



# CATEDRAL TOMADA

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana ∞ Journal of Latin American Literary Criticism

**Alfredo Dillon**

*Universidad Católica Argentina*

adillon@uca.edu.ar

## Cortázar por Antonioni: narrar la potencia del arte

### Cortázar through Antonioni: Narrating the Power of Art

#### Resumen

Este artículo propone un análisis comparado del cuento “Las babas del diablo” (1959) de Julio Cortázar y el largometraje *Blow-Up* (1966) de Michelangelo Antonioni. La deriva por el espacio urbano, la incomunicación del sujeto y la crítica de la sociedad de consumo son algunos elementos narrativos y temáticos que conectan las poéticas autorales de Cortázar y Antonioni. El presente análisis se enfoca particularmente en los modos en que las dos obras estudiadas efectúan una crítica de la representación artística y un cuestionamiento de las posibilidades de construir sentido, a la vez que exploran la potencia del arte para incidir sobre lo real. Esa reflexión emerge en ambas narraciones por medio de la figura de la duplicidad, que define la instancia narrativa tanto en el cuento (signado por la oscilación pronominal) como en el film (en la alternancia de planos subjetivos y objetivos). Esa duplicidad moldea también la construcción del protagonista, ubicado en la frontera del campo artístico y en el umbral entre mirada y acción.

#### Palabras claves

*Julio Cortázar, Michelangelo Antonioni, transposición audiovisual, literatura argentina, representación.*

#### Abstract

This article proposes a comparative analysis of Julio Cortázar's short story “The Devil's Drool” (1959) and Michelangelo Antonioni's feature film *Blow-Up* (1966). The drift through urban space, the subject's uncommunication, and the critique of consumer society are some of the

narrative and thematic elements that connect Cortázar's and Antonioni's authorial poetics. This analysis focuses particularly on the ways in which both texts reflect on artistic representation and question the construction of meaning, while also exploring the power of art to transform reality. This reflection emerges in both narratives through the figure of duplicity, which defines the narrative instance in the story (marked by pronominal oscillation) as well as in the film (through the alternation of subjective and objective shots). This duplicity also shapes the construction of the protagonist, situated on the border of the artistic field and at the threshold between observation and action.

#### Keywords

*Julio Cortázar, Michelangelo Antonioni, Literary Adaptation, Argentine Literature, Representation.*

## Introducción

Julio Cortázar es, en conjunto con Jorge Luis Borges, uno de los escritores argentinos más recurrentemente adaptados por la cinematografía internacional. Los relatos de Cortázar tuvieron sus primeras trasposiciones cinematográficas durante la década del sesenta, inicialmente en su país natal y posteriormente en Europa. El debut audiovisual de la narrativa cortazariana se dio en *La cifra impar* (1962), dirigida por Manuel Antín, basada en el relato “Cartas de mamá” (*Las armas secretas*, 1959). En ese momento, Cortázar aún no ocupaba la posición central que alcanzaría en la literatura argentina con la publicación de *Rayuela* en 1963 y con la llegada del Boom latinoamericano, un fenómeno literario y editorial que él lideraría junto con figuras como Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa, entre otros.

En la tumultuosa década del sesenta, Cortázar emerge como un autor de gran éxito comercial; el Boom conllevó, en esencia, un encuentro entre la audiencia masiva y la “literatura culta” (Rama 197). Este periodo también se caracterizó en Occidente por la presencia de la *nouvelle vague*, el arte pop, la influencia de los Beatles y el orientalismo, la revolución sexual, el movimiento hippie, la consolidación y crítica de la sociedad de consumo, el Concilio Vaticano II, así como

las ilusiones de transformación social y política, especialmente avivadas en América Latina por la Revolución Cubana.

Los “dorados sesenta” constituyen un punto de inflexión en el siglo XX y proyectan un optimismo que empezaría a desvanecerse hacia finales de la década, tras eventos como el Mayo Francés y otras revueltas, incluido el Cordobazo, que clausuraron las aspiraciones revolucionarias y dieron paso a la violenta represión de los años setenta. Son, también, tiempos de cuestionamiento de la representación artística y de las posibilidades del arte de entrar en diálogo con lo real, así como de debates públicos sobre el compromiso artístico, en los que Cortázar participó activamente (Goloboff, “La política en Cortázar” 19).

Los ecos de ese contexto resuenan claramente en *Blow Up* (1966), la película de Michelangelo Antonioni basada en el cuento “Las babas del diablo”. El objetivo de este artículo es indagar en los mecanismos de transposición audiovisual a partir de un análisis comparado del film y del relato. Si bien las relaciones intermediales entre la película y el cuento ya han sido abordadas en otros estudios (Cisneros, Hammerschmidt, Robledo Vega, Botías Domínguez, entre otros), el foco específico del análisis está puesto en los modos de reflexión metaartística que proponen las obras, dado que ambas incorporan elementos formales y temáticos orientados a cuestionar las posibilidades de capturar lo real por medio del lenguaje (verbal o visual) y a problematizar la intervención del artista sobre la realidad.

### **Cortázar en el cine**

En la década del sesenta, Cortázar ingresa triunfal –desde París– al canon de la literatura nacional. Después de varias incursiones en el cuento –incluyendo los clásicos *Bestiario* (1951) y *Final del juego* (1956)–, los sesenta marcan la aparición del Cortázar novelista: primero con *Los premios* (1960), luego con *Rayuela* y finalmente con *62/Modelo para armar* (1968), la más experimental de las tres. En estos años prolíficos se publican algunos de los libros más emblemáticos



del autor, como *Historias de cronopios y de famas* (1962), los cuentos de *Todos los fuegos el fuego* (1966) y los ensayos de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969).

El éxito editorial de Cortázar en los sesenta se vio potenciado por la filmación de cuatro películas argentinas basadas en su obra. Por un lado, la famosa trilogía de Antín, con quien Cortázar mantuvo correspondencia y colaboró de cerca: la ya mencionada *La cifra impar*; *Circe* (1964), basada en el cuento homónimo de *Bestiario*; e *Intimidad de los parques* (1965), que combina dos cuentos de *Final del juego*: “Continuidad de los parques” y “El ídolo de las Cícladas”<sup>1</sup>. Por otro lado, *El perseguidor* (1965), dirigida por Osías Wilenski, escrita por Ulyses Petit de Murat y basada en el cuento homónimo, al que la crítica –y el propio Cortázar– han considerado una bisagra en su obra literaria.

Por esos mismos años, aportaron a la proyección de Cortázar fuera de la Argentina las tempranas traducciones de sus obras: la versión en inglés de *Rayuela*, titulada *Hopscotch* y traducida por Gregory Rabassa, se publicó en Estados Unidos en 1966 (tres años después de la edición original) y contribuyó a despertar el interés de los lectores estadounidenses en la literatura latinoamericana, potenciado en 1970 por la aparición del mayor *hit* del boom: *One Hundred Years of Solitude*, otra traducción de Rabassa, a quien García Márquez contactó por recomendación del propio Cortázar (Bracco 208).

El mismo año en que *Rayuela* se publica en inglés, el director italiano Michelangelo Antonioni estrena *Blow Up* (1966), la primera transposición extranjera de un texto de Cortázar, basada en el cuento “Las babas del diablo” (incluido en *Las armas secretas*, el mismo libro del que Antín había tomado “Cartas de mamá” para la primera de sus tres adaptaciones cortazarianas). Antonioni ya era en ese momento uno de los nombres centrales del cine italiano: había realizado su

---

<sup>1</sup> Cortázar se mostró conforme con los dos primeros largometrajes; de hecho, participó del guion de *Circe*, escrito junto con Antín y con Héctor Grossi. En cambio, el tercero –escrito nuevamente por Antín y Grossi con la colaboración de Raimundo Calcagno– no le gustó demasiado y lo consideró un “fracaso” (Fernández y Sabanés 111).

trilogía de la incomunicación –compuesta por los films *La aventura* (1960), *La noche* (1961) y *El eclipse* (1962)–, así como el largometraje *El desierto rojo* (1964), que abre una nueva etapa en su filmografía.

*Blow Up* –coproducción del Reino Unido e Italia– fue su segunda película filmada en color y supone el encuentro de la narrativa de Cortázar con un director central del cine italiano. La película no solo constituye una pieza fundamental en la filmografía de Antonioni, sino que se ha convertido en una obra clave del cine de los años sesenta, al obtener una significativa repercusión comercial en Estados Unidos y sostener a lo largo del tiempo un recurrente interés por parte de los estudios audiovisuales y la crítica cultural (Maslón 76).

En estos años empieza a gestarse en el ámbito académico, especialmente entre los teóricos franceses, la crítica de la representación artística. Surge entonces una corriente anti mimética, sustentada en una concepción de la mimesis como *imitatio*, que implicaría una subordinación del arte a la realidad (es decir, la idea del arte como reflejo). En la teoría literaria, los fundamentos de las posiciones antirrepresentativas pueden rastrearse en la crítica al realismo presente en los trabajos de autores como Barthes, Deleuze, Derrida o De Man. En este campo, la crítica a la mimesis y el correlativo desprecio por el realismo constituyeron una bandera común a diversas vanguardias históricas, cuyo anti-realismo fue a la vez un rechazo de la concepción burguesa del arte (Grüner 18).

Sin embargo, como se verifica también en los textos (literario y audiovisual) analizados en este artículo, la concepción de la relación entre el arte y lo real adquiere sentidos muy diferentes en la literatura y el cine. Mientras que en la ficción literaria el realismo es resultado de un conjunto de operaciones vinculadas con la descripción, algunos teóricos del cine lo han pensado a partir de las cualidades ontológicas del lenguaje cinematográfico. El célebre *efecto de lo real* que Barthes analizaba en la literatura por medio de procedimientos descriptivos (como la inserción de “detalles superfluos”) es de una naturaleza diferente en el cine. Como explican Aumont *et al.*, el efecto de realidad cinematográfico surge de la “impresión de analogía con el espacio real” (21). La “impresión de realidad”, que



en la literatura constituye una operación de estilo, en el cine analógico se definiría a partir de las características técnicas del dispositivo<sup>2</sup>.

Para el análisis de *Blow-Up* y “Las babas del diablo”, partimos de la premisa de que las transposiciones audiovisuales implican siempre una tarea de lectura y reescritura, así como una articulación entre lenguajes. Esta operación ha sido conceptualizada bajo las categorías de *transtextualidad* (Genette), *interdiscursividad* (Segre) o *intermedialidad* (Rajewsky), afines entre sí, aunque provienen de tradiciones diferentes. Con matices, dichas nociones informan el campo interdisciplinario de estudios sobre el diálogo entre textos filmicos y literarios, al apelar a herramientas diversas de la narratología, la literatura comparada o la semiótica.

De acuerdo con Genette, entendemos que en el estudio de las transposiciones el *hipertexto* (el texto segundo) no debe considerarse solo como una derivación o una obra dependiente del *hipotexto* (el texto primero). Por el contrario, cada hipertexto –cada film que retoma un texto literario– es una obra original y autónoma.

Los mecanismos de transposición han sido objeto de diversos desarrollos teóricos (Sánchez Noriega, Sabouraud, Fumagalli, entre otros). Como antecedentes relevantes para nuestro trabajo, debemos mencionar especialmente los estudios sobre transposiciones audiovisuales de literatura argentina (Bernini; Dillon y Téramo; Hausmann y Türschmann; entre otros), así como los abordajes específicos de las transposiciones audiovisuales de la obra de Cortázar (López Petzoldt, Puigdomènech).

Compartimos con estas investigaciones la adopción de un enfoque comparatístico, atento a las operaciones de acercamiento y alejamiento entre hipotexto e hipertexto, con el objetivo de comprender la obra nueva bajo su propia

---

<sup>2</sup> Como explican Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX la teoría del cine se desplaza desde un énfasis *ontológico* en el realismo (en los años 50 y principios de los 60), hacia un interés en las nociones de *intertextualidad* y *representación* (desde fines de los 60 hasta las décadas del 70 y 80). Ambas categorías permitieron abordar el realismo cinematográfico “como una cuestión de convención y elección estética” (211).

ley y no bajo la legalidad de la original. Entendemos que las transposiciones audiovisuales analizadas aquí emergen en procesos de lectura y reescritura que implican desplazamientos geográficos y temporales, pero también afectivos.

### Una narración paradójica

*Las armas secretas*, publicado en 1959, fue el tercer libro de cuentos de Cortázar y el de mayor fortuna cinematográfica: cuatro de los cinco relatos que integran el volumen tuvieron transposiciones audiovisuales<sup>3</sup>. Manuel Antín retomó “Cartas de mamá” en *La cifra impar* (1962), Osías Wilenski filmó *El perseguidor* (1965), y el director francés Claude Chabrol dirigió *Monsieur Bébé* (1974), un telefilm basado en “Los buenos servicios”, producido por la Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF) en el marco de un ciclo denominado *Histoires insolites*.

*Blow Up* es, sin dudas, la más importante de las películas surgidas de *Las armas secretas*. Si bien nos enfocaremos centralmente en este film, es importante aclarar que la de Antonioni no es la única transposición audiovisual del relato: en 2008, la artista visual israelí Keren Cytter realizó el cortometraje *Les Ruissellements du Diable*, exhibido en el Festival de Cine de Rotterdam al año siguiente<sup>4</sup>.

El argumento de “Las babas del diablo” puede resumirse así: un fotógrafo saca una foto de una pareja en la ciudad sin pedirles permiso; la mujer fotografiada se enoja con él, lo que sugiere que hay algo inquietante en lo fotografiado. Al revelar las imágenes, se produce el “pasaje” que define a tantos cuentos fantásticos de Cortázar: por medio de una sucesión de ampliaciones –de ahí el término *blow*

<sup>3</sup> El único relato que no fue llevado al cine fue justamente el que dio título al libro: “Las armas secretas”.

<sup>4</sup> Cytter también dirigió un cortometraje basado en “Continuidad de los parques”, titulado *Continuity* (2005).

*up*, que da título a la película de Antonioni–, el fotógrafo descubre que su cámara ha capturado más de lo que él había visto originalmente.

De igual manera podría resumirse el argumento de *Blow Up*, con una mínima corrección. En el film, el revelado de las fotos produce también una revelación, pero no hay una irrupción de lo fantástico, sino un desplazamiento hacia el policial: al ampliar la imagen, el fotógrafo descubre un cadáver oculto. El guion estuvo a cargo del propio Antonioni junto con Tonino Guerra (coguionista habitual del director) y el dramaturgo Edward Bond (responsable de la traducción al inglés). La película ganó varios premios, entre ellos la Palma de Oro en el Festival de Cannes en 1967 –uno de los más prestigiosos de la industria cinematográfica–; ese mismo año estuvo nominada a dos Oscar: mejor director y –llamativamente– mejor guion original.

El relato de Cortázar comienza con una reflexión metaliteraria que cuestiona el propio acto narrativo, subrayando la incapacidad del lenguaje de dar cuenta de la historia que el narrador se propone contar: “Nunca se sabrá cómo hay que contar eso, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural, o inventando continuamente formas que no servirán de nada” (201). Estas líneas iniciales parecen complicar la posibilidad de una transposición audiovisual del relato: no existe el cine en primera o segunda persona. El lenguaje audiovisual tampoco puede dar cuenta de las construcciones agramaticales que el narrador esboza: “yo vieron subir la luna”; “nos me duele el fondo de los ojos”; “tú la mujer rubia eran las nubes...” (201).

De esta manera, el cuento empieza cuestionando la posibilidad de la representación narrativa: un gesto que reaparece en el largometraje de Antonioni y en el corto de Keren Cytter. De todos modos, la vacilación inicial deja lugar enseguida a la primera persona del singular, que se instalará en el transcurso del segundo párrafo para luego intercalarse con la tercera persona a lo largo del relato. El narrador protagonista se presenta a sí mismo como fotógrafo y aporta las coordenadas narrativas del relato: París, domingo 7 de noviembre (el año no se



menciona). La voz narrativa alude al otoño y, de manera reiterada, a las nubes y al viento, un elemento que Antonioni retomará en su film.

Se trata de una narración de ulterioridad, puesto que la acción ha sucedido hace un mes. Pero la narración misma se desdobra en dos personas, dos espacios y dos tiempos distintos: el narrador postula que el acto de narrar modifica la materia narrativa, la *produce*, de modo que funciona también en cierta medida como una narración de simultaneidad: “Vamos a contarlo despacio, ya se irá viendo qué ocurre a medida que lo escribo” (Cortázar 202).

Al desdoblar el acto narrativo, el narrador de Cortázar problematiza su identidad. Al principio oscila entre la primera persona del singular y la del plural: como si la experiencia que va a narrar lo hubiera escindido en múltiples sujetos, como si su identidad individual se hubiera disuelto en la experiencia narrada, o como si su subjetividad se hubiera fundido con la objetividad de la cámara (“nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o es eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo” [202]). También dice estar muerto, lo que sugiere que una de las voces narrativas no corresponde al fotógrafo, sino a la lente de su cámara, narradora inmóvil; esto se confirmará al final (“ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención” [213]).

En su lectura de algunos textos de Cortázar, Meyer-Minnemann propone la noción de *narración paradójica*, caracterizada por la suspensión o transgresión de los límites entre historia narrada y narración, “en un acto de desorden deliberado” (220). Además de “Las babas del diablo”, relatos clásicos como “Lejana”, “Axolotl”, “Casa tomada” o “La noche boca arriba” pueden interpretarse en relación con esta categoría.

Como ha señalado Schlickers, el concepto también puede aplicarse al cortometraje *Les Ruissellements du Diable*, donde Cytter recupera de manera fragmentaria la trama del cuento –alguien toma una foto de una pareja en el parque–, pero sobre todo se hace eco de la enunciación dislocada que construye Cortázar. El corto incorpora algunas frases textuales en las que se problematiza el acto narrativo (“Nunca se sabrá cómo hay que contar eso...”), y retoma la dispersión de

la narración: hay un narrador en *voice over*, pero también escuchamos, fuera de sincronización con la imagen, las dos voces de los protagonistas (una mujer y un varón).

De esta manera, Cytter da voz al personaje femenino, que en el cuento de Cortázar solo era objeto de la mirada masculina. Michel deviene Michelle: ambos son fotógrafos y traductores; cada uno cuenta la historia del otro. A medida que avanza la narración, se nos sugiere que ambos personajes son uno solo: el montaje yuxtapone sus movimientos, de modo que uno parece completar la acción del otro. Proyectada en la televisión —es decir, en una pantalla dentro de la pantalla—, Michelle dice no existir realmente, lo que indicaría que no es más que una fantasía creada por el personaje masculino.

El tema del deseo, central en el cuento y en el film de Antonioni, aquí resulta mucho más explícito, con planos detalle del protagonista masculino masturbándose y varias referencias al voyerismo. El corto altera radicalmente el orden narrativo — los créditos aparecen en el medio, no hay principio ni final—, en un gesto que remite no solo al cuento, sino también al “Tablero de dirección” de *Rayuela*. El montaje disuelve la linealidad, y funciona como un intento de traducir al lenguaje audiovisual esas imposibilidades gramaticales que el narrador cortazariano formula en el comienzo del cuento.

El relato de Cortázar tiene dos partes separadas por una elipsis temporal. En la segunda parte se impone la enunciación en presente: “Lo que sigue ocurrió aquí, casi ahora mismo, en una habitación de un quinto piso...” (210). La narración literaria se caracteriza por la oscilación entre una voz narrativa en primera persona (narrador subjetivo) y otra en tercera persona (narrador objetivo). El narrador omnisciente (“objetivo”) enfatiza la condición fronteriza del protagonista: se llama Roberto Michel (tiene un nombre hispano y un apellido francés), es franco-chileno y, además de fotógrafo, es traductor (como el propio Cortázar). La frontera es una figura productora de ficción en la obra de Cortázar —basta pensar en la división tripartita de *Rayuela*: “Del lado de allá”, “Del lado de acá” y “De otros lados”—. En “Las babas del diablo”, por medio de la oscilación pronominal (yo/él) la narración



indaga en la frontera entre sujeto y objeto, que en el cuento se superpone a su vez con la frontera entre la mirada del ojo humano y el encuadre de la cámara fotográfica.

El narrador inscribe en el texto su acto de escritura –“escribo a máquina” (201)– y equipara dos máquinas artísticas: la Rémington con la que escribe el relato y la Cónfax 1.1.2 con la que saca la foto que está en el centro de la trama. En 1959, la consideración de la fotografía como una disciplina artística todavía estaba en debate; ese prestigio terminaría de conquistarse en la década del sesenta (Soutter). En la perspectiva del cuento, la fotografía se asocia con las artes y se contrapone con la tarea periodística: a diferencia del periodismo, en la fotografía hay verdad (“No se trata de estar acechando la mentira como cualquier repórter” [203]).

Son los tiempos de la fotografía analógica, cuyo mecanismo depende de la presencia del referente. En los años cincuenta, Bazin afirmó que la fotografía, y por lo tanto el cine, tienen una *relación ontológica* con lo real, derivada de su naturaleza mecánica. Para Bazin, la fotografía permite –por primera vez en la historia– una representación en la que el sujeto no interviene, con lo cual queda resguardada la “objetividad”: “Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre; tan solo en la fotografía gozamos de su ausencia” (28). La ontología de Bazin ha sido interpretada a la luz de la semiótica de Peirce, según la cual el *índice* es un tipo de signo que mantiene una relación de contigüidad con el objeto (a diferencia del ícono, definido por la semejanza, y del símbolo, que implica un lazo convencional). Aunque no cita a Peirce, Bazin ilustra la “objetividad” de la fotografía con el ejemplo más emblemático del índice peirceano: la huella digital.

“Las babas del diablo” aborda explícitamente la tensión entre mirada subjetiva y registro objetivo, no solo como tema de reflexión del narrador, sino también como forma de la narración literaria. Es justamente esa tensión la que diferencia las distintas voces narrativas presentes en el cuento. El narrador omnisciente afirma: “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” (204). Más adelante, al reflexionar sobre la mirada fotográfica,

el narrador se dirá que “basta quizá elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena” (205).

En este sentido, el fotógrafo del relato de Cortázar –y de Antonioni– es un personaje ubicado en la frontera del campo artístico, pero también en la frontera entre su mirada y la “mirada” de la cámara. Por medio de ese personaje, el cuento y la película plantean una reflexión sobre la representación artística. El narrador-objetivo reivindica el puro registro (“Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales” [209]), mientras que el narrador-subjetivo reivindica la tarea creadora (“Pero esa mujer invitaba a la invención” [209]).

Antonioni retoma esa duplicidad de la enunciación por medio de la alternancia de planos subjetivos y objetivos en la escena en que el protagonista toma la foto en el parque. Esa alternancia reaparece cuando el fotógrafo contempla las imágenes reveladas –que en un momento ocupan todo el plano, en una suerte de puesta en abismo–, y se produce también en la banda sonora –escuchamos el sonido subjetivo del viento como un leitmotiv cada vez que el fotógrafo recuerda la escena–. Es justamente en uno de estos planos de la escena del crimen donde Cortázar dice reconocer su huella en *Blow Up*, según escribe en una carta a Mario Vargas Llosa en 1967:

Te diré que solo me reconocí en un brevísimo instante, que me conmovió mucho: cuando el fotógrafo vuelve al parque y descubre que el cadáver ha desaparecido, la cámara enfoca el cielo y las ramas de un árbol que el viento agita. Ahí, en esa toma que dura apenas dos segundos, sentí que había algo mío. (Cortázar, *Cartas* 459)

La cámara ve lo que es invisible al ojo humano: registra algo imposible de representar, puesto que la representación –entendida como *mimesis* y *poiesis*– es siempre una tarea creadora. En el cuento –como en la película– el protagonista cree estar fotografiando a dos personas, pero luego, al observar su propia obra, descubre que la lente ha visto más que su ojo. Ante él se presenta una pareja (una mujer y un



adolescente en el cuento; una mujer y un hombre mayor en la película); luego se revela la presencia de un tercer personaje (el “hombre del sombrero gris” en el cuento; el asesino misterioso en la película) que también observa la escena, aunque enseguida será evidente que no es solo un observador, sino un actor más de la secuencia que el protagonista intenta descifrar y que su cámara ha aprehendido.

A partir de lo que ve —cómo están vestidos, cómo interactúan—, el narrador de Cortázar despliega sus hipótesis acerca de quiénes son y cuál es el vínculo que une a los personajes: a partir de lo visible, infiere lo invisible, como un lector activo (todo traductor es, en primer lugar, un lector). A esta tarea de interpretación parece aludir el título “Las babas del diablo”: ante el caos de lo real, simbolizado por estas babas (también llamadas “hilos de la Virgen”), el acto narrativo supone un esfuerzo por construir un sentido, por ordenar el desorden. Eso es precisamente narrar: poner orden, crear sentido allí donde no lo había. En la concepción cortazariana, narrar es también descubrir un sentido oculto: el caos de la trama puede entenderse como un orden susceptible de ser descifrado.

### La (im)potencia del arte

En línea con la teoría indicial sostenida por Bazin, en *La cámara lúcida* (publicado de manera póstuma en 1980) Barthes reflexiona sobre el referente — concepto que había descartado en sus escritos sobre literatura— para pensar la fotografía, y afirma que esta implica siempre una huella de lo real, una garantía o un certificado de la existencia del referente. Barthes postula que la indicialidad es el régimen de significación dominante en la fotografía: “Es precisamente en esta detención de la interpretación donde reside la certeza de la Foto: me consumo constatando que *esto ha sido*; para cualquiera que tenga una foto en la mano esta es una ‘creencia fundamental’” (182). Las ideas de Barthes apuntan a lo real pero también a la memoria y la pérdida (su libro sobre fotografía es, a la vez, una

reflexión sobre la muerte de su madre): la imagen fotográfica prueba que el pasado ha estado presente, tiene un irrefutable poder de *autenticación*.

Cortázar parece anticipar las ideas de Barthes al describir el momento en que su protagonista contempla la fotografía: “[F]ijó 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, como toda foto” (211). En un primer momento, la contemplación aparece sobre todo como un ejercicio de la memoria y de autocomplacencia: el personaje cree que su foto ha sido “una buena acción” (212), puesto que ha salvado al adolescente de la amenaza de los otros dos personajes. La fotografía es entendida como una intervención sobre lo real: una forma de actuar por medio de la mirada.

En un segundo momento, la contemplación justifica el pasaje a lo fantástico: los límites de la verosimilitud postulada en el cuento se desplazan. El primer indicio es sutil: “Creo que el temblor casi furtivo de las hojas del árbol no me alarmó” (212). El narrador compara entonces la fotografía ampliada (“ochenta por sesenta”) con la pantalla de cine, y el párrafo siguiente se ubica ya *del otro lado*, en la zona fantástica: “[V]i la mano de la mujer que empezaba a cerrarse despacio, dedo por dedo” (212).

Al discutir las diferencias entre cine y fotografía, Beceyro retoma a Barthes y plantea que, si la fotografía nos ofrece siempre un pasado, algo ya ocurrido (“Esto ha sido”), el cine, en cambio, desplegaría un “estar ahí” en el presente: “La fotografía es pasado mientras que el cine es presente” (Beceyro 71). Esta posición es compartida por Comolli, para quien el cine es doblemente presente, por sus condiciones de producción (la filmación requiere la copresencia de la cámara y lo filmado) y de recepción (para el espectador, la proyección siempre es en presente). Ese es el desplazamiento fantástico que se produce en la segunda parte del cuento: la fotografía deviene cine; la imagen captura ya no el pasado, sino el presente. Por eso podríamos afirmar que, en rigor (y de manera premonitoria en relación con su propio destino como relato), “Las babas del diablo” propone, antes que una indagación sobre la fotografía, una reflexión sobre el cine.



El eje de esa reflexión gira en torno a la (im)potencia del arte: aunque en un momento se insinúa el fracaso del protagonista, al final la intervención del fotógrafo –narrada dos veces– logra salvar al adolescente, mientras la foto ampliada proyecta el devenir temporal (“Mi fuerza había sido una fotografía, esa, ahí, donde se vengaban de mí mostrándome sin disimulo lo que iba a suceder” [213]). El arte es entendido como sacrificio: la fotografía, el cine, la literatura logran torcer el curso de los acontecimientos, pero a costa del propio artista, atrapado para siempre en su obra. Al final, las babas del diablo son también las telarañas que, fatalmente, atrapan a la víctima: esa víctima no es el niño inocente, sino el fotógrafo. Cortázar esboza aquí una confianza en la potencia transformadora de la literatura y el arte: esa convicción atraviesa la narrativa del autor, aunque asume formas diversas en las distintas etapas de su obra.

Además de la trama, *Blow Up* recupera de “Las babas del diablo” esa reflexión sobre el arte. La película de Antonioni se presenta como apenas “inspirada” en el cuento de Cortázar, pero –pese a esa declaración de distancia– retoma varios elementos del texto, empezando por el protagonista. El fotógrafo Thomas (interpretado por David Hemmings) es un personaje cortazariano: su psicología –inestable– importa menos que sus recorridos por la ciudad. Thomas está escindido por una búsqueda interior, que en el film se expresa por medio de dos actividades contrapuestas: la fotografía de moda, al servicio de la sociedad de consumo, y la fotografía “social”, más comprometida con la denuncia y transformación de la realidad<sup>5</sup>.

La acción narrativa se desplaza a Londres y es contemporánea de la filmación. Percibimos en la ciudad la efervescencia de la “Swinging London” en los años sesenta: la diversidad cultural (escuchamos diversas lenguas, vemos personajes heterogéneos), las protestas pacifistas y la expectativa de un cambio social –sintetizada en el grupo de jóvenes disfrazados de mimos que circulan por

---

<sup>5</sup> En la escena del restaurant vemos algunas fotografías sociales que ha sacado Thomas, y que pretende incluir en un libro; entre las imágenes hay un cameo de Cortázar caracterizado como un mendigo.

las calles quebrando el “orden”—, el jazz, la libertad sexual, el consumo de marihuana y la creciente centralidad de la moda.

*Blow Up* evidencia, a simple vista, la voluntad de cosmopolitismo que atraviesa la obra de Cortázar: es una película de un director italiano, filmada en Inglaterra, a partir de un cuento de un autor argentino que vive en Francia; ese cuento fue escrito en español, leído en italiano por Antonioni y luego filmado en inglés. El elenco está compuesto mayormente por actores británicos, pero también aparece una famosa modelo alemana de la época, Veruschka von Lehndorff (que se interpreta a sí misma).

La conexión directa con el argumento ideado por Cortázar sucede pasada la primera media hora del film, cuando el protagonista pasea por un parque y le saca fotos a una pareja (la mujer, Jane, es interpretada por Vanessa Redgrave). Esa situación encauza la narración en una cierta dirección, en contraste con el comienzo de la película, que resulta más errático y desconcertante.

Sin embargo, también hay ecos cortazarianos en la primera parte del film. La canción principal de la banda sonora, “Stroll On” (de The Yardbirds, una banda que en ese momento incluía entre sus integrantes a los guitarristas Jeff Beck y Jimmy Page), habla de un sujeto que pasea sin un rumbo fijo; en varios planos vemos a Thomas atravesando puertas, caminando por pasillos y circulando por la ciudad aparentemente sin rumbo. La crítica ha enfatizado que la “deriva espacial” (Sarlo 18) es una de las figuras centrales de la narrativa de Cortázar: los recorridos de Thomas, su circulación por distintos espacios abiertos y cerrados, evocan los itinerarios espaciales de tantos personajes cortazarianos, así como la errancia propia del deseo, tal como queda expresado en el subtítulo shakespereano del film (*Deseo de una mañana de verano*).

En la incomunicación entre los personajes tenemos otra coincidencia temática con los mundos narrativos de Cortázar —basta recordar las “cajas de cristal” a las que aluden varias veces los personajes de *Rayuela*—. Las conversaciones se interrumpen de manera abrupta; nadie parece escuchar realmente a Thomas: ni cuando cuenta que cree haber salvado una vida, ni cuando relata el





hallazgo del cadáver. Cada personaje parece encerrado en su propio mundo. Este rasgo es llevado al extremo en el corto de Keren Cytter, donde el diálogo directamente resulta imposible: solo escuchamos dos voces *over*, aisladas una de otra, y el encuentro entre los personajes no sucede más que en la imaginación de ambos. En *Blow Up*, en cambio, el final plantea la posibilidad de una comunicación genuina: en la última escena, la película sugiere que Thomas ha encontrado a sus interlocutores.

En términos formales, la presencia del jazz en el film de Antonioni remite también al escritor argentino, quien en 1966 ya había publicado su cuento “El perseguidor”, basado en la figura de Charlie Parker. En la película, el jazz suena en varias secuencias vinculadas con la fotografía y con el erotismo –otra de las obsesiones de Cortázar–. Algunas referencias al orientalismo (como la joven dueña del local de antigüedades que sueña con irse a Nepal) también conectan al film con Cortázar y sus frecuentes referencias a la “bofetada zen” (Goloboff, “Una literatura de puentes y pasajes” 284). Por supuesto, varias de estas cuestiones –el deseo, el erotismo, la incomunicación, el jazz, el orientalismo– pueden pensarse no solo como rasgos de ambas poéticas autorales, sino también como marcas de época.

Más allá de estos elementos, *Blow Up* retoma la reflexión sobre el arte, sobre sus vínculos con lo real y su capacidad de afectar a un otro. Son los años de efervescencia del pop art y el arte conceptual: el film da cuenta de esa redefinición de lo artístico en escenas como la de la casa de antigüedades, donde Thomas quiere adquirir una obra de arte, pero termina comprando una hélice –un objeto cotidiano e inútil–; o la escena del concierto de The Yardbirds, donde el público permanece inerte ante la música, pero reacciona cuando los músicos rompen sus instrumentos y arrojan un pedazo de guitarra –otro objeto inútil– a la audiencia.

Otra de las escenas fundamentales del film es el diálogo entre Thomas y su amigo pintor, Bill (John Castle). Allí Bill habla sobre su proceso creativo: es un artista que primero se deja llevar por su intuición, y solo después de crear encuentra el sentido en sus pinturas. Bill compara la búsqueda de sentido en sus obras con el rastreo de pistas en un policial: su intervención no solo anticipa lo que sucederá –

un crimen cuyas claves se esconden en una fotografía—, sino que también tematiza una de las tensiones centrales que se despliegan en la película: la contraposición entre el artista intuitivo y el artista conceptual, cuya principal herramienta creadora es la razón. Se trata de una oposición que también es central en la obra de Cortázar —atravesada por varias dicotomías—, y que encontrará su resolución en la última escena del film, cuando Thomas logre vencer la incomunicación y se deje llevar por la intuición.

Citando nuevamente a Bazin, Thomas es un fotógrafo que “cree en la realidad”: el fotógrafo de Antonioni parece seguir las instrucciones del crítico francés. Bazin propone la célebre distinción entre los cineastas “que creen en la imagen” y aquellos que “creen en la realidad”. Este último grupo se caracteriza por la utilización de la profundidad de campo y el plano secuencia: para ellos la imagen no cuenta por lo que “añade” a la realidad, sino por lo que “revela” de ella (86). En sintonía con la clasificación baziniana, los sucesivos *blow ups* que realiza el protagonista se sustentan en la convicción de que la imagen artística puede “hacer ver” algo que resultaba invisible.

Bazin sostiene que, mientras el montaje atribuye un único sentido al acontecimiento dramático, “la profundidad de campo reintroduce la ambigüedad en la estructura de la imagen” (95) y requiere, por lo tanto, una actitud mental más activa por parte del espectador: este percibe el film como si percibiera la realidad; reencuentra en la imagen la “ambigüedad” de lo real. Es esa ambigüedad la que aflora en las progresivas ampliaciones realizadas por Thomas, obligándolo a revisar su interpretación de lo vivido en el parque: lo que parecía ser de una manera, resulta ser de otra.

Thomas monta las ampliaciones fotográficas en su estudio, una al lado de la otra, conectadas por hilos: elabora su propia telaraña, en la que descubrirá la verdad que permanecía oculta en la imagen. Antonioni retoma así uno de los planteos centrales del cuento de Cortázar: la potencia del arte para construir sentidos sobre lo real. Esa capacidad implica a su vez una impotencia: las fotos revelan una verdad, pero no permiten modificarla. En este punto, Antonioni elige



una respuesta distinta a la de Cortázar: donde el escritor postulaba la intervención salvadora del artista (aun a costa de su autosacrificio), Antonioni señala que el artista es apenas un testigo lúcido, no un héroe: su praxis consiste en hacer visible lo que otros no han visto.

La escena final de la película puede interpretarse como un pasaje cortazariano. En ese momento reaparece el grupo de jóvenes disfrazados de mimos –representantes en el film de la rebeldía ante las convenciones sociales burguesas–, y dos de ellos entran a una cancha de tenis: simulan jugar, pero no tienen raquetas ni pelota. La cámara de Antonioni, cómplice, cree en el juego imaginario y acompaña los movimientos de la pelota invisible. Cuando esta se va fuera de la cancha, los jugadores le piden a Thomas que se la alcance: ese pedido es un desafío a su imaginación, a participar de una creación artística más intuitiva y lúdica. Thomas decide entonces sumarse al juego imaginario. Antonioni apela al sonido subjetivo –escuchamos por primera vez las raquetas invisibles– para narrar el pasaje: Thomas queda por fin “del otro lado”. En la última imagen, el protagonista desaparece del plano: su disolución remite al destino del protagonista de “Las babas del diablo”, fusionado con la cámara.

### Comentarios finales

*Blow Up* supone el encuentro de uno de los mayores escritores argentinos con uno de los nombres fundamentales del cine europeo del siglo XX. Las poéticas de Cortázar y Antonioni comparten una voluntad artística rupturista –afín al clima de época de los sesenta–, así como la mirada crítica sobre el estilo de vida de la burguesía en la sociedad de consumo.

El film de Antonioni y el cuento de Cortázar apelan al quiebre del realismo como una forma de cuestionar los límites y las convenciones de lo real. Esa ruptura no implica necesariamente un desplazamiento hacia el género fantástico (presente en el cuento, no en el film), pero sí supone una interrogación de la normalidad –



entendida como un orden naturalizado– y una voluntad de *ver más* para vislumbrar otra realidad posible.

Leída desde la tercera década del siglo XXI, la pretensión de Cortázar de perseguir una “mayor y mejor realidad” puede sorprender por su capacidad de ofrecer una mirada crítica pero no escéptica. La narración cortazariana confía en la búsqueda que le propone a su protagonista; cree en la posibilidad de construir un sentido que le permita al sujeto pasar “del otro lado”, acceder a esa comprensión más integral y más honda de lo real que en *Rayuela* se nombraba con distintas metáforas (*kibbutz, mandala, puente*).

La deriva del protagonista por el espacio urbano, su incomunicación con los otros y su esfuerzo por construir sentido en el caos de lo real definen las tramas del cuento y el film. El personaje principal se caracteriza por la duplicidad –*es y no es* artista; su mirada *es y no es* una forma de acción–. Esa dualidad también caracteriza a la instancia narrativa y sustenta la reflexión que ambos textos proponen acerca de la (in)mpotencia del arte para representar e intervenir sobre lo real.

*Blow Up* recupera la mirada crítica de Cortázar sobre la sociedad de consumo. Pero también retoma la confianza cortazariana en el sujeto. La escena final muestra el *pasaje* del protagonista al mundo del juego y la intuición: en ese *otro lado* habita la utopía –individual y comunitaria– que atraviesa la obra de Cortázar (más allá de otras utopías, más terrenales, que cautivarán al autor en los años sesenta y setenta).

El inconformismo, la fractura de la racionalidad lineal y la voluntad de restituir la comunicación profunda con el otro (antes de que las redes sociales terminaran de dinamitarla) emergen en “Las babas del diablo” –así como en su transposición audiovisual– como claves de la poética y la ética que moldean la literatura de Cortázar, expresión de una síntesis que abreva en el surrealismo y el existencialismo. Contrariamente a lo afirmado por un sector de la crítica literaria argentina –quizás obnubilado por el modelo tan diferente que representa Borges–, esas búsquedas no dejan de interpelar a los lectores y espectadores que, como los



personajes cortazarianos, aspiran a reconocer los sentidos ocultos en la telaraña de lo real.

### Bibliografía

- Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel; Vernet, Marc. *Estética del cine*. Paidós, 1995.
- Barthes, Roland. “El efecto de realidad”. En AA.VV.: *Lo verosímil*. Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Paidós, 2006.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Rialp, 1990.
- Beceyro, Raúl. “Cine y fotografía”. En *Cuadernos de Cine Documental*, (8), pp. 69-75. Universidad Nacional del Litoral, 2014.
- Bernini Emilio, coordinador. *El matadero. Ensayos de transposición. Literatura / Cine argentinos*, (7), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2010.
- Blow Up*. Dir. Michelangelo Antonioni. 1966.
- Botías Domínguez, Pilar. “Realidades paralelas en *Blow-Up*: una adaptación de ‘Las babas del diablo’ de Julio Cortázar”. *Ideas*, 5(5), 2019. En línea: <https://p3.entendiste.ar/index.php/ideas/article/view/4973>
- Bracco, Elvio. “Del lado de allá: un estudio sobre cómo *Rayuela* fue traducida al inglés y publicada en los Estados Unidos”. *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*, Nº 1, pp. 207-217, 2018. En línea: <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/un-estudio-sobre-rayuela-107>
- Cisneros, James. “How to Watch the Story of Film Adaptation. Cortázar, Antonioni, *Blow-Up*”. *Intermedialités / Intermediality*, (2), pp. 115–131, 2003. <https://doi.org/10.7202/1005460ar>
- Comolli, Jean Louis. *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Aurelia Rivera, 2007.
- Cortázar, Julio. “Las babas del diablo”. *Ceremonias*. Seix Barral, 2000.
- Cortázar, Julio. *Cartas (1969-1976)*. Alfaguara, 2012.
- Dillon, Alfredo y Teresa Téramo. *El arte de contar historias. Adaptaciones en el cine argentino reciente*. Biblos, 2018.



- Fernández, Mariángeles y Diego Sabanés. “Julio Cortázar y el cine: ventanas a lo insólito”. *Impossibilia*, Nº 7, pp. 102-120, 2014. En línea:  
<https://revistaseug.ugr.es/index.php/impossibilia/article/view/23406>
- Fumagalli, Armando. *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*. Educatt, 2015.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Barcelona, Taurus, 1989.
- Goloboff, Mario. “Una literatura de puentes y pasajes: Julio Cortázar”. En Sylvia Saítta (dir.). *El oficio se afirma*, tomo 9 de *Historia crítica de la literatura argentina*, pp. 277-304. Emecé, 2004.
- Goloboff, Mario. “La política en Cortázar”. En Silvana López (comp.). *Julio Cortázar: celebración del gesto crítico*, pp. 11-20. NJ Editor, 2020.
- Grüner, Eduardo. “El realismo, o las ruinas de lo real”. *Teatro XXI*, (10). GETEA, pp. 15-20, 2000.
- Hammerschmidt, Claudia. “De trasposiciones diabólicas y explosiones mediáticas: ‘Las babas del diablo’ y *Blow-Up*”. *Iberoromania*, 63 (1), pp. 83-96, 2007. DOI: 10.1515/iber.2007.83
- Hausmann, Matthias y Jörg Türschmann, editores. *La literatura argentina y el cine. El cine argentino y la literatura*. Iberoamericana-Vervuert, 2019.
- Les Ruissellements du Diable*. Dir. Keren Cytter. 2008.
- López Petzoldt, Bruno. *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)*. Iberoamericana-Vervuert, 2014.
- Masłoń, Sławomir. “All Eyes in Swinging London: Antonioni's Blow-Up and the Maze of Violence”. En M. Kowalczyk Piaseczna y M. Mamet-Michalkiewicz (ed.). *Urban amazement*, pp. 75-95. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015.
- Meyer-Minnemann, Klaus. “Narración paradójica y construcción de lo fantástico en los cuentos de Julio Cortázar”. *Nueva Revista De Filología Hispánica (NRFH)*, 58 (1), pp. 215-240, 2010.  
<https://doi.org/10.24201/nrfh.v58i1.2453>
- Puigdomènech, Jordi. *Cortázar y el cine. Escribir en imágenes*. Ediciones JC, 2022.
- Rajewsky, Irina. “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n.º 6, pp. 43-64, 2005. En línea:  
<https://www.erudit.org/en/journals/im/2005-n6-im1814727/1005505ar.pdf>
- Rama, Ángel. “El boom en perspectiva”. *Signos Literarios*, 1, pp. 161-208, 2005. En línea:  
<https://signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SL/article/view/145/145>



- Robledo Vega, Luis. “El espacio en *Blow Up* de Antonioni y en ‘Las babas del diablo’ de Cortázar. Las multirrealidades del cine y la literatura”. *Cuadernos de Aleph*, (9), pp. 197-217, 2017.
- Sabouraud, Frédéric. *La adaptación. El cine necesita historias*. Paidós, 2010.
- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y práctica de la adaptación*. Paidós, 2000.
- Sarlo, Beatriz. “Una literatura de pasajes”. *Espacios de crítica y producción*, n.º 14, Universidad de Buenos Aires, 1994, pp. 16-18.
- Schlickers, Sabine. “La narración paradójica llevada al paroxismo: Julio Cortázar leído por Keren Cytter, Michelangelo Antonioni y Manuel Antín”. En Matthias Hausmann y Jörg Türschmann (eds.). *La literatura argentina y el cine. El cine argentino y la literatura*, pp. 303-325. Iberoamericana-Vervuert, 2019. <https://doi.org/10.31819/9783954879571-013>
- Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Crítica, 1985.
- Soutter, Lucy. *¿Por qué fotografía artística?* Salamanca, 2015.
- Stam, Robert; Burgoyne, Robert y Flitterman-Lewis, Sandy. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Paidós, 1999.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System](#), [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

