ Personajes	
▪ Motivos y temas	
▪ Medios para la inserción de temas	
▪ Conclusión	
• Conclusiones.....	83
• Fuentes.....	93

Agradecimientos

Una página no basta para expresar la gratitud que siento con mi familia por acompañarme en las partes más difíciles de este proceso. A María Elena, madre, mecenas, terapeuta y escucha paciente durante las lecturas del borrador. A mi abuela Eva y a tío Nacho, cuyas presiones consistieron el mejor acto de amor. A mi tía Olivia, primera línea en la retaguardia y una segunda madre. A Pam, Orlando y Max, grandes anfitriones candorosos que residen por siempre en mi corazón. Para Azu y Beni, sólo puedo decir “gracias”.

Quedo en deuda con Graciela, mi asesora, pues siempre tuvo paciencia conmigo y con cada manuscrito entregado; ella es una de mis inspiraciones para continuar con mi preparación. De mis sinodales no sólo obtuve apreciaciones teóricas, ya que también me brindaron modelos de vida y estudio: agradezco a los profesores René Nájera y José Antonio Muciño, al doctor Víctor Granados y a la maestra Norma Alejandra López. Su genuino interés, tanto por mí como por este trabajo, fue crucial para llevar el proyecto a buen puerto.

Finalmente, menciono a aquellos que, si bien no estuvieron involucrados directamente en la redacción, aportaron una contribución invaluable con sus mejores frases: de Mariel Rivas, Pacha, “Vienen tiempos felices” y “Aprende a volar” consistieron una fuente de apoyo e inspiración; de Andrés Noguez, valoro tanto “Aquí estamos” como “¡Ya mero!”. Si hay alguien que se me escapa, de antemano pido perdón.

A todos, les ofrezco estas humildes líneas.

Introducción

Sin literatura, o con muy poca literatura, puede darse una buena cinta; pero, en cambio, si la literatura es mala, todo se ha perdido.

Alfonso Reyes, *Las luces de Londres*

Vivimos en una era de constantes fluctuaciones económicas e innovaciones tecnológicas, aunque no es posible decir lo mismo acerca del comportamiento de las inquietudes humanas. Más que haber cambiado, parecen ser de las pocas cosas que se han mantenido constantes; aunque, cabe aclarar, tampoco nuestra concepción sobre dichas inquietudes se ha mantenido. El afán por la expresión artística es persistente, pues los creadores se han valido de todos los medios imaginables (de acuerdo con sus respectivas épocas, claro está) para cumplir este fin. Si bien, la literatura es una forma de expresión artística reputada, el cine es en la actualidad uno de los medios con mayor aceptación y reconocimiento –de entre otros como la televisión, internet, radio, o las historietas– por parte de la gente. Desgraciadamente, entre más familiarizados estamos con algo, aumenta la dificultad de establecer una opinión objetiva; de modo que, hablando de un caso específico, las películas que adaptan obras literarias pueden causar polémica, tanto por su realización como por la recepción del público. Es en este punto donde se centra mi atención.

Objetivos

Existen tendencias muy generalizadas por parte del público cinéfilo casual en cuanto a la apreciación de adaptaciones cinematográficas. Al momento en que un libro es llevado a la pantalla grande, la gente asiste a la función con ideas preconcebidas tales como “los libros siempre serán mejores” u “ojalá no se despeguen del original”; este hecho se acentúa más si los espectadores han tenido la oportunidad de leer la obra adaptada. Tras haber salido de la sala, resulta sorprendentemente común escuchar entre la audiencia las siguientes frases: “¡Pudieron ser más fieles!”, “¿Por qué se inventaron eso?” o “La película quitó

mucha historia”. De forma unánime, el veredicto sentencia que la película merece nuestro desprecio. Aunque en la gran mayoría –la *inmensa* mayoría– de los casos dichas afirmaciones resultan ser verdad, considero que en muy contadas ocasiones nos preguntamos con profundidad y sincera inquietud el porqué del éxito de unas pocas películas, así como del fracaso de tantas otras.

Con el objetivo de responder a la cuestión anterior, mi tesis consiste en el análisis comparativo entre el cuento “Las babas del diablo”, escrito por Julio Cortázar, y la película *Blow-up. Deseo de una mañana de verano*, adaptación dirigida por Michelangelo Antonioni. En pocas palabras, intento generar una idea acerca del proceso de “adaptación” de una obra literaria al lenguaje cinematográfico, mediante el estudio detallado de un ejemplo concreto. Las ventajas de este tipo de análisis son varias; la principal consiste en permitir comparar las similitudes y diferencias entre los mecanismos expresivos del cine con respecto de los literarios; lo cual implica hablar de las capacidades discursivas y potenciales narrativos de los dos medios. Lo anterior nos lleva a considerar las características de la apreciación artística entre un cineasta y un escritor: la selección de los planos de narración, las voces narrativas, la línea temporal (incluyendo el *tempo*) requerida, el espacio donde la historia se desarrolla, la época, los personajes y demás elementos estructurales del discurso literario y cinematográfico. La apreciación en conjunto de todo lo anterior permite formarnos una visión global más nítida de los procesos de realización de cada discurso, e incluso de las preocupaciones artísticas que, sin importar que se trate de cineastas o escritores, pueda tener un creador al momento de buscar su expresión.

No trataré de establecer los límites de la libertad que tiene el cine para adaptar obras literarias, ya que no lo considero posible en un espacio tan reducido como el de este texto, ni siquiera tras una vida consagrada al tema me parece algo viable, por lo que sólo me centraré en una comparación entre el cuento y su “equivalente” cinematográfico. Como herramienta metodológica principal usé el texto *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* de José Luis Sánchez Noriega, libro que realiza el análisis partiendo de la configuración estructural de

ambos medios desde el punto de vista literario. Otros libros, como *A Theory of Adaptation* de Linda Hutcheon o *Análisis del discurso cinematográfico* de Lauro Zavala, ayudan como soporte para consolidar esta comparación, así como de otras fuentes que requiere el análisis específico de las obras aquí trabajadas.

Como aclaraciones finales, sólo me queda añadir que me referiré al protagonista de “Las babas del diablo” o *Blow-up*, dependiendo del caso, de acuerdo con el nombre que cada realizador decidió asignar en su historia –Roberto Michel en el caso de Cortázar y Thomas en el de Antonioni¹–; mientras que la palabra “fotógrafo” bien puede referir a ambos al momento de señalar alguna característica compartida. Además, cuando aparezca la mención de un “discurso” bien puedo hablar tanto del cuento como de la cinta (dependiendo del contexto), aunque también sirve para denominar a ambas obras. Sin mayor preámbulo, comencemos por algunas nociones básicas sobre el cine y las adaptaciones.

Aproximaciones a la adaptación

El acto de narrar una historia fue un privilegio exclusivo de la literatura hasta principios del siglo XX, cuando surgen nuevos medios de comunicación como la radio o el cine. Al principio, la apenas naciente cinematografía no soportaba una comparación con un arte que se había desarrollado, perfeccionado, y reinventado durante varios siglos; era obvia su puerilidad en medios materiales, técnicas narrativas e intenciones². Con el tiempo, gracias a las contribuciones de incontables personas, fue adquiriendo forma hasta llegar a ser uno de los negocios más rentables de nuestra época y, sobre todo, un medio artístico indiscutido.

Por desgracia, la esencia exacta de los textos literarios jamás podrá ser trasladada al cine de modo inalterado. Sin embargo, el cine ha forjado sus propias

¹En la cinta no encontramos indicios de cómo se llama este personaje, pero en el guion se aclara que el nombre es Thomas.

² De hecho, durante mucho tiempo se consideró una mera atracción de circo ambulante hasta por los mismos hermanos Lumière. Véase “Chapter 1. The Birth of cinema” en *The Story of film: an odyssey*. Documental escrito, dirigido y narrado por Mark Cousins, 2011.

formas discursivas; se ha emancipado en buena medida de la literatura –su hermana mayor– al contar con habilidades únicas y necesidades propias que le separan de los grandes géneros con los que el universo de las letras cuenta: la prosa (novela, relato), la poesía y el teatro. En la actualidad, cine y literatura se retroalimentan entre sí al momento de llevar a cabo la construcción de sus propios mundos³; aunque sería pertinente añadir que ambos medios no han seguido un crecimiento lineal, pues más bien existen entrecruzamientos que han cuestionado a cada medio sobre dónde radica su propia capacidad expresiva. Comparten cosas, pero no son idénticas. Entonces, ¿con qué objeto se siguen realizando adaptaciones si no pueden ser, digamos, “traslaciones” o “traducciones” del original?

La respuesta es bastante sencilla. El cine ofrece un enfoque diferente en sus relatos debido a que su recurso expresivo básico es *la imagen*, mientras que las obras literarias centran su atención en *las palabras*, aún antes que en las ideas. Los recursos lingüísticos exclusivos de la literatura (descripciones muy subjetivas, juegos de sintaxis o semánticos, por ejemplo) desaparecen como consecuencia directa del traslado del papel a la pantalla. Aunque, así como la palabra pierde fuerza, por medio de las imágenes también se obtiene una capacidad discursiva *diferente*, pues la unión de diversas secuencias de imágenes otorga al cine una sintaxis propia, la cual puede crear distintos efectos según lo necesite el realizador⁴.

³ No obstante, Sánchez Noriega cita a Gonzalo Suárez para indicar que “la literatura no ha necesitado del cine para crear imágenes, lo ha hecho espontáneamente mucho antes de que el cine existiera. Por el contrario, lo que llamamos cine es dependiente, lo queramos o no, de estructuras literarias”. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Paidós, España, 2000, p. 34.

⁴ Para que esto pueda entenderse mejor, podemos recurrir a dos adaptaciones de Alfred Hitchcock. En *Psicosis* (*Psycho*, 1960), durante la escena donde Janet Leigh muere en la bañera, pasan alrededor de 45 segundos y está compuesta por más de 70 tomas; la justificación es el impacto en el espectador: “es la escena más violenta del film y después, a medida que avanza, hay cada vez menos violencia, pero el recuerdo de este primer asesinato basta para hacer angustiosos los momentos de suspense que vendrán después” (p. 291). Por otro lado, *La saga* (*Rope*, 1948) es una película que se distingue por tan sólo contar con 9 cortes, hecho destacable si consideramos que “por lo general, las secuencias de las películas están divididas en planos que duran cada uno de cinco a quince segundos [...]. En *Rope* los planos duran cada uno diez minutos, es decir, la totalidad del metraje de película que puede cargar la cámara (*Ten minutes Take*).” (p. 383); lo anterior recreaba el efecto de la obra de teatro en que se basó, de modo que la historia parece ocurrir en tiempo real y, posteriormente, casi no se necesitó hacer trabajo de edición. Como se puede apreciar, el uso de la edición y montaje en las películas puede cambiar bastante, incluso aunque sean del mismo director. François Truffaut, *El cine según Hitchcock*, Alianza, Madrid, 2011.

Se puede aprender mucho de las adaptaciones, pues permiten observar la obra literaria de la que parten con otros ojos, lo cual podría revelarnos aspectos de ésta que quizá no habíamos notado o apreciaciones más profundas de las que podríamos haber pensado en un principio. Sin embargo, y como veremos a continuación, la adaptación cinematográfica no necesariamente es un subordinado pasivo de la literatura.

La búsqueda de la expresión apropiada para contar una historia requiere de una meticulosa planeación, sin mencionar que, en el caso de las adaptaciones, se necesita además el análisis de la obra original. El ideal consiste en forjar una interpretación de la misma que, en la medida de lo posible, no traicione su esencia, teniendo como objetivo principal el valor de la obra adaptada más allá de su estructura lingüística. No obstante, también es posible que la creatividad recurra a dichas traiciones en aras de la innovación. El inventor de la narrativa del cine, D. W. Griffith, fue capaz de elaborar un relato fílmico mediante la yuxtaposición de escenas en las que la sucesión de diversos elementos de la realidad generaba un significado mayor en conjunto que cada toma presentada individualmente; para lograr esto, Griffith “no desmintió, sino que únicamente corrigió la orientación incipiente que éste había mostrado en quienes le precedieron, desde los hermanos Lumière y Méliès”⁵. Usó como modelo la narrativa de escritores como Honoré de Balzac y Charles Dickens, quienes se destacan por “la descripción pormenorizada de los escenarios en los que vivía cada personaje, a la vez como espejo de su condición social y como proyección de su personalidad”⁶; girando en torno a una historia cerrada que cuenta con los elementos indispensables para avanzar en el argumento, un orden tradicional de *principio-desarrollo-conclusión*, con descripciones detalladas pero lo más concisas posibles. Esto es importante tenerlo en mente porque, al ser el cine un medio artístico inicialmente basado en la narrativa del siglo XIX, encuentra dificultades para adaptar obras surgidas en el siglo XX y posteriores; en las cuales encontramos transgresiones a las convenciones

⁵ Pere Gimferrer, *Cine y Literatura*, Seix Barral, Barcelona, 1990, p. 12.

⁶ *Ibid*, pp. 13-14.

lingüísticas que son fundamentadas en los movimientos de vanguardia⁷. De este modo, podemos observar que obras maestras de la literatura universal como el *Ulises* de Joyce, *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust o *El cuaderno dorado* de Doris Lessing son más difícilmente adaptables que *Oliver Twist* o *Eugenia Grandet*, por ejemplo. Si nos trasladamos a la literatura hispánica, igualmente hallamos otros casos de libros “prácticamente imposibles” de adaptar satisfactoriamente –prefiero entrecomillar para no sonar muy tajante al respecto– que podemos señalar; como *Paradiso* de José Lezama Lima, *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez, sin olvidar la mención de Salvador Elizondo con *Farabeuf*. La “fidelidad” de una adaptación cinematográfica depende en buena medida de las características de la obra original, pero aún más de las decisiones del director.

Toda adaptación conlleva necesariamente un grado de recreación, pues al tener que trasladar una historia de las palabras a la imagen hay que reformular el relato, buscando los elementos “equivalentes” en el lenguaje cinematográfico para suplir los del literario y hallar un aproximado. Por lo tanto, es tarea del director – cuando lo considere necesario– usar formas convenidas o hallar nuevas formas de expresión cinematográfica que sean un equivalente aproximado al original. No importa del tipo de discurso del que se trate, “el autor es quien da al inquietante lenguaje de la ficción, sus unidades, sus nudos de coherencia, su inserción en lo real”⁸. La adaptación es, a fin de cuentas, un juego de pérdidas y ganancias; sin embargo, debe ser capaz de explicarse a sí misma, de forma autónoma al material que adapta.

El texto literario y su correspondiente adaptación terminan por convertirse en una obra separada con respecto de la otra, ya que ambas *esculpen* los hechos de

⁷ Esto no quiere decir que no exista el cine de vanguardia. El expresionismo alemán y los inicios del cine soviético son un ejemplo. En el trabajo cinematográfico surrealista, las cintas de Luis Buñuel, Jean Cocteau o los cortometrajes de Maya Deren y René Clair, han intentado igualmente violar las estructuras convencionales en el cine; no obstante, el fruto de estos experimentos no se ha convertido en una práctica regular en el caso de las adaptaciones. Harold Bloom llama a este periodo, debido en buena medida a la invención cultural del subconsciente, *La edad caótica*. Véase *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 2011.

⁸ Michel Foucault, *El orden del discurso*, Tusquets, México, 2010, p. 31.

la manera que creen conveniente, así como en la medida de sus posibilidades. La cinta requiere poseer un sentido de forma independiente del original para ser válida, porque toda creación artística debe ser capaz de mostrar un valor *en sí misma*⁹, es decir, sin que un elemento externo tenga que explicar y justificarla. La misma obra adaptada debe poseer algo que le confiera autonomía con respecto de otras, de otro modo no existiría una justificación para haberla realizado en primer lugar:

Al ver que el discurso nos ve, entendemos que en él hay algo de nosotros y en nosotros algo de él. El discurso no podrá escaparse a un proceso histórico o espacio-temporal, pero también es cierto que la universalidad del arte debe ser examinada desde el terreno de la particularidad, ya que aquí se contacta con el plano de lo real figurable. Sin embargo no debemos pasar por alto que la autenticidad de la obra particular hace referencia inmediata a la cosmicidad del arte; así, en cada obra particular se entiende al universo, y en el universo la posibilidad de la existencia de la obra particular¹⁰.

Aparte de las características de la obra adaptada, la visión del realizador de una cinta en torno al material original, sumado a los objetivos personales que desee lograr, determina el producto final que presenciarán los espectadores. La película resultante no es entonces una mera traslación de un arte a otro, sino una reinención del libro original para narrar en su propio lenguaje y bajo sus normas particulares; a veces, el proceso de adaptación no es más que un pretexto para dar pie a un acto de creación. Intentar valorar un filme en su totalidad tan sólo por medio de criterios *exclusivamente* literarios resulta una necedad; sin embargo, otras preguntas se pueden formular a partir de esta afirmación y es lo que este trabajo busca responder.

Blow-up es un caso paradigmático del estudio entre cine y literatura, pues, “precisamente en la infidelidad al cuento de Julio Cortázar radica la riqueza de esta adaptación”¹¹. Al no apegarse al original, Antonioni acertadamente evita un título homónimo, pues podría acusársele de descuido al no saber seguir la trama del

⁹ Tal vez esto suene muy relativo. Existen obras cuyo valor radica en su riqueza intertextual, aunque esto tampoco quiere decir que dicha riqueza no forme parte de *un* solo discurso fílmico, es decir, un tipo de amalgama con una intención clara por parte de su creador.

¹⁰ Teresa Olabuenaga, *El discurso cinematográfico. Un acercamiento semiótico*, Trillas, México, 2013, p.18.

¹¹ Lauro Zavala, *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*, Universidad Veracruzana y Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, Xalapa, 1994, p. 70.

cuento; incluso puede hablarse de evitarle al espectador un sentimiento de traición, pues los engañaría al hacerles creer que verán una cinta tan fiel que “hasta se llama igual”. Ya tendremos oportunidad de observar más adelante las infidelidades de Antonioni.

Contexto histórico de las obras

Julio Florencio Cortázar Descotte nace el 26 de agosto de 1914 en Ixelles, Bruselas; mientras que Antonioni lo hace dos años antes en la región de Ferrara, Italia, un 29 de septiembre de 1912. Ambos artistas viven los horrores de la Primera Guerra Mundial en su más temprana infancia, aunque la situación familiar de cada uno les permitió sobrellevar estas circunstancias¹² y, posteriormente, avezarse rápidamente en la alta literatura europea de forma precoz. Tras una breve estancia en Suiza, la familia de Cortázar regresa a Argentina en 1918.

Tanto la vida de Michelangelo Antonioni como la de Julio Cortázar tienen una tregua con el mundo que les permite estudiar y graduarse de la universidad en la década de los años 30, por lo menos hasta los inicios de la Segunda Guerra Mundial; periodo durante el que Antonioni se traslada a Roma y conoce a Roberto Rossellini y Federico Fellini, al tiempo en que Cortázar trabajaba como profesor de literatura en Chivilcoy. Una vez que cesan los conflictos armados, el mundo sigue en medio de una fuerte agitación política, aunque de relativa paz en la parte europea. Coinciden con el periodo de la Guerra Fría, en la que, irónicamente, se dieron *Los Treinta Años Gloriosos*; este periodo abarca desde el fin de la Segunda Guerra Mundial en 1945 hasta 1973:

En los Treinta Gloriosos, la población europea y las clases acomodadas de los países desarrollados tuvieron acceso al automóvil, la televisión [...] y a aparatos electrodomésticos, como la lavadora y el refrigerador. Además, la ampliación del uso del teléfono ahorró trabajo. En suma, la producción y el consumo aumentaron

¹² Antonioni provenía de una familia de industriales con antepasados muy humildes, mientras que el padre del escritor argentino, Julio José Cortázar, fue un funcionario de la embajada de Argentina en Bélgica. Véase *Julio Cortázar. Una biografía revisada* de Miguel Herráez, ALREVÉS, Barcelona, 2011 y, *Michelangelo Antonioni. Filmografía completa* de Seymour Chatman y Paul Duncan, Taschen, Colonia, 2008.

considerablemente. La población de los países capitalistas desarrollados se multiplicó, pero la producción de alimentos creció más, de tal manera que no se registraron grandes hambrunas¹³.

Este periodo también fue el tiempo de las luchas de liberación africanas y de la revolución popular china, de la desestabilización de la Unión Soviética tras la caída de Stalin; eventos que impulsaron la participación política activa de la gente en Europa, pese al periodo de paz en el que se encontraban. Tanto Cortázar como Antonioni comienzan a publicar, el primero los cuentos que posteriormente se recopilarían en su libro *Bestiario* (1951) y el segundo estudios de cine en la revista *Cinema*¹⁴. Antonioni, además, realiza el documental *Gente del Po* (1943), trabajo que preanuncia el surgimiento de la corriente cinematográfica llamada neorrealismo italiano. Todo esto ocurre durante los primeros años del periodo de posguerra.

Antonioni dirige su película debut *Crónica de un amor* hasta 1950, un año antes de que Cortázar decida mudarse permanentemente a París. El escritor contrae matrimonio con Aurora Bernárdez en 1953 y comienza un trabajo como traductor para la UNESCO en 1954. *Las amigas*, cinta de 1955 basada en una novela de Cesare Pavese titulada *Entre mujeres solas*, es la primera adaptación de Antonioni, la cual le brinda una cierta fama se consolidará con trabajos posteriores.

El cuento forma parte de *Las armas secretas*, libro publicado en 1959 y escrito en París durante la época en la que Cortázar trabaja para la UNESCO –cabe añadir que este momento de la vida del autor condiciona de forma importante al protagonista de “Las babas del diablo”, quien parece ser una versión del Cortázar de este tiempo–; también se encuentran presentes temáticas y técnicas literarias que Cortázar desarrollará con mayor profusión, tanto en su producción cuentística posterior como en el resto de su obra. Esta es una etapa temprana para el escritor argentino, en la que su nombre apenas comienza a ser reconocido, encontrándose a cinco años de distancia de la publicación de su obra cumbre: *Rayuela*.

¹³Marialba Pastor, *Historia Universal*, 3ª edición, Santillana, México, 2005, p. 296.

¹⁴ En esta revista conoce y trabaja de cerca con otros futuros cineastas clave del neorrealismo: Luchino Visconti, Carlo Lizzani, Giuseppe De Santis, Antonio Pietrangeli, junto con los ya mencionados Roberto Rossellini y Federico Fellini. Véase *El cine italiano* de Pierre Leprohon, Era, México, 1971, p. 117.

Blow-up, por otro lado, fue estrenada en 1966, tan sólo 7 años después de la publicación del libro. Fue la cinta que generó a Antonioni mayor éxito comercial en toda su carrera, pues ni las realizaciones posteriores producidas por estudios estadounidenses, como *Zabriskie Point* (dirigida en 1970 y con música del grupo Pink Floyd) o *El reportero* (protagonizada por Jack Nicholson en 1975), fueron capaces de una gran recaudación de taquilla ni de aumentar el prestigio del director. *Blow-up* también fue la segunda incursión del director en las adaptaciones, y de las primeras películas que filmó a color. Esta cinta es uno de sus trabajos más logrados, por lo que resume perfectamente el estilo narrativo característico de su filmografía. Nos encontramos ante un cineasta que, al momento de llevar “Las babas del diablo” a la pantalla grande, ya contaba con una trayectoria reconocida por la crítica, así como con un estilo definido y que es crucial para entender la mecánica de sus películas.

Pero antes de analizar *Blow-up* revisaremos el cuento de Cortázar.

Julio Cortázar y “Las babas del diablo”

Yo era para ella lo que es para una palmera una
araña que ha quedado colgada de sus ramas por
pura casualidad y a la que pronto se llevará el
viento, rompiendo el hilillo que la sujeta.

Anton Chéjov, *Relato de un desconocido*

Características generales

“Las babas del diablo”¹⁵ forma parte del libro *Las armas secretas*, publicado en 1959 –cinco años antes de la creación de *Rayuela*–; es un relato escrito durante una estancia de Cortázar en París y está impregnado por la influencia de esta ciudad, pues se encuentra presente en la descripción del itinerario efectuado por el personaje principal; son mencionadas calles y puentes por su nombre, los mismos que, evidentemente, tuvo que recorrer el autor¹⁶.

En el cuento se nos presenta a Roberto Michel, un fotógrafo y traductor chileno en Francia que gusta de tomar fotografías en la calle. Un día toma una foto sin permiso a una mujer rubia, bella y madura junto a un muchacho mucho más joven –a quienes cree amantes–, lo que lo lleva a tener una discusión con la mujer; el muchacho, nervioso, corre de ahí mientras que un hombre –a quien Roberto no había visto– sale de un auto para confrontarlo. Roberto sale huyendo y el problema no pasa a mayores, mientras él piensa que ha salvado al muchacho de una mujer abusiva. Una semana después, se percata de la gravedad del asunto cuando revela las fotos y se da cuenta de que en realidad la mujer es tan sólo un medio entre los tratos de índole carnal del muchacho y el hombre del auto. Horrorizado, sufre la

¹⁵ El título del cuento muy probablemente está inspirado en un párrafo de *Nadja*, novela escrita en 1928, pues se basa en el tema de la ambigüedad tan crucial en “Las babas del diablo”. El narrador comenta que hablará de los episodios de su vida y el condicionamiento de la misma al azar: los describe como ‘hechos de valor intrínseco sin duda poco controlable’, aunque después añade que “por su carácter absolutamente inesperado, violentamente incidente, y el tipo de asociaciones que despiertan, [existe] cierta manera de hacerle a uno pasar del hilo de la Virgen a la tela de araña, es decir, a la cosa más centellante y más graciosa que existiría en el mundo, si no fuese porque en la esquina, o en las cercanías está la araña”. André Breton, *Antología (1913-1966)*, Siglo XXI, México, 2008, p. 75.

¹⁶ Cualquier persona interesada es capaz de ubicar sin problemas el escenario donde toma lugar el cuento si cuenta con un mapa de París.

impotencia de no haber ayudado al muchacho, consciente de la culpa que sentirá tras consumir semejante negocio; así, el fotógrafo cae desplomado en el suelo de su estudio y permanece viendo el pasar de las nubes.

Cabe añadir que en “Las babas del diablo” se observan tendencias que Cortázar desarrollará con mayor profusión en sus libros posteriores, especialmente en su obra cumbre *Rayuela*: la otredad, la ciudad onírica, los *lectores-cómplice*, etc.¹⁷ Otro elemento importante es la superposición de los planos temporales y espaciales que intervienen durante la narración; la problematización de las cuestiones de percepción individual –la otredad, de nuevo–, junto con juegos en la estructura gramatical que revelan lo relativo de la construcción de la “verdad”. Este punto se observa también en las descripciones ambiguas del muchacho, la mujer y especialmente en el hombre-araña-diablo, las cuales siguen el camino de la libre interpretación y vinculación. Además, hay un simbolismo específico para determinados elementos (las nubes, la cámara, la máquina de escribir, las aves) que son insertados a modo de matiz para las apreciaciones del narrador.

Todos los cómo, el cómo de Cortázar

La necesidad de romper con el occidentalismo convencional obliga a Cortázar a apostar por una mayor audacia en la estructura, junto con una interacción más activa con el lector, permitiéndole construir la historia a partir de las ideas que éste tenga de acuerdo con lo narrado. El desarrollo de los conceptos lector-hembra y lector-cómplice explicados en *Rayuela* es crucial para entender mejor sus intenciones, pues él comenta que esta novela “es de alguna manera la filosofía de mis cuentos, una indagación sobre lo que determinó a lo largo de muchos años su materia o su impulso”¹⁸; por lo que leerla implica el ejercicio de una filosofía que tiene como propósito “la de hacer del lector un cómplice, un camarada en el camino,

¹⁷ El término *lector-cómplice* es mencionado por el novelista Morelli, alter ego de Cortázar, en *Rayuela*. Véase Ignacio Solares, *Imagen de Julio Cortázar*, FCE, Colección Tierra Firme, Argentina, 2008.

¹⁸ Julio Cortázar, “Volviendo a Eugenia Grandet” en *La vuelta al día en ochenta mundos* (vol. 1), 2° edición, Siglo XXI, México, 2011, p. 41.

simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor”¹⁹.

Con todo lo anterior en mente, Cortázar busca romper con la estructura lineal en las obras literarias occidentales, específicamente las manifestaciones del siglo XIX; él “nos comunicó una concepción del mundo escéptica, irracional, disolvente, y una voluntad de experimentar con las fórmulas lingüísticas y narrativas hasta dejarlas rotas y sin sentido”²⁰.

Hay en la escritura de Cortázar una fuerte influencia de las doctrinas filosóficas hinduistas, del zen, el tao y demás sistemas de pensamiento orientales. Él declara que “Occidente ve los sistemas filosóficos como cerrados y, en cambio, en Oriente es todo lo contrario, la apertura total y en la medida de lo posible, la negación de los conceptos causales, en el caso del tiempo y del espacio”²¹. También se conoce a este escritor como un cuentista de lo fantástico, lo cual no es mentira, pero que él se preocupa por matizar:

En todos mis cuentos precedentes, los personajes pueden estar vivos, pueden comunicar algo al lector, pero si se analizan bien –es como en los cuentos de Borges– los personajes son marionetas al servicio de una acción fantástica... La primera vez que se me planteó el verdadero diálogo, el enfrentamiento con un semejante, con alguien que no es un doble mío, sino que es otro ser humano que no está puesto al servicio de una historia fantástica, donde la historia es el personaje, contiene al personaje, está determinada por el personaje, fue en “El perseguidor”²².

Esta pasión orientalista permea el cuento en cierto grado. Existe una gran variedad de libros importantes que se pueden citar del canon oriental²³ y, pese a las respectivas diferencias y matices que existen entre ellos, los puntos generales de

¹⁹Julio Cortázar, *Rayuela*, Oveja negra, Colombia, 1984, p. 365.

²⁰ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana. Época contemporánea* (t. II), 5° edición, Fondo de Cultura Económica, México, 2010, p. 367.

²¹ Ernesto González Bermejo en *Imagen de Julio Cortázar*, p.63.

²² Julio Cortázar en *Imagen de Julio Cortázar*, pp. 105-106.

²³ Las obras consultadas para este propósito fueron *Los cuatro libros clásicos* de Confucio, el *Tao Te King* de Lao-Tsé, El *Bhagavad Guita* del *Mahabharata* (atribuido a Viasa) y el libro *Por el sendero de Buda* (forma parte del *Dhammapada*).

cada uno son coincidentes –además de esenciales– para apreciar las ideas que influenciaron la narrativa de Cortázar:

En primer lugar, el mundo es un lugar en constante cambio, es un lugar plagado de imágenes que más bien son ilusiones producidas por el constante cambio en las formas de lo material; como segundo punto, el apego a lo material impide al hombre acceder a la revelación la verdad del universo, debido a que en este mundo de ilusiones no es posible encontrar algo inmutable; en tercer lugar, todas estas obras invitan a la búsqueda del perfeccionamiento individual como único medio para alcanzar la iluminación; finalmente, la búsqueda de la verdad por estos medios implica renunciar al mundo²⁴. Este aspecto está mucho más presente en la obra posterior a *Las armas secretas* y a *Rayuela* (62/*Modelo para armar*, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último Round*, etc.), aunque no quiere decir que esto esté descartado en “Las babas del diablo”. Como más adelante veremos, la percepción del mundo es el asunto capital que aborda la historia, la cual está escrita para ser una entrada a otra apreciación del mundo, el encuentro con la otredad; este cuento es –recordando el título del famoso ensayo de Huxley– una suerte de llave, la cual abre *Las puertas de la percepción*²⁵. Este tema se desarrollará más ampliamente en el capítulo dedicado a las similitudes entre “Las babas del diablo” y *Blow-up*.

Estructura del cuento

El párrafo inicial contiene las claves para la interpretación de todo el texto. Aquí, Cortázar presenta una especie de guía que da a entender y justifica la estructura poco convencional del cuento:

²⁴ Más adelante, cuando estudiemos al personaje Roberto Michel, podremos apreciar mejor las consecuencias de esta renuncia del mundo.

²⁵ Huxley toma el nombre de su ensayo de un fragmento de la obra *Matrimonio entre el cielo y el infierno*, escrita por William Blake: “If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is: Infinite.”. Habla del consumo de la mescalina como un medio para expandir la percepción de la realidad, la cual es filtrada por el cerebro.

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando 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 diablos²⁶.

Desde la primera línea ya se nos advierte de la ambigüedad del relato. El narrador, a quien desconocemos en este momento, comparte su propia incapacidad de entendimiento desde el inicio del cuento. Conforme la lectura avanza, aparecen más voces narrativas y otras complicaciones; es por ello que la mayoría de las aproximaciones críticas a “Las babas del diablo” abordan el uso de múltiples narradores. Aprovecharemos esto. En los cuentos de Cortázar es común encontrar que los usos de la primera persona reflejan una variedad de uso admirable, tales como

expresar el flujo de consciencia (Rayuela, 62, Modelo para armar), puede reflejar toda la complejidad de un ego (“Torito”), de un alma infantil (“Los venenos”), etc. [...] “Las babas del diablo” es una obra maestra a este respecto. El relato comienza en algunas terceras impersonales y desemboca en la declaración del anhelo del escritor [...]. Y después es el escritor (y no un narrador literario) quien deja entrever el proceso de creación interrumpiendo a cada paso la descripción del asunto con observaciones estéticas y preguntándose, por ejemplo, qué medios utilizar. Tres páginas más adelante la tercera persona cambia –con la técnica arriba expuesta– a la primera, y las dos se alternan hasta fundirse en una, hasta que se unan el escritor y el fotógrafo y –naturalmente– el lector²⁷.

Las consideraciones de la problemática narrativa encuentran un intento de respuesta en las tres construcciones gramaticales presentadas en el primer párrafo, todas irrealizables en el habla convencional pero cuyo fundamento estético justifica su aparición, la cual radica en el tipo de juegos con el uso de los elementos que integran a estas oraciones.

²⁶ Julio Cortázar “Las babas del diablo” en *Cuentos completos / 1*, 2° edición, Punto de lectura, Uruguay, 2007, p. 283.

²⁷ László Scholz, *El arte poética de Julio Cortázar*, Castañeda, Buenos Aires, 1977, p. 99.

En seguida presento una tabla que contiene un análisis de cada una de las tres oraciones: la primera columna marca sus “particularidades” en negritas; en la segunda columna, aparece una explicación que detalla la transgresión en la que incurre con respecto del sistema; finalmente, la última columna contiene una propuesta que pretende justificar la necesidad de recurrir a estas construcciones:

Oración	Explicación de la transgresión	Reflexiones
Yo vieron subir la luna	No existe concordancia en número ni persona entre el sujeto y el verbo; en caso de querer corregir la oración, el sujeto o el verbo tendría que adaptarse al género y número del otro. Podemos proponer “Yo vi subir la luna” o “Ustedes/Ellos vieron subir la luna” como opciones válidas.	Si las oraciones propuestas son verdaderas, ¿por qué no simplificar todo a “Nosotros vimos subir la luna”? La resistencia a usar el “nosotros” parece marcar una distancia tajante entre el hablante con respecto de alguien más.
Nos me duele el fondo de los ojos	A diferencia del caso anterior, los dos pronombres átonos pertenecen al menos a la primera persona, pero el uso de ambos en una misma oración confunde. Si el objeto indirecto es plural, entonces el uso del pronombre singular es innecesario; mientras que en el caso contrario, el pronombre plural “nos” contradice la información dada por el singular “me”.	El uso de “nos” incluye al emisor del mensaje, por lo que “me” resulta innecesario. Sin embargo, se proyecta mayor empatía que en la oración anterior; parece una forma indirecta de decir “Supongo que te duele el fondo de los ojos, tanto como a mí”.
Tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros.	Existen dos sustantivos sin nexo. Esta ausencia permite pensar en dos sujetos separados (“tú” y “la mujer rubia”), pertenecientes a la 2° y 3° personas del singular, respectivamente. Ninguno de ellos concuerda individualmente con el verbo en número. La abundancia de posesivos prenominales vuelve confusa la referencia de posesión, puesto que se están utilizando las tres personas en	Aunque ambos sustantivos se consideren un solo sujeto concordante con el verbo, no es posible determinar si la acción es realizada por “ustedes” o por “ellos”. ¿Sólo pueden ser descritos por él? ¿Los rostros pertenecen a todos? Entonces se considera el punto de vista de cada integrante de forma individual

	singular y plural; no obstante, todos los posesivos concuerdan con el sustantivo "rostros".	y en conjunto, así como su propia posición respecto de dicho conjunto.
--	---	--

Como se puede apreciar, lo imposible de las construcciones radica en discordancias del número y la persona en elementos que indican referencialidad hacia el sujeto (verbo y posesivos) o hacia quien va dirigida la acción (objeto indirecto), por lo que cualquier referencia a los involucrados en las acciones no es clara. Otro aspecto ambiguo es la oscilación existente entre el uso de los pronombres personales en plural "ustedes" y "ellos". Lo anterior es una pieza clave en la interpretación del cuento. Cabe aclarar que:

La realidad no es unívoca y puede tener distintas interpretaciones según sea quien la contemple. Si se pudiera lograr ubicuidad, ser distintas personas, tal vez se lograría la pretendida objetividad. El uso de la primera persona daría la visión del protagonista, desde dentro de la acción (homodiegética); el de la tercera implicaría una focalización externa (heterodiegética) [...], pero se menciona también a la mujer rubia: personaje secundario, tal vez testigo, cuya perspectiva también debería ser tenida en cuenta²⁸.

El protagonista comunica la historia intentando asumir distintas posiciones con respecto de ella (va desde actor hasta espectador), por lo que alterna el uso de las personas gramaticales: en primera persona cuando habla de sí mismo, en segunda cuando habla del muchacho y en tercera cuando hace referencia a la mujer y al hombre del abrigo; marca la distancia de cada personaje según la cercanía que siente con cada uno. Realiza combinaciones gramaticales imposibles que intentan incluirlo en la historia sin faltar a la verdad. Cabe aclarar que no existe un orden riguroso en este juego, por lo que puede cambiar la referencia de persona sin importar párrafo, inclusive dentro de una misma oración.

Otro juego presente consiste en la manipulación poco convencional del tiempo y el espacio. En primer lugar, la narración no es progresiva desde la

²⁸ Miriam D. Gerónimo, *Narrar por knock-out. La poética del cuento en Julio Cortázar*, Simurg, Buenos Aires, 2004, p. 219.

temporalidad, es decir, se alternan en la historia de Michel momentos cronológicamente separados, que sólo hasta el final del relato adquieren un sentido y pueden entenderse su sucesión en un orden lineal; por ejemplo, en su departamento ocurre el revelado de las fotos, el descubrimiento del secreto detrás de los tres involucrados, el inicio de su angustia, la contemplación de las nubes y la narración de la historia en la máquina de escribir junto con el relato principal. Estamos hablando de una especie de contrapunto; no obstante, tampoco son simples analepsis²⁹, puesto que cada fragmento es narrado en tiempo presente; esto provoca el efecto de estar cruzando diferentes tiempos a la vez, por lo que parece que un tiempo es todos los tiempos, aunque sepamos que la historia tiene una sucesión de eventos definido. Esto ocurre con especial énfasis en lo relativo a las nubes, pues a lo largo de todo el cuento éstas son mencionadas entre paréntesis –no hay que olvidar que los eventos de la historia ya han ocurrido al momento en que inicia la narración–, lo cual también le añade cierto ritmo al cuento.

Por otro lado, este “vivir a destiempo” ocurre entre el parque, las calles de París y su departamento; es obvio si pensamos que tiempo y lugar son dos requisitos para la construcción de cualquier realidad –como ya habíamos mencionado algunas páginas atrás– que siempre van de la mano, entonces veremos que hablar de cualquiera implica necesariamente mencionar a la otra. El espacio (las calles, edificios y puentes) es reconstruido con mucho esmero:

Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas, salió del número 11 de la rue Monsieur-le-Prince el domingo 7 de noviembre del año en curso (ahora pasan dos más pequeñas, con los bordes plateados). Llevaba tres semanas trabajando en la versión al francés del tratado sobre recusaciones y recursos de José Norberto Allende, profesor en la universidad de Santiago. [...] nada me impediría dar una vuelta por los muelles del Sena y sacar unas fotos de la Conserjería y la Sainte Chapelle. Eran apenas las diez, y calculé que hacia las once

²⁹ De acuerdo con el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, la analepsis es una anacronía en la que “el discurso presenta los hechos relatados en un orden diferente a aquel en que supuestamente ocurrieron, ya sea porque el discurso nos anticipa lo que sucede hasta después en la diégesis o historia relatada, [...]; ya sea porque el discurso pospone el momento de informarnos acerca de ocurrencias habidas con anterioridad, en cuyo caso se trata de la anacronía denominada *analepsis* o *exposición retardada* o *retrospección* (*vorgeschichte* en alemán)”; 9ª edición, Porrúa, México, 2006, p. 32.

tendría buena luz, la mejor de otoño; para perder tiempo derivé hasta la isla Saint-Louis y me puse a andar por el Quai d'Anjou, miré un rato el hotel Lauzun³⁰.

A lo descrito anteriormente, se suma que se dan datos específicos de Michel, tales como su ocupación, dirección, pormenores de trabajo y hasta información sobre el clima. Al formar este marco, Cortázar crea un ambiente que parece dar credibilidad al cuento más allá del plano literario, llegando a parecer un testimonio fidedigno, es decir, realmente nos hace creer que la historia ha tomado lugar en una realidad metaliteraria, es decir, en nuestra realidad cotidiana. Entonces, ahora es posible decir que las problemáticas acerca de la percepción y el mundo aquí planteadas van dirigidas específicamente a despertar estas dudas en el lector (de acuerdo con Solares):

Por lo general, uno encuentra lo que inconscientemente busca. [...] Uno puede tropezarse con infinidad de personas en la calle y el hecho no tener ninguna consecuencia en sus vidas. Pero seguro la tendrá cuando ese encuentro no ha sido casual, cuando ha sido provocado por las fuerzas invisibles que operan por sobre (y por dentro) de nosotros. El tiempo se encarga de colocar los hechos en su debido rango, y situaciones que en su inicio parecían triviales se revelan luego, quizás en el instante mismo de la muerte, en toda su trascendencia³¹.

Esto es llegar más allá del límite de la palabra, entramos al terreno de la otredad. Hemos dejado atrás el momento en que la literatura estaba obligada a ser un cuerpo cerrado y delimitado, que explique todos los pormenores de la trama en una línea bien definida, sin elementos sobrantes ni faltantes. Ahora, la literatura refleja más que antes la incertidumbre del vivir cotidiano, en el cual nos movemos entre fuerzas invisibles de las que no siempre conoceremos las causas. En este sentido, Cortázar rompe con las pautas de escritura impuestas por las aspiraciones sociales de Rastignac o de Julien Sorel, por la culpa de Raskolnikov y el candor de Oliver Twist, pasando por la insatisfacción de Emma Bovary, hasta la redención de Jean Valjean; “Las babas del diablo” rompe con ellos y muchos otros miembros significativos de

³⁰ Cortázar, “Las babas del diablo”, *op. cit.*, p. 285.

³¹ Solares, *op. cit.*, pp. 84-85.

la literatura universal del siglo XIX³². Una obra literaria que va más allá de la literatura misma³³ conlleva una reformulación de todo lo escrito con anterioridad, y en ese sentido podemos hablar de una anti-obra:

Escribir una anti-obra por vía de la metaliteratura es un ataque desde adentro, es un proceso de destrucción cuyo tema es la propia destrucción de una forma dada y del mismo proceso de escribirla. Por eso abundan las auto-reflexiones en la obra de Cortázar, como se advierte en *Rayuela* o en un cuento tan complejo como “Las babas del diablo”³⁴.

Otro aspecto a destacar, relacionado con el ansia de innovación por parte de Cortázar, es la estructura “cinematográfica” que presenta el cuento; aunque antes es necesario explicar que el cuento se puede dividir en cuatro partes: la primera consiste en las reflexiones iniciales sobre el modo de llegar a cabo la narración; la segunda es propiamente la anécdota del fotógrafo y el grupo de personas a las que fotografió; la tercera es el momento del revelado, junto con el terrible descubrimiento detrás del hombre del sombrero gris; la última es el párrafo final.

Los distintos contrapuntos y diversos planos temporales –que aparecen a lo largo de estas cuatro partes– están cohesionados por un hilo de pensamiento, mediante las frases iniciales y finales de cada párrafo. Especialmente en la primera parte, los saltos entre las pequeñas narraciones e ideas se conectan por medio de oraciones que remiten al acto de contar; presento en seguida una tabla donde se encuentran enlistadas todas estas oraciones que conectan cada salto entre una idea y otra:

Oración	Posición	Nº de párrafo
Nunca se sabrá cómo hay que contar esto,...	Inicial	1
Puestos a contar,...	Inicial	2

³² Todos son personajes de las novelas más emblemáticas del siglo mencionado. En orden, cada uno pertenece a: *Papá Goriot*, *Rojo y Negro*, *Crimen y castigo*, *Oliver Twist*, *Madame Bovary* y *Los miserables*.

³³ Hay que aclarar que esta metaliteratura habla acerca de la literatura, criticándola e, inevitablemente, admitiendo su imposibilidad por salir de los límites que la lengua misma le impone.

³⁴ Scholz, *op. cit.*, p. 72.

Entonces tengo que escribir. Uno de nosotros tiene que escribir si es que esto va a ser contado.	Media	
...de alguna manera tengo que arrancar y he empezado por esta punta, la de atrás, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo.	Final	
De repente me pregunto por qué tengo que contar esto...	Inicial	3
Que yo sepa nadie ha explicado esto, de manera que lo mejor es dejarse de pudores y contar,...	Media	
Siempre contarle, siempre quitarse esa cosquilla molesta del estómago.”	Final	
Y ya que vamos a contarle pongamos un poco de orden,...	Inicial	4
Ya sé que lo más difícil va a ser la manera de contarle, y no tengo miedo de repetirme. Va a ser difícil porque nadie sabe quién es el que verdaderamente está contando,...	Media	
Vamos a contarle despacio, ya se irá viendo qué ocurre a medida que lo escribo.	Inicial	
Pero si empiezo a hacer preguntas no contaré nada; mejor contar, quizá contar sea como una respuesta, por lo menos para alguno que lo lea.	Final	

El uso de estas oraciones destaca especialmente porque todas aparecen en las primeras dos páginas; sin embargo, la transición entre la primera y segunda parte no se siente forzada debido a la constante –y rítmica– insistencia de la idea *hay que contar de una vez*.

La segunda parte se especializa en las descripciones de los personajes –las cuales se tratarán en la siguiente sección de este mismo capítulo–, por lo que saltaremos directamente a la tercera parte. Su unión sintáctica con la segunda y cuarta es una excepción, hecho que la aísla de las demás. En el primer caso, se inserta un espacio entre los párrafos límite entre ambas; simplemente se salta al plano siguiente por medio de la oración “Lo que sigue ocurrió aquí, casi ahora

mismo, en una habitación de un quinto piso”³⁵. Todo ocurre tras haber pasado una semana; comportamiento que recuerda al corte cinematográfico en la sala de edición³⁶. Esto podría parecer una interpretación forzada, a no ser que recordemos que Michel habla de su propia fotografía de la siguiente manera: “al fin y al cabo una ampliación de ochenta por sesenta se parece a una pantalla donde proyectan cine”³⁷. Cortázar parece recrear un mecanismo cinematográfico en su cuento, hecho que se acentúa aún más entre el final de la cuarta parte y el párrafo con el que la historia cierra, pues no existe una oración inmediata que sirva de nexo.

En el caso de la cuarta parte, ésta se liga sin problemas a las tres anteriores gracias a las oraciones entre paréntesis repartidas a lo largo del cuento. Las oraciones simplemente describen la forma y el color de la nube que el protagonista observa; están todas en tiempo presente, lo cual genera una impresión de inmediatez. De cualquier modo, lo destacable es la forma en que las oraciones que ligan la información se van volviendo cada vez más vagas conforme el relato llega a su final, creando un efecto que, antes que concretar, dispersa aún más la información presentada al lector.

Por otro lado, tal vez estos procedimientos no sean únicamente de Cortázar, sino que obedezcan a una influencia aún más grande:

Es evidente que la novela de nuestro tiempo está poderosamente influida por la cinematografía, por la técnica narrativa descubierta por el cinematógrafo. Ya ningún novelista se atrevería a poner en uso, por ejemplo, los procedimientos transitivos empleados por Balzac cuando nos trasladaba de un capítulo a otro con palabras (la cita es más bien inventada por quien esto escribe, pero es una cita real), con palabras, repito, de esta guisa: “como recordará el amable lector, dejamos a la prima Lizbeth en los

³⁵ Puede agregarse que se pierde la fuerza del principio para ligar información dispersa. Cortázar, *op. cit.*, p. 293.

³⁶ Como un ejemplo claro del corte cinematográfico que salta abruptamente en el tiempo, se puede mencionar un momento de la cinta *2001. Odisea del espacio*. Un homínido, especie de primate del que evoluciona el hombre, lanza un hueso al aire, luego se hace un acercamiento al hueso mientras éste se encuentra suspendido en el aire; al segundo siguiente vemos la imagen de una estación espacial (blanca y alargada) que se encuentra en órbita. En un segundo, el director Stanley Kubrick omite siglos de evolución, dando a entender lo efímero de nuestro progreso si lo comparamos con la antigüedad del universo. Es un recurso sencillo pero de gran impacto en el espectador.

³⁷ Cortázar, *op. cit.*, p. 295.

instantes en que”, etcétera. La novela moderna se ajusta cada vez más a una técnica que excluye el desarrollo lineal característico del siglo XIX³⁸.

Personajes

Roberto Michel es el único que comparte sus consideraciones con el lector acerca del incidente, los demás personajes son simplemente descritos. De Michel podemos decir que cumple con una característica de casi todos los personajes principales del escritor argentino, la cual consiste en “*el viaje del alma* [cursivas mías] (frase que sirve de título a un soneto de la primera obra del autor argentino). Todos buscan algo³⁹. László Scholz explica que este viaje tiene principalmente tres objetivos, mismos que busca Michel:

- *Los protagonistas, ante todo, se buscan a sí mismos.* En realidad, para Michel escribir la historia funciona como un ejercicio de reflexión para tratar de entender el lugar que ocupa en el relato y cuánto puede asir de la realidad. Michel se describe a sí mismo como “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”⁴⁰. ¿Qué repercusión puede tener uno en el mundo? Justo cuando el cuento termina, surge esta pregunta a la que el lector debe dar respuesta.
- *La segunda meta de esas búsquedas es el otro ser humano, el prójimo.* El objetivo anterior tan sólo puede nacer de la consideración de la otredad, cuando Michel se da cuenta que estos personajes “estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro”⁴¹. El protagonista desde el principio siente empatía con el muchacho, razón por la cual la descripción que hace de éste más bien parece una proyección de sí mismo.

³⁸ José Revueltas *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, Era, México, 2014, p. 58.

³⁹ *Ibid*, pp. 85-86.

⁴⁰ Cortázar, “Las babas del diablo”, *op. cit.*, p. 296.

⁴¹ *Id.*

- *El tercer objetivo consiste en descubrir el punto desde donde toda la realidad se compone en orden, es decir, buscar un centro. Este es el punto más fácil de apreciar; de hecho, es el asunto capital del cuento.*

Puesto que el protagonista ignora qué es lo que pasa fuera de su propia perspectiva, la descripción que realiza de todos los personajes involucrados resulta un fracasado intento de objetividad, el cual él mismo admite que resulta fallido. Ha puesto algo de él en ellos. La mujer es la primera:

Del 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, dos palabras injustas para decir lo que era, y vestía un abrigo de piel casi negro, casi largo, casi hermoso. Todo el viento de esa mañana (ahora soplaba apenas, y no hacía frío) le había pasado por el pelo rubio que recortaba su cara blanca y sombría –dos palabras injustas– y dejaba al mundo de pie y horriblemente solo delante de sus ojos negros, sus ojos que caían sobre las cosas como dos águilas, dos saltos al vacío, dos ráfagas de fango verde. No describo nada, trato más bien de entender. Y he dicho dos ráfagas de fango verde⁴².

Para describir a la mujer, el narrador *empareja* sus palabras: primero se establece una diferencia entre “cuerpo” e “imagen”; luego se procede a describirla como “delgada y esbelta”, dice que su abrigo resulta “casi negro, casi largo” (casi hermoso es mucho más subjetivo), también repite dos veces la expresión “dos palabras injustas”; además, tiene los ojos como “dos águilas, dos saltos al vacío, dos ráfagas de fango verde”. Michel se limita a hablar de su apariencia, porque no sabe qué pensar de una mujer hermosa involucrada en un asunto tan terrible. El tema del doble también es algo recurrente en este escritor y está relacionado con la otredad, a la que ya hemos mencionado previamente.

Al hombre del sombrero gris, por último, lo describe así:

De lo que mejor me acuerdo es de la lengua que le ladeaba la boca, le cubría la cara de arrugas, algo cambiaba de lugar y forma porque la boca le temblaba y la mueca iba de un lado a otro de los labios como una cosa independiente y viva, ajena a la voluntad. Pero todo el resto era fijo, payaso enharinado u hombre sin sangre, con la piel apagada

⁴² *Ibid*, pp. 287-288.

y seca, los ojos metidos en lo hondo y los agujeros de la nariz negros y visibles, más negros que las cejas o el pelo o la corbata negra. Caminaba cautelosamente, como si el pavimento le lastimara los pies; le vi zapatos de charol, de suela tan delgada que debía acusar cada aspereza de la calle⁴³.

En este caso, Roberto Michel “animaliza” a este hombre, pues la descripción facial posee un carácter un tanto hambriento, otro tanto lascivo por sus expresiones babeantes; el color de la piel aumenta la inquietud, pues las etiquetas “apagada y seca”, así como “sin sangre”, no hacen pensar en algo menos humano y, por ende, una criatura de la que no podemos esperar simpatía o hasta piedad; parece caminar con las puntas de los pies –como si estuviera por lanzarse contra una presa– o como si cojeara; los “ojos metidos” y “los agujeros de la nariz negros” terminan de pincelar a nuestro monstruo. Bien podría ser la descripción de una araña (animal con más de una alusión en la historia), o hasta de un diablo⁴⁴. Otra posibilidad, si estamos familiarizados con algunas curiosidades de la obra cortazariana, es que se trate de un hombre con características vampíricas⁴⁵.

La descripción del muchacho resulta especialmente larga, pero ese no es el motivo por el que decidí no incluirla. Tal como Michel afirma al principio de la descripción de la mujer, él recuerda la imagen y no el cuerpo del muchacho. Lo único esencial para nuestros fines es esta afirmación, ya que el muchacho no es para Roberto alguien en sí, sino más bien la construcción mental que el fotógrafo se ha esforzado en hacer de él⁴⁶. Ahora bien, lo interesante es que “Las babas del diablo” sea tan abundante en descripciones subjetivas.

⁴³ *Ibid*, p. 292.

⁴⁴ Hay que recordar el mito popular que cuenta que el diablo, además de tener rasgos animales, es cojo debido al golpe que sufre en la cadera tras ser arrojado de los cielos por Jehová: “Se enalteció tu corazón a causa de tu hermosura, corrompiste tu sabiduría a causa de tu esplendor; yo te arrojaré por tierra; delante de los reyes te pondré para que miren en ti.” Ezequiel 28:17.

⁴⁵ El interés de Cortázar por los vampiros y fantasmas se aprecia en buena parte de su obra: el primer cuento que aparece en *La otra orilla* se llama “El hijo del vampiro”; existen en *62/modelo para armar* alusiones a Erzebeth Bathory –condesa húngara cuya crueldad inspiró la novela *Carmilla*, de Joseph Sheridan Le Fanu–; el cómic *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, donde los vampiros más bien son metafóricos; o la mención de la película *Vampyr* –del cineasta danés Carl Theodor Dreyer– en el cuento “El copiloto silencioso”, perteneciente al libro *Un tal Lucas*. Véase “Torvo, inspirador aleteo: Julio Cortázar y sus vampiros” de Leticia Romero Chumacero, en *OGIGIA. Revista electrónica de estudios hispánicos*, UACM, México, 2010.

⁴⁶ Esta afirmación es de lo más debatible, siendo indulgentes. ¿Realmente existe algún caso en el que se pueda pensar “la esencia” de alguien?

Actualmente, “una descripción carece ahora de la vieja autonomía de que gozaba en otros tiempos”⁴⁷ debido a que, de acuerdo con los parámetros de la tradición del XIX, el estilo descriptivo refleja de forma exacta la realidad cotidiana y social dentro de un marco histórico; la búsqueda de “la simultaneidad del acontecer, donde todos los elementos están al servicio de ese acontecer sin que, desde luego, tal hecho se advierta”⁴⁸, es una característica de la narrativa contemporánea. Las descripciones necesitan de alguien que las escriba, de un punto de vista, por lo que cualquier descripción deja de ser confiable. Este recurso es otra ruptura con la tradición, aunque no la única forma en que el cuento aborda el tema de la subjetividad en el escritor.

Es sumamente importante recalcar la doble profesión de fotógrafo y de traductor que desempeña Roberto Michel, pues ambas actividades nos revelan a una persona receptiva, que transmite mediante la fotografía y la traducción referentes e ideas que no han nacido de él; por lo tanto, resulta creíble como personaje perceptivo ante el problema de no saber expresar su propio relato. La capacidad sensitiva ante lo que le rodea está simbolizada por medio de la alusión a la máquina de escribir marca Remington y a la cámara Contax; es el hecho de que él sea un espectador lo que no le permite salir más allá de su cámara, también hay que mencionar que al momento de narrar su historia él la escribe en su máquina Remington:

Puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme (ahí pasa otra, con un borde gris), y acordarme sin distraerme, yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento, porque de alguna manera tengo que arrancar y he empezado por esta punta, la de atrás, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo)⁴⁹.

No es exagerado afirmar que Michel pierde la voluntad de vivir. Su angustia nace de su misma incapacidad para intervenir en los hechos y, como consecuencia directa, no puede hacer nada en favor del muchacho con el que se ha identificado.

⁴⁷ Revueltas, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁸ *Id.*

⁴⁹ Cortázar, “Las babas del diablo”, *op. cit.*, p. 284.

Dicha angustia es la causante de que sienta tanto dolor al final, pues la imposibilidad de captar más allá de la ilusión de sus sentidos convirtió cualquiera de sus actos en algo inútil.

El tiempo del protagonista se ha acabado, está en un círculo sin principio ni final que no le permite avanzar. Cae en la cuenta de que no sólo hace falta saber qué hacer y llevarlo a cabo, sino que aquello debe realizarse en el tiempo correcto.

Llega el momento en que se descubre una verdad maravillosa: la de que salvarse solo no es salvarse, o en todo caso no nos justifica como hombres. El Oriente encontró la fórmula opuesta; pero nosotros, esclavos de nuestro bautismo, no podemos refugiarnos cómodamente en el gran escape de la liberación individual. [...]; por eso el sentimiento de culpa de no estar haciendo nunca lo que debería hacer⁵⁰.

Hemos llegado al territorio del influjo oriental en el cuento, donde “la pureza y la impureza dependen de uno mismo. Nadie puede purificar a otro”⁵¹. Sólo tenemos control sobre nuestras propias acciones y damos significado al mundo por medio de lo que pensamos de él, por lo que únicamente depende de nosotros aquello que vemos. En realidad, *el hombre* es quien crea el mundo, es la imagen que nos formamos de él. En el budismo, se considera que:

Todo lo que somos es el resultado de lo que hemos pensado. / La mente es su fundamento y todos los pensamientos son creados por nuestra propia mente. / Si hablamos o actuamos con una mente impura, entonces el sufrimiento nos seguirá del mismo modo que la rueda sigue al buey que tira del carro⁵².

Roberto Michel descubre muy tarde que su mundo tan sólo es real en tanto él *lo ve*, ahí radica la impureza de su mente. Evalúa los eventos desde su limitada perspectiva y, desgraciadamente, su propia condición de hombre –ser vivo limitado, a merced del flujo de cambios en el mundo– le impide hallar una revelación fuera de sí mismo, tendría que salir de su condición finita para agrandar su mirada, aunque eso le costaría difuminarse en la inmensidad del universo. En resumen,

⁵⁰ Cortázar en *Imagen de Julio Cortázar*, *op. cit.*, p. 101.

⁵¹ Dhammapada, *Por el sendero de Buda*, 2° edición, Grupo editorial Tomo, México, 2009, p. 59.

⁵² Dhammapada, *op. cit.*, p. 11.

debe *dejar de ser*⁵³; esto será mejor exponerlo mediante un párrafo del cuento al que ya he recurrido páginas atrás:

Uno de nosotros tiene que escribir, si es que esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto; yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme (ahí pasa otra, con un borde gris) y acordarme sin distraerme, yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento, porque de alguna manera tengo que arrancar y he empezado por esta punta, la de atrás, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo)⁵⁴.

La muerte del fotógrafo es metafísica, pues ahora él sabe que “sin mirar por la ventana se puede conocer el camino del cielo”⁵⁵. Roberto Michel nos habla desde una perspectiva en la que nada parece importar ya; ha descubierto el engaño detrás de los cambios, por lo que le es imposible distraerse más. Aquel *presente eterno*, ciclo sin principio ni fin que señalé párrafos arriba, se revela como un territorio donde el movimiento no tiene cabida, donde la narración de la historia es el último vestigio del pasado. La explicación es simple, pues es imposible que haya un avance en el tiempo si nada cambia en su entorno. Tal vez sea más ilustrativa la narración de Francisco Caudet Yarza, en la que describe la liberación de Siddartha Gautama, Buda, *El iluminado*:

Fue entonces cuando Sakyamuni tuvo la neta visión del mundo como una rueda, en la cual hombres y dioses giran amarrados a un destino implacable. De vida en vida, de encarnación en encarnación, ineluctablemente, todos los seres recomienzan siempre en vano la misma aventura y son despiadadamente triturados por el dolor y la muerte.

[...] En ese momento Buda tuvo la visión suprema de un éxtasis sin precedentes: una paz infinita lo penetró en sus células y plasmas. Contempló el mundo como un abismo sidéreo, como una gruta submarina: sin formas sin luz sin movimiento alguno, sin vidas ni muertes: El *Néant*, el *Nihil*, la *Nada*⁵⁶.

⁵³ Esta liberación es conocida en el budismo como *moksha*, momento en que se escapa del ciclo cósmico de la causalidad y se entra a un territorio libre de cambios.

⁵⁴ Cortázar, “Las babas del diablo”, *op. cit.*, p. 284.

⁵⁵ Lao-Tsé, *Tao Te King*, 3ª edición, Grupo editorial Tomo, México, 2006, p. 73.

⁵⁶ Francisco Caudet Yarza, *Leyendas de la India*, Edimat, España, 2002, pp. 28-29.

Las ilusiones del mundo son llamadas por los budistas *el velo de Maya*, es misión de los hombres quitarse el velo y despertar, liberarse de aquellas ataduras que los someten. Confucio dice en el primer libro de su doctrina moral que “todos los seres de la naturaleza tienen una causa y producen unos efectos; todas las acciones se fundan en unos motivos y dan lugar a unas consecuencias. El conocimiento de las causas y de los efectos, de los motivos y de las consecuencias, constituye la raíz del método racional con el que se alcanza la perfección”⁵⁷. También advierte que “lo único verdaderamente perfecto, sin mezcla alguna de imperfección, es la ley del cielo”⁵⁸; lo que significa que el hombre es imperfecto por naturaleza. Michel se da cuenta de esta cadena de causalidades gracias al dolor de no poder ayudar al muchacho, hecho que está muy lejos de ser fortuito.

Otro ejemplo, también extraído de la literatura oriental y que hace referencia a la percepción limitada de la humanidad, lo podemos encontrar en el fragmento más famoso del *Mahabharatha*. Arjuna, personaje principal del *Bhagavad Guita*, pregunta a Krishna las causas que conducen al hombre hacia el mal, a lo que el dios responde:

La pasión enturbia la razón del hombre, que es su rival infatigable, como llama ahogada por el humo, como metal cubierto de herrumbre. / Los sentidos y la mente son el refugio de los apetitos que corrompen el entendimiento⁵⁹.

De acuerdo con lo anterior, si a alguien se puede culpar por los dolores del mundo, es al individuo por no poder distinguir la ilusión de la verdad; en el caso del protagonista de esta historia, habría que añadir otro factor: la identificación de este hombre con el muchacho. Por desgracia, la salvación que ofrecen estas reflexiones ayuda únicamente en el campo individual, no están pensadas para ser aplicadas fuera de uno mismo. Roberto Michel es noble al empatizar con alguien a quien apenas vio una vez, el admitir su incompreensión sobre los sucesos presenciados refleja tanto humildad como sinceridad, sin olvidar que se dedica al trabajo intelectual (es fotógrafo y traductor). El problema reside en sus objetivos. Su

⁵⁷ Confucio, *Los cuatro libros clásicos*, Bruguera, Barcelona, 1968, pp. 45-46.

⁵⁸ *Ibid*, 92.

⁵⁹ Yogui Ramasharaka, *Bhagavad Guita*, 2ª edición, Grupo editorial Tomo, México, 2003, p. 51.

empatía, por desgracia, se convierte en una forma de posesión, y rompe con la siguiente regla:

Evitemos identificarnos con alguien querido, ya que la separación nos traerá dolor; las ataduras no existen para aquel que no hace diferencias entre lo que es querido y lo no-querido⁶⁰.

Para hacer entender la necedad en que los hombres incurren al obsesionarse con el control y la posesión, Lao-Tsé dice en el canto XXIX del Te King: “El mundo es un vaso sagrado que no se debe manipular. / Quien lo manipula, lo corrompe; quien se lo apropia lo pierde”⁶¹. Al ser una constante el cambio, al no poder hallar lo perenne en la materialidad, era cuestión de tiempo que Roberto Michel sufriera; aún tenía lazos con el mundo antes del encuentro con aquella pareja, pero la pérdida del muchacho fue un último episodio de posesión para el fotógrafo. Si nada lo ata a la vida, ¿Cómo contradecir a Michel cuando afirma que ha muerto?

El cuento parece terminar en tragedia, pero ninguna otra idea puede estar más errada. Roberto Michel –hombre noble desde el principio– ha roto cualquier vínculo que le cauce dolor, se ha dado cuenta del engaño de sus sentidos, entiende la relación entre causa y efecto, así como sus propias limitaciones para salvar a los demás. Conocemos la historia de un hombre que a partir de ahora no sufrirá, que tras llegar al fondo ahora sólo podrá ver hacia arriba; por ello, no puede existir un mejor final:

Lo que queda por decir es siempre una nube, dos nubes, o largas horas de cielo perfectamente limpio, rectángulo purísimo clavado con alfileres en la pared de mi cuarto. 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. Y luego otra, y a veces en cambio todo se pone gris, todo es una enorme nube, y de pronto restallan las salpicaduras de la lluvia, largo rato se ve llover sobre la imagen, como un llanto al revés, y poco a poco el cuadro se aclara, quizá sale el sol, y otra vez entran las nubes, de a dos, de a tres. Y las palomas, a veces, y uno que otro gorrión⁶².

⁶⁰ Dhammapada, *op. cit.*, p. 73.

⁶¹ Lao-Tsé, *op. cit.*, p. 48.

⁶² Cortázar, “Las babas del diablo”, *op. cit.*, p. 298.

Esta interpretación es una de muchas posibles, pero el texto es lo suficientemente flexible como para permitir más de las que alcanzo a advertir. El mensaje que queramos ver puede ser tan específico como el lector en cuestión se lo proponga. Es seguro que terminarán aflorando facetas personales que difícilmente podrían surgir por otros medios. Un cuento así sólo puede surgir de una pluma maestra, de un autor que da la impresión de conocernos mejor que nosotros mismos. Somos testigos del genio de Cortázar.

Michelangelo Antonioni y *Blow-up*

El pintor hará infinidad de cosas que las palabras ni siquiera pueden nombrar, por no existir para aquéllas los vocablos apropiados.

Leonardo da Vinci, *El tratado de la pintura*

Características generales

Blow-up fue estrenada en 1966, 7 años después que “Las babas del diablo” se publicara⁶³. Fue la cinta de Antonioni que alcanzó mayor éxito comercial, además de ser la segunda que filmó a color. Aquí ya encontramos un estilo consolidado, pues el director logró labrarse una sólida reputación con su famosa “tetralogía italiana”⁶⁴, además de ser su segunda incursión en las adaptaciones literarias; finalmente esta cinta resalta las principales características que destacan de su producción cinematográfica más reconocida.

Thomas es un exitoso fotógrafo londinense, admirado por modelos y artistas. Él desea comprar un local, por lo que acude a hablar con el dueño ahí, pero no lo encuentra; así que él, para entretenerse, se va a tomar algunas fotos en un parque cercano. Ahí, encuentra a una pareja coqueteando –una bella mujer y un hombre mayor– en la parte más solitaria; por impulso los fotografía. La mujer se percata y le reclama, además de exigir el rollo a Thomas, quien se niega. Ella intenta forcejear con él pero, de repente, sale corriendo, al tiempo que su acompañante ha desaparecido. Después de hablar con el dueño del local, Thomas busca a su amigo Ron por negocios, mientras que alguien lo sigue. Él se percata. Tras volver a su

⁶³ El título original tiene los siguientes significados: “1: Explosion. 2: An outburst of temper. 3: A photographic enlargement.” Esto nos permite ver que el título puede interpretarse como explosión, un arranque emocional o hacer referencia a un término fotográfico (en español significa ampliación); conforme el análisis avance veremos que todas las acepciones son aceptables para interpretar la obra. Puede referirse a la fractura de la realidad del protagonista como la de una pompa de jabón que explota; otra opción es que aluda a los frecuentes cambios de ánimo en los personajes; finalmente, la alternativa más obvia es el procedimiento por el cual se da cuenta de lo que ocurre en el parque. Fuente: *The Merriam-Webster Dictionary. International edition*, Merriam-Webster, Massachusetts, 2004.

⁶⁴ Está compuesta por *La aventura* (1960), *La noche* (1961), *El eclipse* (1962) y *El desierto rojo* (1964). Esta última es la primera incursión de Antonioni en el cine a color.

estudio fotográfico se encuentra con la mujer del parque, quien insiste con lo del rollo; Thomas acepta pero le entrega otro, luego la mujer engañada se marcha. Él aprovecha para revelar las fotografías, y tras mucho trabajo se da cuenta de algo sorprendente: escondido entre los arbustos, alguien apunta con una pistola al hombre del parque. Así descubre que la mujer era cómplice en un intento de asesinato y, al parecer, él ha salvado la vida de aquel hombre. Emocionado, va al parque a investigar tan rápido que olvida su cámara; y cuando llega, se encuentra con el cadáver del hombre mayor. Aterrado, vuelve al estudio por la cámara. Tras algunos retrasos, llega a su estudio para encontrarlo completamente revuelto. Los negativos y las fotografías que tomó no están. Sale a pedir ayuda a Ron, pero cuando lo ve, éste está demasiado drogado para mostrar algún interés; Thomas se decepciona, aunque pasa el resto de la noche con él. Al otro día, sale temprano para fotografiar el cuerpo, pero cuando llega al lugar éste ha desaparecido. Thomas, desconcertado, deambula por los alrededores.

Antonioni “consideraba a sus actores un objeto más de la composición”⁶⁵, lo cual pone de manifiesto la importancia que él otorga a la imagen; por consiguiente, los juegos con los colores y sombras, los tipos de encuadre –ubicando a los actores en un extremo de la pantalla– y el papel activo de la imagen en la narrativa misma, siendo algo más que un simple decorado, son un recurso importante en sus películas.

La psicología de sus personajes siempre es profunda, se revela más allá del simple diálogo –el cual, no por ser sencillo deja de ser inteligente– y puede realizarse mediante gesticulaciones, ausencia o presencia de sonidos, e incluso en el énfasis que cierto tipo de movimientos de cámara agregan a la actuación. No obstante, “la personalidad de las protagonistas femeninas de Antonioni es siempre mucho más lúcida que la de sus oponentes masculinos”⁶⁶; son más expresivas porque dan la impresión que piensan y sienten más allá de lo que nosotros solemos hacer usualmente. Sin embargo, no se tiene la seguridad a ciencia cierta de qué

⁶⁵ Seymour Chatman, *Michelangelo Antonioni. Filmografía completa*, Taschen, Colonia, 2008, p. 40.

⁶⁶ Román Gubern, *Historia del cine*, 2° ed., Danae, Barcelona, 1971, p. 254.

pasa por la cabeza de estas mujeres, lo cual les otorga un velo tanto enigmático como atrayente.

En todas sus películas se nota un interés por permitirle una interpretación libre al espectador. Entre más se avanza, más elementos quedan sin una explicación clara; especialmente en el caso de los personajes, a medida que la historia continúa parecen disolverse hasta llegar a *desaparecer*. El mismo Antonioni comentaba que en sus películas trabajaba “la nada, pero con precisión”⁶⁷. Al final, un sentido *total* de la cinta depende completamente del que la mire, de forma que uno puede formar sus propias conclusiones y justificaciones acerca de lo que ha presenciado.

Blow-up está considerada unánimemente como una adaptación libre por los críticos, pues el cuento de Cortázar llega a casi convertirse en un pretexto para crear una historia que, a simple vista, poco o nada tiene que ver con el original. Precisamente porque el cineasta jamás deja de lado sus inquietudes artísticas es que se ve en la necesidad de seguir un camino diferente al de Cortázar; sin olvidar mencionar el hecho de que Antonioni realiza un trabajo que, si bien es tan independiente que ha tomado un rumbo diferente, respeta cierta esencia de “Las babas del diablo”. Más adelante, en el siguiente capítulo para ser precisos, veremos en qué grado Antonioni es fiel a Cortázar; por el momento habrá que señalar ciertas consideraciones previas sobre el director de *Blow-up*, necesarias para pisar con firmeza el verdadero análisis.

Los libros del cineasta

Antonioni pertenece a la corriente del neorrealismo italiano, la cual considera que “el cine tiene la obligación de captar una Italia sin maquillajes, sin ornamentos; para ello hay que salir a la calle, filmar lejos de los estudios, en los lugares auténticos y con pocos medios. Esto significa redescubrir la realidad y en cierto modo

⁶⁷ Michelangelo Antonioni en “El tiempo percibido y el tiempo narrado” de Angélica Tornero, en *Cine, literatura, teoría: aproximaciones transdisciplinarias*, Angélica Tornero y Ángel Miquel (coord.), Ítaca/Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2013, p. 51.

desmitificar la imagen que de ella había forjado el cine”⁶⁸. Para el neorrealismo, es claro que se debe volver a la cruda realidad de una Italia devastada por la guerra, de romper con los ideales antiguos; por ello es que buena parte de los cineastas de esta corriente se volcaron a relatar el modo de vida de las clases sociales más desfavorecidas y son una crítica abierta al fascismo. Las ansias de realismo (y la falta de presupuesto) llevaban a los directores a usar actores poco experimentados, que representaran papeles cargados de sentimentalismo; siempre eran personajes “humanos por su negativa de ceder a la pesadumbre, a la fatalidad de su destino, por la ternura que conservan hacia la vida, aunque sea la más miserable”⁶⁹.

El movimiento consistió en una suerte de “prolongación de ese movimiento realista que se había desarrollado a finales del siglo XIX en la literatura, especialmente en la novela con las obras “veristas” de Giovanni Verga, de Luigi Capuana, de Antonio Fogazzaro, de Edmundo de Amicis”⁷⁰. En el cine, el neorrealismo se inaugura con la cinta *Roma, ciudad abierta* (1945), de Roberto Rossellini; otros trabajos importantes son: *La tierra tiembla* (1947) de Luchino Visconti, *Ladrón de bicicletas* (1948) de Vittorio de Sica y *La strada* (1954) de Federico Fellini. En el caso de *Blow-up*, convendría ubicarla en una etapa posterior del neorrealismo, pues con la prosperidad económica de Italia, las películas de temática social fueron perdiendo fuerza:

El éxito de *Roma citta aperta* fue la excepción de un momento, porque tocaba una llaga viva. Pero a medida que el neorrealismo pasa del film de Resistencia al film social, su auditorio disminuye. Es impopular, entre las clases acomodadas de Italia, porque perturba su confort, como entre las clases medias o pobres porque no les interesa ver en la pantalla el retrato de sus miserias y de sus problemas. En su forma primera, el neorrealismo está pues condenado, y fue justamente su evolución la que lo salvó⁷¹.

Antonioni, como propuesta para mantener actual el neorrealismo, se centra en las problemáticas de los nuevos tiempos de paz. Podemos diferenciar a Antonioni de

⁶⁸ Tomás Pérez Turrent, “Puesta al día (1965-1971)” en *Historia del cine*, p. 496.

⁶⁹ Leprohon, *op. cit.*, p. 136.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 115.

⁷¹ *Ibid.*, p. 170.

sus contemporáneos en el hecho de que evita repetir las fórmulas del neorrealismo inicial; centra la gran mayoría de sus cintas en los problemas existenciales de la clase burguesa “para subrayar su desequilibrio, para ahogar la condición social, bajo una pasión devoradora, exclusiva”⁷².

Si dijéramos que este cineasta busca “representar la vacuidad de la sociedad acomodada de nuestro tiempo” no sería la mejor definición, pero sí una buena manera de aproximarnos a él; Román Gubern ofrece una breve y precisa descripción: “Corresponde al cine de la sociedad opulenta la obra de Michelangelo Antonioni, refinado y sutil en sus penetrantes análisis psicológicos, que nos enseñan a contemplar con ojos nuevos el comportamiento de los seres humanos”⁷³.

Este cineasta tiene, además de un compromiso artístico, otro de carácter social; sin embargo, hay que añadir que Antonioni no se limita a hacer de su producción un mero espejo de la realidad. Es evidente que no sólo él, sino que todo cineasta trata de decir algo a sus espectadores, pues en el momento en el que la “realidad objetiva” es interpretada, siempre hay una huella de subjetividad; sólo podemos aspirar a la objetividad, jamás a alcanzarla. Antonioni en verdad quiere influir en el espectador, arde en deseos de revelar aspectos –tal vez no considerados hasta ese momento– de la vida; su obra tampoco es una mera representación ideológica ni una sociología disfrazada de propuesta artística⁷⁴, debido a la libertad más simple y honesta que nos puede brindar: el final, al ser tan abierto, permite más de una conclusión. Estamos ante una artista sumamente complejo que revela en su trabajo una profunda reflexión acerca del arte, el cine, la literatura, la sociedad y las altas inquietudes filosóficas de la existencia.

Los neorrealistas evitaban abrazar abiertamente cualquier postura ideológica, aunque es imposible evitar mencionar la simpatía que muchos directores sentían con el partido comunista. De acuerdo con la estética marxista, el enfoque

⁷² *Ibid*, p. 206.

⁷³ Gubern, *op. cit.*, p. 254.

⁷⁴ Chatman comenta que “a excepción de *Zabriskie Point* (1970), una película sobre el activismo estudiantil estadounidense, los trabajos de Antonioni nunca se han adherido ni implicado en causas políticas”. Tal vez por ello es que la crítica tachó esta cinta de “simplista y partisana”. *op. cit.*, p. 14.

del arte debe “determinar cómo sus realizaciones, nutridas de los ideales, sentimientos y aspiraciones de esta sociedad, tienen para nosotros hoy un valor, incluso como un canon”⁷⁵. Antonioni desea hablar acerca del hombre burgués actual y su lucha contra el tedio, del miedo a enfrentarse consigo mismo, de descubrirse un ser vacío. Esto último se explicará con mayor detalle en el capítulo siguiente.

Estas ideas de Antonioni pueden parecernos innovadoras en la cinematografía, aunque hay que tener en cuenta que “la novedad de Antonioni es relativa, pues tras sus refinadas imágenes palpita una densa tradición cultural – Flaubert, Gide, Proust, Sartre, Freud, Pavese, Marx– que ha tratado de apresar el duelo dialéctico del hombre y su entorno y el drama de su alineación”⁷⁶. Pere Gimferrer describe a Antonioni –junto con Fellini– como un *cineasta intelectual*, a la vez que Seymour Chatman añade que “resulta interesante que Fellini fuera distinguido como maestro de la narración cinematográfica y Antonioni del estilismo visual. Si bien estas afirmaciones son ciertas, también pecan de limitadas, [más tarde agrega que] el potencial narrativo de Antonioni es no menos excepcional que el visual”⁷⁷. El cine italiano tiene figuras tan intelectuales gracias a que sus directores fueron críticos en un principio, es su “trabajo común desde la crítica hasta la realización, pasando por la elaboración y la adaptación de los temas [lo que] reunió a todos los que serían más tarde los maestros del nuevo cine y sus jefes de fila”⁷⁸.

Podemos notar, en resumidas cuentas, que este cineasta está fuertemente influenciado por la alta literatura y esto se encuentra presente en buena medida en *Blow-up*, pero cabe hacer primero la siguiente aclaración:

La literatura tiene un campo ilimitado, o sea, puede decir con extensión, y en cierto modo con intensidad, cosas que el cine sólo puede expresar visualmente y con las limitaciones derivadas del lenguaje visual y de la duración, por lo menos hasta ahora. La literatura hace una selección del material. Por ejemplo, dice: “el tren llega a la estación”, y no hace falta que diga si hace falta buen tiempo o llueve. Pero el

⁷⁵ Adolfo Sánchez Vázquez, “Estética y marxismo” en *Las ideas estéticas de Marx*, 11ª edición, Era, México, 1982, p. 96.

⁷⁶ Gubern, *op. cit.*, p. 254.

⁷⁷ Chatman, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁸ Leprohon, *op. cit.*, p. 133.

cine, en cambio, si muestra un tren que llega a una estación, inevitablemente tiene que decir si llueve o hace buen tiempo, si hay gente en el andén o si está vacío. Esta selección es extensible a cualquier tipo de material literario⁷⁹.

El cine, en otras palabras, es una realidad más delimitada en este aspecto que la literatura, motivo que impulsa a Antonioni a explotar –de forma magistral, puede añadirse– los recursos que ofrece el cine (tomas, movimientos de cámara, escenografía, iluminación, colores, sonido, edición, montaje) a cambio de los que pierde ante el discurso literario; podemos decir que el cine ofrece nuevas posibilidades narrativas como compensación por el sacrificio de lo literario. Los medios técnicos de los que él se vale para configurar su discurso cinematográfico, su fuerte creencia en que “la forma es inseparable del contenido”⁸⁰, junto con su necesaria justificación, es lo que veremos a continuación.

Estructura de la cinta

Al igual que en el caso de “Las babas del diablo”, existe una secuencia vital para poder interpretar la película, la cual comienza a partir del min. 15:36 y termina en el min. 18:27. Sin duda, la clave más importante es la que nos brindan el pintor Bill y Patricia (su esposa), quienes viven al lado del estudio de Thomas y tan sólo aparecen con brevedad al principio y al final de la película⁸¹.

Al inicio, el protagonista los visita. Patricia es muy atenta con él, mientras que Bill se pasa hablando a Thomas acerca de sus pinturas; le explica cómo es que él pinta sus cuadros, señalando uno en particular, agregando lo siguiente:

⁷⁹ Pere Gimferrer, “Literatura y cine” en *Itinerario de un escritor*, Anagrama, Barcelona, 1996, pp. 75-76.

⁸⁰ Chatman, *op. cit.*, p11.

⁸¹ Existen pequeñas historias que no se encuentran en la sinopsis al inicio de este capítulo, pues tienen poco peso en el argumento principal y el principio de este capítulo se habría vuelto muy extenso. Mencionaré las historias no incluidas sólo cuando sea necesario.

That must be five or six years old. They don't mean anything when I do them. Just a mess. Afterwards, I find something to hang onto. Like that... like that leg. And then it sorts itself out. It adds up. It's like finding a clue in a detective story⁸².

Antonioni nos da una pista importantísima, pues con esta misma fórmula Thomas reconstruye toda una historia mediante el revelado de sus fotografías: primero agranda las fotos y después establece una secuencia entre ellas; entonces, amplía las imágenes agrandadas del hombre y la mujer para encontrar algún detalle en sus expresiones faciales y corporales (quiere ver qué sienten, a dónde miran, etc.); finalmente, realiza más ampliaciones de aquellos detalles que se escaparon a su primera impresión—aunque no del lente de la cámara— durante aquel momento en el parque.

Junto con el proceso de revelado, el orden de la historia es progresivo, por lo que no tenemos que preocuparnos en acomodar la sucesión de los acontecimientos. Esto resulta bastante convencional, pero el verdadero problema no está en detectar el sentido en que los hechos transcurren, sino en la imposibilidad de predecir *aquello que no podemos ver*, pues debemos conformarnos con las pocas piezas del rompecabezas que Thomas intenta armar. Al contrario del cuadro de Bill, la historia al avanzar pierde gradualmente el sentido unificador del principio. Mark Cousins afirma que

whereas Bergman's characters seems to spiral inwards, Antonioni's spiral outwards, they disperse. This is the first time in the story of film the characters are dissolved into space. Antonioni's sense of what a human being is, a figure that can disperse, was almost buddhist or socratic⁸³.

⁸² Traducción: Ése debe tener cinco o seis años. No significan nada cuando los pinto. Sólo un caos. Después, hay algo a qué aferrarse. Como esa... como esa pierna. Después lo demás se ordena solo. Adquiere coherencia. Es como encontrar una pista en una historia de detectives.

⁸³ Traducción: mientras los personajes de Bergman parecen se integran dentro de sí, los de Antonioni se integran con el exterior, se dispersan. Esta es la primera vez en la historia del cine que los personajes se disuelven en el espacio. El sentido de Antonioni acerca de lo que es un ser humano, una figura que puede desaparecer, era casi budista o socrático. "Chapter 7. The shock of the new Modern Filmmaking in Western Europe (1957-1964)" en *The Story of film: an odyssey*, Documental escrito, dirigido y narrado por Mark Cousins, 2011.

En este sentido, Antonioni es el opuesto a Alfred Hitchcock, pues “el mago del suspense necesita que cada causa tenga su efecto, y viceversa, mientras que el arte de Antonioni carece de suspense”⁸⁴. El suspense no debe entenderse como un efecto que produce miedo o con la sorpresa; es la prolongación de una espera del espectador, quien padece ansiedad por ver sus sospechas confirmadas a partir de lo que la cinta le ha hecho anticipar. En una entrevista con François Truffaut, Hitchcock declara que “en la forma corriente de suspense, es indispensable que el público esté perfectamente informado de los elementos en presencia. Si no, no hay suspense”⁸⁵. También añade que “se debe informar al público siempre que se puede, salvo cuando la sorpresa es un *twist*, es decir, cuando lo inesperado de la conclusión constituye la sal de la anécdota”⁸⁶.

Lo detectivesco es otro tema al que alude Bill en su explicación, además que el clímax de *Blow-up* llega con el descubrimiento del cuerpo en el parque. En más de una ocasión hay referencias por parte de Antonioni a lo policiaco:

- Thomas se comunica desde su auto con los ayudantes del estudio mediante un radio de onda corta, utilizando códigos como “Azul 436” y terminando cada oración con la palabra “cambio”.
- La cinta enfoca su atención en el proceso del revelado, de la misma forma que la novela policiaca centra la suya en la resolución del caso. Podemos afirmar que todo lo previamente presentado es una preparación para este momento.
- El clímax llega tras la aparición del cadáver, pues el asesino y Thomas inician una persecución a contrarreloj por obtener las pruebas. Sabemos que el asesino existe por la foto, por las tomas de cámara en movimiento que siguen el auto de Thomas y hasta por el breve instante en que vemos la nuca de un hombre rubio, pero que siempre queda fuera de nuestro alcance.
- Antonioni juega con las expectativas del espectador, haciendo que intente iluminar un secreto jamás resuelto. Al final, aclararlo no es lo más importante,

⁸⁴ Chatman, *op. cit.*, p.35.

⁸⁵ François Truffaut, *El cine según Hitchcock*, Alianza, Madrid, 2011, p.74.

⁸⁶ *Id.*, p. 77.

pues “no sólo es necesario esconder un secreto, también es necesario tener un secreto, y que este secreto sea digno de ser escondido”⁸⁷. Un gran mérito de Antonioni es habernos hecho creer esto sin que se interpretara como una historia policiaca mal construida, la cual no supo resolver su conflicto.

Se debe tener en cuenta que “la cita romántica en un parque se revela ante la mirada precisa del objetivo como un delito cuya objetivación no parece posible y que somete cualquier realidad a la sospecha”⁸⁸. La historia podría convertirse en un relato de detectives al menor descuido de Antonioni. Esto sería un grave defecto, pues la narración policiaca “está escrita para llegar al momento en que el lector comprenda, no simplemente para los muchos momentos preliminares que no comprende”⁸⁹. Por ello sería imposible dejar la historia abierta: “el desenlace no debe ser sólo el estallido de una burbuja, sino más bien la eclosión de una aurora; sólo que la oscuridad acentúa el romper del día”⁹⁰.

Las atenuantes a este coqueteo con la narrativa policiaca son las constantes interrupciones a la “investigación” que obligan a Thomas a desviar la mirada del misterio. Cuando está a punto de hacer el amor con la mujer del parque, como si ambos olvidaran por qué están juntos en primer lugar, trastoca el aire de intriga generado; hay un momento en que dos modelos jóvenes aparecen en el estudio tras el revelado de las fotos, distrayendo al protagonista de terminar la secuencia de imágenes; tras haber descubierto el cuerpo y entrado al estudio, Thomas va a casa de Bill en vez de correr directamente para ir por la cámara, lo cual le retrasa más para tomar una fotografía del cuerpo; el protagonista habla con Patricia tras el saqueo de su estudio, siendo ambos testigos de la destrucción ocasionada y perdiendo aún más tiempo antes de ir con Ron⁹¹.

⁸⁷ Gilbert Keith Chesterton “Cómo escribir una novela de detectives”, en *Ensayos*, Porrúa, México, 1997, p. 129.

⁸⁸ *Id.*, p. 33.

⁸⁹ Gilbert Keith Chesterton, *op. cit.*, p. 129.

⁹⁰ *Id.*

⁹¹ Si el espectador no concibe la historia como un sueño del protagonista es tan sólo por la presencia de una sola fotografía olvidada por los perpetradores: la ampliación del cadáver en la que sólo se distinguen un montón de manchas blancas y negras. Patricia, quien puede ver esta foto, se limita a compararla con las

Existen otras secuencias de ruptura que en comparación con lo anterior parecen superfluas y hasta innecesarias, especialmente por su duración, pues no aportan en absoluto al desarrollo del argumento; aunque esto más bien se debe a excesiva frecuencia con que otras cintas utilizan una narrativa lineal, cerrada (sin cabos sueltos) y con los elementos mínimos necesarios para ser contada. Ningún momento es gratuito o injustificado: aunque podrían ser eliminadas del montaje sin romper la continuidad, son secuencias que abordan temas esclarecedores para el sentido de toda la película; debe tenerse en cuenta que cada fotograma en pantalla es un pensamiento del director, quien sólo coloca aquello que considera necesario, de la misma forma que para el escritor no existen las “palabras de más” tras concluir su obra. Estas secuencias llegan en la parte final, hablo concretamente de la visita de Thomas al club nocturno y del partido de tenis en el parque⁹².

Las locaciones de la película son predominantemente las calles; la ciudad parece trascender su etiqueta de escenario y convertirse en personaje más; al fin y al cabo, este es “un film sobre el agitado Londres y la moda pop”⁹³. Para Antonioni, Londres representaba “la nueva mentalidad que se creó con la revolución de la vida, la ropa y la moral en Gran Bretaña, sobre todo entre jóvenes artistas, publicistas, estilistas o entre los músicos que formaban parte del movimiento Pop”⁹⁴. Esto, junto con las condiciones de la cinematografía en su país⁹⁵, lo impulsó a buscar un cine diferente que pudiera hacer frente a la hegemonía hollywoodense, afianzada desde el periodo inmediato de posguerra⁹⁶. Seymour Chatman comenta que el ritmo de *Blow-up*

pinturas de Bill; también le pide ayuda con su relación amorosa, hecho que lo demora aún más para ir a ver a Ron y, para variar, queda sin resolver. Aquí termina la participación de Patricia en la cinta.

⁹² Esto sólo es mencionado como referencia, pues en otro capítulo hablaremos de estas dos escenas a detalle.

⁹³ Werner Faulstich y Helmut Korte, “El cine entre 1961 y 1976: Una visión general.” en *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas. Volumen 4: 1961-1976. Entre la tradición y una nueva orientación.*, Siglo XXI, México, 1997, p. 33.

⁹⁴ Antonioni en *Michelangelo Antonioni. Filmografía completa*, Taschen, Colonia, 2008, p. 55.

⁹⁵ Pierre Leprohon comparte el testimonio del productor Scalera al respecto de la producción cinematográfica italiana: “El único recurso para enfrentarse a la producción norteamericana es el de extender aún más los sistemas de coproducción, con Francia como con Inglaterra”. *op. cit.*, p. 129.

⁹⁶ Pérez Turrent comenta que “Italia acababa de salir de la guerra y la situación del país era precaria como lo era la de la industria cinematográfica; así pues, se necesitaba hacer un cine barato, abatir los costes de la producción, adaptarse de este modo a las condiciones generales del país”. Por consiguiente, se concluye que

es considerablemente más rápido que el de películas anteriores. Antonioni quiso captar la velocidad y la intensidad de la vida urbana –para obtener un fuerte contraste con la misteriosa tranquilidad del parque– algo que consiguió mediante la realización de secuencias con movimiento y transiciones rápidas⁹⁷.

El traslado del lugar donde la historia se desarrolla originalmente, probablemente, se deba en parte tanto a la actividad industrial como al ritmo de vida londinense; ambos aspectos en los que París no se destaca tanto⁹⁸. En las secuencias en las que Thomas conduce el coche se puede apreciar la variedad de lugares que recorre dentro de la urbe: el área de fábricas, los suburbios, los grandes almacenes, las calles principales, por mencionar algunas. Esto ya se observa en sus películas *El eclipse* y *El desierto rojo*, pero en *Blow-up* es la primera vez que al espectador se le hace sentir la velocidad apabullante de la vida en una gran urbe.

Los sonidos predominantes son ambientales (el ruido de los autos o el viento soplando entre los árboles), obtenidos durante la filmación. Este empleo del sonido es algo común en la filmografía de Antonioni, puede considerarse parte de su estilo y obliga al espectador a fijar su atención en los pequeños detalles de la atmósfera, añadiendo un toque sutil a las imágenes. Aquí es importante destacar la ausencia de música en la mayor parte de la cinta, excepto en la presentación de los créditos iniciales y finales, la cual es insertada en el proceso de edición y montaje; asimismo, hay pistas musicales insertadas en las secuencias en que el protagonista se encuentra pasando un rato agradable, casi siempre hay una mujer presente, además de que hay una fuente clara que produce la música –algún radio, fonógrafo, o grupo musical– y, como resultado, justifica su presencia⁹⁹.

los cineastas italianos de aquel entonces *se vieron obligados* a innovar. Pierre Leprohon comparte el testimonio del productor Scalera al respecto de la producción cinematográfica italiana: “El único recurso para enfrentarse a la producción norteamericana es el de extender aún más los sistemas de coproducción, con Francia como con Inglaterra”.

⁹⁷ Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 58.

⁹⁸ Aquí me permito una especulación basada en los estereotipos de dominio popular. Generalmente, París es vista más como una ciudad cultural, artística o romántica; mientras que el Londres se relaciona más fácilmente con la revolución industrial.

⁹⁹ El soundtrack de la cinta fue compuesto en su mayoría por Herbie Hancock –exceptuando una canción– y consiste en arreglos acústicos de jazz realizados con guitarra, bajo, batería, órgano, armónica y saxofón. El único tema que Hancock no compuso es la canción “Stroll on”, la cual está inspirada en la canción de 1951

Otro detalle relacionado es el tipo de personas que aparecen de fondo. En las calles es posible ver monjas, manifestantes, obreros, gente de clase media, modelos y artistas de la burguesía, a los jóvenes en presentaciones de rock, etc.; incluso las modelos están caracterizadas con la última moda del Londres en la década de los años 60. El darle tanta importancia a lo anterior demuestra que no puede haber sido filmada en otra ciudad; la película tiene que ubicarse en un lugar con una población diversa, con un ritmo de vida veloz y que se acerque de forma creíble a la clase burguesa. Todo lo anterior, en conjunto, crea una atmósfera tan variada en gente y modos de vida que *Blow-up* produce un efecto de verosimilitud que rebasa el plano literario; empezamos a preguntarnos qué tan posible es que una historia así ocurra en la vida real.

Personajes

Antonioni, al momento de publicar el guion, escribe la siguiente nota: “la idea de *Blow-up* me vino al leer un breve relato de Julio Cortázar. No me interesaba tanto el argumento como el mecanismo de las fotografías. Descarté aquel y escribí uno nuevo, en el que el mecanismo asumía un peso y un significado diversos”¹⁰⁰. Esta es la razón por la que el argumento de *Blow-up* cambia y empuja a Antonioni a realizar la alteración estructural de la obra original. No obstante, existe otro modelo literario identificable que Antonioni utiliza como inspiración para estructurar la relación entre los personajes, así como algunos otros elementos de la película. Se trata de la obra teatral *Sueño de una noche de verano*¹⁰¹; pieza que Chesterton a veces consideró “como la más grande de las obras de Shakespeare, [también]

“Train Kept A-Rollin’” del cantante de jazz Tiny Bradshaw; fue compuesta e interpretada por el grupo británico de rock The Yardbirds.

¹⁰⁰ Michelangelo Antonioni, *op. cit.*, 2º ed., Alianza, El libro de bolsillo, Madrid, 1970, p. 337.

¹⁰¹ Cabe aclarar que el título de la cinta en la traducción al español es *Blow-up. Deseo de una mañana de verano*. Antes de adentrarnos en detalles, hay que aclarar que la cinta no es una adaptación teatral. El parecido recae apenas en la agrupación de personajes, en cómo se intercalan historias secundarias, y en algunos motivos – que tienen presencia en la naturaleza humana y no necesariamente en Shakespeare –, la esencia de *Sueño* no está presente ni es reconocible sin esfuerzo; además, el propósito final del cineasta dista mucho del que busca el dramaturgo.

encontraba que su *supremo mérito literario era un mérito de diseño*¹⁰². El argumento de *Sueño* es más que conocido: Titania y Oberón, reyes de las hadas, se reúnen para festejar las bodas de Hipólita y Teseo, junto con su corte mágica y el duende Puck. Los gobernantes tienen problemas amorosos entre ellos, en los que el humilde tejedor Bottom se ve envuelto sin siquiera saber qué ocurre. Por otro lado, hay un conflicto amoroso entre cuatro jóvenes (Hermia, Helena, Lisandro y Demetrio) que se va complicando aún más debido a las travesuras de Puck con un jugo amoroso. Cada historia se relaciona con la otra, hasta que ninguno de los personajes sabe –exceptuando a Puck– qué es lo que está pasando y por qué ocurre así.

Existen similitudes más allá de la coincidencia, pues podemos observar varios elementos en común entre ambas. En primer lugar, el título de la cinta (*Blow-up. Deseo de una mañana de verano*) alude a la comedia de Shakespeare en cuanto al tiempo interno de los eventos, pues la duración de los sucesos en *Sueño* es la de una noche, mientras que la cinta transcurre desde la mañana (también de verano) hasta el amanecer del día siguiente, es decir, no más de veinticuatro horas; sin embargo, la cinta suprime la palabra “sueño” por “deseo” porque define mejor los motivos presentes en la película. Otros rasgos compartidos entre la obra de teatro y la película son: el aspecto erótico manifestado en más de un personaje, la confusión que despierta en ellos la incomprensión de las relaciones causales, el tema del engaño de los sentidos y las reflexiones respecto al arte, así como el abordamiento de dichos temas en momentos aparentemente innecesarios (la representación teatral preparada por Bottom en *Sueño*, y el concierto en el club nocturno en el caso de la película). A lo largo de las páginas siguientes, podremos apreciar en qué grado toma prestado el director elementos de Shakespeare, por lo que a veces habrá comparaciones estructurales con el fin de apreciar lo que Antonioni hace en *Blow-up*.

Es importante recordar que existen tres grupos de personajes que toman como modelo *Sueño*; una principal (con Thomas), y otras dos que tienen como único

¹⁰² Harold Bloom, *Shakespeare. La invención de lo humano*, Verticales de Bolsillo, Colombia, 2008, p. 199.

punto en común la participación indirecta del protagonista. En *Sueño* también podemos hallar esto, e incluso algunos personajes encuentran un equivalente de sí mismos en la otra obra¹⁰³. La tabla siguiente esquematiza la agrupación de los personajes y establece las equivalencias existentes:

	Personajes de <i>Sueño de una noche de verano</i>	Personajes de <i>Blow-up</i>
	Hermia, Demetrio	Mujer del parque y Hombre mayor
Primer grupo	Antes del inicio de <i>Sueño</i> , Hermia abandona a Demetrio por Lisandro; la lucha por hacer triunfar este amor es uno de los aspectos principales de la obra y el fracaso de Demetrio queda establecido. En <i>Blow-up</i> , ignoramos la relación que la pareja del parque ha tenido, sólo vemos el coqueteo y la consciencia de la mujer en la atracción que genera sobre el hombre mayor, pues explota esta atracción para llevar a cabo el asesinato. Por desgracia, no podemos saber si ella actúa impulsada por rencor, si es engañada o incluso extorsionada; tan sólo sabemos que no le es indiferente el acto de asesinar y por ello la mayor parte del tiempo actúa alterada.	
Personajes cruciales más evidentes y activos. Forman parte del problema principal de su obra.	Puck	Asesino
	Ambos se mantienen ocultos de los otros personajes y de los espectadores (en el caso del asesino ni siquiera lo podemos ver bien). Por otro lado, los dos comparten algo aún más crucial: son los únicos que tienen un panorama general de la situación, es decir, podrían aclarar todas nuestras dudas. No obstante, para ello tendrían que salir de su escondite entre los árboles.	
	Bottom	Thomas
	Ambos son el personaje más emblemático y representativo de sus historias, la personalidad más profunda, reveladora y ridiculizada. Poseen un carisma y una agudeza que lamentablemente no les permite escapar al “engaño de los sentidos”. Bottom termina creyendo que su contacto con Titania y las hadas fue producto de un sueño, mientras que Thomas se desengaña al descubrir su poca influencia sobre el mundo.	
Segundo grupo	Oberón y Titania	Mujer de la tienda y Ayudante

¹⁰³ La comparación entre ambos requiere mayor profundidad de la que se puede ofrecer en este trabajo.

Personajes que sirven como detonantes para la acción.	En el caso de Oberón y Titania, es su disputa amorosa la que complica y a la vez pone punto final a los enredos de la obra. La tarea de los personajes de la tienda es de lo más breve, sencilla y determinante: es por causa del retraso de la dueña y que el ayudante lo ahuyentase del local que Thomas decide matar el tiempo en el parque para esperarla.	
Tercer grupo (personajes generados por el contexto, ayudan al ritmo de la obra)	Hipólita y Teseo	Bill y Patricia
	Las dos parejas se mantienen al margen de los acontecimientos principales y cuentan con una historia propia que sólo es insinuada, motivo por el que su presencia es drásticamente menor en comparación con los personajes de los grupos anteriores; el intercalar sus historias también sirve como un sostén para el ritmo de la cinta. Las bodas de Hipólita y Teseo justifican la presencia de los demás personajes, además de su diálogo final una parte crucial de <i>Sueño</i> ; mientras que Bill da una pista valiosa con la interpretación del cuadro, Patricia la confirma y otorga otra en su conversación con Thomas.	
	Hadas y Bufones	Modelos y ayudantes
	Estos personajes surgen por el contexto de sus respectivas obras; no tienen peso por sí mismos, aunque ayudan a desarrollar mejor a los personajes principales debido a la interacción que establecen con ellos.	

El momento donde la mayor cantidad de personajes se reúnen es en el bosque (*Sueño*) y en el parque (*Blow-up*). Son dos las similitudes principales que comparten las dos obras en esta situación:

- El encantamiento de Puck y el asesinato tienen lugar en un espacio alejado del bullicio del mundo¹⁰⁴. Los participantes de estos eventos se encuentran alejados de cualquier otro posible testigo y está relacionado con un acto amoroso, lo cual agrega un toque de sutileza e intimidad.

¹⁰⁴ El bosque en *Sueño* funciona como un *locus amoenus*, en el que un lugar idílico permite la libre expresión de las pasiones eróticas. Mircea Eliade observa que “la vegetación encarna (o significa o participa de) la *realidad* que se hace vida, que crea sin agotarse, que se regenera manifestándose en formas sin número, sin agotarse jamás”. Por desgracia, en un *locus amoenus* también puede existir un peligro oculto; basta recordar a la serpiente en el mito de Adán y Eva. *Tratado de historia de las religiones*, Era, México, 2007, p. 297.

- Ninguno de los personajes alcanza a entender lo que pasa en las historias ajenas a la propia (si es que saben de ellas); aunque Shakespeare forma una unidad con un sentido cerrado con varias historias, la visión de conjunto tan sólo pertenece al espectador, a Oberón y a Puck. En *Blow-up*, por otro lado, el asesino y la mujer del parque son las piezas faltantes para descifrar el enredo; mientras que al sólo seguir la historia de Thomas, las demás quedan sin resolver.

Como he mencionado en más de una ocasión, la historia gira en torno al fotógrafo Thomas, quien es presentado como un hombre inteligente, seductor y con una fuerte pasión por la fotografía. Carismático y silencioso, él es el único personaje que conocemos a detalle, pero se debe en buena medida a su grado de interacción con otros personajes. Dichas interacciones nos revelan poco a poco detalles que su actitud pensativa y callada no podría lograr por su cuenta: con Ron es amigable al verlo como un igual, con algunas modelos le gusta imponerse y peca de ególatra, con otras es incluso seductor, con la mujer del parque hasta llega a ser intimidante. Así notamos que toma muchas decisiones por capricho y varias veces acaba distrayéndose por auténticas bagatelas.

En resumen, podemos concluir que no es constante en sus acciones. Es la actitud de un hombre dominado por el tedio, pues al no tener un objetivo claro en el cual centrarse, parece que lo único que le importa es matar el tiempo en cualquier cosa; lo anterior se comprueba revisando su comportamiento durante la cinta:

- Thomas encuentra a la pareja en el parque por pura casualidad, pues él tan sólo estaba en aquel lugar debido a que no encontró a la dueña de la tienda que deseaba adquirir. Si después discute con la mujer, en buena medida se debe a dos razones: en primer lugar, la mujer captó su atención; en segundo, no tiene otra cosa que hacer.
- Cuando habla con la propietaria –una mujer muy joven– el tema pasa del asunto de la compra del terreno a una charla casual; ella habla de sus planes a futuro y Thomas acaba metiéndose tanto en la conversación que compra

la hélice de un barco por impulso, retirándose del lugar sin haber concretado la venta.

- Thomas inicia un coqueteo con la mujer que le exige las fotografías en el estudio, logrando que ella baje la guardia y se relaje. Hay un punto en que a ambos les tiene sin cuidado abandonar la discusión e ir a la recámara para hacer el amor; acto interrumpido únicamente porque un hombre toca a la puerta para entregar la hélice que el protagonista había comprado antes. Después, la pareja se vuelve a distraer y pasan el rato divirtiéndose, fumando y charlando, hasta que la mujer cae en la cuenta del tiempo que ha transcurrido, tras lo cual se marcha.
- Siente un rechazo a las modelos jóvenes que insisten en que las fotografíe y no se molesta en disimularlo. No obstante, cuando ellas llegan a su estudio él deja el revelado de las fotografías en un punto climático para poder jugar con ellas, sin mostrar la menor antipatía. Es una secuencia que dura bastante –del minuto 1:06:00 al 1:14:00–, diez minutos en pantalla es demasiado tiempo como para pensar en esta secuencia como un mero añadido superfluo.
- Thomas decide regresar a su estudio tras hallar el cadáver, hace una escala en casa de Bill en vez de ir directamente por su cámara. No sabemos para qué, pues sale de ahí al encontrar a Bill y Patricia haciendo el amor; llega por fin a su estudio –que encuentra todo revuelto– y confirma el saqueo de las fotos, los rollos y los negativos.
- Persiguiendo a la mujer del parque, a quien cree ver entrar en un callejón, Thomas entra a un club nocturno. Al final, termina disfrutando del concierto como todos los demás; incluso llega a pelearse con algunas personas por obtener un trozo de una guitarra que uno de los músicos destruyó en un arranque de enojo. Sale corriendo y, en cuanto se ve libre del altercado, tira sin más el trozo a la calle, olvidando las dificultades que pasó para obtenerlo.

Los otros personajes no son desarrollados tanto como Thomas, carecen de diálogos extensos, y no tienen una importancia constante a lo largo de la película. Esto se debe a que son insertados en momentos clave, los cuales obedecen a una diégesis

diseñada para crear, tanto en Thomas como en el espectador, un impacto emocional priorizado por encima del argumento¹⁰⁵. Recordemos que el director planeó con cuidado la sucesión de eventos para evitar una narración policial; al dejar de considerar la anécdota como la parte más importante de la historia, el espectador fija su atención en las emociones y sensaciones que los personajes secundarios sienten (aparte de lo que nos revelan de Thomas). El menor detalle –una mirada, algún ademán de la mano– adquiere relevancia para intentar entender las situaciones. Al igual que el fotógrafo, los personajes se dedican a cumplir sus deseos y caprichos de la misma forma que los de *Sueño*, que “pese a sus personajes mágicos, es de un realismo extremo”¹⁰⁶: La modelo que Thomas fotografía al principio desea hacer un viaje que no emprende por asistir a la fiesta de Ron, las jóvenes que quieren ser modelos se olvidan de su objetivo para hacer el amor con el protagonista; Lisandro y Demetrio centran su amor en Helena, la cual se siente ofendida con esta situación y no desea a ninguno, Titania se enamora obsesivamente de Bottom para luego olvidarse por completo de él. En ambas obras existe una crítica hacia la volubilidad, en remarcar “la *inestabilidad* del deseo *satisfecho*”¹⁰⁷. Con tal de entrever los conflictos emocionales de los personajes de *Blow-up*, prestamos más atención a los pequeños detalles de lo que haríamos en otras cintas, de formato más convencional.

Resta agregar que la foto que encuentran Thomas y Patricia es única prueba que queda para demostrar que, al final, nada de lo ocurrido fue un sueño. Las palabras con que Harold Bloom describe a Bottom son también aplicables a Thomas:

Para Bottom, “el ojo... no ha oído, el oído... no ha visto, la mano... no es capaz de saborear, su lengua concebir ni su corazón de informar” las verdades de su sueño sin fondo [*bottomless*]. Como William Blake después de él, Bottom sugiere un

¹⁰⁵ Este recurso es de influencia neorrealista, en la línea que sigue Vittorio De Sica en *Ladrón de bicicletas* o *Umberto D*; otra mención importante sería la de Roberto Rossellini, quien prioriza el impacto emocional en cintas como *Roma ciudad abierta* y *Alemania año cero*.

¹⁰⁶ René Girard, *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 47.

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 49.

hombre apocalíptico y no caído, cuyos sentidos despertados se funden en una unidad sinestésica¹⁰⁸.

La historia poco a poco va perdiendo la certidumbre de la primera parte, los personajes parecen disolverse en la ciudad, hasta que quedamos tan desconcertados como el personaje principal, quien termina por desvanecerse en medio de la pantalla, dando por concluida la película. “Conceptos opuestos como realidad y ficción, verdad e ilusión, ser y parecer pierden su carácter contradictorio y se reúnen en la imaginación”¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Bloom, *op. cit.*, p. 220.

¹⁰⁹ Werner Faulstich y Helmut Korte, *op. cit.*, pp. 33-34.

Puntos de contacto

Vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis
ojos habían visto ese objeto secreto y
conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres,
pero que ningún hombre ha mirado: el
inconcebible universo.

Jorge Luis Borges, *El Aleph*

Este capítulo se enfoca especialmente en abordar los temas literarios y filosóficos recurrentes en ambas obras, tales como la percepción o el deseo. También se aborda el uso de símbolos que, aunque cambian del cuento a la película, conservan una función similar; las claves para la interpretación que brindan tanto Cortázar como Antonioni, la construcción psicológica de los personajes –especialmente en el caso del protagonista– es igualmente abordada y, finalmente, la justificación de la presencia de ciertas características en “Las babas del diablo” que son imposibles de alterar en *Blow-up*.

A veces se citan autores distintos a los hasta ahora mencionados, sobre todo en las similitudes temáticas. Esto se debe a que son una fuerte influencia tanto para Antonioni como para Cortázar, así que el grado de influjo merece ser rastreado en las obras aquí trabajadas. Las citas aparecen para sintetizar ideas, por lo que el texto no corre el riesgo de desviarse del asunto principal.

Tiempo y lugar

El espacio donde se desarrolla la historia tiene una serie de características bastante fáciles de apreciar, pues todos los escenarios se encuentran en un ambiente urbano –la capital de un país, para ser precisos– y las acciones importantes de la historia transcurren principalmente en dos lugares: uno es donde el protagonista encuentra a la pareja y el otro su estudio; también resalta el énfasis con el que las dos historias describen el trayecto del protagonista entre ambos. Mencionaremos a continuación las características principales de estos escenarios:

- El lugar de encuentro de la pareja está apartado del ruido de la ciudad, por lo que la atmósfera es tranquila e invita a la calma; no hay ningún otro testigo cerca de la escena cuya apreciación sirva como referencia complementaria. Las condiciones climáticas son importantes también, pues el viento impide escuchar la conversación de la pareja y el sol alumbra el lugar de un modo que la pareja queda completamente visible.
- El estudio del fotógrafo es el lugar de revelado de las fotos, un espacio íntimo y de trabajo, así como el escenario donde él reflexiona acerca de las fotos y su encuentro. Se aprovecha este momento para mencionar las inquietudes particulares tanto de Thomas como de Roberto Michel, causa por la que el fotógrafo de cada historia se encuentra absolutamente solo al momento de llevar esto a cabo.

Estas características son trascendentes por el tipo de problemática que la historia aborda. Ambos protagonistas quieren obtener una explicación de los eventos del parque, sin embargo el ambiente parece entorpecer dicha búsqueda; es más, puede decirse que el lugar revela al fotógrafo la imposibilidad de hallar una respuesta en algún factor externo o persona que no sea él mismo. Lamentablemente, esto no quiere decir que dicha respuesta sea verdad, así que debe limitarse a repasar de nuevo en busca de algo más que no haya visto. Es por ello que aparece un contraste al trasladar la acción al estudio, ya que aquí el protagonista cuenta con un ambiente controlado para efectuar su análisis.

Ninguna acción puede llevarse a cabo prescindiendo del sentido del espacio o tiempo, por lo que es un descuido grave ignorar estos aspectos. Roberto Michel lo sabe y busca en ellos alguna pista que esclarezca sus dudas, de ahí el constante bombardeo de información al lector; mientras que Thomas lucha especialmente contra el hecho de que jamás puede estar en el espacio correcto en el momento exacto. En las “Las babas del diablo” se pide ayuda al espacio, en *Blow-up* se lidia con él.

En cuanto los personajes secundarios, habitan en una línea temporal fuera de la del fotógrafo, ya que el desplazamiento espacio-temporal de cada personaje

es independiente del de los demás. El tiempo está ligado no sólo con el espacio, sino con la causalidad: *no porque algo no sea visible, quiere decir necesariamente que no existe*, de la misma forma que *todo cambio tiene necesariamente una causa*. La percepción del fotógrafo depende necesariamente de lo que alcanza a percibir de estos tres aspectos, a pesar de lo imperfecto o limitado que sea el resultado.

- Roberto Michel escribe su historia en la máquina Remington, por lo que la narración de “Las babas del diablo” transcurre dentro de su cabeza. Esto produce la impresión de que en realidad presenciamos la escritura de la historia en tiempo real; el fotógrafo está en un presente eterno, somos testigos del flujo de *su* tiempo y podemos cuestionar qué tan cierto es nuestro seguimiento de la narración a la par que Roberto Michel escribe. Tras terminar el cuento, se tiene la sensación de indeterminación, de una historia que vuelve a donde empezó, creando un ciclo sin fin.
- En *Blow-up*, la historia de Thomas se nos revela desde una perspectiva externa, además que es narrada prospectivamente. Seguimos a Thomas hasta el final, por lo que observamos que el tiempo del día –durante el cual la historia se desarrolla al principio– resulta lento en comparación con la aceleración de la parte final, donde la secuencia de fotos hecha en el estudio sirve como un detonante para incrementar el ritmo. Nos limitamos a *ver* lo que le ocurre, y al estar nosotros estáticos hallamos un espectáculo de cambios en el mundo alrededor del que los personajes se desplazan, Thomas está en una corriente ajena a la de los otros personajes.

Si la mirada del protagonista sólo abarca un tiempo y lugar limitados, entonces la percepción comparte esta característica; se da cuenta que al final que no puede conocer ni intervenir activamente sobre aquellas acciones que se escapan de sus posibilidades, pues ahora los otros personajes se han movido a un punto desconocido e inaccesible.

El fotógrafo no puede controlar ninguna de las acciones externas. Excepto sobre sí mismo, ni Roberto Michel ni Thomas tienen mayor influencia sobre los hechos que se desarrollan. La cinta y el cuento reflejan la necesidad de un fotógrafo

por conocer las causas de una sucesión de eventos de los que queda excluido. En el final de las dos historias, el fotógrafo sufre una confusión nacida a partir del derrumbe de sus expectativas, y ésta lo lleva a obtener una conclusión amarga; él se ve obligado a aceptar su ignorancia, así como la impotencia de sus acciones ante el tiempo, el espacio y la causalidad.

Personajes

Antonioni conserva el núcleo de la problemática en “Las babas del diablo”, es decir, en ambas obras se mantienen los personajes y la anécdota esencial. Un fotógrafo se encuentra con un hombre y una mujer atractiva –entre ellos existe con una marcada diferencia de edad–, están muy juntos en un lugar alejado del ruido y la gente; él cree que sólo coquetean, lo que no le impide fotografiarlos sin permiso. Hay un tercer hombre del que el fotógrafo no se percata al principio que guarda relación con la pareja y, tras considerar el peso de este nuevo descubrimiento, la primera impresión del protagonista resulta incorrecta.

Es necesario hacer destacar a la pareja, pues se supone que el fotógrafo los encuentra por casualidad. Que entre ellos exista una diferencia de edad evidente es un factor *visual* imprescindible para llamar la atención del protagonista, ya que difícilmente les prestaría atención si se tratase tan sólo de una típica pareja coqueteando. Debe existir una motivación para que el fotógrafo decida fotografiarlos sin permiso, y aquí hemos llegado a otro punto crucial.

El personaje principal, Roberto Michel para Cortázar y Thomas para Antonioni, es el eje alrededor del que todo el argumento gira. Su actitud desenfadada al principio de la historia, la incomprensión de los móviles que dirigen las acciones de los otros personajes y el final abierto –el cual no arroja luz sobre el futuro del protagonista– es lo que separa a ambas versiones de una posible comparación con el cuento detectivesco clásico (Edgar Allan Poe, sir Arthur Conan Doyle o Agatha Christie, por citar algunos nombres). Ambos creadores deben ser muy cuidadosos de evitar que la historia pueda aludir en algún momento al

comportamiento arquetípico del detective: un hombre que parte en busca de una explicación racional, contando con una serie de pistas que tendrán un sentido claro, racional y cerrado al término de la historia.

La percepción subjetiva del protagonista es nuestra única fuente para conocer los hechos del incidente y para que toda la historia tenga un sentido delimitado; es necesario que él conozca las pequeñas piezas faltantes que puedan dar mayor sentido a la información que ya tiene. Pero en la cinta, e igualmente en el cuento, el fotógrafo se encuentra ajeno del flujo principal de los eventos que presencié por casualidad. Tanto Roberto Michel como Thomas reconstruyen, por no decir que especulan, los hechos en su mente; están encerrados dentro de sí mismos y su ensimismamiento tan sólo hace más sencillo el burlarlos.

No es necesario justificar el carácter resuelto del protagonista al principio de la historia, porque al inicio todo debe parecer perfectamente claro y delimitado. La curiosidad del fotógrafo es casi desenfadada; después esto cambia progresivamente cuando, ahora desesperado, quiere intervenir en los incidentes que ahora conoce gracias a las fotografías tomadas. Aquí es inevitable que él experimente un desencanto tras descubrir su impotencia ante estos eventos, ya que ni siquiera es capaz de entender las motivaciones detrás de ellos. Se ha perdido toda certidumbre acerca de lo ocurrido, por lo que la decepción queda más patente si lo contrastamos con la actitud que tenía al inicio de la historia.

Además, el problema de Thomas y Roberto Michel acerca de su pasividad es reforzado por medio de la problemática de la fotografía, junto con la de otra expresión artística. La condición de fotógrafo acentúa el carácter pasivo del protagonista, quien no tiene posibilidades de intervenir al estar situado “del otro lado de la cámara”. Cortázar opta por hacer uso de la expresión escrita; en el caso de Antonioni, podría interpretarse la escena del club como una puesta escénica en la que lo que acontece dentro de ese espacio pierde sentido fuera de éste. Lo único que evita poner en duda lo ocurrido son precisamente las fotos, único soporte para su memoria.

Es una pena que no pueda evitarse que el protagonista se vuelva un espectador de la vida, limitándose a presenciar hechos sin principio ni final; es parte de un mundo que puede prescindir perfectamente de él, pues éste seguirá moviéndose aunque el fotógrafo no lo haga. Ambos, Roberto y Thomas, se encuentran obligados a ser, debido a su imposibilidad de tomar acción, espectadores de una historia que le es y será siempre ajena. Viven prisioneros en otro instante.

Para finalizar, otro punto que resalta es la apreciación del deseo –destacando el erótico en particular– con el que ambos protagonistas evalúan la conducta de la pareja, ya que evidencia su juicio del mundo mediante sus creencias personales. En el caso de *Blow-up*, Thomas ve en escena de la pareja en el parque una aventura amorosa –similar a las que él mismo se entrega, coqueteando con las mujeres que capturan su atención “en este juego que sólo tiene dos colores: la vanidad y el deseo sexual”¹¹⁰ –. En “Las babas del diablo”, “Michel es puritano a ratos, cree que no se debe corromper por la fuerza. En el fondo, aquella foto había sido una buena acción”¹¹¹. Michel se contiene más que Thomas, lo cual tiene como consecuencia que sólo del segundo tenemos una práctica sexual activa; la siguiente es una de sus especulaciones de la pareja:

Cerrando los ojos, si es que los cerré, puse en orden la escena, los besos burlones, la mujer rechazando con dulzura las manos que pretenderían 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

¹¹⁰ André Malraux “Prólogo” en *Las amistades peligrosas*, Pierre Choderlos de Laclos, Tusquets, México, 2009, p. 10.

¹¹¹ Cortázar, *op. cit.*, p. 295.

satisfacción, de excitarse para algún otro, alguien que de ninguna manera podía ser ese chico¹¹².

El aspecto erótico invariablemente escapa de lo racional, y en el caso de Roberto Michel y Thomas, todo lo juzgan a partir de sus respectivos juicios, motivo por el que parece entreverse su propia experiencia sexual. Sin embargo, los dos racionalizan su apreciación y da la impresión que sus concepciones los ciegan; André Gide diría de este tipo de personajes que “de ellos no cabe esperar ninguna sinceridad; porque sólo hacen lo que sus principios han decretado que deben hacer o, si no, consideran lo que hacen como mal hecho”¹¹³. Esto es muy cierto, ya que ni Michel ni Thomas consideran la posibilidad de una falla en sus interpretaciones, lo cual expone cierta vanidad. Se ha visto hasta ahora que “entre nosotros [los hombres], se es esclavo o se es libre. [No obstante] Allá, en el reino maravilloso y terrible del deseo, se es las dos cosas a la vez”¹¹⁴. La supuesta libertad con la que cuentan los fotógrafos los lleva a descubrir las limitaciones de su condición, hecho que los transforma en esclavos de su percepción.

De cualquier forma, ambos protagonistas podrían ser víctimas de la crítica que el libertino Dolmancé dirige contra la razón en el tercer diálogo de *Filosofía del tocador*:

Hay que haber perdido la razón para creer en ella. Fruto del pavor de unos y de la debilidad de otros, ese abominable fantasma, [...] es inútil para el sistema de la tierra; infaliblemente la perjudicaría, porque sus voluntades, que debieran ser justas, jamás podrán aliarse con las injusticias, las cuales son esenciales a las leyes de la naturaleza; porque constantemente ese ser debería querer el bien, mientras que la naturaleza sólo tiene que desearlo como compensación del mal que sirve a sus leyes; porque sería preciso que actuase siempre, y la naturaleza, que tiene la acción perpetua por una de sus leyes, no podría sino encontrarse en competencia y oposición perpetua con él¹¹⁵.

Dolmancé ataca la creencia en la razón de forma muy elegante, pues si bien las personas se sirven de una buena argumentación para justificar sus acciones, el

¹¹² *Ibid*, p. 291.

¹¹³ *El inmoralista*, Debolsillo, México, 2013, p. 113.

¹¹⁴ Mario Vargas Llosa, “El placer glacial” en *Historia del ojo*, Georges Bataille, Tusquets, México, 2013, p. 31.

¹¹⁵ Marqués de Sade, *Filosofía en el tocador*, Lea, Argentina, 2006, p. 37.

mundo no es en su comportamiento racional, necesariamente. En resumen, la razón es sólo un medio para conocer y no un fin. También es cierto que Thomas y Roberto Michel, más que un deseo sexual, son dueños de una pasión –similar a la de los personajes principales de la novela clásica– que se encuentra enfocada gracias a sus apreciaciones racionales:

La marquesa, Valmont, Julien Sorel, Vautrin, Rastignac, Raskolnikov e Iván Karamazov tienen como rasgo particular el de realizar actos *premeditados*, en función de una concepción general de la vida. Su fuerza novelesca proviene de que, en ellos, esta concepción habita exactamente como una pasión; es su pasión [...]. Tales personajes responden al deseo humano, siempre profundo de actuar con pleno dominio de su acción. Con ellos, el héroe termina y comienza el personaje significativo¹¹⁶.

Esta pasión, como vemos, tiene el motor sublime de la ideología propia; por desgracia, está condenada al fracaso. Cortázar y Antonioni utilizan los recursos novelescos que buscan derrumbar tan sólo para hacer evidente su falsedad, pues la vitalidad está lejos de ser abarcable por la razón (al menos sin emplear “términos racionales”). Este aspecto es presentado de forma clara aunque sutil en el cuento y en la película debido a que, de otro modo, “la obscenidad debe ir acompañada de la trivialidad, porque cualquier índole de placer estético ha de reemplazarse por entero por la simple estimulación sexual que exige el término tradicional, a fin de ejercer una acción directa sobre el paciente”¹¹⁷. Ambos protagonistas son observadores limitados en el parque por las circunstancias –con la particular mención de la sexualidad activa de Thomas en otros momentos de la cinta–, de modo que no ejercen una *acción directa sobre el paciente*; no obstante, el aspecto erótico jamás se vulgariza a pesar de ser evidente al ser el fotógrafo un sutil *voyeur*.

Motivos y temas

El papel esencial que desempeña el elemento de la fotografía se desenvuelve en la “lengua personal” de la literatura y el cine, aunque evidentemente desarrollado con

¹¹⁶ Malraux, *op. cit.*, p.11.

¹¹⁷ Vladimir Nabokov, *Lolita*, Anagrama, Barcelona, 2012, p. 384.

los recursos propios de cada medio. Sabemos que el revelado y posterior análisis de las fotografías permite al protagonista hacer claro su equívoco sobre la situación, que el descubrimiento de lo sucedido causa un fuerte impacto en él y que, aunque no encuentra la información faltante que escapa a su conocimiento, por lo menos puede darse una idea de lo que hacía aquel grupo de personas.

Todo este desarrollo sirve para dar a conocer mejor el carácter apasionado del fotógrafo, quien halla fragmentos de verdad a través de su pasión, pues él es tan entregado a su arte como los otros personajes (sea lo que sea que los motive). La fotografía aparece en cada obra de forma distinta:

- En “Las babas del diablo”, aparecen descripciones del paisaje que más bien dan la impresión de ser instrucciones para tomar los encuadres de una foto, y dejan en claro lo engañoso que puede resultar lo que vemos. Se usa un lenguaje especializado, propio del oficio, para otorgar verosimilitud al protagonista.
- En *Blow-up*, la secuencia –sumamente larga, puede añadirse– en la que se ve al fotógrafo armar la secuencia de fotos, conforma la parte crucial de la cinta. Thomas termina el revelado tras un largo proceso de selección de los negativos, análisis de los resultados, observación y ampliación de los pequeños detalles que otorgan un sentido a las imágenes.

La fotografía permite la captura y preservación de un instante irrepitible en el mundo¹¹⁸, lo cual también permite una reflexión con más calma por parte del fotógrafo acerca de los hechos que tomaron lugar. Por medio de este “aprimonamiento del tiempo”, el fotógrafo se percata *después* que la situación aparentemente pasional consiste en un asunto más grave, el cual obedece a una intencionalidad que en su momento no alcanzó a ver. La fotografía no sólo comunica subjetividad, también implica hablar de un tiempo perpetuamente cristalizado.

¹¹⁸ Aunque hoy en día existen múltiples herramientas de manipulación de la imagen (CGI, Photoshop, etc.), nadie puede repetir dos veces las condiciones exactas en el medio ambiente (luz natural, movimiento espontáneo de personas o animales, viento, etc.) para capturarlas con la cámara. Esta afirmación es válida únicamente al hablar de la fotografía convencional, en la que no existe manipulación alguna los elementos que están dispuestos dentro de la imagen tomada.

Para desgracia de los espectadores que disfrutan de relatos perfectamente delimitados, ninguna de las dos historias está cerca de estar cien por ciento cerrada, puesto que jamás queda aclarado el misterio que guarda el trío. Es imposible determinar ésto con el final tan abierto que *Blow-up* y “Las babas del diablo” nos presentan, lo cual nos lleva a abordar otro aspecto importante que, junto con los símbolos que mencionaremos más adelante, también permite una libre interpretación. En ninguna parte de la cinta o de la narración sabemos a ciencia cierta el destino del fotógrafo tras el incidente:

- Roberto Michel culmina su relato en una especie de cinta de Moebius, pues al terminar la historia se completa un ciclo que, al igual que la historia de la que es testigo, no tiene ni principio ni final; el tiempo se detiene, por lo que también se detienen los cambios en el protagonista, y con ello, cualquier posible dolor. La condición a la que Roberto Michel se ve reducido implica una renuncia a cualquier futuro, de ahí que se autodenomine “atrapado en un tiempo”.
- Thomas termina viendo un partido de tenis representado por mimos en el parque, juego del que finalmente acaba tomando parte al arrojarles una pelota de tenis imaginaria, al tiempo en que de la nada se escucha el sonido de la pelota (un sonido metafórico) que golpea el suelo; hay un encuadre fijo en el que Thomas aparece meditando un momento, cambia su expresión facial y se abre la toma. Ahora el protagonista aparece en medio del campo, se da la media vuelta, alejándose del lugar, y desaparece por medio de una transición de disolvencia, mientras es reemplazado por las palabras “THE END”.

Existen elementos simbólicos diferentes en la cinta con respecto del cuento, los cuales guían la interpretación rumbo a los objetivos particulares de su creador. Pese a ello, son símbolos que orientan la lectura al tema de lo real, con esto me refiero a cuestiones como qué tanto se puede confiar en la experiencia, en las sensaciones, si jamás obtenemos una idea global o que capture la esencia de lo externo al individuo. A su vez, funcionan como un soporte rítmico y calmado conforme el relato

avanza. Dichos símbolos, por fuerza, se encuentran presentes durante la mayor parte de la historia:

Obra	Símbolos	Significado
"Las babas del diablo"	Nubes y aves	Funcionan como un símbolo de libertad para Roberto Michel tras su desencanto. Son oraciones que aparecen intercaladas a lo largo del cuento –con especial importancia al principio y al final de la narración–, creando otra narración al dar a entender el estado contemplativo en que el protagonista se encuentra.
	Araña, hilos de virgen y babas del diablo	La araña remite a la expresión "babas del diablo", que significa telaraña y se vincula con el hombre oculto; los hilos de virgen, ligados al muchacho del parque, son los filamentos de telaraña con que las arañas jóvenes viajan. La equivalencia entre hilos de "virgen" y "babas del diablo" produce ambigüedad debido a la naturaleza contraria de las palabras "virgen" y "diablo".
	Máquina Remington y cámara Contax	La máquina de escribir representa la parte activa del fotógrafo, quien por medio de ella da a conocer su experiencia. Contrariamente, su parte pasiva (la de observador) recae en la cámara, debido a que la fotografía implica tomar una posición con respecto de lo fotografiado.
<i>Blow-up</i>	Pinturas de Bill y la fotografía difusa del cadáver	Estos dos símbolos son las dos pistas más importantes para entender que los objetos, así como los eventos, adquieren significado gracias a una persona que se los otorgue. Aquí lo que importa es el individuo.
	Guitarra del concierto en el club y la pancarta de los manifestantes	Los objetos expresan la necesidad del contexto externo para el individuo al evaluar la importancia de los mismos con respecto de las demás personas. Ambos son obtenidos en una situación específica, para regocijo de Thomas, y después desechados indiferentemente al alejarse el fotógrafo del lugar de donde los obtuvo.
	Artistas callejeros	Son la pista final. Sin importar el valor de la interpretación, ya sea interno o externo, la subjetividad del espectador conlleva un acto de creación. Significa que pensar algo implica hacerlo real, aunque no lo sea para todo el mundo,

		por eso es que Thomas puede escuchar el sonido de la pelota y el que ésta no aparezca en pantalla.
--	--	--

Un final abierto es crucial para las dos obras. El que tanto el cuento como la cinta presenten esto hace que ambas otorguen libertad al lector/espectador para poder especular acerca del destino que le depara al fotógrafo. Al tener las personas distintos valores e historias personales, en cierto sentido habrá tantos finales posibles como lectores/espectadores.

Claves de la interpretación

Para que los interesados –ya sea en el cuento o la película– puedan tener bases para la apreciación de cada obra, se cuenta con la presencia de una pista crucial proporcionada por su respectivo creador, la cual se encuentra ubicada al inicio de la historia. El motivo esencial es que el lector entienda su propio papel: el significado final de la obra, contrariamente a lo que se acostumbra, no lo va a dar por entero el director ni el escritor, sino que el lector/espectador debe buscar una interpretación personal de la misma.

Tanto Antonioni como Cortázar utilizan el mismo recurso de forma diferente. El escritor argentino lo hace en el primer párrafo, problematizando las dificultades técnicas que implica el contar esta historia de una forma honesta, realiza juegos con las personas narrativas e integra algunos elementos que serán una constante en el cuento (las nubes, el cielo, los ojos, la mujer); una función más es que engancha al lector en el cuento desde el principio, haciéndole desear una explicación satisfactoria. Antonioni opta por usar la secuencia en casa de Bill como el “manual de interpretación” para su cinta, la ya mencionada interpretación de Bill acerca de su propio cuadro en el capítulo anterior¹¹⁹; esto es retomado con imágenes de

¹¹⁹ Esta secuencia está ubicada en el min. 15:36 y termina en el min. 18:27; aunque la historia de Bill no tiene gran repercusión en la trama, sí tiene un papel crucial en la construcción de la apreciación de la misma.

manchas a lo largo de la cinta y, más explícitamente, con el comentario de Patricia sobre el parecido de la foto de Thomas con la pintura de Bill.

Para que esta atención con el lector/espectador no se sienta ajena con respecto del resto, *Blow-up* y “Las babas del diablo” remiten en la medida de lo posible a estos momentos clave. A pesar de la disparidad de elementos conjuntados y del estilo abierto de las dos historias, se aprecia un cuidado meticuloso en la estructura para evitar hacer pensar que la obra está así por descuido de su creador, como si estuviera inacabada o fuese imperfecta. Además, el poco argumento existente permite captar al espectador con mayor detalle la importancia de las sensaciones que percibe cada personaje. Todo lo anterior lo hemos estudiado con detalle en su respectivo capítulo, aunque cabe recalcarlo para apreciar las similitudes de las dos historias en conjunto.

Conclusión

La película tiene elementos plenamente reconocibles de “Las babas del diablo”, entre los cuales podemos mencionar los personajes esenciales, similitudes temáticas, así como el mecanismo del revelado de las fotografías. Algunos elementos simbólicos cambian por las diferencias que Antonioni establece con respecto del original; pese a ello, cumplen un mismo propósito a nivel estructural con los medios que cada discurso dispone.

Al tener relación con el cuento original, la cinta se ve obligada a afrontar problemas filosóficos similares para contar su historia, además de los que introduce por su propia cuenta. Esto impulsa a Antonioni a sortear estos obstáculos por medio de una estructura tan meditada como la que emplea Cortázar en “Las babas del diablo”, pues en modo alguno la estructura está hecha al azar; ambas historias saben cómo presentar la información al lector y retomar los elementos (supuestamente dispersos) a lo largo de toda la obra para darle mayor cohesión.

No obstante, cabe señalar que todos los puntos anteriormente tratados son algunos de los aspectos más esenciales de la historia, no todos. Al momento de

revisar las diferencias, será cuando parezca sensato preguntarse si en verdad se trata de una adaptación. Las diferencias “menores” entre ambas obras, los pequeños detalles, hacen que la historia de ambos discursos tome rumbos muy diferentes en los aspectos que no hemos tratado aún.

Puntos de divergencia

El excéntrico caballero había desplegado en ese negocio sus maravillosas cualidades de serenidad y exactitud. ¿Pero qué había ganado con su excursión? ¿Qué había obtenido de su viaje?

Julio Verne, *La vuelta al mundo en 80 días*

Aquí se resaltan las principales diferencias que separan los caminos de Cortázar y Antonioni, lo cual nos lleva a hablar de los procesos creativos, de la influencia de las diversas fuentes, preocupaciones estéticas e inquietudes personales de los creadores. Se dará principal atención a *Blow-up*, pues hablar de las diferencias entre ambas historias implica reconocer la particularidad de Antonioni; sin mencionar que de “Las babas del diablo” se ha dicho bastante en el capítulo pasado. Por ello, aquí se encontrarán más explicaciones de la técnica cinematográfica, así como de sus particularidades teóricas.

Tiempo y lugar

Lo primero que se aprecia es el cambio realizado por Antonioni sobre algunos eventos de “Las babas del diablo” para ajustarlos más a sus preferencias; incluso se permite añadir hechos inexistentes en el argumento original de Cortázar, previa y posteriormente a los sucesos centrales que emparentan a ambas historias. *Blow-up* amplía el argumento al narrar un antes y un después a dos momentos en especial: el primero, el encuentro con la pareja; el segundo, el revelado de las fotos.

Hay que tener en cuenta que *Blow-up* es una cinta planeada para ser un largometraje, por lo que “estas películas pueden durar de 90 minutos hasta 2 horas, aunque no son infrecuentes películas más largas”¹²⁰. La adaptación del cuento sin este extra tendría muchas dificultades para alcanzar el metraje requerido, pues las descripciones literarias que a Cortázar le lleva varias páginas construir, a la cinta le toma un pequeño instante transmitir las al espectador. Las películas, al igual que los

¹²⁰Ira Koninsberg, *Diccionario Técnico Akal de cine*, Akal, Madrid, 2004, p. 288.

cuentos, deben ser discursos que el lector/espectador pueda ver de un tirón; parafraseando a Cortázar, el cuento debe ganar en el ring de la narrativa por *knock-out*. El cine debe proponerse lo mismo, a la vez que intenta ser fiel a sus propias convenciones.

El uso y creación del espacio consiste en un segundo punto a considerar, pues en “Las babas del diablo” y *Blow-up* se revela una preocupación por la construcción detallada de la ciudad, aunque cabe destacar que los medios utilizados para lograr esto difieren bastante en la cinta con respecto de la película. *Blow-up* sustituye París por la ciudad de Londres como lugar para los eventos. Además, la cinta desarrolla el argumento en un abanico mucho más amplio de locaciones que el parque, el estudio y el camino entre estos lugares: está la casa de antigüedades, el parque, el estudio de Thomas, el restaurante, la casa de Ron, la de Bill y un club nocturno. Antonioni se preocupa por reconstruir la complejidad espacial de un centro urbano grande; se enfoca en la vasta diversidad social que compone a la comunidad londinense de los años 60; asimismo, transmite al espectador el vertiginoso ritmo de vida propio de la urbe. Estos saltos entre escenarios pueden apreciarse mejor en la tabla siguiente, en la que resaltan el número y duración de las secuencias en las que Thomas viaja en auto:

Título y créditos (0:00-1:22)				
Mimos (1:23-2:08)	Fábrica y Thomas (2:09-2:32)	Mimos (2:33-2:42)	Thomas (2:43-3:12)	Mimos y Thomas (3:13-3:46)
Auto (3:47-4:49)				
Estudio (3:47-15:30)	Casa de Bill (15:31-18:30)		Estudio (18:31-20:12)	
Auto (20:13-21:20)				
Tienda (21:21-23:30)	Parque-Encuentro con la pareja (23:31-30:47)		Tienda (30:48-33:28)	
Auto (33:29-35:12)				
Restaurante-Thomas y Ron son espíados (35:13-38:20)				
Auto (38:21-39:50)				
Estudio-Con la mujer (39:51-55:46)	Estudio-Revelado 1 (55:47-1:06:37)	Estudio-Las modelos (1:06:38-1:14:15)	Estudio-Revelado 2 (1:14:16-1:17:03)	
Parque-Hallazgo del cadáver (1:17:04-1:20:00)				

Estudio (1:20:01-1:20:52)	Casa de Bill (1:20:53-1:22:18)	Estudio (1:22:19-1:28:26)
Auto-Toma breve (1:28:27-1:28:46)		
Calle-Avistamiento de la mujer (1:28:47-1:30:00)	El Club (1:30:01-1:33:10)	Calle-Guitarra rota (1:33:11-1:33:35)
Casa de Ron (1:33:36-1:39:00)		
Parque-El cadáver desaparece (1:39:01-1:41:42)	Parque-Mimos (1:41:43-1:45:02)	Parque- Realización de Thomas (1:45:03-1:46:20)
Fin		

Cortázar opta por mencionar las calles y lugares parisinos por los que Roberto Michel transita, trazando una ruta detallada que inicia en la habitación de éste –la cual está ubicada en el número 11 de la rue *Monsieur-le-Prince*– hasta la *Place Louis-Aragon*; también se menciona que el motivo original de Roberto Michel era tomar fotografías de la Conserjería y de la *Sainte-Chapelle*. La ciudad parece desierta, pues si apartamos a los tres personajes con los que se encuentra, en ningún otro instante sabemos sobre otras personas en la ciudad. Aunque esto añade a la historia verosimilitud, no es objetivo del cuento establecer una correspondencia exacta con París.

La historia de “Las babas del diablo” se centra en la perspectiva de Roberto Michel, quien está demasiado enfrascado en sí mismo como para que cualquier otra persona (salvo la pareja) llame su atención. El protagonista prefiere fijarse en el clima, comunicarnos lo que va interesándole o pensamientos concretos, tales como sus reflexiones acerca de la fotografía, las palabras y la realidad; jamás nos habla de alguna otra persona. La ciudad está descrita para conocer el mundo sensible del protagonista, pero sólo en la medida en que pueda hallar alguna pista para solucionar su conflicto emocional.

Antonioni opta por construir Londres a partir de diversas tomas en las que en segundo plano se pueden apreciar la zona obrera, los suburbios, las calles ruidosas, las manifestaciones artísticas y hasta las protestas de los habitantes de la ciudad; esto es realizado durante los trayectos en que Thomas conduce, ya que el lente de la cámara sigue sus movimientos por el camino. Sus trayectos en auto son secuencias de transición entre escenarios que también sirven para transmitir la

distancia que separa a un lugar con respecto de otro. El fotógrafo es un habitante más de la gran urbe; todos habitan un Londres en que su acelerada vida parece haber separado los lazos entre ellos porque cada quien vive para sí.

Del tiempo es necesario aclarar que deben distinguirse dos cosas distintas: por un lado, está el transcurso interno del tiempo para los personajes en la historia; por el otro, está el orden de eventos por medio del que se quiere dar a conocer al lector/espectador la secuencia total de la historia presentada. En ambas consideraciones hallamos diferencias entre *Blow-up* y “Las babas del diablo”. A cada obra le corresponde un párrafo, el cual inicia hablando acerca del transcurso interno, inmediatamente después se habla del orden de la narración.

En el cuento, el desarrollo de todas las acciones toma algunas horas de por lo menos tres días diferentes, con un espacio de tiempo entre ellos. El primer espacio (entre el día inicial y el segundo) tiene una duración de una semana; el segundo cubre un espacio de tres semanas, aproximadamente. “Las babas del diablo” está escrito a partir de varias líneas temporales:

La narración que abarca desde lo ocurrido en la *Place Louis-Aragon* hasta el descubrimiento en el estudio es lineal, la escritura en la máquina Remington está ubicada al principio del cuento y se van intercalando menciones durante el relato. En la parte final, la historia explica las constantes menciones de nubes diseminadas durante buena parte de la narración al revelar que, tras su desencanto, el protagonista queda tirado en el suelo y se dedica a ver las nubes pasar; el intercalar estas menciones da la impresión que Roberto Michel se quedó tirado en el suelo un tiempo equivalente al que dura la lectura del cuento completo. El intercalado de estas líneas en la parte intermedia de “Las babas del diablo” da otra sensación relacionada, la de que todos estos momentos ocurrieron al mismo tiempo; van entramando gradualmente la escritura del cuento en forma circular desde el incidente y el desengaño, pasando por la devastación del protagonista, desde el paso de las nubes hasta cuando se sienta a escribir. En cuanto termina la historia también lo hace la labor creadora de Roberto Michel; no obstante, si bien nos ha contado lo sucedido, para el lector es reciente que se quede mirando las nubes y

sabemos que en algún momento se levanta para sentarse a escribir una historia que él mismo no acaba de entender.... y así volvemos justo a donde empezamos.

Los eventos de *Blow-up* duran cuando mucho un día, durante el cual apreciamos una multitud de eventos que estiran o acortan la sensación de tiempo del espectador conforme la cinta lo requiera, enfocándose con mayor detenimiento en las partes que el director considera más importantes. Se desarrollan diversas historias simultáneamente, siendo todas independientes en sus móviles de la principal, aunque relacionadas con Thomas cuando coinciden en un mismo lugar. Esto es posible gracias al empleo de una cantidad mayor de personajes por parte de Antonioni, en comparación con el número que maneja “Las babas del diablo”. La historia de la mujer de la tienda de antigüedades, la mujer del parque y su relación con el asesino misterioso, la modelo del principio de la cinta, las admiradoras de Thomas, y los problemas maritales de Patricia con Bill se entretajan en un tapiz que se nos revela tan sólo en la medida de su cercanía con Thomas.

El tiempo, junto con el espacio, es una de las dos nociones básicas para la percepción; si a lo anterior añadimos el concepto de causalidad, podemos darnos una idea más clara de lo necesario del juego con estos recursos para la configuración del personaje principal. *Blow-up* y “Las babas del diablo” alcanzan una complejidad inmensa al abordar el problema de la percepción por medio de caminos propios: Cortázar utiliza el tiempo que su protagonista percibe para enfatizar su impotencia sobre los sucesos; Antonioni, por otro lado, elige trabajar con el espacio en el que su fotógrafo se desenvuelve para enfatizar las fuerzas externas ocultas a él.

Julio Cortázar se inclina por hacer un uso cuidado del tiempo; por medio de él, retrata tanto el estado emocional del personaje como lo que realmente significa la expresión *el velo de Maya*. Prepara desde el principio el recurso estéticamente atractivo del contrapunto (del cual hablamos en el primer capítulo), creando un ambiente de expectación tan sólo para después encontrar darnos cuenta que lo importante (más que la trama) es el aspecto emocional de Roberto Michel, y así

revelarnos la importancia de su desencanto, de su liberación, de los dolores del mundo. Tengamos en mente esto:

El dolor no brota de no tener. Brota de querer tener y sin embargo no tener. El querer tener es la *conditio sine qua non* para que el dolor sea eficaz. La enseñanza más importante del estoicismo como ética de la razón pura es desprenderse todo lo posible del querer¹²¹.

El uso del tiempo en la narración de *Blow-up* es bastante apegado a lo convencional, motivo por el que el espacio es el terreno donde Antonioni resalta más. En la cinta parece una puesta en escena en la que personajes entran y salen de la pantalla, sin que sepamos qué es lo que ocurre mientras no somos capaces de verlos. Antonioni, del mismo modo que lo hicieron Fellini y De Sica, logra que el espectador se preocupe por aquello que la cámara no capta, de aquellas fuerzas que operan secretamente mientras no somos capaces de prestar atención.

Personajes

En este punto, la distinción más clara es que *Blow-up* cuenta con un abanico más amplio de personajes, de los cuales ya he hablado a lo largo de este trabajo. La interacción con otros personajes ocurre únicamente en *Blow-up*, los cuales ayudan a construir de manera más eficaz al fotógrafo de Antonioni; dentro de este punto, podemos apreciar que el protagonista no trata con Ron de la misma forma que con las modelos (aquellas lo asedian) y tampoco interactúa con Patricia de la misma forma que lo hace con la mujer del parque. La explicación es que Thomas requiere más tiempo para desarrollarse ante el espectador que Roberto Michel, de ahí que la narración de los hechos previos al encuentro con la pareja se vea ampliado; de igual forma, los nuevos elementos introducidos en este inicio “extendido” deben tener algún tipo de concreción, por lo que son retomados y redondeados (parcialmente) al final de la cinta.

¹²¹ Schopenhauer, *Los dolores del mundo*, Diario Público/Editorial Sol 90, Barcelona, 2009, p. 9.

Contrariamente, el protagonista sufre pocos cambios del cuento a la película, pero no dejan de ser importantes ni dignos de mención:

- Thomas es un fotógrafo profesional de arte y modas, además de un londinense más; es más que un fotógrafo amateur, aunque deja de ser un traductor franco-chileno en París. El cambio anterior conlleva alterar la preocupación literaria de Roberto Michel por otra, debido a que son protagonistas creados de inquietudes diferentes; así se inserta la problemática de la puesta en escena en *Blow-up*.
- Nos adentramos en la mente de Roberto Michel, descubrimos sus inquietudes y su estado emocional, pese a que jamás interactúa con otro personaje; se opta por crear un doble del protagonista y confrontar a los dos mediante las voces gramaticales, recurso siempre presente a lo largo del cuento.
- Hay un acercamiento más íntimo que con Thomas, a quien conocemos solamente por medio de su gesticulación facial o su expresión corporal, así como de su interacción con otros personajes; debemos entenderlo sin que pronuncie palabra alguna, lo cual fortalece la ambigüedad que Antonioni busca. Destaca el que no se tenga que recurrir a una voz en *off*¹²², recurso más usual del cine para perfilar al protagonista como alguien inteligente, seductor, perceptivo y reservado.
- Roberto Michel carece de la conducta sexual activa de su contraparte, por lo que sus alusiones eróticas son más matizadas en “Las babas del diablo”. Thomas es sensual, está entregado al erotismo más activamente.

El muchacho asediado en “Las babas del diablo” es reemplazado por un hombre mayor en *Blow-up*, misma suerte que corre el problema del comercio sexual, sustituido por un asesinato. Probablemente se debe a que un asesinato resulta narrativamente un crimen más expedito que la prostitución, pues se entiende

¹²² Ira Köninsberg define el término de la siguiente manera: “Voz que se escucha en el transcurso de una escena pero que no pertenece sincrónicamente a ningún personaje que esté hablando en pantalla.”, *op. cit.*, p. 578.

inmediatamente su gravedad y no se necesita invertir mucho tiempo en pantalla para llevarlo a cabo¹²³.

Los otros personajes secundarios que se mantienen –la pareja que coquetea y el hombre oculto– presentan un comportamiento similar al de su versión en “Las babas del diablo”, aunque manifiestan pequeñas diferencias en su situación con respecto de los eventos. Esto debido al cambio de crimen, lo cual acarrea cambios grandes en la situación de cada protagonista, no olvidemos los recursos con los que se construye su personalidad. La falta de voz interna obliga al protagonista a mantener una interacción con otros personajes, lo que permite definir su conducta con distintas clases de personas; pero será mejor pasar a explicar las variaciones que realiza Antonioni en *Blow-up*:

- Roberto Michel encuentra reprobable que el erotismo se vea mezclado con “la palabra *negocios*, podredumbre definitiva, [que] envenena con sus miasmas”¹²⁴ a un muchacho para que venda su cuerpo por dinero. La propuesta del hombre misterioso resulta criminal, pues fuerza la sexualidad de un menor cuando lo deseable es que aquel desee expresarla espontáneamente. El dolor de Roberto por no poder ayudar al muchacho (junto con la revelación trágica de su situación en el mundo) hace que descubra su propia incapacidad para cambiar algo.
- Thomas cree haber salvado una vida, de la misma forma en que siempre ha creído que todo gira en torno a él. No alcanza a ver que *su mundo* es uno de muchos, los cuales se mueven independientemente del suyo; su fracaso radica en no entender esto, haciéndolo comprender después su pequeñez en el mundo.

Todos los personajes secundarios en ambas historias son poco desarrollados en comparación con el protagonista; sin embargo, la mujer que persigue a Thomas

¹²³ También podría deberse a la censura de la época, pues estamos hablando de un caso de la prostitución homosexual de un menor.; incluso hoy en día este tipo de temas son muy delicados. Sin embargo, no pienso profundizar en este aspecto para evitar que este trabajo resulte demasiado extenso.

¹²⁴ André Pieyre de Mandiargues, “Roissy-en-France” en *Retorno a Roissy*, Pauline Réague, Unidad Editorial, Madrid, 1998, p. 92.

hasta su estudio dispone de mayor tiempo para apreciar los matices que revelan cada cambio en su estado de ánimo, todos mediante su expresión corporal, facial y hasta en el tono de voz. En el caso de la caracterización, el hombre oculto y la mujer de *Blow-up* son presentados al espectador con un aspecto diferente al que son descritos en “Las babas del diablo”.

La cinta abre, por medio de los otros personajes, una serie de historias alternas al protagonista que no son cerradas jamás. En ningún momento abandonamos su perspectiva, por lo que podemos afirmar que acabamos conociendo mejor a Thomas que al resto, pese a que desconocemos sus pensamientos concretos (a diferencia de Roberto Michel). La interacción con otros personajes funciona para conocer varias facetas del personaje, exceptuando sus ideas más concretas, de las cuales sólo nos revela algunas mediante ciertos diálogos. Por otro lado, si el número de personajes secundarios en “Las babas del diablo” es menor que en *Blow-up*, se debe a que Roberto Michel no necesita dialogar más que con el lector, a quien permite acceder a su mente para que conozca su experiencia.

Motivos y temas

Los elementos simbólicos a los que recurre Cortázar –como ya hemos visto en el capítulo anterior y recordaremos brevemente– son sustituidos por los propios de Antonioni, son fácilmente identificables a lo largo de todas sus películas¹²⁵ y resulta más sencillo explicar la causa de dichos cambios. Antonioni y Cortázar son dos personas con experiencias y conocimientos divergentes, pues las preocupaciones artísticas de cada uno responden a las reflexiones individuales que han tenido que hacer los dos artistas sobre sus respectivos campos. No importa que muchas de sus inspiraciones literarias coincidan, es el proceso de asimilación, en conjunto con el de la manifestación única de sus influencias, lo que termina por separarlos.

¹²⁵ Véase el capítulo dos “Michelangelo Antonioni y *Blow-up*”.

Cortázar no manifiesta una temática social en este cuento, mientras que Antonioni no puede evitar realizar sus películas en torno a las clases acomodadas, en este caso de las que pueblan Londres. El director italiano lo hace previamente en la cinta *Las amigas*, basada en una novela de Cesare Pavese titulada *Entre mujeres solas*, en la que aparecen en buena medida las características más importantes de *Blow-up* en este punto.

El conflicto interno del protagonista, como ya hemos visto, es el asunto medular de ambas obras. No obstante, se debe tener bien claro que las motivaciones de cada fotógrafo son diferentes, y se manifiestan en las temáticas de cada obra:

- Thomas sufre desde el comienzo de la obra por culpa del tedio, pues sus únicas motivaciones parecen consistir en entretenerse en la primera actividad con la que se cruce. Al dejarse llevar fácilmente por sus pulsiones, es mejor no esclarecer lo que pasa por su mente para evitar que el espectador prediga sus acciones; característica especialmente aguda en los amantes de relatos policíacos.
- Se desarrolla mejor el problema metafísico en el cuento porque la narración sigue el hilo de las ideas del protagonista; pese a que los elementos externos descritos por Roberto Michel no ofrecen mayor certeza. Lo claro es el dolor y la decepción que experimenta, causas que lo llevan a romper lazos con el mundo al declarar él mismo “estoy muerto”.

Aquí se nota la facilidad natural de la literatura en cuanto a la introspección, puesto que presenta una apreciación del mundo más limitada, aunque sería mejor utilizar la palabra selectiva; el escritor posee un mayor control sobre los elementos que desea destacar, afirmación también válida para marcar las limitaciones físicas que una película pueda tener para la filmación. El cine, por otro lado, no puede seleccionar de igual modo que la literatura. Abraza mucho mejor la realidad sensible, específicamente en lo audiovisual: el estado climático de un lugar, los patrones del estampado de una chaqueta, los matices tonales de una canción o el

llanto de un niño son pequeños detalles que la literatura no puede abordar con la misma fidelidad. Mucho menos simultáneamente.

Medios para la inserción de temas

Ambos creadores insertan ciertos elementos que no ayudan a una mayor fluidez para el desenlace y que, por otro lado, no esclarecen las lagunas del argumento. Más bien parecen retrasar la narración por medio de un detalle menor en el que, de otro modo, difícilmente repararíamos. En “Las babas del diablo”, aparece la mención de un párrafo de la traducción en la que el protagonista trabaja mientras contempla la ampliación de la foto en su habitación; en *Blow-up*, los dos momentos clave son la secuencia del concierto en el club nocturno y la de los mimos en el parque¹²⁶. Si bien ambas dan claves no mencionadas previamente en sus respectivos discursos, existen otras razones para que su presencia tenga un segundo uso, distinto del que hace gala su contraparte.

Cortázar recurre a la traducción realizada por Roberto Michel de José Alberto Allende, mediante una frase incompleta en francés: *Donc, la seconde clé reside dans la nature intrinsèque des difficultés que les sociétés*¹²⁷, la cual significa *Pues, la segunda llave/clave reside bajo la naturaleza intrínseca de las dificultades que las sociedades*. Esta interrupción brusca del discurso con un silencio, es un recurso que Cortázar toma de la novela *Vida y obra del caballero Tristram Shandy* de Laurence Sterne, como lo observamos a continuación:

–A mi hermana, dijo mi tío Toby, puede que no le acomode dejar a un hombre que se le aproxime tanto a su ****. Quitemos los asteriscos y escribamos *trasero*. Esto resultaría impúdico. Esto es una aposiopesis. Borremos, pues, *trasero* y escribamos *camino cubierto*. Así será una metáfora. Y como las fortificaciones siempre bullían en la cabeza de mi tío, creo que si le hubiera dejado añadir una palabra a su frase ésa es la que habría elegido¹²⁸.

¹²⁶ De esta última secuencia ya hice una mención, en la sección “Motivos y Temas” del capítulo anterior.

¹²⁷ Cortázar, *op. cit.*, p. 295.

¹²⁸ Laurence Sterne, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, Cátedra, Madrid, 2011, pp. 148-149.

La aposiopesis o reticencia es “una *metábola* de la clase de los *metalogismos* porque afecta a la lógica del discurso puesto que produce su ruptura debido a la supresión total de una proposición que contiene una idea completa”¹²⁹. La oración queda cortada, de modo que “queda a cargo del resto del discurso sugerir, con mayor o menor exactitud, lo que se omite”¹³⁰. Cortázar preanuncia el desencanto de Roberto Michel, quien es incapaz de continuar con la traducción; así como la imagen incompleta que el protagonista tiene de lo sucedido. Volvemos al asunto de la interpretación libre, en el que el autor muestra su carácter ambivalente: “En Cortázar hay una escritura Dr. Jekyll y una escritura Mr. Hyde. En sus luchas con la hidra literaria, hidra por supuesto policéfala, alternativamente prepondera la cabeza que acata y jerarquiza lo literario o la cabeza que todo lo revierte y se divierte”¹³¹.

En cuanto a Antonioni, él utiliza el concierto en el club para explicar el relativo valor de las cosas. Al momento en que Thomas entra en el club, se deja llevar por el ambiente y se queda viendo el concierto. Todas las personas observan quietas, algunas de pie, otras sentadas, pero –salvo algunas pocas que bailan discretamente– nadie mueve un músculo. El amplificador de uno de los guitarristas comienza a hacer sonidos raros y un hombre del personal del lugar sube al escenario para intentar repararlo. Los otros miembros de la banda siguen tocando. Al no lograr hacer funcionar el amplificador, el guitarrista golpea el aparato hasta romperlo e impulsivamente procede a destrozar su guitarra. Frustrado, arroja los pedazos a la gente, quienes interpretan este gesto como parte del show, salen de su pasividad y se lanzan sobre los trozos para intentar quedárselos. Thomas se deja llevar por el ambiente, salta sobre la guitarra y consigue el brazo; temiendo que se lo quiten, huye del lugar al tiempo que algunos lo persiguen hasta la entrada del club. En la calle, a salvo, pierde interés en el trozo de guitarra rota y lo abandona a media calle. En la toma siguiente, se ve a Thomas llegar a la entrada de la casa de Ron.

¹²⁹ Beristáin, *op. cit.*, p. 426.

¹³⁰ *Id.*

¹³¹ Saúl Yurkievich, “Salir a lo abierto” en *Julio Cortázar: mundos y modos*, 1° ed., Edhasa, España, 2004, p. 19.

La lucha por el trozo de guitarra bien pudo haberse omitido, al estar ubicada en el trayecto del estudio saqueado y la casa del amigo. Si esta parte tiene importancia es porque se aprecia la relatividad del valor conferido a algo, ya que el valor del objeto depende del contexto y de la persona. En el momento en que la guitarra deja de producir música, el guitarrista la rompe para después deshacerse de ella; las piezas rotas del instrumento adquieren valor para la gente, pues quedarse con un recuerdo del concierto justifica aún más su presencia en él –tanto por la nostalgia como por sentirse una parte activa del espectáculo–, y por eso se pelean entre ellos por obtenerlas; finalmente, cuando Thomas logra su cometido y obtiene el brazo roto de la guitarra, se da cuenta que ese trasto es inútil para él. El trozo de guitarra bien podría ser la única foto que conserva Thomas en su poder, pues sólo para él esa imagen llena de puntos blancos y negros tiene algún significado o valor.

La secuencia con los mimos del parque ya ha sido abordada, sólo añadiré que también sirve para introducir temáticas y reflexiones pendientes que moldean mejor la cinta; justo del mismo modo en que Shakespeare inserta una adaptación de un pasaje de *Las metamorfosis* de Ovidio, *Píramo y Tisbe*, en *Sueño de una noche de verano*. La adaptación teatral es hecha en la historia por Bottom, de igual forma que el protagonista de *Blow-up* es pieza crucial para “atar” ciertos cabos. Ambas son reflexiones sobre la representación actoral y de cómo las personas juegan un pequeño papel en el gran teatro del mundo.

Conclusión

La cinta remite al cuento casi exclusivamente en la anécdota más elemental, la cual es extendida en la cinta; ambas obras poseen algunos objetivos en común, logrados por medios propios de cada discurso. En lo demás, siguen rutas bastante diferentes, lo cual se debe tanto a la distancia del efecto que producen sus medios de expresión como a las de sus creadores, quienes pueden compartir algunos puntos de vista pero jamás son idénticos en su apreciación del arte ni del mundo.

El cuento “Las babas del diablo” funciona mejor en el plano interno, cuestionando explícitamente la verdad que tenemos o qué tanta de ella necesitamos para seguir viviendo, si realmente influimos en el mundo y, si la respuesta es afirmativa, cuánto es nuestro impacto. No se me ocurre otro problema cuya respuesta conlleve una responsabilidad mayor. En manos de Antonioni, la historia de Roberto Michel sufre una relectura, da origen a algo nuevo; *Blow-up* introduce una problemática social, pues manifiesta que pertenecer a una clase económicamente alta no lleva necesariamente a la felicidad.

Al hablar de *Blow-up*, creo firmemente que el término *adaptación* está justificado de forma plena. La película consigue ser independiente del cuento, pues no se necesita haber leído el texto original de Cortázar para entenderla; tampoco obliga al espectador a confrontarla con el relato. Este es el requisito más importante en cualquier adaptación y Antonioni lo logra cabalmente. Si bien los elementos que las diferencian son suficientes como para apreciar los distintos aspectos de sus respectivos creadores, también hay que considerar lo mencionado en el capítulo anterior. Tanto el cuento como la cinta comparten puntos de divergencia cruciales que, a mi parecer, destacan la preocupación más importante que comparten ambas historias: *la recreación*.

Conclusiones

Para llevar a cabo una adaptación cinematográfica con éxito no es necesario recurrir a las obras maestras de la literatura –de hecho, cintas como *El mago de Oz* o *Lo que el viento se llevó* parten de textos que no se consideran muy logrados–; del mismo modo, tampoco las piezas más destacadas de un autor son las únicas opciones de las que el cine se puede valer. Esta última situación es la que, espero, se haya podido apreciar a lo largo de estas páginas. Un cuento como “Las babas del diablo”, sin ser un texto de baja calidad en modo alguno, halla dificultades para brillar de entre otros que componen la obra (tan prolífica como variada) de Julio Cortázar. Relatos como “Casa tomada”, “Axolotl”, “Cartas a una señorita en París” o “*El perseguidor*” han acaparado la atención de la crítica por años, junto con las novelas *Rayuela*, *62/modelo para armar* o *El libro de Manuel*; además de libros-almanaque tan curiosos como *Último round* o *Las vuelta al día en ochenta mundos*. Aunque todos estos textos hacen sombra a “Las babas del diablo”, no por ello estamos ante un cuento que se deba menospreciar. Ignoremos la falaz etiqueta de “creación menor”. Este cuento es una obra que muchos desearían escribir, e incluso ha sido capaz de generar un legado mediante una cinta magnífica como *Blow-up*, gracias al cineasta Michelangelo Antonioni.

Aspectos como la cercanía temática del cuento con respecto al momento de producción de la cinta, el tipo de estructura narrativa, la importancia de los recursos lingüísticos y la relación del narrador con respecto del protagonista, limitaron en algún sentido los rumbos de la adaptación de “Las babas del diablo”. Sin embargo, si algo nos enseña la historia del arte es que sólo se necesita de un artista de genio para derrumbar cualquier preconcepción y, en este caso, los cambios que Antonioni introduce en la cinta mantienen varios de los efectos que el relato original provoca en el lector. Esta película funciona cinematográficamente, sorteando hábilmente las complicaciones que el cuento presenta para su adaptación sin que se deje de sentir un vínculo entre la obra literaria y fílmica; eso sí, hay que mencionar que, a mayor calidad de la obra original, el realizador tendrá más dificultades para satisfacer a los espectadores que conocen el texto de antemano. El mérito de Antonioni se incrementa si apreciamos las buenas decisiones que toma ante los problemas a

enfrentar, pues explota *visualmente* aspectos que en el cuento tan sólo son inferidos.

“Las babas del diablo” y *Blow-up*, como señalé desde el principio, son obras independientes una respecto de la otra, de modo que deben valorarse de forma separada y teniendo en cuenta las motivaciones personales de cada creador, sin dejar de lado la búsqueda de la riqueza contenida en cada una. Aunque no es necesario conocer el cuento original para acercarse a la cinta, se puede apreciar una interesante coincidencia entre Cortázar y Antonioni en ciertas ideas narrativas, realizadas por medios técnicos diferentes; además, cada una cumple con los objetivos particulares de sus respectivos realizadores. Podemos afirmar que las “traiciones al cuento” que Antonioni comete giran en torno al cumplimiento de una visión personal, la cual es culminada satisfactoriamente.

La libertad creativa para un escritor es tan natural como esencial, pues tiene completo control de su obra (por lo menos hasta que llegue a manos del editor); mientras que para un cineasta resulta un auténtico milagro si los estudios permiten darle carta blanca a su creatividad. No hay que olvidar que los costos de producción del cine pueden ser considerablemente elevados, por toda la gente involucrada (guionistas, actores, camarógrafos, fotógrafos, etc.), ya que los estudios consideran una cinta rentable hasta que genera por lo menos el doble de la inversión inicial. Por ello, muchos escritores que intentan incursionar en el guion cinematográfico, como Faulkner o Steinbeck, abandonan la industria al descubrir las limitaciones creativas que les son impuestas. En el caso de *Blow-up*, la buena reputación de Antonioni en ese momento y las características de su estilo –contratación de actores poco conocidos que no cobraban mucho, uso de locaciones exteriores, historias contemporáneas a la época en que fueron filmadas, que no exigían dificultades en los vestuarios o traslados a lugares que cumpliesen cierto “aire de época”–, contribuyeron para que el estudio tuviera la suficiente confianza como para financiar la libertad creativa del cineasta italiano.

Es principalmente por las limitaciones físicas, técnicas y de presupuesto que el apego de una adaptación puede hallar dificultades que impidan llevarla a cabo

exactamente con la primera idea del director. Cabe mencionar que las complicaciones usuales del cine son desconocidas para la literatura, debido a que la principal limitante creativa es la propia visión del escritor. A pesar de que una adaptación de *La familia de Pascual Duarte* resulta menos complicada de hacer que otra del *Cantar de mio Cid*, por ejemplo, no por ello debe renunciarse al intento. En todo caso, Friedrich Wilhelm Murnau –director alemán que produjo prácticamente todas sus obras importantes en la década entre 1920 y 1930– tuvo menores recursos en comparación con los que disponen los cineastas actuales, y aun así fue capaz de realizar obras como *Tartufo* o *Fausto*, ambas cintas memorables; sin olvidar mencionar *Nosferatu*, una de las más famosas películas de todos los tiempos y que adapta libremente *Drácula*. En última instancia, el límite se encuentra en las capacidades creativas del realizador, en especial en estos tiempos en el que el CGI –abreviatura de *computer-generated imagery*, o imagen generada por computadora en español– hace posible cualquier escenario que al estudio y/o director se le ocurra.

Por fortuna, *Blow-up* se libra de este problema al no necesitar de efectos especiales para ser creíble ante los espectadores ni para destacar entre otras producciones. Uno de los aspectos más importantes de la película –que va de la mano con el acertado tratamiento de problemáticas complejas, tales como la percepción humana o el relativismo de la verdad– radica en el trabajo narrativo de Antonioni, que exige de su público un poco más de atención si lo comparamos al cine convencional hollywoodense. Esto se debe principalmente a dos cosas, las cuales se encuentran estrechamente ligadas:

- La primera es la narrativa a la que estamos acostumbrados gracias a nuestro vecino del norte; el cine norteamericano ha dominado tanto tiempo las carteleras que estamos demasiado acostumbrados a su estilo narrativo cómodo, con especial preocupación por lo visual, a veces descuida la historia con tal de “fascinar” al espectador, además de ciertas convenciones implícitas (temas principalmente de amor, historias fáciles de entender que agraden a la mayor cantidad de gente posible, finales felices, etc.).

- La segunda se debe a que la incapacidad de los seres humanos para comprender sus alrededores, sumada a la poca repercusión de los intentos por cambiar aquellos aspectos desagradables de la realidad, son temas poco complacientes que la mayoría de la gente evita, aunque todos los enfrenten en algún momento y en diferentes grados.

Al final de los dos discursos, para Thomas y Roberto Michel no importa tanto la escasa repercusión de sus acciones como la forma de enfrentar ese hecho a partir de ahora; reflexión que queda al aire en la pantalla y el papel, pues no son capaces de pensar una respuesta universalmente satisfactoria. Por otro lado, la respuesta que el espectador brinde al problema tan sólo puede ser válida para sí mismo, motivo por el que la cinta también obliga a enfrentarnos con nuestra propia insignificancia con respecto del mundo. Las dos obras nos presentan un tema incómodo y merecen ser reconocidas por ello; añadiendo también que Cortázar y Antonioni poseen un enfoque ligeramente distinto en este tema.

Blow-up aborda el problema de la realidad a partir de un punto de vista más social, rompe la idea romántica de que “sólo los ricos son felices” y que además sus acciones tienen un peso mayor que el de personas con menores recursos monetarios. Antes de definirnos como ricos o pobres, somos humanos limitados por las condiciones naturales de nuestra especie; así que debemos aceptar nuestra condición de falibilidad, es decir, que en algún momento nos vamos a equivocar y tendremos que probar el sabor de la impotencia. La reflexión de Antonioni se detiene en este punto, pues la cinta termina justo en el momento en que Thomas se da cuenta de ello. “Las babas del diablo”, por otro lado, profundiza un poco más al respecto.

Cortázar, de algún modo, nos propone reducir el problema a un absurdo similar al pregonado en la filosofía de Albert Camus. Si se acepta la naturaleza del caos, junto con las limitaciones de la razón, vemos que no deberíamos tomarnos la arbitrariedad del mundo demasiado en serio; conducta que parece incitar a la apatía y resultar contradictoria si lo deseable es hallar motivos para vivir, pero que ciertamente ayuda a apreciar las pequeñas cosas obtenidas en la vida. Es una

suerte de tregua. La contradicción de dos polos, lo visto y lo deseado, es un aspecto ineludible de la condición humana, mientras que el medio más exquisito para intentar conciliar ambos polos es la ficción; a la cual considero como una forma de expresión abstracta de conocimientos, experiencias y sentimientos; si bien no invoca a la verdad del mismo modo que la ciencia o la filosofía, nos regala la posibilidad de explorar otras apreciaciones humanas que nos permitan, al menos un poco más, encontrarnos a nosotros mismos. Es nuestra pequeña tregua con la vida. La ficción tiene impacto sobre nosotros porque sus preocupaciones son humanas, somos su centro, por ello nos cuestiona y llega a cambiarnos.

Llegamos a otro punto importante, que consiste en la influencia que una obra podría ejercer sobre los artistas. Si a cualquier creador –dejando de lado su medio artístico o intereses personales– le fuese negado el derecho de inspirarse en otras fuentes, no se tendría en cuenta el impacto del arte en la sensibilidad humana; así como el hecho de que en el arte prácticamente se ha dicho todo y que, paradójicamente, la innovación se trivializaría junto con la muerte de la tradición. Rechazar una adaptación cinematográfica por este aspecto encierra el mismo principio absurdo, pues implicaría renunciar a grandes filmografías como la de Pier Paolo Pasolini –otro gran director italiano que también se distinguió por sus afortunadas incursiones en la literatura (teatro, narrativa, poesía y ensayo) –, quien dirigió grandes cintas como *El Decamerón*, *Las mil y una noches*, *Los cuentos de Canterbury* y la célebremente oscura *Saló*.

La literatura obviamente no queda exenta, pues hasta personajes tan canónicos como don Quijote o el rey Lear carecerían de valor si son sometidos a un criterio intransigente, aunque sepamos bien que estamos ante seres supremos: el primero por inspirarse en la *Historia de los reyes de Britania* de Geoffrey de Monmouth, así como en diversas leyendas anglosajonas; el otro por tomar múltiples elementos de libros de caballería como *Tirant lo Blanch* o el *Amadís de Gaula*. Hay que tener una mente más abierta y tratar de considerar, no sólo las adaptaciones cinematográficas, sino toda obra artística, principalmente con respecto de sí misma. No obstante, también hay que admitir que cualquier posible “traición” a la obra

original deber estar justificada en la obra misma, y que buscar el asombro del público con recursos técnicos injustificados es un recurso simple, que eventualmente relegará la película al olvido. No es que esté en contra de la experimentación, pero ésta debe evitar perjudicar el resultado final, así como procurar que el creador establezca un compromiso artístico genuino.

Es tan clara como abundante la existencia de cintas que, a diferencia de *Blow-up*, obtienen resultados catastróficos con sus traiciones –unas veces por sólo buscar el éxito en taquilla, otras por no considerar con mayor cuidado las características de los textos adaptados–, generando estereotipos negativos acerca del séptimo arte. Desgraciadamente, las filmografías que merecen ser recordadas son pocas si revisamos el catálogo de la producción cinematográfica generada hasta el día de hoy, de ahí surge la necesidad de establecer un marco de referencia que nos sirva como canon; aunque también hay que evitar los pecados de excesivo rigor, rechazando nuevas propuestas cinematográficas por “alejarse demasiado” de lo convenido. Es necesaria la condescendencia en este punto, pues la calidad en el resultado final de una adaptación, y del cine en general, depende más del trabajo apasionado del realizador que de los estudios, o incluso del cine mismo. No todo creador persigue fines lucrativos. Definitivamente seguirán surgiendo malas películas en las salas de cine, pero esto ocurre también en la literatura; pues cada año se publican libros de escaso mérito en la nación de las letras. Muy pocas obras superan la cruel prueba del tiempo y éste es el único juez que puede distinguir de forma más concisa e imparcial los experimentos exitosos de los fallidos.

Al final, pienso que el punto medular de toda producción artística es despertar el interés de las personas por otros aspectos de la cultura, otros puntos de vista, los cuales quedan muchas veces sepultados ante la oferta aplastante de entretenimiento que caracteriza a nuestro siglo. Toda producción humana se conecta con otra, dentro del arte y fuera de él, debido a que cualquier manifestación del hombre es relativa a sus inquietudes. El único medio para que el arte perdiese sentido es que desaparezca nuestra especie; por ello la importancia del quehacer literario, cinematográfico y artístico en general, que tendrán una perene vigencia en

tanto existan seres humanos necesitados de expresión. El estudio de las humanidades es un bastión de rebeldía ante el actual dominio del *fin práctico*, otorgan voz y una alternativa de pensamiento a los que deseen experimentar algo diferente.

Meditémoslo un poco. Las producciones artísticas –sin importar si son películas, libros, pinturas u obras musicales– se comunican mediante sutiles hilos que componen la enorme red que llamamos cultura. Siglos, milenios de expresión humana, aparecen ante quien posea los requisitos primordiales para adentrarse en este universo: tener la suficiente curiosidad y tesón. Por ello, resulta un ejercicio placentero el rastreo de las influencias entre distintos medios artísticos, no sólo de los aquí tratados. Si tomamos el caso de *La divina comedia*, observamos que sirvió como modelo a Auguste Rodin para elaborar la escultura *La puerta al infierno* –de la cual se deriva *El pensador*, su trabajo más conocido, y que consiste en Dante contemplando la implacable organización infernal, junto a la eterna condenación de lo peor de la raza humana–; la visión de Rodin es tan fuerte como para que abandonemos toda esperanza. A su vez, despertó en Balzac el germen que lo llevaría a realizar la titánica escritura de *La comedia humana*, microcosmos de todas las clases sociales francesas en el siglo XIX y que estaba planeada para llegar a 137 escritos, aunque la muerte decidió que bastaban 87. Otra obra deudora del poeta florentino es *El paraíso perdido* de John Milton, en la que tenemos como protagonista a un trágico Satán –personaje a veces comparado con Hamlet– al que niegan para siempre el perdón de los cielos; debe cargar con el peso de la decisión que ha tomado y continuar su rebelión, sin miedos ni dudas, contra Dios. “¿Qué mejor forma de acercar a Dante al público casual que por medio de una película?”, pensó probablemente Francesco Bertolucci, cuando adaptó la primera parte del poema en la cinta *El infierno* (1911), tarea que incluso Pasolini abandonó. Si tan solo una obra engendra tantas otras, ¿cuánto más podríamos descubrir?

Lo anterior nos lleva a observar que, gracias a las adaptaciones, se realiza un trabajo de difusión de las obras originales; el cual, sin importar méritos o fallos, parte de una interpretación definida de la obra literaria en cuestión, revelando

aquellos aspectos que un grupo de personas consideró relevantes de un texto literario. El camino no es sencillo, pero viene acompañado de muchas satisfacciones. Las películas basadas en libros muchas veces llevan a la conversión de diversos espectadores a la siempre honrosa condición de lectores, aspecto importante para la promoción de Cortázar (el caso visto aquí), por lo que puede considerarse al cine un aliado de la literatura en este sentido. De esta forma, si algún espectador de *Blow-up* siente curiosidad por leer “Las babas del diablo”, con un poco de suerte se adentrará en los demás relatos de *Las armas secretas*, aproximándose a grandes piezas del género como “El perseguidor” o “Cartas de mamá”, cuentos ya clásicos en la literatura hispánica; y si la curiosidad del neófito es la suficiente, siempre cabe la posibilidad de que dé el salto a la portentosa novela que es *Rayuela*, otra famosa obra inadaptable.

Este fenómeno también puede ocurrir en sentido contrario, de modo que el contacto con Cortázar –el cual fue mi caso– nos lleve a conocer a Antonioni, para así descubrir parte de la poco difundida producción del cine italiano neorrealista. Este director filmó joyas de la cinematografía como *El eclipse*, *El desierto rojo* o *La aventura*, y todas son tan interesantes como *Blow-up*. En otras cintas de Antonioni, como por ejemplo *Las amigas*, el espectador tendría la posibilidad de acercarse a la novela original de Pavese y de ahí, dar el salto a otras novelas del autor italiano como *El camarada* o *La luna y las fogatas*. Otro escenario, adentrándonos en el terreno actoral, es que la atención del espectador se pose en David Hemmings (actor intérprete de Thomas), de modo que rastree su trabajo fílmico hasta encontrar sus apariciones en cintas de culto como *Barbarella*, *Rojo oscuro* o, en una más famosa, *Gladiator* de Ridley Scott. La película *El reportero*, trabajo de Antonioni posterior a *Blow-up*, cuenta con la actuación de Jack Nicholson, cuyas particularidades histriónicas tienden a despertar curiosidad por otros de sus papeles, por ejemplo: *Easy Rider*, *La tiendita de los horrores*, *Mejor imposible* y, finalmente, *El resplandor* de Stanley Kubrick. Hay tanto por conocer que nada humano nos debería ser ajeno.

Trazar un mapa de la multireferencialidad en la cultura es tan descabellado como contar la arena en el mar. Si en las últimas páginas he querido exponer una relación pequeña entre escritores (Dante, Milton, Shakespeare, Cortázar), cineastas (Antonioni, Pasolini, Bertolucci) o hasta actores (David Hemmings y Jack Nicholson), es tan sólo para dimensionar la influencia que un artista puede ejercer en los seres humanos; a su vez, no se debe olvidar que la tradición incentiva en una sola persona la creación de un universo. El arte es el resumen del cosmos.

Cualquier expresión artística consiste esencialmente en un acto de individualidad, en el que toda tradición anterior a nosotros es negada, destruida y reinventada por la creación artística. Parafraseando a Nietzsche, derrumbamos a los viejos dioses para levantar otros nuevos, tan sólo para que nuestros hijos acaben con nuestra creación y que ellos den lugar a sus propias deidades –siguiendo nuestro ejemplo del mismo modo que nosotros seguimos el de los que nos precedieron–, perpetuando este ciclo durante tanto tiempo como la existencia de nuestra especie disponga. Las producciones artísticas necesitan renovarse cada cierto tiempo por las nuevas generaciones que, eventualmente, sienten la necesidad de apropiarse del mundo; esto, en pocas palabras, significa que no se conforman con las concepciones preexistentes y buscan definirlo bajo sus propios términos.

Con la historia de Roberto Michel queda claro que el mundo es ambiguo y jamás dejará de serlo, estamos condenados a un punto de vista limitado al ser nosotros mismos limitados de percepción, acción y comprensión. De Thomas aprendemos que la materialidad simplemente se limita a ser, que criterios como bueno o malo dependen de un punto de vista y no de la esencia inmanente de las cosas. Con ambos comprendemos que la felicidad, a fin de cuentas, no depende más que del valor que otorgamos a las cosas y de la naturaleza de nuestros deseos en correspondencia con nuestras posibilidades para satisfacerlos; jamás debe ser entendida como un estado pleno en que nuestros deseos están saciados y todo problema está solucionado. En resumen, siempre habrá un vacío torturante por llenar en tanto nos veamos imposibilitados de saciar inmediatamente un deseo. Al

igual que estos dos personajes, más que describir nuestro alrededor desde un pedestal, lo que en verdad buscamos –si aceptamos las opciones a las que podemos aspirar– es tratar de entender el mundo para hallar el lugar que nos corresponde en él. Es un ejercicio sincero de humildad, que rebasa las fronteras del arte; no obstante, también podríamos preguntarnos qué lugar ocupa el arte en nosotros: ¿qué lugar merece en nosotros el cine y la literatura? Si bien es cierto que la principal relación entre ambas radica en relatar historias, hay que procurar evitar caer en la afirmación trillada de que “la ficción sirve para escapar de la realidad”. Ninguna obra es del todo falsa, pues de un modo u otro contiene una parte vital que expone la visión de la persona que la ideó. Es cierto que mucha gente recurre a libros o películas en busca de mundos más idílicos y un poco menos tristes –creo que todos en algún momento nos hemos sentido así en un mundo que por, instantes, da la impresión de no contar con justicia alguna–; sin embargo, considero que la mejor ficción es la que, tras haber completado la experiencia, nos devuelve a una realidad reinterpretada gracias a otro punto de vista que nos saca de nuestra mismidad, y que no únicamente nos evade temporalmente de la vida cotidiana.

El arte es un medio más para conocer el mundo, para apropiárnoslo de una forma más íntima y que podamos apreciar las cosas mediante los ojos de aquellos personajes que jamás seremos. Si no hay reglas para vivir la vida, entonces aún menos se puede hablar de una forma exclusiva de apreciarla; así que lo mejor que podemos hacer es generar nuestra propia expresión, sin importar que optemos por seguir la senda de la fotografía, del cine o, por supuesto, la de la literatura. Veo el arte como un ejercicio que desborda vitalidad, al que las personas se acercan cuando desean autoafirmación y que no hay razón para temer un acercamiento, pues motivos como el temor al fracaso o a no dejar huella alguna son inquietudes infundadas. ¿Pero, en realidad es tan necesario hacer logros monumentales para destacar? Como Julio Cortázar –tan latinoamericano pese a sus influencias, tan cinematográfico en sus cuentos– y Michelangelo Antonioni –de los cineastas más literarios que encontraremos–, como sólo estos dos grandes hombres pueden hacer constar, a veces las diferencias más radicales pueden yacer en el más pequeño de los detalles.

Fuentes

Bibliografía de Julio Cortázar:

“Las babas del diablo” en *Cuentos completos / 1*, 2° ed., Punto de lectura, Uruguay, 2007.

Rayuela, Oveja negra, Colombia, 1984.

Último round (2 tomos), 2° edición, Siglo XXI, México, 2009.

La vuelta al día en ochenta mundos (2 tomos), 2° edición, Siglo XXI, México, 2011.

Bibliografía:

Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana. Época contemporánea* (t. II), 5° edición, Fondo de Cultura Económica, México, 2010.

Antonioni, Michelangelo, “Blow-up” en *Las amigas. El grito. La aventura. Blow-up*, 2° ed., Alianza, Madrid, 1970, pp. 337-391.

Bataille, Georges, *Historia del ojo*, Tusquets, México, 2013.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 9° edición, Porrúa, México, 2006.

Bloom, Harold, *Shakespeare. La invención de lo humano*, Verticales de Bolsillo, Colombia, 2008.

Breton, André, *Antología (1913-1966)*, Siglo XXI, México, 2008.

Caudet Yarza, Francisco, *Leyendas de la India*, Edimat, España, 2002.

Chatman, Seymour/ Paul Duncan (ed.), *Michelangelo Antonioni. Filmografía completa*, Taschen, Colonia, 2008.

Chesterton, Gilbert Keith, *Ensayos*, Porrúa, México, 1997, p. 129.

Confucio, *Los cuatro libros clásicos*, Bruguera, Barcelona, 1968.

Dhammapada, *Por el sendero de Buda*, 2° edición, Grupo editorial Tomo, México, 2009.

Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, Siglo XXI, México, 2010.

_____, *La forma del cine*, Siglo XXI, México, 2010.

Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, Era, México, 2007.

Faulstich, Werner y Helmut Korte (comps.), *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas. Volumen 4: 1961-1976. Entre la tradición y una nueva orientación*, Siglo XXI, México, 1997.

Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Tusquets, México, 2010.

- Gerónimo, Miriam D., *Narrar por knock-out. La poética del cuento en Julio Cortázar*, Simurg, Buenos Aires, 2004.
- Gide, André, *El inmoralista*, Debolsillo, México, 2013.
- Gimferrer, Pere, *Cine y Literatura*, Seix Barral, Barcelona, 1990.
- _____, "Literatura y cine" en *Itinerario de un escritor*, Anagrama, Barcelona, 1996.
- Girard, René, *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- Gubern, Román, *Historia del cine*, 2° ed., Danae, Barcelona, 1971.
- Martínez-Zalce, Graciela, Víctor Granados, Jorge Olvera, eds. *Fronteras de tinta, la literatura y los medios de comunicación en las Américas: una bibliografía comentada.*, México, FES Acatlán-CISAN, UNAM, 2010.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, Nueva York, 2006.
- Koninsberg, Ira, *Diccionario Técnico Akal de cine*, Akal, Madrid, 2004.
- Laclos Pierre Choderlos de, *Las amistades peligrosas*, Tusquets, México, 2009.
- Lao-Tsé, *Tao Te King*, 3° edición, Grupo editorial Tomo, México, 2006.
- Leprohon, Pierre, *El cine italiano*, Era, México, 1971.
- Nabokov, Vladimir, *Lolita*, Anagrama, Barcelona, 2012.
- Olabuenaga, Teresa, *El discurso cinematográfico. Un acercamiento semiótico*, Trillas, México, 2013.
- Pastor, Marialba, *Historia Universal*, 3° edición, Santillana, México, 2005.
- Pieyre de Mandiargues, André, "Roissy-en-France" en *Retorno a Roissy*, Pauline Réague, Unidad Editorial, Madrid, 1998.
- Réague, Pauline *Retorno a Roissy*, Unidad Editorial, Madrid, 1998.
- Revueltas, José, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, Era, México, 2014.
- Romero Chumacero, Leticia, "Torvo, inspirador aleteo: Julio Cortázar y sus vampiros" en *OGIGIA. Revista electrónica de estudios hispánicos*, Número 7, UACM, México, 2010, pp. 19-29.
Recuperado desde: <http://dialnet.unirioja.es/ejemplar/236701>
- Sade, Marqués de, *Filosofía en el tocador*, Lea, Argentina, 2006.
- Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Paidós, España, 2000.
- Sánchez Vásquez, Adolfo, "Estética y marxismo" en *Las ideas estéticas de Marx*, 11° edición, Editorial Era, México, 1982, pp. 96-111.

- Schólz, Lászlo, *El arte poética de Julio Cortázar*, Castañeda, Buenos Aires, 1977.
- Schopenhauer, Arthur, *Arte del buen vivir*, 23ª edición, Edaf, España, 2011.
- _____, *El mundo como voluntad y representación*, vol. 1, Fondo de Cultura Económica, México, 2012.
- _____, *La cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, Editorial Losada, Buenos Aires, 2008.
- _____, *Los dolores del mundo*, Diario Público/Editorial Sol 90, Barcelona, 2009.
- Solares, Ignacio, *Imagen de Julio Cortázar*, 1º, FCE, Colección Tierra Firme, Argentina, 2008.
- Sterne, Laurence, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, Cátedra, Madrid, 2011.
- The Merriam-Webster Dictionary. International edition*, Merriam-Webster, Massachusetts, 2004.
- Tornero, Angélica y Ángel Miquel (coord.), *Cine, literatura, teoría: aproximaciones transdisciplinarias*, Editorial Ítaca/Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2013.
- Truffaut, François, *El cine según Hitchcock*, Alianza, Madrid, 2011.
- Yogui Ramasharaka, *Bhagavad Guita*, 2ª edición, Grupo editorial Tomo, México, 2003.
- Yurkievich, Saúl, *Julio Cortázar: mundos y modos*, 1ª ed., Edhasa, Madrid, 2004.
- Zavala, Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2003.
- _____, *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*, Universidad Veracruzana y Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, Xalapa, 1994.

Fuentes audiovisuales:

- Blow-up*. Inglaterra-Italia-Estados Unidos. 1966. Director: Michelangelo Antonioni.
Intérpretes: Vanessa Redgrave, David Hemmings, Sarah Miles. 111 minutos. Turner Entertainment Co., AOL Time Warner Company, 2004.
- The Story of film: an odyssey*, Documental escrito, dirigido y narrado por Mark Cousins, 2011.
"Chapter 7. The shock of the new Modern Filmmaking in Western Europe (1957-1964)".