

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

**ANÁLISIS COMPARATIVO DE “LAS BABAS DEL
DIABLO” DE JULIO CORTÁZAR CON *BLOW-UP*
DE MICHELANGELO ANTONIONI**

TESIS

QUE PRESENTA:

JOEL AARÓN LÓPEZ DE LA ROSA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

ASESOR: DR. LAURO ZAVALA ALVARADO

CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO D.F. 2008



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.

Agradecimientos

A mis padres que velan por mi futuro.

A mis maestros que nutrieron profundamente la elaboración de este trabajo.

*A mis amigos entrañables que contribuyeron voluntaria e involuntariamente a mi
mutación de las palabras a la imagen.*

*A mis grandes mentores del séptimo arte, que día a día, me llevan de la mano por el
oscuro camino de hacer cine.*

ÍNDICE

Introducción.....	1
1. Cine y Literatura: un modelo de análisis.....	4
1.1 La Literatura y el Cine.....	4
1.2 Del lenguaje literario al lenguaje cinematográfico.....	8
1.3 Del texto literario como puente discursivo al texto cinematográfico.....	13
1.4 La adaptación cinematográfica: ideas hacia la traducción audiovisual de la literatura.....	18
2. Análisis de <i>Las babas del diablo</i> de Julio Cortázar.....	22
2.1 La historia de “Las babas del diablo”.....	24
2.2 El inicio en “Las babas del diablo”.....	25
2.3 El proceso narrativo en “Las babas del diablo”.....	27
2.4 Los personajes, el tiempo y el espacio en “Las babas del diablo”.....	39
2.5 El final de “Las babas del diablo”.....	42
3. Análisis de <i>Blow-up</i> de Michelangelo Antonioni.....	46
3.1 Antonioni: la antesala de <i>Blow-up</i>	46
3.2 El inicio de <i>Blow-up</i>	50
3.3 La imagen en <i>Blow-up</i>	52
3.4 El sonido en <i>Blow-up</i>	54
3.5 La edición en <i>Blow up</i>	55
3.6 Aproximaciones a la narrativa de <i>Blow-up</i>	59
3.7 El Final en <i>Blow Up</i>	63

3.8 Consideraciones finales de la propuesta estética de <i>Blow up</i>	65
4. Análisis comparativo de “Las babas del diablo” de Julio Cortázar con <i>Blow-up</i> de Michelangelo Antonioni.....	69
4.1 <i>Blow-up</i> : la adaptación libre de “Las babas del diablo”.....	69
4.2 Aproximaciones al tratamiento temático en “Las babas del diablo” y <i>Blow-up</i>	72
4.3 La idea del “juego” en la narrativa de “Las babas del diablo” y <i>Blow-up</i>	83
4.4 La ambigüedad en la narrativa de “Las babas del diablo”.....	86
4.5 La metalepsis narrativa en <i>Blow-up</i> y “Las babas del diablo”.....	91
Conclusiones.....	101
Bibliografía.....	104

Introducción

La crítica literaria interdisciplinaria ha pasado desapercibida respecto al análisis comparado con el Cine. Los análisis, que se han dado desde los años sesenta hasta la fecha, han sido de gran interés en otras latitudes del planeta como Estados Unidos, Francia, España, Inglaterra y gracias a estas tradiciones académicas se ha creado un gran acervo que muchas veces resulta de difícil acceso a los estudiantes e investigadores universitarios de habla hispana que intentan incursionar en esta rama de investigación. El presente análisis muestra la riqueza que existe en esta joven rama de la crítica literaria en nuestro país. Por tal razón, este trabajo se apoya en la comparación narrativa del cuento de “Las babas del diablo” de Julio Cortázar y su adaptación cinematográfica *Blow-up* del realizador italiano Michelangelo Antonioni para ejemplificar concretamente las virtudes de un análisis de esta naturaleza. Es necesario hacer hincapié que este tipo de análisis, muchas veces, resulta insuficiente dentro de cierta rigurosidad académica, sin embargo, la pretensión primordial de este trabajo es complementar y agotar las diversas vertientes que se generan en los círculos especializados del estudio de la literatura.

Ambos textos presentan un cierto grado de complejidad y la intención es ejemplificar una de las tantas posibilidades teóricas que puedan responder a muchas interrogantes que se han generado respecto a la validez de la obra de Antonioni respecto de la Cortázar, ambas grandes exponentes tanto en la Historia de la Literatura Latinoamericana como del Cine Europeo contemporáneo.

Es importante mencionar que existen pocos textos de investigación que aborden esta temática comparativa y ante la escasez de las obras consultadas (muchas de ellas en inglés y francés) abundaremos en diversas corrientes teóricas tanto

cinematográficas como literarias, muy en especial en la narratología y la semiótica, para esclarecer los diversos tratamientos que estructuran cada obra.

Este estudio comparativo se ha dividido en cuatro capítulos: en el primero de ellos revisaremos las diversas corrientes teóricas que han abordado el estudio comparado de la literatura y el cine, de tal manera, identificaremos a lo largo de los cuatro apartados las distintas percepciones que se han generado dentro los estudiosos, desde los contrastes que existen entre el lenguaje literario y el cinematográfico para desarrollar una historia hasta la problemática que existe en comparar dos obras desde dos medios de expresión tan distintos como lo son las palabras junto a la imagen y el sonido. Ahondaremos en el mecanismo que optó Antonioni para trasladar el lenguaje literario de Cortázar al audiovisual y tener un panorama que enriquezca las posiciones expresivas que han mostrado estos autores a lo largo del cuento y la película.

En el segundo y tercer capítulo analizaremos cada texto por separado bajo un estudio narratológico donde se desarrollaran los diversos elementos que se encuentran en las obras, mientras en el cuento de Cortázar desglosaremos el tratamiento de la historia como el comportamiento de cada personaje, también revisaremos cómo se manifiestan los personajes en la historia dentro del espacio y el tiempo narrativo y se hará una revisión puntual de las múltiples voces narrativas que se entrelazan durante el relato.

Por su parte, en el análisis fílmico de *Blow-up*, identificaremos cada elemento que constituye su construcción narrativa desde el inicio, la imagen, la edición, el sonido hasta los recursos que emplea Antonioni para darle tratamiento al film como son los movimientos de cámara, la puesta en escena y la construcción de los personajes.

Finalmente, en el último capítulo determinaremos cuáles son los aspectos que más emparentan a cada obra, a lo largo de los cuatro apartados especificamos el modus operandi de cada autor para bordar la misma historia, se hará una clara distinción de los elementos descriptivos que usa Antonioni para mantener cierto vínculo con el cuento, asimismo abordaremos los conceptos como el “juego” y la ambigüedad para mostrar las similitudes entre ambos textos y, finalmente, bajo el premisa de la metalepsis cinematográfica analizaremos la última secuencia del film para determinar de una manera más clara el sentido estético del film respecto al del cuento.

Así pues, este trabajo de investigación pretende ofrecer una comparación narrativa de un cuento y su adaptación cinematográfica, con el fin de obtener los aspectos más relevantes que nos permitan profundizar y contribuir a un nuevo código de lectura en el ámbito del estudio la Literatura Latinoamericana comparada y del análisis cinematográfico.

Capítulo I Cine y Literatura: un modelo de análisis

1.1 La Literatura y el Cine

El estudio de la literatura y el cine tomó fuerza desde la década de los sesenta, algunos estudiosos de la teoría cinematográfica, lingüística y literaria desde Einsestein, Eikenbaum, Christian Metz, Pier Paolo Passolini hasta Seymour Chatman, Gianfranco Bettetini, Umberto Eco, Pere Gimferrer, Gaudreault entre muchos otros más, han aventurado percepciones muy particulares que se inscriben en el análisis del proceso narrativo del texto literario y del texto cinematográfico. Es importante recordar que la literatura tuvo un peso fundamental en los inicios del cinematógrafo pues gracias a ella surgieron grandes adaptaciones cinematográficas de autores clásicos como Zola, Dostoievski, Flaubert, Dos Passos, etc.

Es importante tener en cuenta que gracias a la trascendencia de la literatura, como soporte estructural y narrativo del cine, poco a poco, se fue nutriendo la evolución del lenguaje audiovisual hasta desvanecerse y dejar, por sí solo al séptimo arte construir su propio medio de expresión.

Dentro de la historia del cine mudo tenemos por un lado, los primeros trabajos de la década de los diez que mostraban simples escenarios teatrales con telones pintados donde se concebía al cine como teatro filmado y por el otro, los movimientos (paneos y *travellings*) y los ángulos de cámara (picada y contrapicada) que fueron complementando, al paso de los años un lenguaje más autónomo. Tal es el caso de realizadores como W. F. Griffith con *El nacimiento de una nación*, Serguei Einsestein con *El acorazado Potemkin* y *Octubre* quienes cimentaron tanto un lenguaje fílmico, gracias a la alternancia de encuadres dentro de la estructura visual de la narrativa, como un montaje de atracciones,

mezclando imágenes para generar una asociación de emociones intelectuales en el espectador. Pensemos que la transformación que tuvo el *cinematógrafo*, que paso de un artefacto científico y tecnológico a ser un medio de expresión artística que representa una nueva forma de ver la realidad y, con ella, la vida misma. Los principios narrativos fílmicos surgen de la literatura como menciona Talens citado por Sánchez Noriega: “el cine en sus primeros tiempos se propone llevar cuanto antes a la pantalla la biblioteca ideal del pueblo y, luego, los repertorios teatrales y operísticos”,¹ y con el tiempo las adaptaciones se volvieron una forma de dar a conocer a nivel mundial a los grandes autores por medio de la industrialización hollywoodense del séptimo arte mientras Europa importaba las grandes novelas americanas (Cain, Dos Passos, Hemingway) tratando de ser competitiva con el coloso americano que inundaba las salas del mundo entero.

Ahora bien, regresando al vínculo cine-literatura hacer una comparación entre ambas implica una serie de tratamientos tan diversos que un examen superficial sería insuficiente para la presente investigación, sin embargo, podremos aproximarnos a algunos puntos en el presente estudio y, así obtener nociones que nos permitan conocer los posibles horizontes que resultan de inscribir el fenómeno cinematográfico dentro del análisis literario.

Jorge Urrutia en su estudio introductorio al libro *De la literatura al cine* advierte que la relación cine-literatura en sus múltiples vínculos “resulta una de las cuestiones más tratadas a lo largo de la historia del cine y, sin embargo, con cierta insatisfacción, pues junto a lugares comunes y reiteraciones abundan puntos de vista y opiniones irreconocibles”,² no debemos olvidar que la realidad que mostraba el cine a través de la

¹José Luis Sánchez Noriega. *De la Literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. España, Paidós, 2000. pág. 32

²*Ibidem*. Pág. 11

interpretación de la literatura fue un recurso primordial para estructurar los medios narrativos del lenguaje cinematográfico, de tal forma, se explican las abundantes adaptaciones de grandes novelas de autores clásicos (Balzac, Dickens, Zola, Capote, Galdós, etc.).³ Sin embargo, en el aspecto teórico, ambas expresiones artísticas no tuvieron buena empatía, pues según Urrutía, en los primeros treinta años, el cine no soporta de buena manera la comparación con la literatura fuera de las vanguardias, no obstante, pensemos que es evidente la insuficiencia formal y estilística que el lenguaje audiovisual porta ante la riqueza que el lenguaje literario ejerce en el lector, la abundancia lingüística e imaginativa que ofrece la experiencia del texto literario dista mucho de poderse transmitir de igual manera dentro del lenguaje fílmico, a pesar de que las estructuras del segundo se originaron desde el primero. El uso del lenguaje literario como intermediario para concebir la realidad presenta virtudes muy particulares de las que el lenguaje cinematográfico carece pero la posibilidad que la imagen y el sonido representa dentro de un medio de expresión similar al literario, retroalimenta y complementa en su conjunto, la posibilidad de transmitir el mismo efecto en el espectador. En este sentido, para comprender esta comparación, la narratología y la semiótica serían las ramas que aportarían las herramientas más flexibles para determinar los vínculos entre dichos lenguajes.

Respecto a la narratología, Helena Beristáin define a la narración como el nombre que reciben en general los textos de diferentes géneros literarios como la epopeya, la novela, el cuento, la fábula, la leyenda y el mito, así como las relaciones no literarias,

³ Para Sánchez Noriega resulta interesante mencionar que: “La *Ilíada* y la *Odisea* dan lugar a los relatos de búsqueda de tesoros y de retorno al hogar; la *Eneida* establece el prototipo de narraciones de fundación de nueva patria; los textos evangélicos son paradigmas del enviado liberador como el ángel caído del Génesis lo es del Maligno que puede adoptar muchas formas; la *Orestíada* es modelo de los relatos de venganza y *Antígona* de la persona de modo ejemplar en *El jardín de los cerezos* de Chejov, etc.”, más adelante reitera que “El carácter esencialmente narrativo del cine ha sido apreciado por los impulsores de la novelización de películas que se da a principios de siglo [XX] en Francia –Pathé contrata a novelistas a partir de 1905 y llega a tener trescientos en nómina- y en Estados Unidos. Las versiones noveladas de los filmes por episodios, conocidas como *cine-romans*, son publicadas en la prensa semanal, simultánea o posteriormente al estreno de la película, a modo de novela por entregas, con un propósito netamente comercial-tanto para vender revistas o el libro posterior como para promocionar las películas- como revelan testimonios de escritores empleados en esa tarea”. *Ibidem*. Págs. 27 y 31.

según Beristáin, de sucesos como las reseñas periodísticas o las informaciones históricas. La narración requiere la existencia de sucesos relatables, de dicha relación surgen el o los eventos llamado(s) relato(s), los cuales pueden ofrecer la forma de narración, como en un cuento, o bien de la representación, como en el teatro, es decir hay relatos narrados y relatos representados.

Ahora bien, dentro de la narración literaria, el papel del narrador es necesariamente ficcional, donde el narrador de la ficción no coincide con el autor de la obra, éste se oculta detrás del narrador que es un personaje que asume la tarea de construir el relato y permanecer dentro y fuera de la narración. La narración se clasifica en atención al pronombre que indica al narrador y así, se habla de narración en primera, segunda o tercera persona.⁴ De tal manera, la narratología analiza la actividad del narrador quien porta la voz narrativa, el punto de vista o la focalización, mientras que los personajes son clasificados como actantes y se generan dentro de un tiempo y espacio específico que estructuran la forma del relato en su totalidad. Dentro de la semiótica, Beristáin menciona que esta joven ciencia interdisciplinaria está en proceso de constitución y parte de un proyecto de una teoría general de los signos (de su naturaleza, sus funciones, su funcionamiento), y por otra parte, de un inventario y una descripción de los sistemas de signos de una comunidad histórica y de las relaciones que contraen entre sí. Los sistemas de signos son tanto lingüísticos como no lingüísticos. Ferdinand de Saussure señala que el lenguaje no puede ser estudiado sólo desde el punto de vista lingüístico sino que puede integrarse a una disciplina que él no llegó a desarrollar: la semiología. La idea saussuriana de la semiología es la de una “ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social”⁵, por lo que se apoya en factores esencialmente sociológicos y psicológicos, y tiene

⁴ Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. 8ª edic. 4ª reimp. México, Porrúa, 2003. Págs. 352 a 358.

⁵ *Ibidem*. Pág. 453.

su lugar dentro de la psicología social. Entre otros precursores de la semiótica, Beristáin afirma que para Charles Sanders Peirce “la semiótica es una teoría que trata de explicar la apropiación significativa que el hombre hace de la realidad; es una doctrina *formal* que pasa de la observación de los signos concretos a la abstracción de sus características generales”⁶. En resumen, para Peirce la semiótica forma parte de una lógica de las relaciones a la que denomina “gramática especulativa” la cuál estudia la naturaleza formal de los signos, y la naturaleza esencial de toda semiosis, comprendiendo a esta última como el proceso de producción de los signos, basado en el método lógico de la inferencia de tres elementos: el signo, el objeto al cual remite, y su interpretante.

A continuación haremos una revisión panorámica del lenguaje de la literatura y el cine desde la teoría narrativa literaria y fílmica para identificar los rasgos más importantes que nos interesa determinar para su estudio comparativo.

1.2 Del lenguaje literario al lenguaje cinematográfico

Desde el punto de vista literario, la configuración del sistema narrativo, de acuerdo a Genette, clasifica las siguientes categorías: llama *historia* a las acciones descritas mientras que el *relato* contiene el discurso narrativo, que a su vez, determina a la *narración* como el acto de producir el relato atendiendo a una situación ficticia o real dentro de la trama.

Genette centra su atención en examinar el *relato* como el reactor que determina tanto la *historia* como la *narración*, brindando así los elementos necesarios de análisis para discernir los componentes estructurales del relato literario. Es decir, el modo de representación de la historia, la cual da significado a las diversas perspectivas de la realidad se presenta dentro del entramado del discurso narrativo que el lenguaje relaciona

⁶ *Ibidem*. Pág. 453 y 454.

con el narrador y con el lector. Es decir, la obra literaria conforma estos aspectos estructurales, que en similitud con el lenguaje fílmico muchas veces no tienen la misma función dado que el sonido (como en los diálogos) y la propia imagen resultan más evidentes y próximas al espectador, no obstante, dentro del plano descriptivo la imagen es más eficaz en construir espacios cinematográficos delimitados por el autor mientras que en la novela y el cuento, la imaginación del lector recrea durante varias páginas dichos espacios literarios.

En resumen, podemos determinar que para la literatura, la narración se forma bajo la estructura gramatical de la lengua (el empleo de pronombres, temporalidad de las acciones descritas), las diversas estrategias descriptivas que el autor manifiesta a través de las situaciones elegidas, los personajes y la manera de abordar los temas; mientras que para el cine, la narración se conforma gracias a la alternancia de los movimientos de cámara, sonido y los encuadres establecidos por el realizador. La primera relata por medio de palabras y la segunda en imágenes en movimiento.

En este orden de ideas, podemos recordar que dentro de la historia de la cinematografía mundial, durante los años sesenta y setenta, época donde cobraron auge las propuestas estéticas más vanguardistas y las guerras teóricas donde las posturas de los diversos cineastas acudían a enfrentamientos, cuyo eje determinaba la polémica en el sentido mismo del significado del cine y su función narradora en la sociedad, en este sentido Doménec Font menciona:

. . . lenguaje e ideología van a ser los dos polos referenciales de todo este período en el campo de la teoría La Mostra de Pesaro, creada y dirigida desde 1965 por Lino Micciché, se convertirá en un foro anual de encuentros, proyección y debates estéticos apasionados en relación con el nuevo cine. En sus *tavolas rotondas* se articularán problemas referidos al lenguaje y a la ideología del cine desde posiciones interdisciplinarias con intervenciones de Christian Metz y Roland Barthes, Emilio Garronni y Umberto Eco, Andrew Sarris y Lindsay Anderson, Glauber Rocha y Pier Paolo Pasolini. Precisamente, de Pasolini proviene una de las

caras del debate durante estos años. Sus heterodoxias intervenciones llegan escalonadas a lo largo de los sesenta: en 1965 define el <cine de poesía> partiendo de ejemplos tomados del cine de autor (filmes de Godard, Antonioni, Bertolucci, Skolimowski, Rocha) como una propuesta subjetiva basada en el discurso indirecto libre (una suerte de intersección entre el cineasta y el personaje) y opuesta a los modelos de prosa del naturalismo clásico. En 1966 define el cine como <la lengua escrita de la realidad> (son los signos de la realidad los que el cine <reproduce > y que el lenguaje verbal evoca) oponiéndose a las ideas de Metz de considerar el cine como un hecho de lenguaje. la que define el cine como lenguaje y el filme como texto. En ambos terrenos se revela el gesto inaugural de Christian Metz a través de dos textos considerados por muchos especialistas como una auténtica ruptura epistemológica: los *Ensayos sobre la significación en el cine* y *Lenguaje y cine*, aparecidos en 1968 y 1972 respectivamente. El texto como escritura y como práctica significativa acompañará la semiótica durante un decenio, seguido de otro campo de análisis teórico delimitado por el concepto de enunciación que concibe el texto como fruto de una actividad lingüística que registra los trazos de los sujetos, tiempo y lugares de su realización. A estos dos troncos hay que añadir las nuevas líneas de investigación sobre relato y narración.⁷

En consecuencia, se anteponen las distintas posturas de los cineastas y los estudiosos, para explicar la autonomía e ideología del lenguaje fílmico. En cierta medida el cine como lenguaje narrativo nace desde los procesos descriptivos de la novela realista y su construcción suponía una dinámica donde la yuxtaposición de imágenes, mediante una proyección continua, brindarían progresión a la realidad de los hechos cotidianos filmados que, poco a poco, se convertirían en los temas usuales que el público de la época se acostumbraría a ver en espectáculos circenses. Ya con el paso del tiempo y superando el matiz científico de este descubrimiento, el cinematógrafo se fue nutriendo tanto de su naturaleza espectacular como de los pioneros que desarrollaron durante largo tiempo la tarea de construir un lenguaje cada vez más alejado de la literatura, el teatro y la pintura pero nutriéndose de éstas.

⁷ Font, Doménec. *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*. España, Paidós, 2002. Véase capítulo 4 “Minima Moralia (Proyecciones)”, págs. 198-203.

De entre ellos, tenemos a los hermanos Lumière y a Méliès de los años 1900 a 1914, quienes transformaron (gracias a sus grandes propuestas cinematográficas) a la sociedad de la época en un fiel testigo de su entorno, de tal forma que los acontecimientos más triviales se volvieron colectivos, donde el creador construía la instancia mediadora con el espectador, es decir, el narrador comienza a ser un sólido elemento de interacción del arte visual. Posteriormente no se hicieron esperar las propuestas más aventuradas que iniciarían un largo camino hacia la evolución del discurso fílmico.

Al respecto, la retrospectiva que hace Jesús García Jiménez resulta esclarecedora pues delimita la notoria evolución del narrador y sus técnicas cinematográficas dentro de la historia del cine:

1. La imagen dinámica conativa: Aparece en *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat (La llegada del tren a la estación de Ciotat)* (1895), de los Lumière. El jefe de los bandidos del film de Porter, apuntando con su revólver al público, produce el mismo efecto que los Lumière habían conseguido "avalanzando" la locomotora sobre el público espectador.
2. La alternancia de planos: es introducida con sentido narrativo por James Williamson en 1899.
3. El cambio de perspectiva: también hay que atribuirla a Williamson el mismo año.
4. El *travelling*: es descubierto por Promio, operador de los Lumière accidentalmente, mientras paseaba en góndola por el Gran Canal de Venecia en 1896. El *travelling* sería utilizado con intención dramática por primera vez en 1900, de la mano de William Paul en su *Carrera loca en auto en Picadilly Circus*.
5. La combinatoria de las escalas de los planos: la introduce con sentido narrativo Erwin S. Porter en *The Great Train Robbery (Asalto y robo de un tren, 1903)*.
6. Los "textos de relevo": Son introducidos por Porter.
7. El "transfert" narrativo: Es introducido por los Lumière a partir de *L'arroseur arrosé* (El regador regado, 1896) y utilizado por Méliès al adaptar *La Cenicienta* en 1899.
8. La "salvación en el último instante": Aparece en *Ataque a una misión en China* (1900), de James Williamson.
9. *Las categorías de la acción*: a) *El espacio estructurante*: Es utilizado ya por Williamson en la obra citada. Se observa una relación paradigmática del espacio en los cuatro cuadros: fuera

- dentro – fuera – dentro. Escenarios naturales y cambios de decorados; b) *Tiempo Fílmico*: En Porter el tiempo fílmico se disocia del tiempo físico-cronológico.
10. *La relación paradigmática de los planos*: Es introducida por Smith en *Humorous Facial Expressions* (1898), donde se intercalan Pp [primer plano] entre PG [planos generales]. Vuelve a ocurrir en *La de la abuela* (1900) y otros films.
 11. *El montaje paralelo*: Sus bases se hallan ya en la narrativa incipiente de Edwin S. Porter. En *The Life of an American Fireman* (traducido como “Salvamento en un incendio”, 1902) se alternan dos acciones paralelas: los bomberos que van a apagar el incendio y la madre con su hijo rodeados por las llamas. Reaparece la “salvación en el último instante” introducida por James Williamson dos años antes.
 12. *La contaminación icónica de los motivos narrativos*: En *L’arroseur arrosé* (1896), de Los Lumière aparece el motivo *Le dévaliseur dévalisé* (1885), de Steinlen y en *The Life of an American Fireman* (1902), de Porter el motivo de *Fire* (1901), de Williamson.
 13. *La continuidad de la acción*: La poética del *raccord* alcanza un perfeccionamiento apreciable en *The Great Train Robbery* (1903), de Porter.
 14. *El verosímil fílmico*: Porter filma y une planos diferentes, cuyos referentes son sucesos acaecidos en lugares distintos. También mezcla escenas de incendios reales con la puesta en escena.
 15. *Los elementos para una taxonomía de los géneros*: En *el sótano del Gran Café* los Lumière exhiben cine documental *avant la lettre*; *El regador regado* constituye el primer “gag” del cine cómico; Méliés constituye el primer eslabón del cine fantástico. La Escuela de Brighton se anticipa a lo que genéricamente podría denominarse “cine social”; Victorin Jasset pergeña los primeros elementos del cine de serie; Porter prefigura alguno de los códigos del western, etc.⁸

Si observamos, en muchos de los casos se atiende a una experimentación del montaje o asociación de distintos tipos de imágenes dentro de la propuesta visual donde la cámara reinventa la realidad brindándole diversos matices escénicos transformando la perspectiva del entorno donde las instancias narrativas marcaron formalmente la evolución del discurso cinematográfico y, a cada paso, las constantes técnicas discursivas examinaban y determinaban la noción del relato cinematográfico en su estructura ambivalente de la imagen en el montaje y, más tarde, junto al sonido. En este

⁸ Jesús García Jiménez. *La imagen narrativa*. Madrid, España, Paraninfo, 1994. Págs. 72 a 74.

sentido la literatura tenía un gran camino recorrido pues los distintos planos descriptivos que enmarcan el relato como el monólogo interior, la tercera persona o narración omnipresente han dado una gran soltura estética a la construcción del lenguaje literario que sin duda muchos autores han explotado de manera magistral.

1.3 Del texto literario como puente discursivo al texto cinematográfico.

Al replantear al fenómeno cinematográfico como un *texto* donde uno puede categorizar los elementos constitutivos del relato nos acercamos a la idea de María del Rosario, quien menciona “el discurso fílmico, entendido como texto o como conjunto de enunciados, puede estructurarse en forma de relato, siendo equiparable en este sentido a otro tipo de narraciones construidas con medios diferentes”,⁹ es decir, la noción de relato constituye el principal denominador que la narrativa literaria aporta a las estructuras descriptivas del lenguaje cinematográfico. Entonces, la noción del relato literario, como recurso y principio primordial en los inicios del cine, es de vital importancia pues encara la idea de *narratividad*, la cual nos hace preguntarnos, ¿qué es el relato cinematográfico?

Pues bien, Gaudreault y Jost en su canónico estudio de cine y narratología definen que “todo relato pone en juego dos temporalidades: por una parte, la de la cosa narrada; por otra parte, la que deriva del acto narrativo en sí”¹⁰. Esta determinación establece el concepto de relato bajo una estructura que contiene tanto enclaves y descripciones que, al no ser narraciones sí nos representa cierta temporalidad y espacialidad, es decir, se construye un mundo narrativo a partir de la historia y su tratamiento.

⁹ Neira Piñeiro, María del Rosario. *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid, Arco-Libros, 2003. Pág. 11

¹⁰ Gaudreault André y Jost François. *El relato cinematográfico*. Cine y narratología. España, Paidós, 1995. Pág. 27

Dentro del lenguaje fílmico, la narración y descripción, se emparentan a la naturaleza de la imagen y nos conllevan al desarrollo de los acontecimientos que la cinematografía, antes de 1900, sólo se manifestaba en momentos de al menos, uno o dos minutos, los cuales, mostraba un plano con su correspondiente unidad espacio-temporal por ejemplo “El regador regado“ de los Lumière. Los “largometrajes” de más de ocho minutos se atenían a esta estructura única mientras que en algunos casos, aislados, se pudieron haber visto tratamientos en varios planos. Es oportuno delimitar, en un principio la noción narrativa del cine se unidimensionó en un solo lugar, tiempo y espacio. Más tarde, la habilidad descriptiva que los realizadores habían observado en la novela realista y naturalista marcaría el tratamiento narrativo de las historias y la consecuente traducción de los mecanismos literarios en imágenes en movimiento, sin embargo, resultaría imposible equiparar el enunciado literario al fraseo visual, aunque tal proceso y su complejidad se planteará más tarde con la llamada “adaptación cinematográfica” (aspecto a examinar en el siguiente apartado) que comprendería la reinterpretación del lenguaje literario al cinematográfico.

En este sentido pensemos que el ejercicio de “lectura” es fundamental pues marca un proceso donde se reestructura el efecto literario para Wolfgang Iser: “el rol del lector se determina como una estructura del texto y como una estructura del acto. En lo referente a la estructura del texto, se debe partir de que cada texto literario representa una relación de perspectiva hacia el mundo, ideada por el autor.”,¹¹ es decir, se traduce el acto del lector al acto del espectador, quien recibe la carga audiovisual de un relato a partir de la yuxtaposición de imágenes mentales, de allí el cine obtiene la noción literaria, sin embargo, no hay que olvidar que el problema de la “palabra a la imagen” conlleva a posiciones tan discutibles que sería materia de una investigación más

¹¹Wolfgang Iser. “El acto de lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético”. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. Dietrich Rall, México, UNAM, 1987. Pág. 139

profunda, la cual, no es el objetivo principal de nuestras aproximaciones, claro, no deja de ser importante, comprender que el proceso de narración es un componente fundamental en el vínculo entre el discurso literario y el cinematográfico.¹²

Ahora bien, observemos qué menciona al respecto Roland Barthes: “las imágenes, sin duda, son más imperativas que la escritura, imponen significado de un solo golpe, sin analizarlo o diluirlo”,¹³ es decir, el significado de la palabra frente a la imagen presenta cierta inclinación descriptiva (por parte del autor literario) para analizar y construir mentalmente el hecho narrado, el cual se focaliza desde la imaginación del lector y esta habilidad comprende el carácter visual del texto literario mientras que la yuxtaposición de imágenes, en el texto fílmico, incorpora a su sistema el carácter narrativo del relato literario.¹⁴ De tal forma, al acercarnos a la idea del análisis comparativo cine-literatura bajo la narrativa, ésta nos demuestra y nos permite dilucidar los mecanismos constitutivos del discurso cinematográfico y literario, a través del lenguaje expresivo que nos evocan las ilustraciones e iconos mentales.

Bajo el proceso de lectura, Lois Parkinson explica: “la novela requiere que el lector imagine sonidos y olores y tacto”¹⁵, sin embargo, tanto la novela como el cuento mantienen características narrativas distintas que sería imposible determinar bajo una postura común, la cual atiende a la comparación cinematográfica, no obstante, el texto

¹² Al respecto Beristáin define que el discurso en el análisis narrativo es el proceso de la enunciación (cuyos protagonistas son el narrador, el receptor de la narración) que vehicula la intriga de la historia, (es decir, los hechos relatados cuyos protagonistas son los personajes). *Ibidem*. Pág. 155. De tal manera que para el cine el narrador es la forma en que el lenguaje audiovisual narra la película que el receptor-espectador analiza a través de los personajes-actores de la historia.

¹³ Lois Parkinson. “Aproximaciones interartísticas a la lectura de textos verbales y visuales” en *Aproximaciones. Lecturas del texto. México, UNAM, 1995. Ver pág. 189*

¹⁴ Al respecto Sánchez Noriega menciona: “el carácter esencialmente narrativo del cine ha sido apreciado por los impulsores de la novelización de películas que se da a principios de siglo en Francia – *Pathé* contrata a novelistas a partir de 1905 y llega a tener trescientos en nómina – y en Estados Unidos. Las versiones noveladas de los filmes por episodios, conocidas como *cine-romans*, son publicadas en la prensa semanal, simultáneamente o posteriormente al estreno de la película, a modo de novela por entregas, con un propósito netamente comercial tanto para vender revistas o el libro posterior como para promocionar las películas – como revelan testimonios de escritores en esa tarea”. Véase *De la literatura al cine*. España, Paidós, 2000. Capítulo “Para una teoría de la adaptación”, pág. 31.

¹⁵ Lois Parkinson. *Ibidem*. Pág 190.

literario y el visual nos ofrecen cierta igualdad bajo un enfrentamiento estético similar, para lo cual, “el proceso de selección y omisión inherente al plano, así como los movimientos de cámara remiten indirectamente a un narrador, que se hace más evidente en aquellas imágenes que se alejan de una posición <neutra> o no marcada de la cámara, o que revelan un conocimiento privilegiado de la historia”¹⁶ dice María del Rosario Neira.

En otro extremo, debemos pensar que las personas gramaticales de la literatura sea la primera, segunda o tercera persona no se articulan de igual manera en la imagen, como tampoco el estilo, la intención y las particularidades literarias del autor, pues resulta difícil trasladarlo al lenguaje fílmico. La cinematografía, por sí misma, ha adoptado un comportamiento uniforme en su instancia narrativa, lo cual ha definido una estructura determinante en el uso de la imagen, la cual resulta más efectiva en su representación visual, al contrario, las figuras retóricas poéticas del autor literario se asientan más detalladas en las descripciones para así construir la idea del entorno y del relato en la imaginación del lector.

El proceso de transformación, por el cual, la evidente evolución del lenguaje cinematográfico ha significado para la literatura un embate de contrariedades se acerca más a una postura comparativa más funcional donde se establezcan la similitud de los aspectos estéticos a los que ambos lenguajes apuntan con el tratamiento de su narración, pues es clara la diferencia formal de su expresión al momento de construir relatos, en este sentido Aitor Bikandi afirma: “no hay por qué buscar equivalentes de los elementos lingüísticos en el lenguaje cinematográfico, aunque el lenguaje verbal nos pueda proporcionar un modelo. En una comparación entre cine y literatura, no debemos detenernos en la búsqueda de

¹⁶ María del Rosario Neira Piñeiro. *Ibidem*. Pág. 74

paralelismos estrictos, que no se dan, entre ambos lenguajes”,¹⁷ no olvidemos que la instancia narradora nos da pie a desarrollar supuestos congruentes de donde partir y confrontar un texto literario y un texto cinematográfico, sin embargo, no resulta tan fácil determinar un común denominador que nos procure soluciones concretas ante la naturaleza del simple proceso de “adaptación cinematográfica”, disyuntiva, por ende, compleja que nos arroja a la posible valoración del estado escrito y original de la obra literaria y el estado siguiente como obra cinematográfica aspecto a desarrollar en el siguiente y último apartado.

1.4 La adaptación cinematográfica: ideas hacia la traducción audiovisual de la literatura

Sánchez Noriega menciona que la adaptación cinematográfica del texto literario se acomoda más en la palabra *traducción*, pues explica mejor cómo se está reestructurando un *lenguaje* por otro, de aquí podemos establecer la existencia de múltiples maneras en que el texto escrito se transforma en texto audiovisual, más en concreto: desde el cuento y la novela al largometraje. Si bien, como habíamos mencionado anteriormente, la problemática de este proceso formal en el lenguaje expresivo nos permite examinar los mecanismos en que la literatura se ha ido manifestando dentro de la evolución del lenguaje cinematográfico al punto de desprenderse totalmente de ella, y así, regir una autonomía en su lenguaje expresivo. Resulta determinante el hecho de que el cine narra con imagen y es veloz su poder descriptivo mientras que la literatura construye la narración a partir del mecanismo

¹⁷ Aitor Bukandi-Mejias. *Galaxia Textual: cine y literatura, Tristana (Galdós y Buñuel)*. Madrid, Editorial Pliegos, 1997. Véase capítulo “Cine y Literatura” pág. 32.

creativo que se nutre de los personajes, el lenguaje gramatical y el enfoque con que lo aborda el autor, es decir, “la imagen cinematográfica constituye un significante de diversa entidad respecto a la palabra. Probablemente, la mayor diferencia del valor de los sintagmas verbales respecto a los visuales (uno o más planos que ofrecen una significación) radica en la analogía de la imagen. Se suele decir que la palabra se sitúa en el nivel de abstracción, mientras la imagen es concreta, representacional, remite directamente a un referente”¹⁸ añade Sánchez Noriega, sin embargo, se debe apreciar equitativamente la estructura constitutiva de ambas formas de expresión aunado a concederles un mismo carácter *representacional* dentro de su proceso narrador, donde evocan y estimulan las imágenes necesarias para armar y narrar el relato.

Lejos de abundar en este tema que hasta nuestros días sigue siendo debate entre los estudiosos, resulta más importante comprender cómo se desarrolla este proceso de transformación. A partir de la tipología que hace Sánchez Noriega revisaremos el entorno conceptual que existe en la adaptación cinematográfica y la influencia de la literatura en el cine desde la postura constructiva del relato.

Ahora bien, para Sánchez Noriega la adaptación implica un “proceso por el que un relato, la narración de la historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertientes, comprensiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico”,¹⁹ de tal forma, que a partir de la novela y el cuento corto se percibirá una legítima reinterpretación del texto donde la equivalencia estética suele vincularse, a veces sin éxito, entre la obra literaria y la obra

¹⁸ Sánchez Noriega, José Luis. *Ibidem*. Pág. 39

¹⁹ *Ibidem*. Pág. 47

cinematográfica. A continuación detallaremos la tipología de adaptaciones novelísticas según Sánchez Noriega, para determinar un mapa geográfico que nos permita conocer los aspectos que existen entre los diversos tipos de adaptación cinematográfica.

La Adaptación como *ilustración* habla de la adaptación literal, fiel o académica y pasiva. Tiene lugar con textos literarios cuyo interés descansa en la historia (el qué) mucho más que en el discurso (el cómo). Se trata de plasmar en el relato fílmico el conjunto de personajes y acciones que contiene la historia en su forma literaria, sin otras transformaciones que las derivadas del cambio de discurso (forma y sustancia de la expresión), de la organización dramática del relato fílmico, de la puesta en escena y de las descripciones visuales, en cambio para la Adaptación como *transposición*, nos sitúa dentro de un camino donde fluctúa la adaptación fiel y la interpretación, la transposición converge con la primera en la voluntad de servir al autor literario reconociendo los valores de su obra y con la segunda en poner en pie un texto fílmico que tenga entidad por sí mismo y, por tanto, sea autónomo respecto al literario, también este proceso implica la búsqueda de medios específicamente cinematográficos en la construcción de un auténtico texto fílmico que quiere ser fiel al fondo y a la forma de la obra literaria. Se traslada al lenguaje fílmico y a la estética cinematográfica el mundo del autor expresado en esa obra literaria, con sus mismas –o similares- cualidades estéticas, culturales o ideológicas. En los relatos cortos, obras de calidad relativa y novelas necesitadas de fuertes –transformaciones, la adaptación como transposición supone una intervención mayor, en la que el autor fílmico trata de extraer todas las posibilidades expresivas y dramáticas al texto literario, para lo cual desarrollará lo que está implícito, buscará equivalencias, efectuará ampliaciones, eliminará subtramas.

Por otro lado, la adaptación como *interpretación* nace cuando el filme se basa en el relato literario y al apartarse de él, se toman una o varias ideas para desarrollarlas

dentro del film manteniendo cierta esencia del relato de origen. Esto sucede en el film cuando existe un nuevo punto de vista, ciertas transformaciones relevantes en la historia o en los personajes, algunas digresiones temáticas, un estilo diferente y, al mismo tiempo es deudor suyo de los aspectos literarios esenciales del mismo espíritu y tono narrativo. El conjunto del material literario da partida a crear analogías en la enunciación, la temática, los valores ideológicos, etc. Considero que hay una interpretación, apropiación, paráfrasis, traducción, lectura crítica o como quiera que llamemos a este modo más personal y autoral de adaptación cinematográfica. No obstante, para la adaptación libre resulta de menor grado la fidelidad a la obra literaria, pues el filme ofrece una libertad y una reelaboración analógica, variación o transformación. La *adaptación libre* no opera ordinariamente sobre el conjunto del texto – que, en todo caso se sitúa en un segundo plano- sino que responde a distintos intereses y actúa sobre distintos niveles: el esqueleto dramático, sobre el que se reescribe una historia, la atmósfera ambiental del texto, los valores temáticos o ideológicos, un pretexto narrativo, etc. Por otra parte, la adaptación *libre* viene exigida cuando el texto literario es un relato corto que sirve únicamente como esquema argumental a partir del cual se desarrolla el guión cinematográfico.

Ahora bien, al hablar de la independencia y necesidad de las adaptaciones cinematográficas es necesario comprender qué tan importantes han sido éstas dentro de la historia del cine mundial pues la práctica de la *adaptación* forma parte esencial de la creación fílmica.

Capítulo II

Análisis de *Las babas del diablo* de Julio Cortázar

Julio Cortázar, autor argentino nacido el 24 de agosto de 1914, cuya obra muestra tanto un ingenioso manejo del lenguaje literario como una peculiar innovación lingüística que construye a lo largo del cuento y la novela, establece bajo un peculiar lenguaje literario una narrativa nutrida de elementos fantásticos, cotidianos y ambiguos. En este sentido, Bella Jozef comenta: “la obra de Cortázar constituye uno de los proyectos estéticos más integrales en las letras contemporáneas y ha contribuido a renovar no sólo la ficción, también la condición del intelectual hispanoamericano y su forma de relacionarse con el mundo.”¹ La variedad de estudios realizados nos han brindado diversas interpretaciones para comprender el pensamiento latinoamericano de lo que existe detrás de la “cotidianeidad” del hombre moderno. Tal es el caso, que la narrativa *cortazariana*, siempre estuvo apoyada en la escritura de vanguardia, donde el autor establece cierta complicidad de lectura que confronta al lector con las normas de la literatura tradicional, de tal manera, es el lector quien forma parte fundamental del proceso discursivo de la historia.

En este orden de ideas, Bella Jozef añade que el lector “es invitado a participar en el juego de desestructuración que propone el escritor. Este juego consiste en indagar en lo profundo del ser para lograr su revelación, en la búsqueda de una nueva dimensión humana”,² búsqueda que se hace patente en muchos pasajes dentro de su obra literaria y muy en especial, en el cuento breve, donde la “ludicidad”³ del lenguaje se vuelve una

¹ Bella Jozef. “Julio Cortázar. La metafísica del tango o más allá de la realidad” en *Julio Cortázar desde tres perspectivas*. UNAM, Universidad de Guadalajara, FCE. 2002. Pág. 37.

² *Ibidem*. Pág. 38

³ Creo pertinente mencionar, de acuerdo a Bella Jozef, que uno de los factores que determina la narrativa fantástica en la ficción contemporánea moderna ha sido la habilidad de reflexionar el proceso de enunciación del texto literario, es así, que la virtud más influyente en la obra de Cortázar recae en el hecho de cuestionar al narrador y hacer partícipe de esa postura al propio lector, quien se transforma en

herramienta fundamental. Podemos encontrar algunos de los siguientes aspectos estilísticos y temáticos en la narrativa del autor argentino: el juego lingüístico, la confrontación de la realidad y la ficción, la búsqueda de la “verdad” dentro de los momentos más triviales y cotidianos de la vida, la estética de lo “posible”. Esta visión del mundo expresa nuevas dimensiones del lenguaje literario con ello, transforma el entorno en otra realidad: “la otredad” que pone en tela de juicio su contexto social. Por tal razón, el cuento corto fue para el autor una de las maneras más prolíficas de ejercitar su propuesta estética y, con su antología cuentística *Las armas secretas* (1959) “presenta nuevas facetas [narrativas]: el rompimiento de la duración temporal, el desarrollo de la acción de acuerdo con modelos arquetípicos que realizan la confusión de los planos de la realidad y del sueño. Cortázar no nos impone su concepto de realidad, nos proporciona un método para descubrirla. La realidad no es unívoca, es variable y se configura de acuerdo con el sujeto que en cada caso la experimenta.”⁴ Es importante notar que la ambivalencia realidad-ficción es un eje recurrente en la propuesta del autor y uno de los cuentos donde se expone de manera magistral estos recursos literarios es “Las babas del diablo”, que a continuación desarrollaremos bajo un análisis narrativo donde examinaremos el proceso que lo construye.

2.1 La historia de “Las babas del diablo”

Uno de los cuentos breves sin duda de mayor complejidad es “Las babas del diablo”, texto compilado en la obra *Las armas secretas* en 1959. En este relato, Cortázar

un actante más dentro de la historia que se cuenta. Es aquí donde se genera uno de los elementos lúdicos del estilo cortazariano.

⁴ *Loc cit.* Pág. 41

describe la historia de un narrador que intenta relatar una historia. A través de algunos cuestionamientos gramaticales el propio narrador problematiza el modo de contarla, lo cual nos advierte cierta estructura discursiva que empleará el autor durante el desarrollo del relato.

El cuento inicia con el relato de Roberto Michel, un franco-chileno, que se encuentra en una pequeña isla en París. En este lugar trabaja transcribiendo al francés el tratado sobre las recusaciones y recursos de José Norberto Allende; su hobby es la fotografía. La tarde de un domingo siete de noviembre decide salir a captar imágenes con su cámara, entre árboles mecidos por el viento y palomas revoloteando en un cielo gris se conduce por el Quai de Bourbon hasta llegar a una pequeña placita donde comienza a encuadrar posibles imágenes. En esa placita observa a una mujer rubia hablando con un muchacho, éste se encuentra nervioso; en ese mismo instante, los observa un hombre misterioso de sombrero gris dentro de un auto estacionado en el muelle.

Michel continúa observando a la pareja y decide fotografiarlos. La mujer se da cuenta, repentinamente se le acerca y le exige el rollo de fotos mientras el chico huye asustado. La mujer le dice que nadie tiene derecho a sacar fotos sin permiso. Michel se rehúsa a dárselo. De repente, ve que el hombre de sombrero gris se baja del auto y se dirige hacia Michel mientras éste se retira risueño pues no está dispuesto a darle el rollo a la mujer.

Días después Roberto Michel en su estudio revela el rollo, le agrada bastante así que amplía la imagen varias veces hasta que obtiene un tamaño similar al porte de la pared. Se dedica a mirarla mientras está detrás de su máquina de escribir *remington*, observa detenidamente cómo los elementos de las imágenes no corresponden a la visión

central de la foto donde está la mujer rubia y el muchacho. En ello, examina la mano de la mujer que se mueve al igual que la cabeza del chico. Michel se siente prisionero de otro tiempo en su quinto piso. Michel comprende lo que iba a pasar y que anteriormente no pasó: gracias a que él ahuyentó al muchacho. Comenzó a gritar y sin darse cuenta porque, se empezó a acercar hacia donde estaba la mujer rubia, él la enfocó con la cámara mientras se acercaba el hombre. El chico escapó en ese momento. Michel estaba de vuelta en su estudio, feliz porque había salvado una vez más al muchacho, le había devuelto a su “paraíso precario”. Triste por los fragmentos de la mujer y el hombre de sombrero gris que nublaban su vista. Cerró los ojos y después de llorar, sólo le quedó la imagen de nubes, palomas y gorriones.

2.2 El inicio en “Las babas del diablo”

Una de las virtudes más importantes de este relato es la manera tan particular en que se narra la historia, el juego lingüístico se apoya en los diversos puntos de vista para construir el relato, los planos descriptivos están creados por los múltiples narradores y el estilo anecdótico-detectivesco de la trama, inscriben desde sus primeros párrafos el cuestionamiento de la enunciación narrativa:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos...

...Entonces tengo que escribir. Uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que todo esto va a ser contando. 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, yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya que 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).

...Vamos a contarlo despacio, y se irá viendo qué ocurre a medida que lo escribo. Si me sustituyen, si ya no sé qué decir, si se acaban las nubes y empieza alguna otra cosa (porque no puede ser que esto sea estar viendo continuamente nubes que pasan, y a veces una paloma), si algo de todo eso... Y después del “si”, ¿qué voy a poner, cómo voy a clausurar correctamente la oración? 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.⁵

Es evidente que el autor establece un discurso articulado en primeras y terceras personas, hace patente a un narrador dubitativo a través de sus cuestionamientos. El relato que éste hace del fotógrafo Roberto Michel, forma parte de la estructura que se mantendrá a lo largo de la historia. El cambio continuo de voces narrativas y la constante alternancia de perspectivas de dicha interacción, muestran, a través del lenguaje, los lindes fantásticos que anudan al relato en cortes de reflexión existencial en los personajes, y creativas en el desenvolvimiento de los narradores, tal y como lo define David Arrigucci: “la invención literaria se manifiesta en él lúdicamente. Se trata, propiamente, de un juego de la invención”.⁶

2.3 El proceso narrativo en “Las babas del diablo”

María de Lourdes Dávila ejemplifica la arquitectura de este relato: “‘Las babas del Diablo’ parte del cuestionamiento mismo del engranaje lingüístico como estructura interna del relato. Se vale para ello de la posibilidad de ruptura inherente en la

⁵ Julio Cortázar. *Las Armas secretas*. 6ª edición. Estudio de Susana Jakfalvi. España, Cátedra, 1986. Letras Hispánicas. Págs. 123 a 125.

⁶ David Arrigucci. *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción*. México, UNAM-FCE, 2002. Véase apartado “El juego Abierto” pág. 69.

introducción de códigos fotográficos espaciales dentro del devenir temporal verbal”,⁷ es decir, identificamos que el texto está articulado a partir del narrador, el fotógrafo y la cámara fotográfica, la cual se vuelve un mediador más de la realidad que nos cuentan; incluso el “engranaje interno” del cuento parte del sentido lúdico del texto que nos genera los distintos planos de cada personaje. La “ruptura” descriptiva que se construye a partir de los aspectos fotográficos y literarios que se anudan en el desarrollo de la historia conforman la espacialidad y temporalidad (aspecto que revisaremos más adelante) del relato cuyas atmósferas resultan descriptivas, es decir, el autor expresa su punto de vista desde la perspectiva de los personajes para crear una realidad “alterna”. En este orden de ideas observamos en el cuento:

Ya que vamos a contarlo pongamos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo 7 de noviembre, justo un mes atrás. Uno baja cinco pisos y ya está en el domingo, con un sol insospechado para noviembre en París, con muchísimas ganas de andar por ahí, de ver cosas, de sacar fotos (porque éramos fotógrafos, soy fotógrafo). Ya sé que lo más difícil va a ser encontrar la manera de contarlo, y no tengo miedo de repetirme.

...Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas, salió de número 11 de la rue Monsieur LePrince el domingo 7 de noviembre del año en curso (*ahora pasan dos más pequeñas, con los bordes plateados*)⁸. 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.

...Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa (*ahora pasa una gran nube casi negra*), pero no desconfiaba, sabedor de que le bastaba salir sin la Contax para recuperar el tono distraído, la visión sin encuadre, la luz sin diafragma ni 1/250. Ahora mismo (qué palabra, ahora, qué estúpida mentira) podía quedarme sentado en el pretil sobre el río, mirando pasar las pinzas negras y rojas, sin que se me ocurriera pensar fotográficamente las escenas, nada más dejándome ir en el dejarse ir de las cosas, corriendo inmóvil con el tiempo. Y ya no soplabla el viento.⁹

⁷ María de Lourdes Dávila. *Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar*. México, Beatriz Viterbo Editora, 1996. Tesis-Ensayo. Pág. 40.

⁸ Para fines analíticos marco en cursivas algunos fragmentos de este pasaje.

⁹ *Ibidem*. Pág.

Si observamos, Cortázar emplea varias dimensiones narrativas que determinan la función de cada personaje, ante esta disyuntiva entendemos muy bien la intención experimental del autor donde la voz del narrador omnisciente, Roberto Michel y la cámara fotográfica (en cursivas) desarrollan la historia.

Cuando László Scholz menciona que: “Cortázar está descontento con el *establishment* de las letras, con las formas dadas, fijas, convencionales, con la estética y retórica tradicionales enseñadas como modelos a imitar... [y por ello]... exige la *destrucción* de las formas convencionales”,¹⁰ el juego de ruptura y creación se vuelve un elemento formal de su estilo literario; el lenguaje *metanarrativo* del cuento cortazariano.

La metaficción define Lauro Zavala, es “ficción sobre la ficción. Cuento sobre el cuento. El tema de un cuento metaficcional puede ser el proceso de lectura o escritura de un cuento (o cualquier otro proceso de interpretación o creación). La metaficción pone en evidencia implícita o explícitamente las conveniencias literarias, y propicia tomar conciencia de las convenciones ideológicas.”¹¹ Por lo tanto, cuando hablamos de un texto con discurso metanarrativo es cuando se plantea la experimentación del lenguaje, es decir, éste toma la batuta narradora y se va creando así mismo, por tal razón su naturaleza autorreferencial se ve estructurada dentro del relato, lo cual, nos establece los acontecimientos descritos, forma parte de ellos y cuestiona la manera en cómo narrarlos. Tal es el caso que, para “Las babas del diablo” la relación entre *narrador-personaje-autor* representa el aspecto lúdico que se propone al lector. Como hemos observado, existen ciertos momentos en el cuento donde leemos la voz de Cortázar, en otras ocasiones la de Roberto Michel y en algún momento, la propia cámara fotográfica. Este rasgo metanarrativo se hace más evidente en los pasajes donde se cuestiona “cómo

¹⁰ László Scholz. *El arte poética de Julio Cortázar*. Argentina, Buenos Aires, Editorial Castañeda, 1977. Véase apartado 5 “Criterios de la obra literaria” pág. 37.

¹¹ “¿Qué términos los describen? Glosario para el estudio del cuento” en *Cómo estudiar el cuento (Con una guía para analizar minificción y cine)*. Lauro Zavala. Guatemala, Editorial Palo de Hormigo, 2002. Colección Tres K-tunes. Págs. 117 y 122.

narrar la historia”, esta conciencia discursiva que ofrece Cortázar forma parte del contrato que establece al lector pues lo obliga a participar activamente en el cuento, de tal forma, también hace implícito su descontento con el *establishment* literario (tal como lo identifica Lászlo) manteniendo el efecto estético del texto.

Partiendo de esta idea, Doris Sommer nos habla en su artículo “A nowhere for us: the promising pronouns in Cortázar’s “utopian” stories”, de los diferentes comportamientos lingüísticos dentro de la obra cortazariana, clasificándolos en cuatro momentos distintos: el *Surrealismo*, el *Existencialismo Masoquista*, la *Utopía imaginaria* y el *Reconocimiento final*. Ahora bien, para comprender mejor esta valoración hagamos un pequeño recuento hecho a partir del estudio de Tania Hernández¹² en “Las babas del diablo” encuentra los siguientes aspectos: del corte *surrealista* observa que lo fantástico y lo real siempre han sido una constante en la estética cortazariana, una prueba de ello la encontramos en la lucha constante del narrador por construir un lenguaje experimental y animar objetos e inscribirlos en la narrativa, recurso que recae totalmente en la cámara fotográfica y, en menor grado, la propia foto que ha tomado Roberto Michel y la máquina de escribir *Remington* adscritos a las reflexiones que tiene el autor a lo largo del texto.

El *existencialismo masoquista* se emparenta muy bien con el estilo de *LBD* pues el juego lingüístico se establece por el simple hecho de cuestionar la voz narrativa en que debe ser contado, incluso existen reiteradas ocasiones en que el narrador omnisciente y Roberto Michel acotan sus pensamientos al desarrollo de la historia, denotan cierto grado de “conciencia” del discurso, es decir, nos presentan el constante cambio de perspectivas dentro de un caos narrativo que hace explícita la ambigüedad,

¹² “El sonido de una (des)ilusión *Las babas del diablo* de Julio Cortázar y *Blow-up* de Michelangelo Antonioni. Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco, 2003. Asesor: Lauro Zavala. Véase páginas 19 a la 31.

que brinda a la historia cierta importancia de lo “absurdo de la cotidianeidad” para crear una profunda disgresión del hombre y su entorno .

Dentro de la *utopía imaginaria*, Tania Hernández identifica varios aspectos, en primer lugar, el hecho de unificar objetos inanimados para construir el mundo del texto, es decir, Cortázar opera de manera ingeniosa bajo un equilibrio de personajes y artefactos. De tal manera, ciertos objetos como la cámara fotográfica, la máquina de escribir y la foto, se conjugan con el *narrador* y *Roberto Michel*, todos, inmersos dentro de una estructura donde aportan el sentido fantástico al tratamiento del cuento. En segundo término, los *cuestionamientos* del lector acerca de saber quién está contando el relato como sus repetidas reflexiones de Roberto Michel ante el momento que ha fotografiado, nutren la idea de misterio que Cortázar plantea, complementando la ambigüedad del discurso ya establecida desde un principio con los desdoblamientos del narrador.

Por último, para el punto de *reconocimiento*, Tania observa en el intercambio de pronombres un deseo “insaciable” de Cortázar por unificar las dos perspectivas del cuento: la subjetiva y la objetiva, las cuales se unen para transmitir lo verdadero, es decir, Roberto Michel busca emparentarse junto a la máquina de escribir y la cámara (objetos inanimados que ejecutan realidades), para unificarse en una sola voz narrativa que constituye el punto final del relato.

Es sabido que Cortázar es partidario de tener un desapego total de la tradición literaria convencional, ejemplos como “Casa tomada”, “Axolotl”, “Lejana”, “Cartas a una señora en París”, *Historias de cronopios y de famas* y *Rayuela*, han concretado una constante: el “tema cotidiano” bajo un tratamiento que es semilla de una buena historia donde el lenguaje literario, libre y rebelde, consigue invitar al lector a formar parte del mundo que crea el autor:

Un cuentista es un hombre que de pronto, rodeado de la inmensa algarabía del mundo, comprometido en mayor o menor grado con la realidad histórica que lo contiene, escoge un determinado tema y hace con él un cuento. Este escoger un tema no es tan sencillo. A veces el cuentista escoge, y otras veces siente como si el tema se le impusiera irresistiblemente, lo empujara a escribirlo. En mi caso, la gran mayoría de mis cuentos fueron escritos –cómo decirlo- al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonante, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena. Pero esto, que puede depender del temperamento de cada uno, no altera el hecho esencial, y es que en un momento dado *hay tema*, ya sea inventado o escogido voluntariamente, o extrañamente impuesto desde un plano donde nada es definible... .. Lo excepcional reside en una cualidad parecida a la del imán; un buen tema atrae todo un sistema de relaciones conexas, coagula en el autor, y más tarde en el lector, un inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o su sensibilidad; un buen tema es como un sol, un astro en torno al cual gira un sistema planetario del que muchas veces no se tenía conciencia hasta que el cuentista, astrónomo de palabras, nos revela su existencia.¹³

Finalmente, regresando a Doris Summer, ésta observa dentro de la etapa surrealista y existencialista que: “Cortázar may always have had his doubts about the human capacity to attain harmony, but he understood that desiring and striving after it was constitutive of the human condition. So instead of calling off the search, he developed strategies that responded to the waves of his own cynicism.” (Cortázar siempre pudo haber tenido sus dudas sobre la capacidad humana para alcanzar la armonía, pero él entendió después que el deseo y los esfuerzos era constitutivo de la condición humana. Tan en vez de suspender la búsqueda, él desarrolló estrategias que respondieron a las ondas de su propio cinismo).¹⁴ Una posible respuesta al “cinismo” de Cortázar la encontramos en su ingeniosa capacidad de inscribir cierta ironía en la cosmovisión del mundo que nos representa, pues desarrolla y examina, a través de

¹³ *Teorías del Cuento I. Teoría de los cuentistas*. Selección, Introducción y notas de Lauro Zavala. México, UNAM-Coordinación de Difusión Cultural, 1997. Ver apartado Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento” págs. 311 y 312.

¹⁴ Doris Summer. “A nowhere for us: the promising pronouns in cortázar’s ‘utopian’ stories” en *Discurso Literario*. Vol. 4, no. 1, año. Pág. 232.

Roberto Michel, los momentos más cotidianos de la realidad, donde los depura y los traduce a través de la cámara fotográfica, el joven, su amante y el hombre misterioso de sombrero gris; todos construyen esa “otra realidad” que el autor busca.

Para obtener una mejor visualización de la narrativa de *LBD*, examinaremos en el siguiente cuadro su estructura para fijar nuestra atención en la propuesta narrativa que genera el texto. “Las babas del diablo” se clasifica a continuación por el número de párrafos, la voz gramatical empleada en cada uno de ellos y el rastreo temático de cada momento de la historia con el fin de analizar la arquitectura formal que lo construye:

Párrafo	Voz gramatical	¿Qué describe el narrador?
1 al 3	3ª omnisciente	El narrador describe su entorno y debate consigo mismo la mejor manera de comenzar la historia.
4	3ª y 1ª persona	En este párrafo se invita al lector a conocer la historia, vagamente se refiere la presencia del primer personaje (Roberto Michel). Es importante notar que hasta el cuarto párrafo Cortázar comienza a permear entre la 3ª y la 1ª persona mostrando cierta ambigüedad en la descripción de los acontecimientos y evidenciando una clara complicación de cómo “narrar la historia”.
5	3ª Omnisciente	Se refuerza la inseguridad del narrador ante la descripción de los acontecimientos.
6	3ª Omnisciente	En este párrafo el narrador rompe la relación con los segmentos anteriores y presenta al personaje Roberto Michel: traductor y fotógrafo chileno.
7	1ª persona	Nos inscribimos en la mente del fotógrafo, quien reflexivo nos habla de su profesión.
8	1ª	Meramente descriptiva, Roberto Michel nos relata su paseo por el parque de París; en este segmento se menciona por primera vez la existencia de una pareja; se menciona a un “muchachito” muy peculiar.
9	1ª	Michel nos describe a la pareja que está observando, resalta la diferencia de edades entre la mujer rubia y el chico.

10	3ª y 1ª	Michel decide quedarse a mirar y muestra su inquietante interés por conocer más de la pareja. En este segmento aparecen los juicios del narrador omnisciente (que identificamos en paréntesis) por primera vez.
11	3ª y 1ª	Michel se torna anecdótico y nos describe a la mujer rubia. En este segmento es evidente que han pasado unos días desde su encuentro con la pareja del parque, incluso el propio narrador omnisciente lo refuerza mostrando sus juicios entre paréntesis.
12	1ª	Los juicios de valor, especulativos, de Roberto Michel construyen mejor la imagen del chico.
13	3ª narrador omnisciente, 1ª Michel y 1ª cámara fotográfica	El tono especulativo de Michel se reitera pues trata de reconstruir el momento en que la pareja se reunió en el parque. No obstante, al inicio de este segmento, la intervención que hay entre paréntesis es una clara perspectiva de la cámara fotográfica, (<i>Me cansa insistir...</i>)
14	1ª	Michel se da cuenta de la existencia de un auto misterioso donde se encuentra un hombre de sombrero gris, escondido en un extremo del parque quien ha estado observando a la pareja. Creo importante reiterar que el autor no deja de mostrar cierto paralelismo entre la fotografía y la literatura para analizar y reflexionar el entorno.
15	1ª	Michel muestra cada detalle de la mujer rubia y el chico, descritos bajo el juicio fotográfico.
16	3ª y 1ª	En este segmento el narrador omnisciente y Roberto Michel permean la narración del texto, creo que éste es uno de los momentos más interesantes pues se muestra el estilo más significativo de Cortázar al mezclar el arte fotográfico y el arte literario, es en este momento donde Michel toma la foto y éste se fusiona al lente de la cámara describiendo un fragmento de la realidad.
17	1ª	Al verse observados, la mujer rubia le reclama a Michel pidiéndole el rollo de la cámara; segmento narrado en tono anecdótico.
18	3ª y 1ª	Al igual que el párrafo 16, el autor parte de la narración para mostrarnos esa realidad de la que somos partícipes: la

		llamada “comedia humana”; éste hace hincapié en el hombre del sombrero gris quien los estaba observando.
19	1ª	Michel describe al misterioso hombre de sombrero gris, ante la insistencia de la mujer rubia por obtener el rollo fotográfico, Michel no le da las fotos y huye.
20	3ª y 1ª	Es importante señalar que este largo segmento, inicia cuando Michel revela las fotos en el quinto piso de su apartamento; en segundo término Michel se siente inquieto por una de las fotos que había tomado, la cual le impide trabajar y le empuja a estudiarla a fondo y encontrar la verdad que hay detrás de ella.
21	1ª	Michel nos refiere algunos aspectos de la fotografía en cierto tono poético.
22	1ª	Roberto nos describe lo que sucede en la fotografía, detalle a detalle, este es otro de los momentos más interesantes del texto pues al autor reitera el parentesco narrativo del arte fotográfico y el arte narrativo para especular la “verdad” que se esconde detrás de los personajes que recrean este fragmento de la realidad.
23	1ª cámara fotográfica	En esta última parte del texto, el autor nos describe el entorno (nubes, palomas, etc.), es notable advertir que para el cierre del texto, Cortázar sigue planteando cierta ambigüedad en la voz narrativa, que puede aludir a un final abierto donde puede pertenecer tanto al narrador, a Roberto Michel ó a la cámara fotográfica.

Tras el cuadro citado podemos identificar varios comportamientos narrativos:

a) En primer lugar, como anteriormente había mencionado, la mezcla de la 1ª primera y la 3ª tercera persona en la descripción de los acontecimientos responde a la “ruptura” discursiva del texto, aquí encontramos los pensamientos de Roberto Michel, la cámara fotográfica y el propio autor; todos inmersos en la construcción del entorno.

b) Consecuentemente, la percepción de la “realidad” se fragmenta y nos es referida bajo distintas perspectivas. Al respecto Gordana Yovanovich explica:

In “Las babas del Diablo” Cortázar develops five different frames. He constructs a story based on the Russian doll, the *matryoshka*. He creates a first-person narrator, the fictional author of the story, who provides an internal point of view. Roberto Michel is often confused with this person-narrator. Cortázar’s describes Roberto Michel and through him the narrator from an external point of view. He presents the story of seduction in a narration written primarily in the first person, from an internal point of view. Cortázar objectifies the first-person narrator in the old man in the car, giving the external point of view. Readers are drawn into every one of the frames through a number of techniques. They themselves become the fifth, all encompassing, frame.¹⁵ (En “Las babas del Diablo” Cortázar desarrolla cinco marcos diferentes. Él construye una historia basada en la muñeca rusa, la *matryoshka*. Él crea a un narrador de la primera persona, el autor ficticio de la historia, que proporciona un punto de vista interno. Roberto Michel a menudo es aturdido con esta persona-narrador. Cortázar describe a Roberto Michel y por él el narrador de un punto de vista externo. Él presenta la historia de seducción en una narración escrita principalmente en la primera persona, desde un punto de vista interno. Los lectores están hechos para entrar en cada uno de los marcos por varias técnicas. Ellos mismos se hacen el quinto, toda la abarcadura, marco.)

Atendiendo a los *cinco cuadros narrativos* de Yovanovich, podemos determinar que los distintos puntos de vista del cuento atrapan al lector y lo hacen participe del “juego de seducción”, es evidente que se construye un lazo íntimo que lo obliga a descubrir lo que se está contando.

c) Tomando en cuenta la fragmentación de la realidad y la estrecha relación de los personajes con el lector, Stavans apunta: “Cortázar establishes a bridge and a sense of continuity between past and present”¹⁶(Cortázar establece un puente y un sentido de continuidad entre el pasado y presente), es decir, el “puente” temporal que configura el autor *tematiza* el acto de narrar a partir de cada personaje, éstos a su vez mencionan la acción de los acontecimientos mostrando un tono íntimo y anecdótico que el autor explota analizando las fotos de la pareja y dotándolas de vida propia:

¹⁵ Gordana Yovanovich. “Cortázar’s Short Stories en *Julio Cortazar’s Character Mosaic*. Toronto Buffalo, University of Toronto Press. Pág. 195.

¹⁶ Iian Stavans, Amherst College. “Lo fantástico” en *Julio Cortázar. A study of the short fiction*. New York Twayne Publishers, Prentice Hall International, 1961. Pág. 39.

Lo que sigue ocurrió aquí, casi ahora mismo, en una habitación de un quinto piso. Pasaron varios días antes de que Michel revelara las fotos del domingo; sus tomas de la Conserjería y de la Sainte & endash; Chapelle eran lo que debían ser. Encontró dos o tres enfoques de prueba ya olvidados, era una mala tentativa de atrapar un gato asombrosamente encaramado en el techo de un mingitorio callejero, y también la foto de la mujer rubia y el adolescente: El negativo era tan bueno que preparó una ampliación; la ampliación era tan buena que hizo otra mucho más grande, casi como un afiche: No se le ocurrió (ahora se lo pregunta y se lo pregunta) que sólo las fotos de la Conserjería merecían tanto trabajo. De toda la serie, la instantánea en la punta de la isla era la única que le interesaba; fijó la ampliación en una pared del cuarto, y el primer día estuvo un rato mirándola y acordándose, en esa operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a la perdida realidad; *recuerdo petrificado, cómo toda foto, donde nada faltaba, ni siquiera y sobre todo la nada, verdadera fijadora de la escena. Estaba la mujer, estaba el chico, rígido el árbol sobre sus cabezas, el cielo tan fijo como las piedras del parapeto, nubes y piedras confundidas en una sola materia (ahora pasa una con bordes afilados, corre como en una cabeza de tormenta). Los dos primeros días acepté lo que había hecho, desde la foto en sí hasta la ampliación en la pared, y no me pregunté siquiera por qué interrumpía a cada rato la traducción del tratado de José Norberto Allende para reencontrar la cara de la mujer, las manchas oscuras en el pretil.*¹⁷

En conclusión, identificamos los siguientes comportamientos narrativos en el cuento:

- 1) Se mantiene el cambio gramatical del narrador que genera la “ruptura” discursiva de los acontecimientos.
- 2) La evidente variación de percepciones inscribe cierto grado de complejidad en la estructura narrativa del cuento, lo cual torna ambiguo el tratamiento de la historia. En este orden de ideas Roger Carmosino menciona: “la imagen creada por el cuento es un recorte de la realidad, es una simplificación de sus relaciones complejísimas. Es decir, el cuento representa el mundo real pero difiere de él.”¹⁸
- 3) El mecanismo creador de Cortázar se apoya fundamentalmente en la voz narrativa cuyo juego lingüístico genera la ficción, genera esa otra “realidad”, planteándola a

¹⁷ Cortázar. *Ibidem*. Pág. 134 a 135. El subrayado en cursivas es mío.

¹⁸ Roger C. *Constantes temáticas y formales en la narrativa de Julio Cortázar: función en cuento y novela*. Press University of Conneticut, 1985. Ver primer apartado “El cuento en Cortázar: teoría y práctica” pág. 25

través de una ambivalencia de perspectivas (en el fragmento citado se distingue por las cursivas) *internas* y *externas* de los acontecimientos descritos por medio de los personajes, es decir, *externa* porque tenemos al narrador que nos explica su intención de contarnos una historia y el problema que esto le causa; *interna* porque somos partícipes, al igual que Roberto Michel y su cámara, del proceso fotográfico que implica examinar un momento determinado de la realidad, el cual, nos inquieta y deseamos conocer la verdad que existe detrás de ella.

Recapitulando se puede observar que en “Las babas del diablo” existen tres momentos distintos que articulan la estructura formal del cuento: en primer instancia, del 1° al 5° párrafo, el narrador cuestiona y debate cómo se debe contar la historia; posteriormente del párrafo 6° al 19° (el narrador omnisciente y Roberto Michel alternan la narración en primera y tercera persona) refiere la existencia del fotógrafo y el traductor chileno, quien tras encontrarse con una pareja muy peculiar en el parque de París les ha tomado un par de fotos, las cuales han despertado una gran inquietud en Roberto que ha decidido encontrar la verdad que existe detrás de su misterioso descubrimiento; y finalmente del párrafo 20 al 23, el narrador describe lo sucedido en tiempo presente (casi un mes después de que Michel ha tomado las fotos) y plantea la obsesión de Roberto por resolver el enigma que ha descubierto en las ampliaciones de la foto de la pareja. Roberto Michel ha fragmentado la realidad para comprenderla y, a su vez, se ha convertido en la propia cámara fotográfica para comprender y examinar la naturaleza que enmarca la imagen de un instante de la *cotidianeidad*.

Resulta muy familiar la percepción que Cortázar manifiesta acerca de la construcción del cuento, donde sabemos la ya conocida concreción de ideas que reside en la economía de lenguaje, el empleo de situaciones triviales y cotidianas bajo un tratamiento fantástico, el nivel epifánico y de redondez en que se desarrolla la trama

equiparable con el *knock out* del boxeo, el cual, certero y pertinaz, cierra el círculo temático de la historia. Estos aspectos resultan persistentes y aluden a una estética de experimentación del lenguaje, que se estructuran de manera magistral en este cuento. Al respecto Cortázar acota en su artículo “Algunos aspectos del cuento”:

El elemento significativo del cuento parecería residir principalmente *en su tema*, en el hecho de escoger un acaecimiento real o fingido que posea esa misteriosa propiedad de irradiar algo más allá de sí mismo, al punto que un vulgar episodio doméstico, como ocurre en tantos admirables relatos de una Katherine Mansfield o en un Sherwood Anderson, se convierta en el resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo quemante de un orden social o histórico. Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta... ..Todo cuento está así predeterminado por el aura, por la fascinación irresistible que el tema crea en su creador.¹⁹

2.4 Los personajes, el tiempo y el espacio en “Las babas del diablo”

Como hemos observado, la estructura del cuento plantea un complejo cuadro descriptivo pues inscribe una polifonía narrativa apoyada en los personajes que conllevan, uno a uno, el tratamiento de la historia, es decir, tienen como función desarrollar el discurso del cuento, de tal manera podemos identificar dentro de los personajes principales al *narrador omnisciente*, quien nos relata la historia y nos expresa su imposibilidad de contarla, al fotógrafo *Roberto Michel*, quien nos relata su paseo por el parque parisino y la pareja que ha fotografiado, la *cámara fotográfica* nos muestra el entorno geográfico donde se desarrolla la historia de Roberto Michel.

En otro extremo, dentro de los personajes secundarios, tenemos a la *mujer rubia*, a su *joven “amante”* y al misterioso *hombre de sombrero gris*, quienes juegan un

¹⁹ *Teoría de los cuentistas. Ibidem.* Pág. 312.

papel importante en el cuento, pues generan las circunstancias que el narrador y el fotógrafo intentan relatar y comprender.

Es notable señalar que el autor construye la historia apoyándose en cada uno de los personajes con el objetivo de trazar una geografía narrativa capaz de construir cada uno de los lugares donde sucede la historia de “Las babas del diablo”. El narrador omnisciente y Roberto Michel muestran cierto paralelismo en el desarrollo de la historia pues son los que juzgan y especulan la “verdad” de la fotografía y de cierta manera, explican las circunstancias que se suscitaron para el desarrollo de ésta.

A partir de estos elementos, la *espacialidad* y la *temporalidad* mantienen una fuerte relación dentro de la arquitectura del cuento, recordemos (apunta Cortázar) “el tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condensados, sometidos a una alta presión espiritual y formal para provocar esa *apertura*”²⁰ narrativa, la cual, parte desde el constante cambio gramatical como la conclusión ambigua de la historia, aspecto que analizaremos más adelante. No obstante, para entender mejor este fenómeno discursivo, el siguiente cuadro nos permitirá identificar la función que tienen los personajes dentro del espacio y el tiempo en el texto:

Personaje	Tiempo gramatical en que se manifiesta dentro del cuento	Espacio físico en que se origina el discurso de cada personaje
<i>Narrador omnisciente</i> es quien inicia la historia tratando de contar lo que le sucedió a Roberto Michel, quien a su vez, nos relata la forma en que accidentalmente fotografio a una pareja en el	Como hemos observado la tercera y la primera persona aparecen a lo largo del cuento.	La historia se genera desde un espacio indeterminado, cabría pensar que se manifiesta desde los propios pensamientos del narrador omnisciente quien construye la otra “realidad” donde

²⁰ *Ibidem*. Pág. 309.

parque parisino.		existe Roberto Michel.
<i>Roberto Michel</i> , fotógrafo y traductor chileno aparece en la narración gracias a la referencia del narrador omnisciente, su papel en la historia es crucial puesto que a través de su mundo interno, conocemos y tratamos de comprender las circunstancias que generaron la fotografía del parque.	Del mismo modo que el narrador omnisciente, Michel alterna la tercera y la primera persona en la trama del cuento.	En este aspecto encontramos la habitación de Roberto Michel, la habitación de revelado de fotos de su estudio, los suburbios parisinos y el parque de la isla de Bourbon.
<i>Mujer rubia, el joven amante y el hombre de sombrero gris</i> , estos personajes se construyen a partir de la descripción de Roberto Michel, sus acciones los definen.	Su grado de participación dentro de la historia se limita a la referencia de sus acciones, sabemos de ellos gracias a su comportamiento.	El parque de la isla Bourbon es el lugar donde reside el momento clave del texto pues a partir de la existencia de estos tres personajes dentro de este espacio se anuda la historia y adquiere mayor interés la ambigüedad del discurso literario.

Como se ha visto, los personajes mantienen una estrecha relación con el tiempo gramatical y el espacio geográfico de la historia, la focalización del texto recae tanto en el narrador como en Roberto Michel. Dentro del plano diegético, el narrador inicia la historia mostrándonos un lenguaje experimental del entorno incluso existen partes donde se hace una referencia más exacta del espacio, por ejemplo, las irrupciones descriptivas de las palomas revoloteando y el viento meciendo las ramas de los árboles para detallar mejor el parque. Como había señalado anteriormente el lenguaje literario del cuento, su rasgo metanarrativo, marca la estrecha relación con su personaje creador: “Roberto Michel”.

Por otro lado, se desconoce un espacio concreto sin embargo, la máquina de escribir *remington* nos puede sugerir un estudio dentro de un departamento cualquiera. De igual manera, Michel se manifiesta en 1ª y 3ª persona (plano metadieético) para describirnos los acontecimientos que le suceden en el exterior, desde los momentos más anecdóticos como el paseo por el parque de París, los instantes en que observa a la pareja del parque, hasta los aspectos más profundos de su análisis fotográfico donde trata de entender el misterio que enmarcan las fotos que ha tomado.

Los espacios físicos identificados en el cuadro, determinan la fluidez de la narración y nos refuerzan el estilo realista del texto, de tal forma, que la mujer rubia, el joven amante y el misterioso hombre de sombrero gris, aluden a esa estética trivial y cotidiana que caracteriza a Cortázar, y, gracias a su comportamiento (el cual conocemos por las referencias de Michel) podemos construir la imagen de la fotografía, que posteriormente se convertirá en el espacio utópico donde se generará la ficción (en voz de Roberto como del narrador omnisciente), es decir, la fotografía adquirirá vida propia.

2.5 El final de “Las babas del diablo”

En última instancia, recordando un poco los aspectos del cuento y la estética cortazariana, aparecen los conceptos de *tensión*, *intensidad* y *significación* que me parecen oportunos abordar para concluir este apartado. Cortázar decía que la “alquimia” de un cuento adquiere mayor resonancia cuando ésta se nos queda grabada, lectores, en la memoria. El efecto que el lector recibe de una historia no es gratuita, nace desde cierta estructura narrativa donde los acontecimientos operan de manera eficaz.

Cortázar llama *intensidad* a la depuración de ideas o situaciones que representan la antesala del clímax (recurso imprescindible de la novela), para el cuento, consiste en eliminar estos rellenos que entorpecen la estructura del texto, a su vez, la *tensión* sucede como un preámbulo donde se prepara (a través de la atmósfera

descriptiva) el momento crucial, el significado del cuento donde se establece y se revela la esencia de lo contado:

La idea de la significación no puede tener sentido si no la relacionamos con las de intensidad y de tensión, que ya no se refieren solamente al tema sino al tratamiento literario de ese tema, a la técnica empleada para desarrollar el tema. Y es aquí, donde, bruscamente, se produce el deslinde entre el buen y el mal cuentista.²¹

Ahora bien, es importante señalar que en “Las babas del diablo” los últimos párrafos resultan ser los más cargados de *intensidad narrativa*, es decir, es donde se trata de averiguar qué sucedió en realidad con los personajes de la fotografía; Roberto Michel, el narrador omnisciente y la cámara fotográfica se mezclan en la narrativa juzgando y especulando los intereses y los sentimientos de la mujer y su joven amante: estos últimos párrafos podrían ser “la comedia humana” a la que se refiere Cortázar párrafos antes.

La *tensión* se genera desde el preámbulo que establece el narrador para “contar” la historia, la descripción de Michel del parque parisino, los diálogos internos que nos muestran ambos narradores hasta el instante donde se emparenta el arte narrativo y el arte fotográfico. El relato nos arroja (al igual que a Roberto Michel) a cuestionar los intereses de los personajes de la fotografía. Es en este momento donde se acrecienta la *intensidad* y, poco a poco, se va develando la *significación* del cuento a partir de la animación de la fotografía como uno de los hilos resolutivos de la trama, es decir, el narrador omnisciente inaugura el relato, párrafos más adelante incorpora a Roberto Michel a la narración, posteriormente entre ambos desarrollan la historia, después, aparece la fotografía y con ella los personajes que sugieren cierto misterio que ambos autores desean esclarecer mediante la fragmentación de las fotografías; la

²¹ *Loc cit.* Pág. 311.

realidad onírica de Cortázar representada por las fotografías ampliadas muestra el proceso de *significación* que se desarrolla en los últimos párrafos del cuento bajo la descomposición de las imágenes como la reinterpretación constante de la cotidianidad por parte del lenguaje literario. Cortázar establece una búsqueda inquietante de la “verdad” a partir de los narradores cuya mezcla de los planos descriptivos transforman el estilo literario donde observamos:

La foto había sido tomada, el tiempo había corrido; estábamos tan lejos unos de otros, la corrupción seguramente consumada, las lágrimas vertidas, y el resto conjetura y tristeza. De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación de 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... ...Aquello se tendía, se armaba. Creo que grité, que grité terriblemente, y que en ese mismo segundo supe que empezaba a acercarme, diez centímetros, un paso, otro paso, el árbol giraba candenciosamente sus ramas en primer plano, una mancha del pretil salía de cuadro, la cara de la mujer, vuelta hacia mí como sorprendida, iba creciendo, y entonces giré un poco, quiero decir que la cámara giró un poco, y sin perder de vista a la mujer empezó a acercarse al hombre que me miraba queriendo clavarme en el aire, y en ese instante alcancé a ver como un gran pájaro fuera de foco que pasaba de un solo vuelo delante de la imagen, y me apoyé en la pared de mi cuarto y fui feliz porque el chico acababa de escaparse, lo veía corriendo, otra vez en foco, huyendo con todo el pelo al viento, aprendiendo por fin a volar sobre la isla, a llegar a la pasarela, a volverse a la ciudad.²²

Cuando Lászlo Scholz menciona en su *Arte Poética de Julio Cortázar*: “importante es la esfericidad, la redondez del cuento, que no puede tener sino un único efecto. Todos los elementos organizadores deben apuntar a ese efecto forjando a la vez una unidad inquebrantable”²³, es decir, el “efecto” que plantea Scholz lo identificamos en “Las babas del diablo” cuando el autor decide contar su propia historia y al animar la fotografía (“De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose”) construye

²² *Ibidem*. Pág. 137 y 138.

²³ Lászlo Scholz. *Ibidem*. Pág. 53.

la unidad inquebrantable donde desea revelar la verdad de esa “realidad” alterna de espacio y tiempo, generada desde la dimensión de Roberto Michel en su habitación del quinto piso.

Finalmente podemos concluir, una de las virtudes más sobresalientes del cuento que Cortázar transmite es la mezcla de celeridad y ruptura narrativa en el tratamiento de la historia, la cual, adquiere mayor interés cuando la ambigüedad lingüística de los narradores representa un juego literario que nos empuja a comprender la cotidianeidad del entorno, a su vez, el lenguaje redescubre sus maneras de contar una historia cuando los personajes representan una temporalidad y espacialidad alterna, donde al fin y al cabo, su propio comportamiento busca mostrarnos la trivialidad de las cosas, y al mismo tiempo cuestionar con profundidad la naturaleza humana: el lector concluye la historia volviendo infinitas sus posibilidades interpretativas.

Capítulo III

Análisis de *Blow-up* de Michelangelo Antonioni

3.1 Antonioni: la antesala de *Blow-up*

El realizador italiano Michelangelo Antonioni nace el 29 de septiembre de 1912 en la provincia de Ferrara. Desde muy joven crece rodeado de intelectuales y letrados, nutre una sólida formación cultural leyendo a Joyce, Pirandello, Conrad, Pavese, entre muchos otros autores. Tiempo más tarde, comienza a escribir crítica cinematográfica para la revista *Cinema* junto con Luchino Visconti y Giuseppe de Santis. Años después, con treinta y uno de edad, Antonioni realizaría su primer documental *Gente del Po* (1943-1948), ejercicio fílmico que retrata la vida costera que al igual que la película *La terra Trema* (1948) de Visconti, muestran un lienzo cotidiano de los pescadores de la ribera Emiliana. Al respecto, Antonioni menciona: “el filme habla: sobre la pesca, sobre el transporte por barco, sobre los pescadores: esto es, sobre los hombres y no sobre las cosas. Sin saberlo, seguía la misma dirección que Visconti.”¹

Uno de los aspectos que despertará gran interés en la crítica cinematográfica venidera será la peculiar factura antonioniana en el lenguaje audiovisual, su reflexión y cuestionamiento de la vida cotidiana de la postguerra cuyo examen psicológico y cinematográfico pronto lo situarían dentro de los precursores del *neorrealismo italiano* junto a Vittorio de Sica (*Ladrón de Bicicletas*) y Roberto Rosellini (*Roma, ciudad abierta*). Si recordamos dentro de la historia del cine, añade Ángel Quintana, el neorrealismo aparece como un “movimiento cinematográfico surgido en Italia durante la inmediata posguerra, caracterizado por su voluntad de reflejar la dura realidad social. Si entramos en el terreno de las convenciones, para muchos espectadores el

¹ Declaración del realizador recopilado en la revista francesa de cinematografía *Positif* citada en el estudio introductorio de Doménec Font. *Michelangelo Antonioni*. España, Cátedra, 2003. Pág. 21.

neorrealismo es un cine de la miseria, rodado en blanco y negro, en escenarios naturales, utilizando generalmente actores desconocidos tomados de la calle y muchas veces filmado sin guión”,² es decir, los filmes neorrealistas establecieron vías distintas para abordar los parámetros tradicionales del lenguaje audiovisual, pues ofrecieron una estética más interesada en comprender los aspectos sociales del hombre en función de su presente histórico, de tal forma, las autorías fílmicas nacieron comprometidas con ejercer una fuerte presión rechazando la espectacularidad hollywoodense con el empleo de actores no-profesionales, locaciones naturales y rodado, muchas veces sin un guión preestablecido.

Roberto Rosellini inaugura oficialmente este movimiento con *Roma, ciudad abierta* en el año de 1945. El natural y consecuente surgimiento del joven cine italiano, renovado y con miras a fundar la estética moderna del celuloide, aparece en la década de los sesenta con Fellini y *La dolce vitta* (La dulce vida), Visconti con *Rocco e i suoi fratelli* (Rocco y sus hermanos) y Antonioni con *L'avventura* (La aventura). Al respecto, Fellini comenta de su *Dolce vitta*: “...Traté de mostrar una sociedad que ya no tiene pasiones, que ya no tiene nada en el vientre. ¿Qué le queda? La “forma”, los vestidos, las actitudes, las sonrisas, los anteojos de carey, las plumas, las sillas, las tapicerías... Eso, en cierto modo, condicionó mi estilo. Dentro de mi ignorancia, tuve la intuición de que el estilo era la sustancia”.³ En otro extremo, Antonioni plantea con *L'avventura* un tratamiento narrativo cuyo tema gira en torno a la crisis existencial y amorosa de los personajes Sandro y Claudia, cuya relación nace gracias a la inesperada y extraña desaparición de Anna, amante del primero. Ambos construyen el triángulo amoroso de un relato creado a partir del linde literario y detectivesco apoyado en la

² Ángel Quintana. *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. España, Barcelona, Paidós, 1997. Véase introducción por Francesco Casetti. Pág. 17.

³ Pierre Leprohon. *Ibidem*. Pág. 222 y 223.

exploración psicológica de la soledad emocional. Sin embargo, para Visconti el interés surge dentro del plano familiar, el cual, le permite con *Rocco y sus hermanos* presentar un drama urbano donde los arquetipos sociales ponen en evidencia la transformación de los valores de la familia tradicional dentro de la sociedad en decadencia que la determina.

Ante un evidente cambio temático de la perspectiva cinematográfica que dio el neorrealismo italiano a la narrativa, me parece importante identificar que la principal característica que recoge Antonioni impera en la óptica que pone en tela de juicio el valor formal y estilístico del lenguaje fílmico, desdeñando la escuela descriptiva clásica, esta nueva “realidad cinematográfica” generó un replanteamiento de las estrategias de comportamiento del hombre y su entorno trazadas en el tratamiento de sus películas. El cine moderno neorrealista trascendió el lenguaje audiovisual haciéndole frente con imágenes más honestas, confrontando el interior de los que la creaban, de tal manera, “surgieron los diferentes realismos, en los que una serie de individualidades empezaron a proponer diferentes concepciones de la idea de realidad”,⁴ de igual manera “ya no se trata de contar una historia, sino de hacer vivir a los personajes frente a sus problemas y a su medio. El cine dramático se vuelve social y psicológico, casi metafísico... ..como la expresión neorrealista respondía a una necesidad evidente de testimonio, esa evolución de 1960 está determinado por una misma toma de conciencia de nuevos hechos sociales, de un nuevo estado de cosas y de espíritu”,⁵ añade Pierre Leprohon.

En cierto sentido, esta fue la antesala que rodeaba al realizador italiano para determinar los parámetros formales y estilísticos que más tarde, estructurarían una obra

⁴ Ángel Quintana. *Ibidem*. Pág. 30.

⁵ Pierre Leprohon. *Loc. Cit.* Pág. 226.

fílmica interesada en hacer un profundo análisis del hombre a través de su realidad cotidiana pero trascendiendo el foco de atención a un plano más psicológico.

Ahora bien, para Antonioni la intención de mostrar una visión más profunda y crítica del hombre lo llevó a valerse de situaciones amorosas, de desolación y nostalgias, de angustia e inusitada necesidad de representar los más oscuros comportamientos de la psique humana representados en la caótica relación entre hombre-mujer en muchos de sus primeros filmes. Ante esta particular manera de ver “lo cotidiano”, el neorrealismo antonioniano facturaba cierta dimensión humana que debatía los enseres existenciales de una sociedad contemporánea, ambigua y llena de incertidumbres. Sin embargo, tal abstracción narrativa del mundo era muy diferente a la que se acostumbraba apreciar en las salas y muchas veces, la crítica especializada tachaba al italiano de aburrido y lento aunque sólo la vena analítica francesa pudo enaltecer en gran medida las apuestas ideológicas que mostraba Antonioni en sus filmes. Elementos clave tales como la introspección de la mujer, la soledad, la alienación, entre otros, establecieron los aspectos más estudiados por los críticos, los cuales se englobarían dentro de su antología conformada por *El grito* (1957), *La aventura* (1959-1960), *La noche* (1961), *El eclipse* (1962) y *El desierto Rojo* (1964).

No obstante con el film de *Blow-up* (1966) surge un cambio importante dentro de la filmografía del cineasta italiano, quien apoyado por el productor Carlo Ponti junto con la filial inglesa de la *Metro Goldwyn Mayer* (MGM) , esta película es rodada en la Inglaterra de los años sesenta tomando bajo el brazo el relato literario de Julio Cortázar: “Las babas del diablo”. La historia de Antonioni expone la relación del hombre y la imagen bajo la atmósfera frívola del Londres cosmopolita donde un fotógrafo, Thomas, capta por casualidad una pareja abrazándose en el parque y cuyas imágenes lo llevarían

a descubrir un asesinato que marcaría sustancialmente la manera de comprender la realidad que lo acoge.

3.2 El inicio de *Blow-up*

Antonioni comienza el film con una serie de imágenes con un grupo de mimos que pasea por los suburbios de Chelsea a bordo de un jeep. Éstos, al salir del auto, saltan, cantan, se manifiestan entre el tumulto de gente que se encuentra en las avenidas. Thomas, el fotógrafo de modas, surge entre los mendigos que salen del dormitorio público del cual capta imágenes para un álbum que tiene en preparación.

Al salir del albergue es interceptado por el grupo de mimos, quienes le piden dinero, Thomas les da y se dirige a su estudio en su *Rolls Royce*. En su estudio fotográfico manda a revelar los rollos hechos en el albergue público y realiza un par de sesiones con las modelos; antes de salir, visita a su amigo pintor, Bill; más tarde Thomas se dirige a la tienda de antigüedades. Allí, al serle negados los “paisajes” que busca, decide tomar la cámara fotográfica del auto y entrar al parque a registrar las imágenes que en la tienda no pudo obtener.

En los primeros veinte minutos Antonioni plantea un universo situado en los años sesenta del *swinging London*, del consumismo exacerbado, del pop art, de los colores acaramelados. El glamour de la época moderna es presentado bajo el mundo de la fotografía de modas, donde el culto a la imagen alude a un discurso narrativo más interesado en mostrar al individuo “superficial, “ilusorio” de los suburbios londinenses, en este aspecto Yuri Lotman observa:

...no es casual que la vida cotidiana no se desarrolla de acuerdo a las formas respetables de la Inglaterra victoriana, sino que tiene el aspecto de una mascarada fantasmagórica: en el

film la vida cotidiana son los homosexuales que pasean a sus caniches, los morfinómanos que discuten de arte y la señoritas que pagan con *l'amour á trois* el derecho a trabajar como modelos en un estudio. Es el mundo del travestismo...⁶

Identificamos ciertos elementos que desarrollan los ejes principales de la historia antonioniana, por un lado, vincular la cotidianeidad que ofrece la estética “urbana” y superficial del snobismo y por el otro, el manejo frívolo del oficio de fotógrafo de modas inscrito en el personaje de Thomas, quien aporta los elementos para construir la “otra realidad” cuyos componentes visuales giran en torno a imágenes: de espejos que dibujan el reflejo de las delgadas modelos, los encuadres alternando planos generales y primeros planos al servicio de una narrativa que muestra una clara geometría entre lo urbano y lo ilusorio. Bajo estos parámetros, el realizador italiano construye un lenguaje apostándole al realismo cinematográfico interesado en una atmósfera seductora,⁷ aspecto que Doménec Font describe así:

Los planos de silenciosos vagabundos por una ciudad suburbial de viviendas en serie (la imagen del ‘clochard’ alejándose en un rutilante Rolls Royce de esta fotogenia de la miseria es efectiva y rampante) están montados en paralelo con los de la tribu de jóvenes vociferantes con la cara pintarrajeada que dan vueltas con un jeep en una fría zona de rascacielos de Chelsea y que resurgirán al final con el simulacro de un partido de tenis en el parque.⁸

El punto de arranque del film nos plantea un panorama cuya visión idealizada de la realidad inscribe al fotógrafo Thomas y al espectador, en el arte de “mirar” al mundo. Supuesto estético que marca, bajo el brazo de Antonioni, un engrane

⁶ Yuri Lotman. *Estética y semiótica del cine*. España, Gustavo Gili, 1979. Véase el apartado “Los problemas de la semiótica y las vías del cine contemporáneo”, pág. 143.

⁷ La socióloga Annie Goldman observa que gracias a estas primeras imágenes Antonioni establece una notoria geografía ideológica del film pues se hace evidente el mundo del dinero, de la vida y los placeres fáciles donde el fotógrafo de modas gobierna un universo brillante, atractivo y seductor. Véase apartado “Blow up” en *Cine y Sociedad Moderna*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1972. Pág. 160 a 161.

⁸ Doménec Font. *Ibidem*. Pág. 185.

fundamental para reflexionar y criticar (como lo veremos más adelante), el mundo contemporáneo a partir de la imagen fotográfica y cinematográfica.

3.3 La imagen en *Blow-up*

Una de las características más notables del film se basa en combinar la ilusión y la realidad. Esta hibridación empleada en la cosmovisión de *Blow-up* le permite a Antonioni explorar los pensamientos e inquietudes del hombre de esa época ejemplificado en el fotógrafo Thomas, es decir, observar y comprender el mundo que le rodea con ello “se inicia un camino intelectual y no afectivo, y a través del ojo del fotógrafo se restablece la realidad, si no en su sustancia, sí, por lo menos, en su autonomía; es el punto de partida de una búsqueda y de una reflexión”.⁹

Las reflexiones que exploraba Antonioni en su filmografía anterior permitían atestiguar cierta interiorización del hombre de posguerra, sin embargo, a partir de *Blow-up*, ya no le interesa mantener esa exploración psicológica del desamor y la soledad. Sus anteriores relatos habían marcado cierta relación temática dentro del neorrealismo italiano. Ahora, a través del ojo de un fotógrafo, cambia la estafeta y plantea una visión contemporánea del ser humano, a lo que señala:

Mi problema en *Blow-up* era el de recrear la realidad de una forma abstracta. Yo quería discutir “la realidad presente”: éste es un punto esencial del aspecto visual de la película, dado que uno de los temas principales de la película es ver o no ver el valor exacto de las cosas.¹⁰

En el lenguaje visual que se emplea en *Blow-up*, podemos observar que la mayoría de los encuadres están estructurados en planos generales, primeros planos,

⁹ Marie-Claire R. “*Blow-up* o el final de la hipostasis” en *Ensayos de lectura Cinematográfica*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1971. Pág. 149.

¹⁰ Michelangelo Antonioni. *Para mí, hacer una película es vivir*. España, Paidós, 2002. Pág. 133.

planos cerrados y encuadres subjetivos. La composición de cada emplazamiento de cámara distribuye y enfatiza la variedad de colores transmitiendo la idea antonioniana de superficialidad. Observamos en las primeras secuencias el juego visual de las modelos frente a geométricos espejos vestidas con atuendos exóticos; al grupo de mimos mostrando en su soltura dramática la libertad ideológica que los constituye, al fotógrafo encarado en una soberbia pomposa ejemplificada en habitaciones de cuartos oscuros donde sobresaltan las decoraciones pretensiosas tal como lo define Annie Goldman: “Thomas reina sobre un universo brillante, atractivo, seductor”.¹¹

En otro extremo, los emplazamientos de cámara desarrollados durante la secuencia del parque, permiten una soltura visual más uniforme donde los planos generales mezclan un cielo muy gris junto a árboles sumamente verdosos. En cambio, en los interiores como en el estudio fotográfico, los primeros planos crean un mejor tratamiento visual pues detallan mejor las acciones de Thomas, reforzando el tono descriptivo de la historia incluso en el empleo de tomas cerradas en las fotografías de la pareja: una mezcla tangencial de color y blanco y negro.

Existe cierta alternancia de los encuadres, sobre todo en los puntos muertos como el encuentro sexual de Thomas con las aspirantes a modelos, el concierto en los suburbios y la fiesta de su amigo Ron: el punto de vista de la cámara se sitúa entre las acciones de Thomas y la postura del narrador Antonioni. Esto construye cierta ambigüedad en las situaciones dado que el montaje suele yuxtaponer tanto el hilo central que es encontrar la verdad que se desconoce de las fotografías con los vacíos de esta estructura como son las escenas de las modelos, el concierto de rock, etc., antes mencionados. Es en este desarrollo narrativo donde la participación (implícita del espectador), resulta fundamental para deshilvanar el tratamiento de la trama no obstante,

¹¹ Annie Goldman. *Ibidem*. Pág. 161.

Antonioni también muestra parte de la historia a través del estado anímico de los colores, es decir, apastelados como el morado, el verde y azul cielo empleados sobre todo en las escenas de las modelos junto a los tonos más fríos y sobrios como el verde de los árboles, el gris del cielo y el blanco de las palomas empleados en las escenas del parque, el blanco y el negro de los planos detalles de las fotografías de las escenas del estudio de Thomas, coloración escogida por Antonioni que contribuye a complementar el trazo conceptual del film.

3.4 El sonido en *Blow-up*

El carácter experimental que Antonioni estructura en el film plantea en la dimensión sonora los *largos silencios* y *sonidos ambientales* para reforzar el tratamiento de la historia. Muchas de las secuencias con planos descriptivos se valen del silencio para adquirir mayor dramatismo, por ejemplo, cuando Thomas capta las imágenes de la pareja en el parque y la consecuente escena donde Thomas reconstruye “ese instante” en su estudio fotográfico.

La relación que nace entre los sonidos ambientales y el narrador omnisciente (en este caso la cámara), va tomando mayor peso narrativo a medida que se descubre el asesinato: el “enigma”. La ausencia de la voz en *off* que nos refiera las acciones vuelve más contundente el seguimiento visual de Thomas, en este orden de ideas Marie-Claire Ropars explica:

El secreto, aparentemente, corresponde al silencio: silencio de un diálogo reducido a algunas réplicas concretas, de una música escasa y presentada siempre como percepción real de un personaje y no como la palabra del realizador; silencio de las imágenes, planas, frías, en las que el color provoca ante todo la geometrización de las formas y la estricta delimitación de los reflejos; silencio en fin de cada escena en sí misma, captada siempre en la simple duración de los gestos y de las actitudes que la componen, y a la que ninguna transición relaciona con la precedente ni ninguna acción la completa en la dirección

esperada, de modo que la única trabazón constante es la presencia de Thomas, sus actos y sus encuentros.¹²

Este aspecto en particular transmite grandes atmósferas en la apuesta estética antonioniana, puesto que gracias al empleo de sonidos naturales como la brisa que mece las hojas de los árboles, el revoloteo de las palomas, las diversas intensidades del “silencio” en el estudio fotográfico y en el parque, impregnan mayor realismo al tratamiento dramático del film. Incluso en la cancha de tenis (secuencia que analizaremos más adelante), cuando Thomas escucha el golpeteo de la raqueta con el juego de los mimos, se crea esa dualidad de ausencia-presencia donde los objetos son referidos por la imagen de la cámara pero contruidos por el sonido que los determina.

3.5 La edición en *Blow up*

En otra vertiente del análisis del film, podemos observar que la expresión cinematográfica empleada en el tratamiento de la historia funciona gracias a un montaje puntual sin elipsis, es decir, todo ocurre en un lapso continuo en “tiempo real” desde las fotos que Thomas capta en el parque, el proceso de revelado, los diversos distractores narrativos (mencionados en el apartado anterior, las modelos, etc.) hasta el descubrimiento del cadáver, su ausencia y el metafórico juego tenis del final estructura descriptiva configurada bajo dos espacios distintos, el parque y el estudio fotográfico, los cuales, representan el plano temporal donde fluctúa la tensión de la historia y el desenvolvimiento dramático de David Hemmings (Thomas).

¹² Marie-Claire Ropars-Wuilleumer. *Ensayos de lectura cinematográfica*. Madrid, editorial Fundamentos, 1971. Pág. 144.

Colin Gardner¹³ observa, en su detallado estudio de *Blow-up*, cinco segmentos espacio-temporales donde analiza el comportamiento narrativo del relato, gracias a esta clasificación podemos determinar los siguientes aspectos formales de cada secuencia:

Espacio-Tiempo	PARQUE DÍA	ESTUDIO THOMAS 1	ESTUDIO THOMAS 2	REGRESO PARQUE NOCHE	REGRESO PARQUE DÍA
Número de tomas	43	45	14	12	12
Tiempo aproximado de duración de la secuencia	8 min.	12 min.	5 min.	3 min.	2 min.
Tipos de encuadres empleados	-Planos generales. -Primeros planos. -Close-up's.	-Primeros planos. -Close-up's. -Subjetivas.	-Primeros planos. -Close-up's.	-Planos generales. -Primeros planos.	-Planos generales. -Primeros planos.

En el cuadro observamos los cinco segmentos principales en el desarrollo del film, los cuáles organizados cronológicamente plantean en sus dos primeras escenas el hilo conductor de la trama: el descubrimiento del asesinato. Con una duración que no excede los 13 minutos, ambas secuencias están estructuradas en puestas de cámara distintas, en el *PARQUE DIA* la sucesión de imágenes está definida por 43 tomas que alternan los planos generales y los paneos, mientras en el *ESTUDIO THOMAS 1* con 45 tomas, impera el uso de planos medios, *close-up's* y subjetivas. Aunque existe una

¹³ <http://www.artbrain.org/journal2/gardnerhtml>.

alternancia visual muy concreta entre los encuadres de ambos segmentos, la cadencia de las imágenes opera sobre una articulación fiel a los hechos ocurridos, es decir, la carencia de elipsis muestra al relato en “tiempo real”: Thomas al vagar por el parque fotografía una pareja, posteriormente, estas fotos al ser ampliadas y analizadas, le revelan a Thomas la existencia de un cuarto personaje escondido entre los arbustos empuñando un arma.

Antonioni emplea una articulación visual muy particular para llegar a este giro de la historia pues apoyándose en la percepción de Thomas reconstruye visualmente “el instante del parque” con las fotos ampliadas, *close up's*, de éstas vemos desde la toma 31 a la 43 imágenes re-interpretando lo sucedido. Antonioni muestra este proceso analítico en el que incorpora el lenguaje fotográfico al discurso audiovisual creando una cadencia expresiva a partir de la simple yuxtaposición de imágenes. Recordemos, hasta este momento Thomas y Antonioni han revelado sólo la existencia de un hombre misterioso. En este momento del film Yuri Lotman observa:

...(para señalar que estos episodios pertenecen a la ‘realidad’ y no son un ‘documento sobre la realidad’, todo está tomado en planos muy generales, la cámara se mantiene quieta, el realizador evita ostensiblemente interferir o interpretar la acción), teníamos ante nosotros a *tres* personajes: a la pareja y al hombre que la fotografiaba. De esta forma la cólera y el sobresalto de la mujer se explican tan bien que no parece necesario buscar otras versiones.¹⁴

Posteriormente, en los siguientes dos segmentos señalados por Gardner tenemos *ESTUDIO THOMAS 2* y el *REGRESO PARQUE NOCHE*. Tras la interrupción sexual de las aspirantes a modelos, Thomas retoma su investigación y, a partir de varias ampliaciones de una imagen, descubre el asesinato y lo confirma ante el espectador mostrando el cadáver al pie de los arbustos. Ambas secuencias no exceden los cinco minutos y respetan el lenguaje audiovisual establecido por Antonioni: planos medios y

¹⁴ Yuri Lotman. *Ibidem*. Pág. 138.

close up's en *escenas interiores* junto a planos generales y primeros planos en *escenas exteriores*.

Finalmente, en el último segmento *REGRESO PARQUE DIA*, Thomas regresa a fotografiar el cadáver, sin embargo ante la ausencia de éste reacciona pensativo y extrañado vaga por los alrededores del parque hasta toparse con el grupo de mimos. Esta secuencia pre-conclutoria no dura más de dos minutos y constituye, junto a los demás segmentos, la estructura formal del film que establece las siguientes características:

-*El tiempo y el espacio cinematográfico* mantienen una cadencia cronológica equilibrada, sin grandes elipsis, desarrollan los acontecimientos dentro de cierta "cotidianeidad" que refleja la intención del autor por representar fielmente la realidad y transformarla en ficción.

-*El contraste expresivo* de la puesta en cámara, en la mayoría de los segmentos, mantiene cierta autonomía visual donde el montaje de las imágenes representa el plano onírico del autor, no existen emplazamientos que rompan la sincronía de los sucesos con *flashbacks* o *flashforwards*, detalle importante pues más adelante veremos cómo, narrativamente, esto genera cierta ambigüedad en la resolución del film.

-*Los emplazamientos de cámara* marcan un desdoblamiento de perspectivas: la del narrador-Antonioni y la del personaje-cámara fotográfica-Thomas.

En el siguiente apartado estudiaremos con mayor atención el aspecto narrativo que nos complementará el presente análisis.

3.6 Aproximaciones a la narrativa de *Blow-up*

Dentro de la narrativa de *Blow-up* encontramos dos momentos ineludibles para interpretar su estructura formal: cuando Thomas fotografía a la pareja en el parque y cuando éste revela las imágenes y reconstruye el entorno de la pareja. A partir de este hallazgo, Thomas descubre a un hombre escondido en los arbustos empuñando un arma y posteriormente la existencia de un cadáver en el lugar de los hechos. El asesinato, la búsqueda de cómo sucedió éste, la confirmación y la ausencia del cadáver conforman el andamiaje narrativo que ejemplificaremos en el siguiente esquema cronológico a partir de la categorización hecha por Colin Gardner:

SEGMENTO TEMPORAL	ESPACIO-	Qué sucede en la narración	Quién relata los acontecimientos
<i>PARQUE DÍA</i>		Thomas registra imágenes del parque, casualmente fotografía una pareja.	Antonioni describe cómo Thomas y su cámara fotográfica registran la “realidad”.
<i>ESTUDIO THOMAS 1</i>		Thomas amplía y analiza las fotos ampliadas. Se establece el “enigma”: un posible asesinato.	Antonioni relata cómo Thomas interpreta la “realidad”; existe alternancia de ambas perspectivas donde el espectador se inscribe en la trama.
<i>ESTUDIO THOMAS 2</i>		Thomas retoma su investigación y revela el asesinato, a partir de la interpretación de las fotos.	En la perspectiva de Antonioni se muestran las reacciones de Thomas ante el montaje que interpreta de las fotografías.
<i>REGRESO PARQUE NOCHE: SE CONFIRMA EL CADAVER</i>		Thomas confirma el asesinato: encuentra el cuerpo al pie de los arbustos.	Antonioni revela la existencia del enigma en la realidad.
<i>REGRESO PARQUE DÍA:</i>		Thomas busca el cadáver	El enigma o asesinato nunca

CADAVER DESAPARECE	para fotografiarlo pero no lo encuentra.	se resuelve, se cuestiona la credibilidad de los hechos narrados por Antonioni.
--------------------	--	---

Si recordamos, en el apartado anterior habíamos determinado este desdoblamiento de perspectivas, la de Thomas y la de Antonioni: ambos como vehículos discursivos alternarán el desarrollo dramático de la historia y el enfoque que Antonioni propone a la historia. En el cuadro podemos observar dentro de los segmentos iniciales (primeros veinte minutos) el planteamiento: Thomas capta imágenes de un albergue para indigentes para un álbum fotográfico que tiene en preparación, también fotógrafo de modas decide captar imágenes de paisajes ya que en la tienda de antigüedades no las pudo obtener, al entrar al parque capta a una pareja. La secuencia posterior da el giro a la trama, recapitulando tenemos: Thomas decide buscar imágenes de paisajes en el parque pues no las pudo obtener en la tienda de antigüedades. Tras registrar algunas palomas revoloteando entre los árboles, encuentra casualmente una pareja abrazándose entre los alrededores: la mujer y el chico; al respecto puntualiza Doménec Font: “dos figuras en el paisaje acercándose o separándose con las manos enlazadas y un fotógrafo que las espía entre los arbustos. En estos planos... ..la cámara es una mirada asociada a la del fotógrafo, pero se les despega del rol anónimo tan pronto como la mujer (Vanesa Redgrave) advierte su presencia y cubriéndose la cara con las manos corre hacia él”.¹⁵ La mujer intenta quitarle el rollo a Thomas y sin éxito sale corriendo del parque.

En esta secuencia, *PARQUE DÍA*, podemos identificar que a lo largo de los ocho minutos que dura este segmento impera un fraseo visual apoyado en los planos

¹⁵ Doménec Font. *Michelangelo Antonioni. Ibídem.* Pág. 187

generales y paneos donde siempre observamos un amplio ángulo descriptivo del entorno, incluso esa redundancia del personaje por buscar “paisajes” se restituye al mostrarnos sus acciones de la misma forma (planos generales como emplazamientos de cámara más utilizados) es decir, Thomas busca paisajes y este enfoque estético lo emplea Antonioni al describir esta parte del film en planos muy abiertos incluso durante las 43 tomas que componen esta secuencia, Antonioni esboza el relato bajo este empleo de encuadres entre el fotógrafo y el narrador omnisciente.

Tal vínculo se vuelve más estrecho en la segunda secuencia, *ESTUDIO THOMAS 1* y *ESTUDIO THOMAS 2*, donde observamos a Thomas intrigado tanto por el afán de la mujer por obtener el rollo fotográfico como por la “verdad” que esconden las fotos reveladas. Thomas reconstruye descriptivamente el espacio (parque) con las imágenes de su estudio, al cabo de varias fragmentaciones se da cuenta de la actitud de la mujer que en algún momento cuando abraza al hombre fija su mirada en otro extremo del parque.

El semiólogo Yuri Lotman ha observado en esta parte del film que la exploración hecha por Thomas, gracias al proceso de fragmentación de las fotos, parte de la relación que éste había encontrado en las emociones de la mujer, que en este caso no obedecían a su presencia sino a la existencia de un tercero escondido en los arbustos, “esta relación es tan visible, que el espectador no se asombra cuando el fotógrafo comienza a ampliar y a combinar las distintas partes de los matorrales, buscando *de esta forma* una explicación a la emoción de la mujer”.¹⁶ Thomas ante el evidente crimen en “proceso” se queda absorto, tras llamar a Ron y distraerse sexualmente con las aspirantes a modelos decide proseguir su análisis. Lotman describe este pasaje:

¹⁶ Yuri Lotman. *Ibidem*. Pág. 139.

De pronto se le ocurre que para que el texto se revele hasta el final es necesario situarlo en un contexto temporal, comparándolo con la serie de fotos posteriores. Y construye la serie: dos figuras abrazadas; dos figuras, una de ellas volvió la cabeza hacia los arbustos; una figura que se aleja; nadie. De pronto, de una mancha blanca en la hierba, comenzamos a distinguir claramente el cuerpo tumbado del que hacía poco abrazaba a la mujer.¹⁷

Al cabo de otro par de ampliaciones de esta imagen descubre el cadáver escondido en uno de los arbustos; cuerpo que confirma esa misma noche en el parque cuando Thomas regresa lo encuentra, segmento *REGRESO PARQUE NOCHE*. Sin embargo, al regresar a su estudio tras hacer una pequeña visita a su amigo Bill encuentra su hogar saqueado sin rastro alguno de las fotos como del rollo fotográfico, sólo una ampliación del cadáver escondido entre los muebles de su estudio.

En este orden de ideas, podemos mencionar la existencia de otro elemento que aparece en el desarrollo de la trama: la “búsqueda”. Marie-Claire menciona “con *Blow-up* el sentido no está perdido, sino equivocado; se inicia un camino intelectual y no afectivo, y a través del ojo del fotógrafo se restablece la realidad, si no en su sustancia, sí, por lo menos, en su autonomía; es el punto de partida de una búsqueda de una reflexión”,¹⁸ es decir, la búsqueda implica conocer los motivos de los personajes, la verdad del asesinato que los relaciona: el “enigma” antonioniano al no resolverse en cada secuencia, sigue cuestionándolo y mantiene la tensión dramática.

3.7 El Final en *Blow Up*

Prosiguiendo nuestro análisis, tenemos que, a partir de la expectación que le ha causado a Thomas el robo de cualquier evidencia que “atestigüe” el asesinato éste va en busca de su amigo Ron. Tras un encuentro casual con la mujer de las fotografías (quién huye al

¹⁷ *Ibidem*. Pág. 139.

¹⁸ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier. *Ibidem*. Pág. 149 y 150.

verlo) y una pelea circunstancial en un concierto de los suburbios londinenses, se encuentra a su amigo en una fiesta: la total indiferencia del segundo ante el descubrimiento que Thomas le menciona, éste pasa la noche en ese lugar. A la mañana siguiente Thomas despierta intrigado y decide volver al parque para fotografiar el cadáver, sin embargo, al no encontrarlo, anonadado, camina pensativo por los alrededores tratando de comprender qué había sucedido: segmento *REGRESO PARQUE DÍA*.

Antonioni mantiene su postura de narrador omnisciente a lo largo de la historia donde vincula al hombre, en este caso el fotógrafo Thomas, frente a su entorno bajo un juego de seducción y abstracción fantástica y, para comprenderla se apoya en el *leitmotiv* del asesinato como modulador de los acontecimientos, al respecto Max Kozloff concluye

In its pithy glimpses of this anguish, *Blow up* certainly achieves dramatic tension; but this tension, now leaving the earlier work behind, transcends the rather familiar ideas above, through its cinematic formulation of enigma.¹⁹ (En sus vislumbres sustanciales de esta angustia, la Ampliación seguramente consigue la tensión dramática; pero esta tensión, ahora dejando el trabajo más temprano, supera las ideas bastante familiares encima, por su formulación cinematográfica del enigma).

Finalmente, en la última escena Thomas se topa con el grupo de mimos que al inicio del film se encontraba manifestándose. El grupo entra a una cancha y comienza a recrear el juego de tenis. Thomas es testigo de la *ilusión* que se ha formado, la cual se consolida cuando les lanza la pelota ilusoria. En sus pensamientos comienza a oír el rebote de las raquetas. Esta secuencia consta de 40 tomas, las cuales resultan ser las más ágiles de la narración pues no duran más de tres minutos, no obstante, el fraseo visual es contundente por la alternancia de encuadres empleados, de los cuales las subjetivas de

¹⁹ Kozloff, Max. "The Blow-up". *Film Quarterly*. Spring, 1967. Véase apartado Film Reviews. Pág. 31.

Thomas y los paneos muestran, en la puesta de cámara, una de las expresiones más notables del lenguaje Antonioniano, es decir, se sirve del sonido (pelota de tenis) y del movimiento de la cámara (trayecto de la pelota de tenis) para construir este puente metafórico entre lo real y la ficción donde Thomas se encuentra en transición. Esta secuencia está entre las tomas 26 a la 35, donde vemos el juego de tenis, hay dos emplazamientos que nos describen la trayectoria de la pelota ausente, guiño reflexivo que Michel Delahaye define: “Le cinéma, toujours et nécessairement fantastique: il est ce qui doit nous permettre de voir surgir de la plus élémentaire le quelque chose d’autre qui exprime la face cachée ou l’invisible essence”²⁰ (El cine, siempre y necesariamente fantástico: es lo que debe permitirnos ver surgir lo más elemental de alguna cosa de ello a algo más de lo que expresará la cara escondida o invisible esencia), es decir, de cierta manera Antonioni se vale de los elementos cotidianos de la realidad para ficcionalizarlos en otros. El juego de la invisibilidad propone cierta cosmovisión ideológica donde el reflejo del mundo parte, según Marie Claire, de nuevos acercamientos críticos que inauguran otros caminos desde una subjetividad renovada; la estética antonioniana se completa:

Thomas ha vuelto a lo ficticio, de nuevo se ha dejado coger en los espejos de la apariencia, se ha reintegrado al mundo de los clowns; pero tiene una ventaja sobre ellos: su lucidez. En su rostro que de pronto se vuelve grave, su mirada se carga de aflicción, la aflicción del hombre que *sabe*. La cámara se eleva dando vueltas por encima del césped donde permanece solitario mientras suenan (última sutileza de Antonioni) los rebotes de la inexistente pelota de tenis. La ilusión se ha vuelto dueña de su vida.²¹

3.8 Consideraciones finales de la propuesta estética de *Blow up*

²⁰Michel Delahaye. “L’oeil des trois miroirs”. *Cahiers du cinema*. Núm. 193. Septembre, 1967. Pág. 65.

²¹Annie Goldman. *Ibidem*. Pág. 164.

El brillante universo que Thomas ha generado dentro de *Blow-up* le ha permitido a Antonioni construir un mundo bajo la dualidad de la *ilusión* de los estereotipos de los clowns y las modelos, junto a la *realidad urbana* de las manifestaciones, el asilo para indigentes, la tienda de antigüedades, el parque y el estudio fotográfico.

Es importante mencionar que ciertos elementos entran en juego para la conformación del filme, en primer lugar, el plano narrativo se apoya marcando el misterio de lo cotidiano para reforzar y profundizar el hecho que sumerge a Thomas: unas simples fotografías de una pareja. Segundo, el enigma en cuestión no radica en saber quién asesino al hombre sino en saber el cómo y el porqué, de tal manera, sólo a través de la búsqueda, gracias a la fragmentación de la realidad, se intenta resolver y conocer esa verdad que nosotros, espectadores, desconocemos al igual que Thomas.

Lotman identifica este momento del *estudio fotográfico* como un proceso de “reconstrucción de la realidad”, es decir, a partir de un documento, que en este caso es la fotografía, se establece un instante de la realidad que Thomas intenta comprender, tal enigma, enmarca el descubrimiento del asesinato que responde a la idea de descifrar la ilusión, construida por la yuxtaposición de las fotografías. Maxz Kozloff identifica este encuentro de los componentes narrativos: la cámara cinematográfica, la fotografía y el estudio fotográfico bajo tres categorías: la *frustración*, la *duplicidad* y la *indiferencia*.²²

La *cámara* se presenta como un instrumento que fabrica un amor obsceno, a veces exhibicionista y frustrado, ejemplificado en las fotos de Thomas, las cuales conllevan ese guiño de seducción en las imágenes de las modelos. La *fotografía* nos intenta mostrar las huellas del posible asesinato e implica un elemento narrativo que a Antonioni le permite expresar un sentido lírico en la narración audiovisual, es decir, una

²² Max Kozloff. *Ibidem*. Pág. 30.

cierta duplicidad de lenguajes entre el cine y la fotografía. El *estudio*, establece el tono pretensioso que Antonioni propone con la fotografía de modas en la cual Thomas está edificado ideológicamente en dos vertientes, es decir, este es el escenario de los efímeros encuentros sexuales con las modelos como el lugar donde interviene el proceso de interpretación de las fotografías reveladas ambos conjuntan una ambivalencia temática: frivolidad y razonamiento. Significativamente estas acciones no nos son mostradas completamente, sin embargo, este ambiente puede suponer cierta indiferencia hacia el entorno donde Thomas duda de sus percepciones como fotógrafo, que se traducen en la incapacidad de comprobar la existencia del asesinato. Los *mimos* significan un puente metafórico de lo real a la ficción que generan tanto en Thomas como en el espectador una reflexión más profunda, como había mencionado anteriormente, los recursos formales que Antonioni emplea para esta secuencia sea el sonido y los movimientos de cámara se construyen a partir de los mimos. Éstos se muestran desinteresados, locuaces, idealistas al jugar tenis imaginario, ejemplificando alegóricamente al hombre de la época expuesto de forma muy particular desde el enfoque del realizador italiano, lo cual representa un elemento ideológico contundente para establecer la condición existencial de Thomas y del espectador que trata de comprender el sentido del film: la transición de no creer a creer en la ilusión de la pelota de tenis y con ello la verosimilitud del asesinato.

Finalmente, bajo el amplio esquema de Federico di Chio y Francesco Casseti en su análisis del film, encontramos ciertos aspectos que definen el comportamiento *anti-narrativo* de *Blow-up*: el planteamiento fragmentado de la historia oscila entre múltiples personajes y ambientes que representan la organización sistemática de la trama. Antonioni inscribe con la “cotidianeidad” de Thomas una crítica del entorno cosmopolita que enmarcaba la época, personajes como Ron, las aspirantes a modelos y

el grupo de mimos aluden a esa dispersión narrativa donde el autor traza “tiempos muertos” de los cuales se vale para ironizar la idea de lo abstracto desde la realidad. Existe una analogía similar en Cortázar, el cual propone con “Las babas del diablo” la multiplicidad de voces narrativas y crea un corte lúdico al lenguaje literario. El hilo conductor que va de la mano de Thomas y Antonioni se alterna entre estos tiempos muertos desencadenando secuencias con un valor autónomo e ilógico entre ellas, es decir, las relaciones causales son sustituidas por simples yuxtaposiciones casuales.

La acción dramática de Thomas se sustituye por una inacción llevada al “paseo”, al andar sin rumbo (parque, tienda de antigüedades, el concierto en los suburbios), el cual desencadena a raíz de las fotografías, una creciente incidencia en la propuesta antonioniana del pensamiento y la mirada como medios de interpretación del mundo. Es evidente que el universo establecido por el autor manifiesta una transformación ideológica pues Thomas nunca resuelve el asesinato y este enigma contribuye a una ambigüedad que, al fin y al cabo, implica distintas posibilidades interpretativas por parte del espectador.

Capítulo IV

Análisis comparativo de “Las babas del diablo” de Julio Cortázar con *Blow-up* de Michelangelo Antonioni

En de los análisis efectuados a cada uno de los textos hemos podido observar ciertos aspectos formales y temáticos que determinan la autonomía del lenguaje literario y cinematográfico. A continuación analizaremos detalladamente cómo “*Las babas del diablo*” sirve de planteamiento discursivo para la adaptación cinematográfica de Antonioni, trazaremos un examen comparativo con el fin de evaluar de sus propuestas estéticas.

4.1 *Blow-up*: la adaptación libre de “Las babas del diablo”

Julio Cortázar establece desde el inicio de “Las babas del diablo” un lenguaje literario experimental que abordan los distintos narradores del texto, esta multiplicidad gramatical, recordemos, nos permite identificar los tres periodos narrativos del cuento: 1º al 5º párrafo el narrador cuestiona contar, del 6º al 19º los narradores alternan la descripción de los hechos transcurridos y del 20 al 23º los narradores (incluso la cámara fotográfica) tratan de “resolver” el *enigma* que esconden las fotografías cuyos componentes, operan y se manifiestan dentro de los niveles *enunciativos* e *interpretativos* de la narración.

David Arrigucci puntualiza en el nivel *enunciativo*: “el fotógrafo, desdoblado en narrador o narradores, busca la forma adecuada de contar la historia que, paradójicamente parece impedirle que cuenta”; mientras que en el *interpretativo*, “el lector desorientado y envuelto en el doble deslinde que le propone la lectura de esa *narración problemática*, busca rehacer los itinerarios del sentido”.¹ Análogicamente

¹ David Arrigucci. *Ibidem*. Pág. 316.

Antonioni no reinterpreta el texto literario desde las bases expuestas por Cortázar sino que opta por una adaptación libre y, al inicio del *Blow-up*, nos establece un amplio recorrido visual del contexto reconfigurado en los suburbios londinenses donde se desarrollará la trama del fotógrafo Thomas, alter ego, de Roberto Michel literario.

Mientras Cortázar plantea una problemática gramatical de cómo contar la historia, Antonioni apuesta por metaforizar esta visión del mundo con la creación de atmósferas construidas a partir de la ilusión y el deseo:² el frívolo mundo de la fotografía de modas. Es importante definir que el lenguaje audiovisual reinterpreta estéticamente la confrontación gramatical de Cortázar, es decir, existe una ambigüedad descriptiva por parte de Antonioni planteada desde los emplazamientos de cámara, que alternan los puntos de vista de los narradores con el del espectador, invitándolo a participar y comprender la trama: aspecto estilístico que lo emparenta con el lenguaje literario.

No obstante, el autor cinematográfico ha desarrollado un guión al margen del texto literario donde sólo toma una idea esencial para darle vida a su propia creatividad: un escritor y fotógrafo que observa una pareja en el parque, del cual obtenemos los siguientes aspectos comparativos entre ambas obras:

- a) La **historia**: mientras para Cortázar la pareja es de un joven y una mujer madura que esconden un secreto, para Antonioni esta pareja significa la justificación perfecta para inscribir un posible crimen amoroso que se devela en las fotografías.

² Tania Hernández en su estudio explica que el deseo es un eje vinculador entre sujeto y objeto, es decir, es el origen que crea, inventa y señala el camino hacia el objeto mirado, de tal manera, que la mirada se traduce en un comportamiento narrativo fundamental pues el deseo por la aprehensión del objeto surge en cuatro sujetos, Cortázar y Antonioni; y dos ficcionales, Roberto Michel y Thomas. Estos cuatro asumen, recorren, resuelven y sobre todo coinciden en esta indagación a través de la *mirada*, ya de algo estático, ya de algo en movimiento. Véase tercer capítulo “Miradas paralelas: Convergencias y Divergencias entre *Las babas del diablo* y *Blow-up*”. Págs. 38 y 39.

- b) La **narración**: la apuesta descriptiva de Cortázar indudablemente alude a su afición por experimentar con el lenguaje literario, aspecto que atrajo al realizador italiano para traducir este linde estilístico y reconfigurarlo en la estructuración de su lenguaje cinematográfico, ante esta libertad creativa es de suponer su propuesta narrativa muy similar al corte metaficcional del cuento. En *Blow-up* las secuencias y sus emplazamientos de cámara aportan ambigüedad y extrañamiento al desarrollo del film; otro aspecto que emparenta sustancialmente a ambos autores.
- c) **Resolución dramática**: es determinante advertir que ambos textos apuestan a un tratamiento narrativo complejo y que demandan cierta resolución por parte del lector-espectador. Mientras en “Las babas del diablo” Roberto Michel vive conflictuado por encontrar “la verdad” detrás de la pareja que fotografió en el parque y esta situación forma parte de la historia que el narrador omnisciente intenta contar; para Antonioni el personaje de Thomas lo representa de manera similar, el cual trata de encontrar esa “verdad” que le ha llevado a analizar las fotografías y explicar se (nos) el asesinato, verdad que ambos textos dejan con el final abierto, es decir, es trabajo del lector-espectador hallar una respuesta que le haga comprender el texto y la película, al respecto ahondaremos este punto con mayor detenimiento más adelante .

4.2 Aproximaciones al tratamiento temático en “Las babas del diablo” y *Blow-up*

La realidad y lo fantástico son dimensiones que interactúan ampliamente sobre la problemática de la historia de “Las babas del diablo”, donde el empleo de complejas estructuras nos transmite gran contradicción en las formas convencionales del relato. Recursos como la ruptura espacio-temporal del discurso narrativo y la persistente depuración de la lengua manifiestan una clara disolución de los géneros literarios como hemos señalado anteriormente. Desvanecer los límites entre la realidad y la ficción en la prosa de este cuento es para Cortázar el intento de mostrar “otra” imagen literaria del mundo, construyéndola, a base del cambio constante de las voces narrativas (y con ello el enfoque del narrador) dentro de la perspectiva del relato.

La problemática y discusión que implica la literatura moderna, entendida como un puente para comprender a la sociedad, marca una fisura muy importante entre el arte y la vida. Por ello, es de particular interés mencionar que una de las características latentes en el cuento es abstraer cualquier fragmento de la realidad para obtener de ésta las inquietudes que el hombre contemporáneo ha desarrollado, es decir, el arte de la imagen: la fotografía. La fotografía como un instante estático de la cotidianeidad que ejemplifica la intención de Cortázar-Antonioni de abordar y analizar el entorno a través de quien fue testigo de ello en la historia (Thomas-Roberto Michel) cuya inquietud se genera en la curiosidad por encontrar esa “verdad” que esconden los personajes de las fotografías y, este misterio marca el andamiaje narrativo literario y cinematográfico que ambos autores mantienen a lo largo de “Las babas del diablo” y *Blow-up*.

Por un lado, en el cuento, es interesante comprender cómo la intensidad que guarda el estilo narrativo obedece a la momentánea aprehensión del lector (producto de una prosa entrecortada) gracias al sentido lúdico para construir esta cosmovisión del

entorno. Mientras, en otro extremo, la búsqueda de identidad es fundamental para Cortázar pues significa emplear este argumento como un hábil instrumento literario, el cual se desempeña desde el primer párrafo del cuento para relatar la historia:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todos así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus vuestros sus rostros. Qué diablos.³

Siguiendo este orden de ideas Lászlo Scholz añade:

El objetivo principal del uso predominante de la primera persona apunta a que el lector pueda identificarse con más naturalidad con el protagonista. Formar lectores cómplices es en realidad... ..un compromiso artístico-humano para Cortázar quien se vale de todos los medios posibles de la variación de los puntos de vista para hacer co-autores.⁴

Lászlo detalla esta intención cortazariana por formar co-autores de su obra a través de distintos de puntos de vista, conforme a esta variación del enfoque narrativo podemos entender el contrato literario que ofrece el autor a sus lectores: inmiscuirlos en la construcción de la historia y hacerlos parte funcional de ella. De la mano de esta herramienta descriptiva, también encontramos las auto-reflexiones como un aspecto narrativo más en el argumento del relato:

Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin la menor garantía, en tanto que oler, o (pero Michel se bifurca fácilmente, no hay que dejarlo que declame a gusto). De todas maneras, si de antemano se prevé la falsedad, mirar se vuelve posible; basta elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena.⁵

³ Julio Cortázar. *Ibidem*. Pág. 123.

⁴ Lászlo Scholz. *El arte poética de Julio Cortázar*. Argentina, Ediciones Castañeda, 1977. Véase tercer capítulo apartado "Narradores". Pág. 99.

⁵ Julio Cortázar. *Ibidem*. Pág. 217.

Aquí, tanto tensión e intensidad dan forma al subjetivismo literario que va tejiendo las múltiples posturas críticas del autor argentino, en consecuencia, el ritmo de la narración se obtiene tanto de los pronombres como del enfoque que dan éstos al narrador, los cuales significativamente cuestionan las actitudes humanas, de igual forma, las descripciones que Cortázar inscribe en las miradas de los personajes son consecuencia de los cuestionamientos reflexivos que exponen las preocupaciones por transmitir, explícita y sistemáticamente, las vivencias de contemplar al entorno. Al respecto Deborah Linderman añade:

Cortázar's text explicitly gives fictional materiality to the act of enunciation by delegating its inscription to the narrator. The enunciative process thus manifest itself in two ways: (1) in the narrator's splitting of the temporal time of events; (2) in the narrator's splitting of the narrative voice between two shifters, "I" and "he", articulating by this very difference the "I" as subject of the utterance and hence the enunciative act. (El texto de Cortázar da explícitamente la materialidad ficticia al acto de enunciación delegando su inscripción al narrador. El proceso de enunciación se manifiesta de dos modos: (1) en la división del narrador del tiempo temporal de acontecimientos; (2) en la división del narrador de la voz narrativa entre dos *shifters* [o pronombres], "yo" y "él", articulados por esta misma diferencia el "yo" como sujeto de la declaración y de ahí el acto enunciativo.⁶

Linderman identifica a los *shifters* o pronombres como los portadores del efecto temporal y permite a Roberto Michel conjeturar acciones a los personajes de las fotografías, es decir, existen ciertos momentos del cuento donde se manifiesta tanto la ubicación del fotógrafo (en su departamento días después de haber tomado las imágenes) como las interrupciones de él mismo, (aludiendo a las palomas o a los árboles mecidos por el viento) momentos narrativos que marcan un tiempo presente; también Cortázar hace referencias más explícitas donde se interna en la mente de Roberto Michel y se manifiestan en la animación de las fotografías, lo que Linderman

⁶ Deborah Linderman. *Ibidem*. Pág. 109. El sinónimo de "pronombres" señalado entre corchetes es mío.

llama “tiempo fotográfico” que supone otra dimensión narrativa, tal vez en el pasado, del acto enunciativo que establece las divisiones discursivas del cuento.

En resumen, el cuento articula, bajo el mecanismo del juego lingüístico, distintas formas de comprensión de la cotidianeidad, al respecto, Evelyn Picon menciona: “Julio Cortázar hace que Michel, obsesionado con la fotografía ampliada en la pared, descubra la realidad detrás de la apariencia. Al cinematizar la fotografía, Michel participa de la acción que había engendrado su deseo”,⁷ deseo que la actitud lúdica re-crea en expresiones que no sustituyen la realidad sino crean otra.

Esta intención se mantiene latente en el film donde Antonioni intenta reformular, desde el texto literario, la problemática del hombre contemporáneo que padece los conflictos sociales e interactúa con la creciente cultura snob representada en el personaje de Thomas, quien se nutre de la superficialidad del artista rebelde y desaliñado inmerso en la ficción del mundo de las apariencias donde intenta formarse una identidad propia.

Es interesante notar que Antonioni, como uno de los directores que dio origen al neorrealismo italiano, muestra, gracias a su gran espíritu crítico, la importancia del valor psicológico del hombre. Filmes anteriores han retratado la realidad muy distinta a la entonces captada por los convencionalismos cinematográficos, según el historiador Pierre Leprohom, “desde ese momento Antonioni da la clave de un cine nuevo que se expandirá en los años sesenta. Rompe los principios tradicionales de la intriga, la esquematización psicológica, para sustituirlos por la complejidad de lo que se llamará justamente “un cine del comportamiento y de la interioridad”, por medio del cual el séptimo arte entra en una fase de su destino”.⁸

⁷ Evelyn Picon Garfield. “Lo maravilloso en la realidad cotidiana” en *Julio Cortázar*. Edición de Pedro Lastra. España, Taurus, 1981. Pág. 151.

⁸ Pierre Leprohom. *El cine italiano*. México, Era, 1971. Pág. 207.

Para *Blow-up* Antonioni construye una historia donde rescata y reinterpreta del cuento cortazariano: **a)** la toma de unas fotos en un parque, el revelado, la ampliación y la lectura de la película fotográfica como, **b)** la narración que enmarca y reproduce la realidad en la que está sumergido el fotógrafo. Gracias a Yuri Lotman en su *Estética y semiótica del cine*,⁹ comprendemos mejor este proceso donde para entender la realidad hay que fragmentarla, idea de la cual parte el realizador (estudiado en el capítulo anterior) para transmitirnos la historia que Cortázar en “Las babas del Diablo” plantea como una búsqueda de contar la historia.

Es importante reiterar que Cortázar y Antonioni examinan la problemática del hombre que se cuestiona, espiritual e ideológicamente el entorno, Roberto Michel y Thomas apuestan a la relación de creer en esa “otra realidad” como un juego donde el narrador configura y analiza el objeto observado: las fotografías ampliadas; ambos mantienen cierto deseo por encontrar la “verdad” en algo estático y sin movimiento.

Para Cortázar, el cambio constante de pronombres articula esa peculiar perspectiva del espectador cinematográfico que en *Blow-up*, con la escena del parque, se traduce a través de la narración de planos generales junto a planos subjetivos combinando el punto de vista de Thomas con el de Antonioni.

El interés visual recae sólo en Thomas, quien intenta descubrir el crimen y sólo consigue desvanecer las fronteras de lo real y lo ficticio. Roberto Michel-narrador y Thomas-fotógrafo construyen una metáfora de la visión del mundo, ponen en marcha la posibilidad de concretar lo invisible, al respecto Cortázar menciona acerca de la creación del cuento, “va a ser difícil porque nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo (nubes, y a veces una paloma) o si sencillamente cuento una verdad que es solamente mi

⁹ Yuri Lotman. *Estética y semiótica del cine*. España, Gustavo Gili, 1979. Ver apartado 14 “Los problemas de la semiótica y las vías del cine contemporáneo”. Págs. 135 a 145.

verdad”,¹⁰ para Thomas y Antonioni, la semejanza estriba en aceptar la existencia de dos realidades y participar en el juego de tenis imaginario.

A través de la imagen cinematográfica se expresa la verdad del mundo, la cual, según Tarkovski, “es indivisible y elusiva y depende de nuestra conciencia y del mundo real al que trata de encarnar. Si el mundo es inescrutable, la imagen entonces lo será. Es una especie de ecuación que fórmula la correlación entre la verdad y la conciencia humana”.¹¹

La literatura comprometida con su entorno se sirve, en ocasiones, de las reflexiones de sus personajes para observar, bajo una vena crítica muy particular, las inquietudes que Cortázar intenta abordar, en este caso se manifiesta con Roberto Michel cuyo personaje se emplea para comprender a la sociedad bajo el arte fotográfico y literario de por medio, es decir, el narrador se apoya en su propio lenguaje literario y fotográfico para desmembrar la realidad que le interesa entender. Este compromiso estético y existencial, significa para Cortázar, una totalidad expresiva capaz de nutrirse con el contraste de elementos fantásticos y cotidianos para transformar el papel catalizador del relato hasta completar la llamada “visión del mundo”, es esta visión la que Antonioni reinterpreta al final del film donde Thomas comprende, de nueva cuenta, el juego de la “ilusión” de la vida gracias al partido de tenis de los mimos.

El examen que se obtiene de la racionalidad humana en “Las babas del diablo” se ajusta muy bien a la disidencia que tuvo Cortázar al dejar fuera de su técnica la figura de la novela realista que constaba del narrador omnisciente, del personaje situado en el contexto social e histórico, de las acciones motivadas por el espacio y el tiempo absolutos, además, el argumento coherente y la estructura bien tejida no interesan ni al autor de *Rayuela* ni a Antonioni, el segundo portador de una transformación visual y

¹⁰ Julio Cortázar. *Ibídem*. Pág. 215.

¹¹ Andrey Tarkovski. *Esculpir el tiempo*. México, UNAM-CUEC, 1993. Pág. 106.

temática del neorrealismo italiano al cine de autor y en consecuencia, al discurso fílmico moderno, es decir, Antonioni mira la realidad, la descifra y proyecta bajo una personalidad propia que encuentra objeto y función en el interior emocional de sus personajes. De tal manera, el neorrealismo pasó del plano social al humano, más profundo y complejo donde el destino del ser no sólo está condicionado por las circunstancias exteriores de su existencia en la sociedad moderna sino, además, por su libertad interior, por su disponibilidad de cuestionar la existencia de dos mundos, el real y el ficticio hábilmente planteados en *Blow-up*.

En contraste con el film, “Las babas del diablo” expresa mediante el uso del “yo” auto-reflexivo, la irrupción a la realidad, realidad transgredida por el rompimiento de las normas ortográficas, alternándolas hasta culminar en una sola: la del fotógrafo, al respecto Scholz menciona:

...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... ..a la primera, y las dos se alternan hasta fundirse en una, hasta que unan el escritor y el fotógrafo y –naturalmente- el lector.¹²

Antonioni, con *Blow-up*, cumple con las instrucciones cinematográficas de selección y montaje aludiendo a la posibilidad de crear una “visión del mundo” definida por el hábil fraseo de los planos generales con los subjetivos, para así desvanecer los límites de la conciencia humana que le hace creer en la realidad táctil.

Ahora bien, uno de los momentos donde existe mayor similitud entre el cuento y la obra fílmica se concreta en la escena del parque donde Roberto Michel-Thomas encuentran a la pareja y la fotografían. Este instante tiene gran importancia pues es el que genera los caminos discursivos que cada autor desarrollará en la trama de los

¹² László Scholz. *Loc. cit.* Pág. 99.

respectivos textos. A continuación, observaremos en el siguiente cuadro el comportamiento de ambos narradores dentro de la misma situación descriptiva para determinar las comparaciones descriptivas y los elementos formales de cada lenguaje

Las babas del diablo¹³	<i>Blow-up</i>¹⁴
<p>Lo que había tomado por una pareja se parecía mucho más a un chico con su madre, aunque al mismo tiempo me daba cuenta de que no era un chico con su madre, de que era una pareja en el sentido que damos siempre a las parejas cuando las vemos apoyadas en los parapetos o incomprendida pero iluminada por un amor total, por la disponibilidad parecida al viento y a las calles.</p> <p>Esta biografía era la del chico y la de cualquier chico, pero a éste lo veía ahora aislado, vuelto único por la presencia de la mujer rubia que seguía hablándole. (<i>Me cansa insistir, pero acaban de pasar dos largas nubes desflecadas. Pienso que aquella mañana no miré ni una sola vez el cielo, porque tan pronto presentí lo que pasaba con el chico y la mujer no pude más que mirarlos y. . .</i>) Resumiendo, el chico estaba inquieto y se podía adivinar sin mucho trabajo lo que acababa de ocurrir pocos minutos antes, a lo sumo media hora. El chico había llegado hasta la punta de la isla, vio a la mujer y la encontró admirable. <i>Curioso que la escena (la</i></p>	<p style="text-align: center;">Guión técnico</p> <p>Escena: Thomas cámara fotográfica en mano llega al Parque y ve a la pareja.</p> <p>1. Plano medio: Thomas buscando imágenes con cámara en mano.</p> <p>2. Plano general: Thomas juega con las palomas, la cámara hace un “tilt up” hacia el cielo encuadrándolo dejando notar una pareja abrazándose.</p> <p>3. Plano general: Thomas curioso e inquieto ve a la pareja ascender sobre la colina.</p> <p>4. Plano general: la pareja sube la colina abrazándose.</p> <p>5. Plano general en contra picada: vemos a Thomas subir felizmente, esperando encontrar a la pareja.</p> <p>6. Plano medio: vemos a Thomas entre los arbustos buscando algo. Siempre notamos la cámara en mano.</p> <p>7. Plano general con paneo de derecha a izquierda -TOMA SUBJETIVA-: observamos a la pareja jugar sobre el</p>

¹³ Julio Cortázar. *Las armas secretas*. España, Cátedra, 1984. Fragmentos de “Las babas del diablo” entre las páginas 127 a 131. El subrayado es mío.

¹⁴ Este guión técnico lo he elaborado señalando los cortes de esta secuencia para dar mayor legibilidad a los encuadres utilizados por Antonioni para re interpretar el texto literario que le sirvió e base para estructurar el film.

<p><i>nada, casi: dos que están ahí, desigualmente jóvenes) tuviera un aura inquietante. Pensé que eso lo ponía yo, y que mi foto, si la sacaba, restituiría las cosas a su tonta VERDAD. Me hubiera gustado saber qué pensaba el hombre del sombrero gris sentado al volante del auto detenido en el muelle que lleva a la pasarela, y que leía el diario o dormía. . . . Ahora la mujer había girado suavemente hasta poner al muchachito entre ella y el parapeto, los veía casi de perfil y él era más alto, pero no mucho más alto, y sin embargo ella lo sobraba parecía como cernida sobre él (su risa, de repente, un látigo de plumas), aplastándolo con sólo estar ahí, sonreír, pasear una mano por el aire. ¿Por qué esperar más? Con un diafragma dieciséis, con un encuadre donde no entrara el horrible auto negro, pero sí ese árbol, necesario para quebrar un espacio demasiado gris . . .</i></p>	<p>césped.</p> <p>8. Plano general: Thomas observándolos, camina y salta tras la cerca y comienza a “tirar” de su cámara.</p> <p>9. Corte A : plano medio vemos a Thomas tomar las fotografías con la cámara</p> <p>10. Corte B: plano subjetivo vemos a la pareja darse cuenta de la presencia de Thomas, la mujer toma de la mano a su acompañante.</p> <p>11. Plano general: vemos a Thomas esconderse en un árbol tras saltar la cerca; sigue fotografiándolos.</p> <p>12. Plano general contra picada de Thomas fotografiándolos.</p> <p>13. PLANO GENERAL: observamos a la pareja abrazarse, ambos situados en el extremo inferior derecho del encuadre dejando a la vista los arbustos.</p> <p>14. Plano general: vemos a Thomas caminar de un árbol a otro escondiéndose.</p> <p>15. Plano general con paneo der. a izq.: la mujer al darse cuenta de la presencia de Thomas corre a su encuentro y le reclama.</p>
--	---

Observamos en este pequeño fragmento del relato cómo Roberto Michel-Cortázar construyen este pasaje empleando la primera y la tercera persona, en algunos casos (señalados en cursivas) leemos el punto de vista de la cámara fotográfica y en ocasiones un juicio de valor donde podemos observar el punto de vista del autor acerca

de la historia que éste se encuentra construyendo. Es importante mencionar que el cuento mantiene estos juicios descriptivos que cuestionan tanto a los personajes como a sus acciones y serán los aspectos estilísticos más notables del cuento en comparación de otros relatos cortazarianos.

Ahora bien, el vínculo temático del film sólo recupera la descripción del encuentro de Roberto Michel con la pareja en el parque, sin embargo hayamos un contraste formal en la reinterpretación del realizador, es decir, no visualiza literalmente las descripciones y no trata de ajustar el lenguaje cinematográfico al lenguaje literario. No obstante, es posible determinar ciertos aspectos estilísticos en la construcción narrativa de esta secuencia: el uso de los planos generales en casi toda la secuencia nos permite observar un punto de vista narrativo muy emparentado con el narrador omnisciente literario, pues al igual que el cuento, Antonioni nos muestra las acciones de los personajes como los elementos descriptivos del relato: los árboles o las palomas. El montaje que realiza Antonioni yuxtapone en su mayoría los planos generales con planos en movimiento y en ocasiones los planos medios sirven de referencia para mostrar acciones más específicas del personaje. Este diálogo visual nos permite establecer cierta autonomía expresiva del film muy alejado del estilo del cuento pero manteniendo en cierta forma una paridad estética empleada por Cortázar.

Podemos determinar entonces ciertas diferencias, mientras Cortázar desarrolla el cuento a través de *Michel-narrador omnisciente-cámara fotográfica* donde cada uno de ellos trata de entender la realidad a través de las fotografías que cobran vida dentro del imaginario fantástico, este recurso evidencia una clara estética del texto. La verdad que envuelve al joven y a la mujer del parque nunca se nos revela. No existe un momento epifánico en la trama cortazariana, sin embargo para Antonioni, la idea de un “posible” asesinato plantea un contraste fundamental con el cuento pues se mantiene

cierta incertidumbre acerca de la verdad de las fotografías, también se muestra el interés de la joven (Vanessa Redgrave) por obtener el rollo fotográfico y de esta forma se cuestiona el misterio que envuelven las fotografías. Thomas plantea esa labor humana de interactuar con el entorno y mantiene la ambigüedad narrativa dentro del film, recordemos Thomas es testigo de un juego de tenis imaginario, esta escena final sirve a Antonioni como metáfora para ejemplificar la transición de la realidad a la ficción y, este linde descriptivo del film no implica una conclusión absoluta que pueda establecerse al espectador, sino es él mismo quien la resuelve.

Este elemento está muy emparentado con la narrativa cortazariana pues en el cuento somos partícipes del cuestionamiento del narrador por cómo contar la historia, aspecto que determina los juicios narrativos de las acciones en los personajes y en menor medida, remite a las referencias visuales de la cámara fotográfica insertadas en el desarrollo de los acontecimientos; ésta representa una de las herramientas más notables en la propuesta del texto.

En cierta forma los contrastes narrativos en ambas obras son evidentes pero mantienen un cierto equilibrio pues observamos que en “Las babas del diablo” se cuestiona cómo contar una historia y esta ambigüedad define las distintas voces narrativas que conforma el desarrollo del texto, mientras que en *Blow-up* se muestra una manera distinta de ver la realidad y a través de la ambigüedad se desarrolla la trama del film donde Thomas, al igual que su alter ego literario, trata de comprender el momento del parque a través de las fotografías ampliadas, recordemos bajo una minuciosa fragmentación se descubre el cadáver, el cual suscita cierta incertidumbre dentro del film. Idea, tal vez, cortazariana pero reinterpretada por Antonioni bajo un linde más abstracto y apoyado en un lenguaje visual distinto al de su filmografía anterior; aspecto en el que ahondaremos más adelante del presente estudio.

Finalmente, entender esta exploración narrativa del relato literario como una posible enunciación cinematográfica, es reflexionar cómo el trabajo de la lectura de comprensión de la literatura, en cierto sentido, implica un ejercicio pragmático, donde la imaginación crea, recrea y transforma parcialmente los planos literarios en imágenes.

4.3 La idea del “juego” en la narrativa de “Las babas del diablo” y *Blow-up*

Las propuestas estéticas del cuento y la película ponen sobre la mesa la intención de expresar y metaforizar el entorno al servicio de una cosmovisión literaria y cinematográfica estructurada con la participación de los sujetos del “juego”: los autores, sus personajes y nosotros, los lectores-espectadores. Mientras para María de Lourdes:

El Cuento está estructurado a base de una confrontación entre el ordenamiento sinóptico visual y la articulación verbal, que desemboca en una constante inversión del tiempo y del espacio; el espacio interior de la cámara se confunde con el espacio exterior, el pasado con el presente y el futuro. Esta yuxtaposición temporo-espacial se logra mediante los enmarcamientos producidos por las variaciones en focalización; cada mirada confirma, limita y fija un determinado espacio.¹⁵

Para Deborah Linderman el film significa:

The erasures and the marked props define a play with the ontology of the cinema as a presenting mechanism, inasmuch as they also entail which actualize the pseudo-absence of the objects they contain. Negated objects, negated spaces; the revelation of absence as the defining condition of the completeness of the narrative image.¹⁶ (Las borraduras y los puntales marcados definen un juego con la ontología del cine como un mecanismo de presentación, en vista de que ellos también implican, actualizan la pseudoausencia de los objetos que ellos contienen. Objetos negados, espacios negados; la revelación de ausencia como la condición de definición del completo de la imagen narrativa).

¹⁵ María de Lourdes. *Ibídem*. Pág. 40 y 41.

¹⁶ Deborah Linderman. *Ibídem*. Pág. 108

Una de los aspectos más interesantes del texto de Cortázar es la habilidad de generar distintas dimensiones espacio-temporales a través del juego gramatical. La “yuxtaposición” que menciona María determina la imaginación de Roberto Michel, quién contribuye a la idea de búsqueda de la realidad, es decir, el desarrollo del cuento parte de esa intención, reforzada tanto por las variaciones focales de la descripción y, desde luego, por la continua ironización de las acciones de Roberto Michel, muchas veces generadas desde la primera persona, que acrecientan el sentido reflexivo de la trama.

Es importante notar que las reglas gramaticales para Cortázar significan una liberación total del lenguaje literario por medio del juego lingüístico, al respecto apunta Lászlo Scholz:

En cuanto a la relación del juego con la realidad, es evidente que para Cortázar aquél no puede consistir en escapar hacia una irrealidad. Al contrario, le parece el juego más real que cualquier otra cosa. La tarea del juego está precisamente en explorar zonas que han sido consideradas irreales y que –captando su esencia- deben ser incluidas en nuestro mundo... ..el autor quiere quebrar – a través de la multiplicidad de enfoques narrativos- los hábitos mentales del lector. Intenta también el autor transgredir la cómoda lectura característica de los libros tradicionales. Los múltiples puntos de vista tienen también como objetivo vencer el tiempo cronológico, alcanzar la anhelada simultaneidad, las tantas veces envidiada polifonía.¹⁷

Esta exploración del lenguaje literario cortazariano es considerado un medio de conocimiento para adentrarse en la esencia de los objetos y los seres humanos, es decir, el juego producto de la polifonía narrativa y su continua interrupción del narrador literario marcan esta ludicidad estética en el desarrollo del cuento.

Ahora bien, para Antonioni la idea del juego se traduce en la parte más importante del film, donde Thomas encuentra en el partido de tenis la mejor manera de

¹⁷ Lászlo Scholz. *Ibidem*. Pág. 90 y 99.

mostrar al espectador la idea de ilusión e invisibilidad como puente hacia la ficción. Deborah Linderman arguye que la ausencia de los objetos en la parte final del film sirve al autor para construir una narración visual más apoyada en la imagen y en su “mecanismo” representacional donde el espacio y el tiempo, creo yo, tienen un papel fundamental para crear la abstracción de la “realidad del presente” que Antonioni quería cuestionar.

Como habíamos analizado en el capítulo anterior, la secuencia final de *Blow-up* parte de un montaje lleno de cortes y encuadres de la “pelota de tenis” para construir la idea del “juego de la invisibilidad”, es decir, durante los tres minutos y cuarenta cortes de la secuencia observamos la expectación de Thomas ante el juego ilusorio de los mimos, y esta idea se transmite, con mayor énfasis, en los planos subjetivos donde la cámara recorre el trayecto de la pelota ausente, recurso del cual se vale el realizador para concluir el planteamiento establecido desde el inicio del film: mostrar la ilusión y las apariencias de la cotidianeidad. Al respecto, Doménech Font afirma:

En propiedad, lo que el cine moderno más radical pone encima de la mesa es la desarticulación del relato tradicional –heredero de las antiguas formas narrativas decimonónicas- y la apertura a nuevos postulados en torno a la narratividad. Frente a un cine de integración narrativa fundado sobre el montaje en continuidad y la construcción de una diégesis transparente, un cine de dispersión narrativa, repleto de vacíos y elipsis y fundamentado en nuevas relaciones con el espacio-tiempo.¹⁸

Finalmente podemos determinar que la idea del juego se manifiesta en ambos autores a partir de los elementos estéticos empleados por cada autor, mientras en Antonioni se sirve de un montaje donde los encuadres fluctúan entre los planos medios, subjetivos y movimientos de cámara (*travellings* y *paneos*) para construir elementos invisibles como tiempos muertos; Cortázar se apoya en una prosa entrecortada por la

¹⁸ Doménech Font. *Ibidem*. Pág. 264.

polifonía discursiva y, a partir de estas irrupciones narrativas delega su intención autoreflexiva en la primera persona gramatical para explorar y contrastar la realidad con la ficción. Estos elementos permiten identificar la idea de juego dentro del discurso cinematográfico y literario cuyos parámetros adquieren distintas relaciones espacio-temporales de cada lenguaje y este valor expresivo intenta construir nuevos postulados en la narrativa moderna literaria y cinematográfica.

4.4 La ambigüedad en la narrativa de “Las babas del diablo”

Dentro de la estructura empleada por Cortázar en “Las babas del diablo”, Gordana Yovanovich considera en su análisis, un doble discurso bajo dos contextos de narración: la historia de *Roberto Michel* quién desarrolla el tratamiento de la historia y el del *narrador-autor* cuyo eje narrativo representa el de la literatura tradicional, entiéndase por esto, el que enmarca la estructura total del cuento. Éstos coexisten en el mismo plano narrativo aunque pocas veces separados para identificarlos claramente¹⁹. En este orden de ideas, la autora cita a Jaime Alazraki quién menciona que la narrativa parte de dos puntos de vista: uno *interior* generado por las distintas voces narrativas en primera persona y uno *exterior* donde la tercera persona y el narrador omnisciente enmarcan la ejecución del relato,²⁰ es decir, la totalidad del cuento se desarrolla bajo los dos contextos según Yovanovich y dentro de los ejes narrativos acorde a Alazraki.

Esta función descriptiva parte de mostrar e inmiscuir al lector desde varios puntos de vista de la historia, por tal razón, surge cierta ambigüedad discursiva pues conocemos varios momentos del relato a la vez.

¹⁹ Gordana Y. “Las babas del diablo” en Julio Cortázar’s character mosaic. Reading the longer fiction. Toronto Buffalo London, University of Toronto Press. Pág. 198.

²⁰ *Loc cit.* Pág. 198.

En este orden de ideas Lauro Zavala ha clasificado los siguientes tipos de *ambigüedad narrativa* dentro del texto, los cuáles me resulta de vital importancia revisar: *La identidad del fotógrafo y el traductor* y *La continuidad o ruptura de lo real o imaginario*.²¹

En el primer caso ambos narradores son uno mismo bajo una dualidad que los identifica con dos personajes: traductor-fotógrafo en *Roberto Michel* y traductor argentino-francés y fotógrafo en *Julio Cortázar*, y así lo observamos en el cuento:

Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros. No se trata de estar acechando la mentira como cualquier repórter, y atrapar la estúpida silueta del personajón que sale del número 10 de Downing Street, pero de todas maneras cuando se anda con la cámara hay como el deber de estar atento, de no perder ese brusco y delicioso rebote de un rayo de sol en una vieja piedra, o la carrera trenzas al aire de una chiquilla que vuelve con un pan o una de leche. *Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa (ahora pasa una gran nube casi negra), pero no desconfiaba, sabedor de que le bastaba salir sin la Contax para recuperar el tono distraído, la visión sin encuadre, la luz sin diafragma ni 1/250. Ahora mismo (qué palabra, ahora, qué estúpida mentira) podía quedarme sentado en el pretil sobre el río, mirando pasar las pinazas negras y rojas, sin que se me ocurriera pensar fotográficamente las escenas, nada más que dejándome ir en el dejarse ir de las cosas, corriendo inmóvil con el tiempo. Y ya no soplabla el viento.*²²

En el segundo caso observamos cómo la realidad existe en el interior de cualquier fotografía o relato, y el contexto inmediato en el que un texto es leído o una fotografía es observada:

Pero las manos ya eran demasiado. Acababa de escribir: *Donc, la seconde clé reside dans la nature intrinsèque des difficultés que les sociétés –y vi la mano de la mujer que empezaba a cerrarse despacio, dedo por dedo. De mí no quedó nada, una frase en francés que jamás habrá de terminarse, una máquina de escribir que cae al suelo, una silla que chirría y tiembla,*

²¹ “Atisbos a un espejo vacío: lectura de ‘Las babas del diablo’” en *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993. Pág. 129.

²² Julio Cortázar. *Ibidem*. Pág. 126 y 127. El subrayado es mío.

una niebla. **El chico había agachado la cabeza, como los boxeadores cuando no pueden más y esperan el golpe de desgracia; se había alzado el cuello del sobretodo, parecía más que nunca un prisionero, la perfecta víctima que ayuda a la catástrofe. Ahora la mujer le hablaba al oído, y la mano se abría otra vez para posarse en su mejilla, acariciarla y acariciarla, quemándola sin prisa. El chico estaba menos azorado que receloso, una o dos veces atisbó por sobre el hombro de la mujer y ella seguía hablando, explicando algo que lo hacía mirar a cada momento hacia la zona donde Michel sabía muy que bien que estaba el auto con el hombre del sombrero gris... ... La foto había sido tomada, el tiempo había ocurrido; estábamos tan lejos unos de otros, la corrupción seguramente consumada, las lágrimas vertidas, y el resto conjetura y tristeza. De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer, y ese hombre y es niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención.**²³

En este fragmento observamos cómo la integración de distintos recursos narrativos alternados en un mismo espacio convierte al texto en una clara exploración del valor expresivo del lenguaje literario. En la *ambigüedad del fotógrafo y traductor* hemos observado cómo ambas líneas del relato se conjugan creando entre los dos personajes-narradores un mismo plano descriptivo, el fragmento en negritas muestra la combinación de puntos de vista que hace el autor contrastando el empleo de la primera con la tercera persona. Mientras que en *La ambigüedad de lo real y lo imaginario* identificamos dos momentos distintos en un mismo párrafo: en primer lugar encontramos la imagen de Roberto Michel quien señala su “presente” como eje de acción de su realidad, sin embargo, las líneas en negritas contrastan sustancialmente el plano narrativo pues observamos el repentino cambio de acción a una “realidad” distinta donde la fotografía cobra vida, el eje de acción ya no es Michel sino los personajes de la imagen fotográfica. Nuevamente, observamos otro cambio de punto de vista, donde

²³ *Ibidem*. Pág. 136 a 138. El subrayado es mío.

identificamos (ahora en cursivas) el instante donde esa “realidad” que ya conocíamos nos cuestiona el entorno del relato y consecuentemente la de la fotografía.

Lauro Zavala considera que esta “continuidad” de acciones se deriva de su ambigüedad y con ello los acontecimientos son independientes y aparecen bajo el punto de vista de cada autor, es decir, del narrador, de Michel y de la fotografía. Además señala que “esta interferencia mutua de unas voces sobre otras refleja la interferencia persistente que ocurre entre la realidad imaginaria de un personaje (el traductor) y otra, igualmente imaginaria (la del fotógrafo), que interfiere en el espacio de aquella precisamente por la mera intervención del autor.”²⁴

Finalmente, creo importante considerar que parte de la propuesta estética que propone el autor argentino se sirve del arte fotográfico para producir un discurso literario, apoyado estilísticamente en analizar y reflexionar el entorno como una imagen. En ocasiones leemos al mismo Cortázar evaluar esa manera de ver el mundo, otras veces lo vemos transmutado en los diversos personajes, y con ello no sólo Roberto Michel sino también la cámara fotográfica, la cual juega como un elemento descriptivo más para contribuir a esa ambigüedad que hace del texto una innovación lingüística. Al respecto Lanin Gyurko señala lo siguiente:

Michel’s narrative is a paradoxical fusion of creation, re-creation, and destruction... .. The maximum irony of the narrative may lie in the distinct possibility that the horrible truth that Michel believes he has discovered about what was actually occurring between the man, and boy, may be but another fabrication of his volatile consciousness... .. The only truth for Michel, and one which, ironically, he is unaware of, is the horrible reality of his own broken, obsessed, and deluded consciousness.²⁵ (La narrativa de Michel es una fusión paradójica de creación, reconstrucción, y la destrucción la ironía máxima de la narrativa puede estar en la posibilidad distinta que la verdad horrible que Michel cree que él ha descubierto sobre

²⁴ Lauro Zavala. *Loc cit.* Págs. 130.

²⁵ “Truth and deception in Cortázar’s *Las babas del diablo*” en *Romanic Review*, vol. 64, núm. 3, mayo, 1973. Págs. 215 y 217.

lo que realmente ocurría entre el hombre, y muchacho, puede ser sólo otra fabricación de su conocimiento volátil la única verdad para Michel, y la cual, irónicamente, él es el no artículo de, es la realidad horrible de su propio conocimiento roto, obsesionado y engañado).

Lanin Gyurko define la existencia de Roberto Michel como una herramienta literaria que crea, recrea y destruye las posibilidades narrativas del texto cortazariano, evidentemente la postura irónica del relato no deja de mostrar cierta intención del autor por crearnos una reflexión de la búsqueda de la “verdad” del entorno, éste representado por las fotografías. El interés de establecer al autor-creador como protagonista del relato y tematizar el proceso creativo²⁶ marca el efecto estético y la posibilidad de comprender el mundo a través de la fragmentación, tal como lo señala Lotman. También es notable pensar que esa posibilidad literaria de concebir “otras realidades” se transmite en la obsesión y en la reacción de Michel por detenerse a mirar un instante la fotografía (tesis que Antonioni reinterpreta y abstrae al máximo para darle un tratamiento lleno de esplendor al lenguaje cinematográfico) y este hallazgo transgrede la invasión del otro: en este caso la pareja del parque, la cual, genera el matiz de deseo y perversión, implícita si se quiere, de la “verdad” que reside en la relación misteriosa del joven y la mujer mayor.

Evidentemente esta ambigüedad estilística muy particular en Cortázar y reconfigurada por Antonioni en el film, opera casi al final de la historia, a continuación analizaremos cómo este recurso literario cortazariano se ha traducido al lenguaje fílmico manteniendo ciertas similitud formal entre ambas obras.

²⁶ Lauro Zavala establece “la ficción acerca de la ficción, que incluye no sólo los cuentos acerca del cuento o las películas acerca del cine, sino las formas de experimentación con el lenguaje mismo de la ficción, se encuentran en las raíces de la misma tradición moderna. La metaficción, entonces, puede ser entendida como un conjunto de estrategias retóricas cuya finalidad consiste en poner en evidencia las condiciones de posibilidad de toda ficción, es decir, de toda construcción de sentido y de toda textualidad como articulación de signos en un contexto cualquiera”. Véase apartado “Estrategias metaficcionales en cine: una taxonomía estructural” en *Elementos del discurso cinematográfico*. México, UAM, 2003. Pág. 50.

4.5 La metalepsis narrativa en *Blow-up* y “Las babas del diablo”

En el capítulo anterior había mencionado cómo el juego de tenis, en la parte final del film, establece un vínculo narrativo entre Thomas, el espectador y el lenguaje cinematográfico. A través de las acciones realizadas por los mimos se construye la “ilusión” que permitirá a Antonioni poner en tela de juicio la postura de Thomas-espectador ante la incertidumbre de la inexistencia del cadáver.

Ahora bien, este último guiño narrativo en la secuencia mencionada sirve para que el realizador italiano decida darle al film una conclusión abierta²⁷: observamos a Thomas atestiguar cómo el grupo de mimos juega tenis y esta “ilusión” (puesta en escena) construye el plano ficcional que se sugiere tanto al espectador como a Thomas, es decir, cuando oímos el sonido de la raqueta y la pelota de tenis inexistentes en la realidad inmediata pero existentes en la que se ha creado. Posteriormente, termina la película con un plano general en picada donde Thomas, cámara fotográfica en mano, se desvanece en el parque. Esta última secuencia plantea un vínculo narrativo muy parecido al planteamiento del texto cortazariano, el cual también deja un final abierto al lector: la posible muerte de Roberto Michel.

En el siguiente análisis observaremos cómo, a través de la figura retórica de la *metalepsis*, la secuencia final del film propone ciertos elementos narrativos muy similares al del cuento y en este caso, el cuento plantea el vehículo narrativo donde se establecen, a mi parecer, las características formales del tratamiento de la película.

²⁷ Aspecto muy emparentado con la narrativa de *Las armas secretas* como el punto más significativo en la transformación del relato fílmico clásico al moderno.

Dentro de las figuras retóricas, Helena Beristáin²⁸ determina a la **metalepsis** como un proceso que consiste en la utilización de oraciones sinónimas “semánticamente inapropiadas en el contexto” cuyo empleo produce extrañeza o sorpresa poética.²⁹ Por otra parte, Gérard Genette cita a Fontanier quién define el mecanismo de la **metalepsis** como la sustitución de “la expresión directa con la expresión indirecta, es decir, una cosa por la otra, que la precede o la acompaña”,³⁰ a lo cual añade Genette, la **metalepsis** es “una manipulación -al menos figural, pero en ocasiones ficcional... .. de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación”.³¹ Helena Beristáin concluye mencionando que para la retórica moderna de Genette, la **metalepsis** se determina en los modos de trasladarse de un nivel ficcional a otro en las construcciones en abismo,³² ya sea que las realicen los personajes o el narrador, en este caso, Beristáin alude a la narrativa de “Continuidad en los parques” de Cortázar donde existe una clara alternancia de los narradores en la dimensión extralingüística.

Ahora bien, para entender mejor este mecanismo narrativo y trasladarlo dentro del discurso cinematográfico veremos a continuación una serie de imágenes

²⁸ Helena Beristáin define: “La retórica tradicional llamó figura a la expresión ya sea desviada de la norma, es decir, apartada del uso gramatical común, ya sea desviada de otras figuras o de otros discursos, cuyo propósito es lograr un efecto estilístico, lo mismo cuando consiste en la modificación o redistribución de palabras que cuando se trata de un nuevo giro de pensamiento que no altera las palabras ni la estructura de las frases. Véase Diccionario de Retórica y poética. 8ª edic. 4ª reimp. México, Porrúa, 2001. Pág. 211

²⁹ *Ibidem*. Pág. 320

³⁰ Gerard Genette. *Metalepsis De la figura a la ficción*. Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2004. Pág. 9 y 10.

³¹ *Ibidem*. Pág. 15.

³² Al respecto Beristáin menciona que esta construcción ocurre cuando un personaje de la historia relatada toma a su cargo la narración de otra historia, ocurrida en otro espacio y tiempo, quizá con otros protagonistas convirtiéndose así en un personaje narrador de una narración secundaria, de tal manera que estos participantes del proceso de la historia contada actúan simultáneamente como participantes en un nuevo proceso de enunciación superponiéndose ambos planos y produciéndose un efecto semejante al del cuadro en que el pintor se pinta así mismo en trance de pintarse, viendo su imagen reflejada en un espejo. Helena Beristáin. *Ibidem*. Pág. 1.

(fotogramas) de la última secuencia del film para identificar los momentos más importantes para nuestro análisis:



1-THOMAS VE LLEGAR A LOS MIMOS EN EL JEEP.



2.-MIMOS ENTRAN A LA CANCHA Y JUEGAN.



3-THOMAS LOS VE DETRÁS DE LA REJA.



4-SUBJ. THOMAS OBSERVA CÓMO JUEGAN.



5-MIMOS SIGUEN A LA PELOTA.



6. THOMAS LOS OBSERVA.



7-SUBJ. THOMAS LOS OBSERVA JUGAR



7A- TRAYECTORIA DE LA PELOTA.



7 B- MIMO RECIBE LA PELOTA.



8 SALE LA PELOTA DE LA CANCHA.



8 A- EL MOV. DE CÁMARA” EMULA” LA TRAYECTORIA DE LA PELOTA.



9- THOMAS LES DEVUELVE LA PELOTA



9 A- THOMAS OYE EL SONIDO DE LA PELOTA.



10-THOMAS DEAMBULA.

En el transcurso de las primeras 9 imágenes, la narración se desarrolla en absoluto silencio, Antonioni para esta secuencia apoya el relato fílmico con más detalles descriptivos dándole importancia a las acciones de los personajes (Thomas y grupo de mimos) que a la utilidad de los diálogos. Hasta este instante encontramos dos momentos esenciales, el primero en la imagen no. 6, el encuadre en subjetiva de Thomas donde se nos muestra la trayectoria de la “pelota” gracias al *paneo* de la cámara. Ocasionalmente cuando ésta sale de la cancha, el movimiento de la cámara (*travelling*) emula la trayectoria de la “pelota” (ver no. 7, A, B, C) sobre el pasto, lo que nos vincula con el segundo momento, en la no. 9, donde el *zoom in* de la cámara nos presenta a Thomas pensativo tras haberles devuelto la pelota. La cámara se queda fija en él, quién yace observando cómo los mimos reanudan su juego “ficticio”, es en este instante donde se incorpora el sonido de las raquetas golpeando la pelota; la risa irónica de Thomas concluye el film tras dos planos generales del parque.

La **metalepsis cinematográfica** que opera en *Blow-up* consiste en sustituir la pelota de tenis con la expresión visual del movimiento de cámara y posteriormente el **sonido** de la misma que implica el rasgo más importante, de tal manera, que desde la perspectiva de Thomas y el espectador (ver la relación de las imágenes 6 a 9) este

recurso narrativo permite construir la idea de transformar al relato de la realidad en ficción.

Para entender mejor este comportamiento narrativo recapitulemos lo que sucede en esta secuencia: en primer lugar, la pelota de tenis se sustituye por la puesta en cámara (el paneo, ver no. 7 A y B) que emula la trayectoria de lanzamiento; segundo, el sonido del golpeteo de la pelota sólo existe en la conciencia de Thomas, quien al igual que nosotros los espectadores, lo oímos junto con el movimiento de la cámara y posteriormente se sugiere en la conciencia de Thomas (ver. No. 9), es decir, la segunda sustitución del objeto se construye a partir del plano sonoro del lenguaje fílmico. Cuando Trevor Whittock cita a David Lodge quien define a la metonimia, considerando a la metalepsis como una subclase de la primera, tenemos que

“A rethorical figure, rather than a precis, results because the items deleted are not those wich sem logically the most dispensable... ...this illogicality is equivalent to the coexistence of similarity and dissimilarity in metaphor. Because the very processes of filming –selecting camera angles, focusing, and framing- entail selections and rejections, film is inextricably tied to metonymies of a sort.” (“Una figura retórica, más bien que un resumen, resulta porque los artículos suprimidos no son aquellos que lógicamente son más prescindibles... ... esta falta de lógica es equivalente a la coexistencia de semejanzas y diferencias en la metáfora”. Porque los mismos procesos del rodaje -seleccionando ángulos de cámara, enfoque, y enmarcación - implican selecciones y eyecciones, el film es inextricablemente atado a metonimias de una clase.)³³

En este orden de ideas que enmarcan Lodge y Whittock nos permite hacer una lectura más profunda donde observamos la sustitución de la pelota por el sonido (*sound off*) en la secuencia final, se justifica tal asociación de los elementos narrativos y se condensa dentro del relato fílmico creando el puente expresivo dentro de la película, de tal forma, la transición del relato de la realidad a la ficción sucede gracias a la supresión

³³ Trevor Whittock. *Metaphor and film*. Cambridge University Press, 1991. Véase capítulo “Varietés of cinematic metaphor”. Págs. 61 y 62.

descriptiva de los elementos narrativos antes mencionados, es decir, entran en juego no sólo los personajes sino también los movimientos de cámara y la dimensión sonora.

Ahora bien, creo que este “instante cinematográfico” significa uno de los aspectos más interesantes del film, me hace pensar en una relación más estrecha con la propuesta de Cortázar. Si recordamos, el rasgo que determina la metalepsis cinematográfica surge gracias a la alternancia de niveles narrativos dentro del plano ficcional, acorde a Genette y el relato fílmico entre la pelota y el sonido en off de ésta misma, en cambio, para “Las babas del diablo” la metalepsis narrativa se manifiesta dentro del lenguaje literario de una manera distinta pero que en la reinterpretación de Antonioni se mantiene.

La metalepsis literaria en el texto cortazariano se vuelve más evidente durante la parte final del relato donde la fotografía cobra vida en el cuarto de Roberto Michel, retomando este pasaje leemos

La foto había sido tomada, el tiempo había corrido; estábamos tan lejos unos de otros, la corrupción seguramente consumada, las lágrimas vertidas, y el resto conjetura y tristeza. De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer, y ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención. Todo iba a resolverse allí mismo, en ese instante; había como un silencio que no tenía nada que ver con el silencio físico. Aquello se tendía, se armaba. Creo que grité, que grité terriblemente, y que en ese mismo segundo supe que empezaba a acercarme, diez centímetros, un paso, otro paso, el árbol giraba cadenciosamente sus ramas en primer plano, una mancha del pretil salía del cuadro, la cara de la mujer, vuelta hacía mí como sorprendida iba creciendo, y entonces giré un poco, quiero decir que la cámara giró un poco, y sin perder de vista a la mujer empezó a acercarse al hombre que me miraba con los agujeros negros que tenía en el sitio de los ojos, entre sorprendido y rabioso miraba queriendo clavarme en el aire, y en ese instante alcancé a ver como un gran pájaro fuera de foco que pasaba de un solo vuelo delante de la imagen, y me apoyé en la pared de mi cuarto y fui feliz porque el chico acababa de escaparse, lo veía

corriendo, otra vez en foco, huyendo con todo el pelo al viento, aprendiendo por fin a volar sobre la isla, a llegar a la pasarela, a volverse a la ciudad.³⁴

Es notorio el contraste que hace Cortázar al mezclar distintas posturas descriptivas durante este fragmento, donde percibimos tanto las reacciones del Roberto Michel (en primera persona “Creo que grité, que grité terriblemente...”), las reflexiones del narrador omnisciente ante la los personajes de la fotografía que cobran vida (en tercera persona, “Aquello se tendía, se armaba...”) como una primera persona que alterna a Michel y, como la cámara fotográfica, describe los aspectos más visuales del relato, “en ese instante alcancé a ver como un gran pájaro fuera de foco”.

Finalmente podemos determinar que la metalepsis se manifiesta en “Las babas del diablo” empleando las distintas voces narrativas para enmarcan la estética visual (apoyada en el arte fotográfico) para construir el relato del cuento y, estructurado bajo este eje estilístico resulta ambiguo, al respecto Susana Jakfalvi menciona, “Cortázar por su parte, cree que la continua descolocación frente a la realidad es el movimiento justo para acceder a nuevas aperturas del mundo laboriosamente cerrado por los “entomólogos” de la vida. El absurdo, la incongruencia, están en la realidad. Y el extrañamiento es la opción que Cortázar elige para acusar la fragilidad y el engaño de lo aparential.”³⁵ Consecuentemente el final del cuento queda a juicio del lector. Sin embargo, la equivalencia para *Blow-up* de este planteamiento literario se manifiesta en la ruptura tangencial de los lineamientos tradicionales del relato fílmico clásico, por tal motivo la tendencia antonioniana de representar el relato cinematográfico a través de la alternancia de los niveles narrativos del lenguaje, sea con movimientos de cámara y aportes en el sonido son recursos que apuestan por transformar el discurso fílmico hacia una estética muy particular, es aquí donde observamos el gran aporte de Antonioni al lenguaje cinematográfico pues la ambigüedad y la autocrítica del hombre en su entorno,

³⁴ *Ibidem*. Págs. 137 y 138.

³⁵ *Loc. Cit.* Ver estudio introductorio. Pág. 33.

cuestionan el propio lenguaje, y este aspecto establecerá la estructura formal del relato moderno³⁶ de finales de los sesentas y durante la década de los setentas dentro de la historia universal del cine.

³⁶ Al respecto Lotman puntualiza, “El film de Antonioni es un curioso ejemplo de los procesos espontáneos que tienen lugar en el cine contemporáneo... ..El cine empieza a tomar conciencia de que es un sistema de signos y a utilizar de manera consciente esa particularidad. El análisis semiótico de unas fotos tomadas al azar, permite establecer la existencia de un asesinato, y el análisis semiótico del mundo, según Antonioni, destruye la fe ciega en la inmutabilidad de los <hechos> y despeja el camino a la verdad cinematográfica... ..Antonioni habla de la necesidad de que el artista tenga personalidad propia.” *Ibidem*. Págs. 143 y 144.

Conclusiones

Como hemos revisado en el presente estudio, la comparación narrativa entre cine y literatura resulta un ejercicio analítico muy particular puesto que las obras determinan los diversos enfoques en que deberán ser estudiadas, de tal forma que los resultados obtenidos dependen sustancialmente de los vehículos narrativos que estructuran la totalidad del cuento y película en cuestión.

En el caso de Julio Cortázar pudimos observar que el cuento “Las babas del diablo” concatena recursos literarios formales y estilísticos que abogan por construir un discurso más experimental, en este orden de ideas podemos recordar los siguientes puntos que identifica David Lagmanovich en la estructura del cuento hispanoamericano:

- La línea argumental, antes obligatoriamente unívoca, puede en el nuevo cuento bifurcarse o fragmentarse.
- Predomina en el cuento hispanoamericano contemporáneo la noción de la ambigüedad, tanto en el diseño de la acción como en la representación de los personajes.
- La conformación y presentación misma del personaje, su contextura, ha ido cambiando también en el cuento hispanoamericano... .. el cuento de hoy no tiende a construirse sobre el personaje único, el tipo curioso, la figura inolvidable: el “raro”, el marginal, preocupaciones constantes de gran parte de la producción modernista, ceden su lugar a versiones menos anómalas –o más cotidianas- de la realidad.
- El final sorpresivo, abrupto, descargado sobre el lector para maravillarlo o anonadarlo, constituyó una de las formas estructurales más en boga en la cuentística tradicional. La construcción del cuento “con vistas al final”, “dirigido al final”, y hasta la construcción del cuento “comenzando [¿idealmente?] por el final”, en consecuencia, fueron consejos frecuentemente dispensados, a los escritores jóvenes o potenciales, por quienes habían dominado secretos del oficio, en nuestra literatura como en aquellas otras con las cuales se encuentra más directamente emparentada: la francesa, la inglesa, la norteamericana.
- El último rasgo que quiero señalar en esta breve presentación es, aparentemente, poco novedoso. Se trata de uno de los recursos estructurales más frecuentados por la narrativa realista de los siglos XIX y XX, a saber, la vuelta atrás o “racconto” (o “flashback”, si se prefiere otra terminología): vale decir, el material retrospectivo que, introducido por el narrador omnisciente (generalmente) o por uno de los personajes en un momento crucial del

relato, interrumpe el fluir cronológico para presentar al lector ciertas informaciones que éste de alguna manera necesitaba para la comprensión de lo que está aconteciendo o va a acontecer.¹

A través de estos puntos podemos identificar que el cuento cortazariano presenta una clara fragmentación en la estructura narrativa, lo cual determina la existencia de varios planos discursivos donde cada uno de los personajes generan cada parte del texto mostrando al lector cierta complejidad en la historia. Consecuentemente, acorde a Lagmanovich, el lenguaje literario de Cortázar se desarrolla bajo esta “ambigüedad lingüística” que prevalece en el tratamiento estilístico del cuento. Estilo que basa su estructura narrativa en la mezcla de la “cotidianeidad” y la “ficción” como herramienta temática que anuda, en cada momento, el relato del narrador omnisciente con el de Roberto Michel y la cámara fotográfica. Este recurso es lo más significativo del cuento pues con ello Cortázar crea una percepción novedosa del mundo real donde el uso del arte fotográfico, como en algunas ocasiones el flashback aunado al lenguaje literario resulta una técnica importante en la producción literaria del autor, pues es en especial en este cuento, donde se ve reflejada con mayor lucidez la pretensión de jugar con las palabras y con ello marcar la progresiva evolución del cuento hispanoamericano que se estaba dando en muchos autores del llamado “Boom” Latinoamericano.

Siguiendo a Lagmanovich, pudimos comprobar que el “final abierto” del cuento pretende vincular con mayor fuerza la posición del lector con el texto, y este contrato literario es una de los aspectos más relevantes en “Las babas del diablo” pues es el lector quien forma parte de la intención final de la historia y es quien genera una de las múltiples posibilidades de conclusión. Este aspecto resulta ser el vínculo más próximo con la adaptación cinematográfica donde Antonioni reformula los

¹ David Lagmanovich. *Estructura del cuento hispanoamericano*. México, Universidad Veracruzana, 1989. Cuadernos del CIL-L. Págs. 13 a 23.

planteamientos de Cortázar, es decir, se muestran en los tiempos muertos y descriptivos del film, en el plano ideológico de los personajes y su entorno cosmopolita y, con mayor puntualidad, la última escena del juego de tenis donde Thomas (como nosotros espectadores) estamos inmiscuidos en desentrañar el misterio del asesinato. En este orden de ideas Tania Hernández menciona que “existen dos posibilidades fundamentales donde se encuentran y coinciden las dos obras, por un lado está la afirmación del aspecto convencional del lenguaje – de la palabra o de la imagen – es decir, su necesario funcionamiento para significar; y por otro lado, están las limitaciones que tiene todo lenguaje para representar, describir, comunicar y en rigor, para conocer”², es el punto nodal donde ambas obras convergen: la problemática de representar el mundo desde sus propios lenguajes.

Finalmente puedo añadir que la intención primordial del presente trabajo de investigación es mostrar la flexibilidad que implica el terreno de la investigación literaria comparada, en este caso con el Cine.

² Tania Hernández. *Ibidem*. Pág. 70.

Bibliografía

Cortázar, Julio. *Las armas secretas*. 6ª ed. Estudio de Susana Jakfalvi. España, Catedra, 1986. Letras Hispánicas.

Cortázar, Julio. *Cuentos completos/ I*. 4ª reimp. México, Alfaguara, 1999.

Filmografía

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.

Bibliografía citada

Aproximaciones. Lecturas del texto. Editora Esther Cohen. México, UNAM. 1995.

Antonioni, Michelangelo. *Para mí, hacer una película es vivir*. Prólogo a la edición castellana Fosep Torrell. España, Paidós, 2002.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 8ª edic. 4ª reimp. México, Porrúa, 2003.

Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. España, Paidós Comunicación, 1996.

Botton Burlá, Flora. *Los juegos fantásticos*. 2ª ed. México: Facultad de filosofía y letras, UNAM. 1994. Colección Opúsculos.

Carmosino, Roger. *Constantes temáticas y formales en la narrativa de Julio Cortázar: función en cuento y novela*. Press University of Conneticut, 1985.

Casetti, Francesco y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. España, Paidós, 1991.

Chatman, Seymour. *Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus, España, 1990.

Dávila, María de Lourdes. *Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar*. Argentina, Editorial Beatriz Viterbo, 2001. Tesis / Ensayo.

- Eyzaguirre, Luis. "Modos de lo fantástico en cuentos de Julio Cortázar" en *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. 2ª ed. España, Fundamentos, 1996.
- Font, Doménech. *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*. España, Paidós, 2002.
- García Jiménez, Jesús. *La imagen narrativa*. Madrid, España, Paraninfo, 1994.
- Genette, Gerard. *Metalepsis De la figura a la ficción*. Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Hernández Hernández, Tania Paola. "El sonido de una (des) ilusión. *Las babas del diablo* de Julio Cortázar y *Blow-up* de Michelangelo Antonioni". Inédita. México. Tesis presentada para obtener el grado de Licenciado en Comunicación Social. Universidad Autónoma Metropolitana. 2003. 75 páginas.
- Jakobson, Tinianov, Eichenbaum y otros. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. 2ª ed. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1976.
- Lagmanovich, David. *Estructura del cuento hispanoamericano*. México, Universidad Veracruzana, 1989. Cuadernos del CIL-L.
- Leprohóm, Pierre. *El cine italiano*. México, Era, 1971.
- Lotman, Yuri. *Estética y Semiótica del cine*. España, Editorial Gustavo Gili, 1979. Colección punto y línea.
- Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Argentina, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- _____ "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de lo verosímil?" en *Problemas del nuevo cine*. Pio Badelli, Galvano de la Volpe y otros. España, Alianza, 1971.
- Neira Piñeiro, María del Rosario. *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid, Arco-Libros, 2003.
- Ortiz, Carmen. *Julio Cortázar. Una estética de la búsqueda*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Almagesto, 1994. Colección Perfiles.
- Picon Garfield, Evelyn. "Lo maravilloso en la realidad cotidiana" en *Julio Cortázar*. Edición de Pedro Lastra. España, Taurus, 1981.
- Pasolini, Pier Paolo. "Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad" en *Problemas del nuevo cine*. Pio Badelli, Galvano de la Volpe y otros. España, Alianza, 1971.

- Pimentel, Luz aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo XXI, 1998.
- Quintana, Ángel. *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Prólogo de Francisco Casetti. España, Barcelona, Paidós, 1997.
- Roland Barthes, Umberto Eco, Tzvetan y otros. *Análisis estructural del relato*. 2ª ed. México, Coyoacán, 1997.
- Sánchez Noriega, Jose Luis. *De la literatura al cine*. Introd. Jorge Urrutía. España, Paidós, 2000.
- Stavans, Ilan, "Lo fantástico" en *Julio Cortázar. A study of the short fiction*. New York Amherst College, Twayne Publishers, Prentice Hall International, 1961.
- Whitlock, Trevor. *Metaphor and film*. Cambridge University Press, 1991.
- Wolfgang Iser. "El acto de lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético". *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. Dietrich Rall, México, UNAM, 1987.
- Yovanovich, Gordana. "Cortázar's Short Stories en *Julio Cortázar's Character Mosaic*. Toronto Buffalo, University of Toronto Press, .
- Zavala, Lauro. *Humor, Ironía y Lectura. Las fronteras de la escritura*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.
- _____. *Teorías del cuento I. Teoría de los cuentistas*. México, Textos de Difusión Cultural UNAM, 1998. Serie El Estudio.
- _____. *Teorías del cuento IV. Cuento sobre el cuento*. México: Textos de Difusión Cultural UNAM, 1998. Serie El Estudio.
- _____. *Elementos del discurso cinematográfico*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.
- _____. *Cómo estudiar el cuento*. Guatemala, Palo de Hormigo, 2002.

Artículos Especializados y Hemerográficos

- Delahaye, Michel. "L'oeil des trois miroirs" en *Cahiers du Cinema*, núm. 193, septiembre 1967. Págs. 64-65.
- Kozloff, Max. "Film reviews: The blow-up" en *Film Quarterly*, spring, 1967. Págs. 28-31.
- Linderman, Deborah. "Narrative Surplus: "The blow-up" as metarepresentation and ideology" en *American Journal of Semiotics*, vol. 3, núm. 4, 1985. Págs. 99-118.

Sommer, Doris. "A nowhere for us: the promising pronouns in Cortázar's <utopian> stories" en *Discurso Literario*, vol. 4, núm. 1, 1987. Págs. 231-263.

Gyurko, Lanin A. "Truth and Deception in Cortázar's 'Las babas del diablo'" en *Romanic Review*, vol. 64, núm. 3, mayo 1973. Págs. 204-217.

Artículos online

Gadner, Colin. [<http://artbrain.org/journal2/gadnerhtml>], 3 de mayo de 2003.