



HAL
open science

La reescritura fílmica de "Las babas del Diablo" en Blow-up o cómo Antonioni traicionó el cuento cortazariano

Laura Hatry

► **To cite this version:**

Laura Hatry. La reescritura fílmica de "Las babas del Diablo" en Blow-up o cómo Antonioni traicionó el cuento cortazariano. XV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles, Nov 2012, Madrid, España. pp.1014-1019. halshs-00876203

HAL Id: halshs-00876203

<https://shs.hal.science/halshs-00876203>

Submitted on 24 Oct 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Actas
Congreso
Internacional
América
Latina:
La autonomía
de una región

XV Encuentro de
Latinoamericanistas
Españoles

Actas del Congreso Internacional “América Latina: La autonomía de una región”, organizado por el Consejo Español de Estudios Iberoamericanos (CEEIB) y la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), celebrado en Madrid el 29 y 30 de noviembre de 2012.

Editores:

Heriberto Cairo Carou, Almudena Cabezas González, Tomás Mallo Gutiérrez, Esther del Campo García y José Carpio Martín.

© Los autores, 2012

Diseño de portada: tehura@tehura.es
Maquetación: Darío Barboza
Realización editorial: Trama editorial
trama@tramaeditorial.es
www.tramaeditorial.es
ISBN-e: 978-84-92755-88-2

LA REESCRITURA FÍLMICA DE “LAS BABAS DEL DIABLO” EN *BLOW-UP* O CÓMO ANTONIONI TRAICIONÓ EL CUENTO CORTAZARIANO

Laura Hatry

Resumen

No cabe duda que la mayor afinidad entre el cine y los géneros literarios reside en la novela y el teatro. El caso del cuento es especial, ya que se trata, en cierto modo y sólo en los cuentos de raigambre poética, a la vez de prosa y de poesía y tal vez es por esto que en la historia de la literatura no ha alcanzado la atención que merece. En el caso que nos ocupa se trata de una influencia especial que ha tenido el cuento "Las babas del diablo" de Cortázar: la inspiración para el largometraje *Blow-Up* de Antonioni. Trasladar un cuento al plano cinematográfico resulta difícil ya que no existe la facilidad novelesca de abundantes detalles a la hora de contar la historia; a menudo lo que más importa aquí ya no es la historia en sí sino su simbología y su significado depurado, que hemos de entender a través del cuento. Lo que quiere transmitir Cortázar en el cuento es la cuestión de cómo narrar la realidad. Como si la empresa de la adaptación en sí no implicara dificultades suficientes, se suman a estas la complejidad del tema señalado. Sin embargo, Antonioni supera magistralmente este obstáculo y lo hace de forma extremadamente "libre", de hecho nunca habló de una adaptación propiamente dicho sino que *Blow-Up* se inaugura con la afirmación de que se trata de una "inspiración" de "Las babas del diablo". La conferencia tendrá como objetivo demostrar cómo Antonioni "traiciona" el cuento de Cortázar con el resultado casi paradójico de conseguir ser fiel a su espíritu mediante esta traición. El escritor argentino primero manipula la realidad y llega a una verdad literaria, superior a la verdad, ya que esta no existe, mientras que la realidad-verdad literaria sí existe puesto que no es otra cosa que el hilado mental de un autor; Antonioni, a su vez, manipula la realidad verbal para llegar a una –su– realidad cinematográfica.

1014

No puedes fiarte de tus ojos si tu imaginación no está enfocada.

(Mark Twain)

El caso de la adaptación del cuento al cine es especial, ya que se trata, en cierto modo, a la vez de prosa y de poesía¹; sólo nos referimos aquí a los cuentos de raigambre poética, y claro está que son infinitos los contraejemplos, pero del mismo modo en que definimos sólo algunas películas como *obras* cinematográficas han de interpretarse los cuentos. A la misma conclusión de que los géneros de prosa y poesía se confunden llega Gérard Genette recurriendo a una cita de Huet: "Siguiendo la máxima de Aristóteles de que el poeta es más poeta por las ficciones que inventa que por los versos que compone, podemos situar a los autores de novelas entre los poetas" (Genette, 1991: 4), donde como vemos se incluye hasta el novelista. A nuestro parecer, el cuento, en comparación con la novela –y siempre teniendo en cuenta las múltiples excepciones–, precisa más de un estilo poético y una estructura más trabajada, más cerrada, ya que no dispone de tanta libertad como la novela, por su limitada extensión obligada. Esta poética es primordial para su calidad e interpretación.

En las dos artes –el cuento y el cine– se condensa el tiempo: a pesar de su mayor similitud con las novelas, casi ninguna película es concebida para ser vista con interrupciones, mientras que pocas novelas pueden ser leídas ininterrumpidamente; allí encontramos una semejanza importante con el cuento: también se suele leer de principio a fin sin interrupción, y cuando ocurre lo contrario, la mayoría de los lectores reanuda la lectura desde el principio (igualmente que leer un poema a medias trastocaría la impresión que el autor había previsto). Sin embargo, el propio Cortázar propone otro paralelismo:

En ese sentido, la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un "orden abierto", novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación. (Cortázar, 2002: 13-14)

¹ Además, la literatura moderna ya no diferencia tan claramente la poesía y la prosa, esta coyuntura es una de las más importantes de la modernidad literaria, así declara Baudelaire que el poema en prosa no excluye la narratividad. El cuento –no el tradicional sino el moderno– se podría, además, ver como el género de la modernidad por excelencia.

Esta definición de cuento-fotografía y novela-película insinúa las dificultades que integran la imbricación de cuento y fotografía, ya que según Cortázar se necesita una elaboración mayor, en la misma línea del “Decálogo del perfecto cuentista” de Quiroga donde uno de los rasgos fundamentales para un cuento logrado será el de pensar desde la primera frase en el final² y donde no puede sobrar ni una palabra. También descubre la dificultad de trasladar un cuento al plano cinematográfico, ya que no existe la facilidad novelesca de abundantes detalles a la hora de contar la historia; a menudo lo que más importa aquí ya no es la historia en sí sino su simbología y su significado depurado, que hemos de entender a través del cuento. En este caso, lo que quiere transmitir Cortázar es la cuestión de cómo narrar la realidad. Como si la empresa de la adaptación en sí no implicara dificultades suficientes, se suman a éstas la complejidad del tema señalado. Sin embargo, Antonioni supera magistralmente este obstáculo y lo hace de forma *libre*, de hecho nunca habló de una estricta adaptación sino que la película se inaugura con la afirmación de que se trata de una “inspiración” de “Las babas del diablo”.

En esta línea muchos críticos se han recreado en encontrar diferencias cuantiosas y afirmar que la única semejanza importante es el andamio externo de un fotógrafo que se topa con un crimen descubierto por la ampliación de una fotografía que hace a una pareja, además de otros parangones nimios. Después de esta crítica primera y probablemente precipitada, las contracríticas abundan igualmente, donde algunos títulos ya revelan el discurso, que se va a llevar a cabo, como por ejemplo “Blow-Up: A Reconsideration of Antonioni’s Infidelity to Cortázar”³. Ciertamente no se trata de un traslado de un soporte a otro sin más, la adaptación es mucho más profunda, pero aún así –y como veremos más adelante detalladamente– las dos obras tienen más en común que sólo un fotógrafo que *revela* un crimen. Según la teoría de Wagner (1975) hay tres tipos de adaptación: el primero es la mera transposición que no se muestra en sí *creativa* y suele ser nada más que un calco del original; el segundo, en el que se presenta la adaptación como un comentario, que implica cambios e interpretaciones; y finalmente la adaptación en forma de analogía, esto es, que se crea otra obra de arte y no sólo se reproduce miméticamente el original. Este caso es claramente una adaptación del tercer tipo, donde lo esencial, las ideas y la esencia del cuento se recomponen en el plano cinematográfico, pero siempre siendo una obra de arte propia. Esto lo reformula Javier Cercas muy acertadamente:

Cine y literatura son lenguajes de naturaleza distinta y por tanto, las soluciones narrativas que el escritor y el cineasta buscan también deben ser distintas; o dicho de otro modo: las películas que son demasiado fieles a la letra de una novela acaban traicionando su espíritu. (Cercas, 2003: vi)

Antonioni “traiciona” el cuento de Cortázar, pero al hacerlo consigue ser fiel a su espíritu; Cortázar primero manipula la realidad y llega a una verdad literaria, que existe puesto que no es otra cosa que el hilado mental de un autor, frente a la imposibilidad de verdad en el mundo real; y, a su vez, Antonioni manipula la realidad verbal para llegar a una –su– realidad cinematográfica.

Las dos obras se apoyan en recursos metaficcionales: en ambas son *protagonistas* las fotografías tomadas a una pareja por el protagonista –entiéndase aquí, el personaje principal–, que, al ser descubierto, se niega a devolver el carrete y después de revelarlo *revela* la escena de un posible crimen. Con esto asistimos a un proceso de metalepsis, ya que el protagonista diegético entra en contacto con la historia metadiegética con la consecuencia inevitable de un franqueamiento de niveles y confusión entre el mundo de los creadores y el mundo creado⁴. El protagonista llega a sus conclusiones tras ampliar una y otra vez la fotografía en cuestión. En el cuento de Cortázar, éste es un traductor “identificado” (con nombre, dirección exacta, etc.), aficionado a la fotografía; en la versión de Antonioni un profesional conocido en su ámbito y “sin identificar” (aunque en el guión sí encontramos su nombre, “Thomas”, durante la película nunca se pronuncia, y así se crea la sensación de que en este caso lo importante es la profesión, no el individuo). Parece que en el título de la película, *Blow-Up*, que quiere decir ‘ampliación’⁵, se encuentra una diferencia con la versión filmica, pero hay que tener en cuenta que la traducción oficial de “Las babas del diablo” al inglés fue justamente *Blow-Up*. Ambos protagonistas se obsesionan con su fotografía (cuya importancia y minucioso estudio podríamos interpretar de nuevo como *meta-arte*) hasta tal punto que pierden la noción (por lo menos en una de las lecturas posibles) de qué es realidad y qué ficción. Tanto Cortázar como Antonioni construyen puentes entre las distintas artes donde cada una deja una huella en la otra, y de cierto modo estas huellas llevan a la transgresión de los límites entre los diversos géneros artísticos.

² “No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas” (Quiroga, 1996: 1194).

³ Peavler, T. J. (1979). “Blow-Up: A Reconsideration of Antonioni’s Infidelity to Cortázar”. *PMLA*, 94, 887-93.

⁴ Según la terminología usada por Genette. Este recurso se repite en varios cuentos de Cortázar, por ejemplo la metalepsis por antonomasia en “Continuidad de los parques”, o la reflexión sobre cómo escribir, la metapintura, la imposibilidad de describir procesos que no siguen la linealidad habitual, y de ahí la necesidad de romper con la gramática y sintaxis en “Ahí pero dónde cómo”.

⁵ Además podría tratarse de un juego de palabras ya que se traduce también por ‘explosión’, ‘estallido’, lo que se puede relacionar con la supuesta explosión o disparo de la pistola que se intuye entre los árboles en una de las ampliaciones.

“Las babas del diablo” exige –como tantos relatos de Cortázar– la idea ya desarrollada de un “lector cómplice”⁶. En este caso, por ejemplo, queda ambiguo quién es el narrador de la historia: Michel, el traductor-fotógrafo o la lente de una cámara; no cabe duda que uno de los presupuestos de Cortázar es esa unión de distintos puntos de vista, el intento de aliar cuantos más posibles, para que, mediante el discurso fragmentario y la atomización pueda acercarse a algo parecido a la verdad –ya que partimos de la idea de que la verdad absoluta no existe–. Aquí, además, se une la cuestión de qué es la realidad y cómo contarla, así que recordamos el célebre fragmento del principio del cuento:

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. (Cortázar, 2004b: 123)⁷

Cortázar juega con las convenciones lingüísticas y rompe voluntariamente con la gramática para demostrar que no hay ninguna forma de narrar lo que ocurrió haciendo justicia a cada uno y todos los incidentes. Volvemos a la propuesta de que el narrador *real* de la historia es una lente de una máquina fotográfica: “[...] 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 [...]” (p. 125), esta manera de referirse al contexto enseña por un lado la confusión de tiempo-espacio –otro indicio del deseo cortazariano de escribir en contra de la lógica, de la relación causa-efecto convencional– y, por otro, recuerda a un guión cinematográfico, la descripción es extremadamente visual y en seguida evoca en la imaginación del lector una escena tipo *flash-back* subrayado por el cambio de la ubicación. Lo único que nos permite ir descubriendo lo que ocurre es lo que la lente se encuentra, mientras la narración cambia continuamente de la primera a la tercera persona, con algunas anotaciones entre paréntesis, que, como propone Valeria de los Ríos (2011) en algunos casos simplemente aclaran el texto “(porque escribo a máquina)” (p. 123); en otros son comentarios autorreflexivos sobre el personaje-narrador fragmentado, inseguro de su existencia en sí mismo o en otro, y de ahí sus referencias a sí mismo como si fuese otro: “(pero Michel se bifurca fácilmente, no hay que dejarlo que declame a gusto)” (p. 128); luego reflexionan sobre la imprecisión del lenguaje, como por ejemplo la imposibilidad de reflejar el momento exacto en un texto escrito mediante deícticos: “(qué palabra, *ahora*, estúpida mentira)” (p. 127); y por último, narran lo que sucede en la fotografía –en nuestra mente una imagen estática, inmóvil, inalterable– pero en este caso cambia a la medida que progresa el relato: “(ahora pasa una gran nube casi negra)”⁸ (ibídem). Como vemos es imposible *elegir* un narrador único, además, Cortázar afirma que el que finalmente ejecuta esta tarea está muerto: “mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto”, sobre lo que afirma Schiminovich: “Aun si aceptamos la hipótesis de esta supuesta muerte de Michel, no está claro cuándo es que ella ha acontecido, si en su cuarto del quinto piso de una casa parisiense o en la isla donde sorprendió a la pareja” (Schiminovich, 1972: 315). Esto recuerda inevitablemente a la muerte del autor que propone Roland Barthes:

De esta manera se desvela el sentido total de la escritura: un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. [...] El nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor. (Barthes, 2009^a: 82)

Justo es esto lo que encontramos en Cortázar: el narrador, simbólicamente muerto, no resuelve preguntas, sino al contrario suscita dudas y estimula al lector para que halle la solución. También cabe mencionar otra tipología de Barthes que desarrolla en *La cámara lúcida*; el *operador* (en nuestro caso el fotógrafo) se convierte en el *spectrum*⁹ (aquí, lo fotografiado); para el filósofo el momento fotográfico se puede interpretar como metamorfosis del primer estado al segundo. En “Las babas del diablo”, el narrador supuestamente muerto está a la vez vivo, y podríamos decir que es el *spectrum* barthiano, donde los paréntesis anteriormente analizados nos enseñan tipográficamente el límite

⁶ CORTÁZAR, 2004a, 414: “[...] con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el copadecimiento). Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, se repetirá (agigantándose, quizá, sería maravilloso) en el lector cómplice”.

⁷ Todas las siguientes citas textuales de “Las babas del diablo” provienen de Cortázar, *Las armas secretas*, Madrid, Cátedra, 2004 [b] y se indicará sólo el número de página.

⁸ Sin embargo, también se podría tratar de la mirada fija de Michel, muerto, tumbado en la isla, desde donde cuenta el relato y durante su recorrido cambia el cielo encima de él. Uno de los indicios para esta interpretación, lo encontramos en la descripción final: “largo rato se ve llover sobre la imagen, como un llanto al revés, y poco a poco el cuadro se aclara, quizá sale el sol, y otra vez entran las nubes, de a dos, de a tres” (p. 139), en la que “imagen” se puede interpretar como *fotografía* o bien como el recorte que ve el muerto mirando hacia arriba al cielo.

⁹ La razón de la elección de esta palabra es la relación que tiene en su raíz con “espectáculo” y, según Barthes, esto conserva lo terrible que existe en las fotografías, esto es, “el retorno de lo muerto” (Barthes, 2009b: 30).

entre muerto y vivo, así que son de cierto modo elementos diegéticos de la historia, porque aquí entran en contacto dos mundos, la narración y la exégesis.

El movimiento de la fotografía podría definirse como elemento fantástico por antonomasia, de ahí que genere inquietud y malestar en el narrador; un hecho casual como el de encontrarse cerca de la pareja de la que toma la foto desencadena el desarrollo de una historia *criminal*: con el tiempo, la ampliación que ha hecho Michel de la foto –y que ha colgado en su salón como si se tratara de “una pantalla donde proyectan cine” (p. 136)– empieza a moverse, a contar la –otra– historia como si realmente fuese una fotografía animada –una película– de modo que *revive* la historia y entonces cambia el significado de lo ocurrido, a lo que volveremos más adelante. Mientras que en el cuento cortazariano la propia fotografía cambia su “contenido”, en *Blow-Up* el ente invasor ya se encuentra en la fotografía, pero a la hora de hacerla es invisible y sólo mediante la ampliación del punto al que la mujer de la foto mira fijamente y con angustia, emerge el supuesto asesino. Así visto, la película es menos fantástica que el cuento, más fácilmente explicable basándose en la razón; sin embargo, cuando aquí el fotógrafo vuelve al parque donde había encontrado al hombre muerto, para tomar una fotografía testimonial, éste ha desaparecido, y –como indica el guión y por tanto cobra mucha importancia este detalle– no quedan vestigios de hierba aplastada. Luego encontramos la imaginación o el delirio hasta llegar a alucinar sobre un crimen y su correspondiente muerto tanto en la película como en el cuento. Este aspecto añade complejidad a la historia ya que es el símbolo derivado de la dificultad de contar la realidad-verdad, siendo ésta algo tan intangible que sólo la fusión de las ambigüedades hace justicia al mundo complejo. Piglia, en sus “Tesis sobre el cuento” afirma que “un cuento siempre cuenta dos historias” (Piglia, 2000: 105) donde “el efecto de la sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie” (Piglia, 2000: 106), y efectivamente el final presenta el desenlace, la sorpresa:

Por segunda vez se les iba, por segunda vez yo lo ayudaba a escaparse, lo devolvía a su paraíso precario. Jadeando me quedé frente a ellos; no había necesidad de avanzar más, el juego estaba jugado. De la mujer se veía apenas un hombro y algo de pelo, brutalmente cortado por el cuadro de la imagen; pero de frente estaba el hombre, entreabierta la boca donde veía temblar una lengua negra, y levantaba lentamente las manos, acercándolas al primer plano, un instante aún en perfecto foco, y después todo él un bulto que borraba la isla, el árbol, y yo cerré los ojos y no quise mirar más, y me tapé la cara y rompí a llorar como un idiota. (pp. 138-139)

No se sabe si rompe a llorar por desesperación –porque se da cuenta de que está muerto–, por alegría de haber salvado al chico, por desorientación o por alivio porque todo ha terminado. Sólo sacrificándose él puede salvar al chico, no obstante, este acto de heroísmo y de valor cívico ocurre después del incidente y no conscientemente en el momento, ya que durante el episodio piensa que se trata de un simple encuentro amoroso. La mujer –considerablemente mayor que el chico¹⁰– se acerca molesta para exigir que le devuelva el carrete, proporcionándole así al chico la posibilidad de huir –la primera salvación–, y después volverá a salvarlo cuando ya ha cambiado el destino, y está tomada la foto, en la que discurre la historia una vez más, hasta que él grita, creyendo que no podrá resolver nada. Pero, a cambio de la vida del fotógrafo, el chico vuelve a escapar, esta vez consciente del posible engaño al que se vería sometido en el caso de que se quedara. Así, le ocurre al personaje lo que Piglia propone en “Nuevas tesis sobre el cuento” para el relato en sí:

El arte de narrar es el arte de la percepción errada y de la distorsión. El relato avanza siguiendo un plan férreo e incomprensible y recién al final surge en el horizonte la visión de una realidad desconocida: el final hace ver un sentido secreto que estaba cifrado y como ausente en la sucesión clara de los hechos. (Piglia, 2000: 123-214)

En cierto modo encontramos también en el final de *Blow-Up* la teoría que desarrolla Piglia en el mismo ensayo, diciendo que “la verdad de una historia depende siempre de un argumento simétrico que se cuenta en secreto. Concluir un relato es descubrir el punto de cruce que permite entrar en la otra trama” (Piglia, 2000: 135). El final de la película nos presenta una cancha de tenis en la cual unos mimos juegan con una pelota invisible y su público –también mimos– siguen el juego absorto, el fotógrafo al principio resulta algo perplejo ante tal absurdo pero pronto entiende el sentido simbólico y se entrega hasta tal punto que devuelve la pelota invisible que “se había salido” de la cancha. Es decir, acepta la inclusión de elementos irreales, inexplicables en la vida normal; aquí se cruza la trama de la realidad-normalidad con la imaginación-anomalía, que habían venido conviviendo durante toda la película.

La prosa poética que nos brinda Cortázar y sus juegos con el lenguaje se trasladan en *Blow-Up* en silencios y miradas, ritmos y montaje, movimientos de la cámara que capturan planos perfectos –como las escenas del parque, o Michel completamente solo grabado a vista de pájaro con el contraste con el verde hierba–. También las combinaciones de colores son dignas de mención: Antonioni dejó colorear algunas escenas para asegurar el tono ideal y especialmente memorable es el papel que juega el lienzo morado en la escena del encuentro sexual de Michel con dos *wannabe* modelos. El viento es un elemento fundamental, que puede simbolizar la inquietud y el desconcierto, de ahí que aparezca durante las escenas en el parque, donde no hay más que imagen, viento y el sonido

¹⁰ Mientras que en la película se trata de una pareja formada por un hombre mayor y una chica relativamente joven.

del viento en los árboles; carecen de diálogo –con unas pocas excepciones– y así se intensifica la sensación que el director quiere transmitir. También se rompe el silencio estremecedor del parque cuando Thomas reconstruye mediante sus ampliaciones lo que ocurrió en el parque y en el momento de la *revelación* se vuelve a escuchar el soplo del viento. Otro sonido importante es el de la pelota de tenis imaginaria en la cabeza de Michel al final: primero no se percibe ruido alguno, pero cuando él ya acepta el juego con la pelota invisible y se integra, dentro de su cabeza se oye el constante *ping-pong* de la pelota. Dentro de la descripción del plató de rodaje llama mucho la atención la contraposición de los elementos rectilíneos y curvilíneos. Todo lo relativo a la ciudad transcurre en espacios rectangulares –por definición, fríos–, mientras que en el parque las formas son curvas –símbolo de la naturaleza–. Y de nuevo es al final, en el momento en el que se acepta la *fusión* de esos dos mundos, cuando aparecen a la vez las dos formas: la cancha rectangular en el parque circular.

Las dos obras se explican sólo dentro de su contexto histórico-cultural, porque sólo en él adquieren el significado que debe descodificar el receptor de la época. “Las babas del diablo” transcurre en París –escrito en el año de la revolución cubana, 1959–, y se debe situar en el contexto de esa ciudad literaria por excelencia, herencia de los grandes escritores franceses; la máquina de escribir y el oficio del traductor también remiten al ambiente literario. En cambio, *Blow-Up* se ambienta en un Londres moderno, gobernado por la música pop-rock –los títulos de crédito los acompañan pistas del grupo de rock *The Yardbirds*–, y la primera escena nos lleva a un grupo de jóvenes cantando en un descapotable –los mismos mimos del final y así se cierra la película circularmente–, con rascacielos de fondo. Tanto el film como el cuento hacen hincapié en sus respectivos *cronotopos*¹¹. Michel, por ejemplo, recuerda “unos fragmentos de Apollinaire que siempre me vienen a la cabeza cuando paso delante del hotel de Lauzun (y eso que debería acordarme de otro poeta, pero Michel es un porfiado)”¹² (126), luego se le reprocha el ser “culpable de literatura, de fabricaciones irreales” (132), entre descripciones de puntos de anclaje diatópicos de París: Saint-Chapelle, Quai de Bourbon, la Sena, la rue Monsieur-le-Prince, etc. Thomas, en cambio, no se topa con ningún nombre específico de una calle –sólo se revelan los números–, ningún edificio reconocible de Londres, sólo se nos presentan los rascacielos anónimos, el espíritu de Londres más que sus iconos famosos –ni una sola toma del Big Ben–, pero aún así imposible no reconocerlo. La modelo reconocible del momento –Veruschka von Lehndorff– o una escena de un concierto de *The Yardbirds* en el cual Jeff Beck, al lado de Jimmy Page, revienta su guitarra, tal vez tiene como origen el ansia de ventas del productor Carlo Ponti¹³ o que Antonioni supo que el público mayoritario iba a ser anglosajón y se sentiría más identificado. Pero, sobre todo cabe decir que de este modo la película –estrenada siete años después del cuento– *funciona* y que aunque haya existido alguna sorna, la decisión de cambiar la ubicación y el contexto fue deliberada. Del mismo modo en el que Cortázar hace *meta*-referencia a escritores y a la escritura/traducción –es decir, el oficio literario en su sentido más amplio– Antonioni lo hace con la pintura, así se acumulan los planos cubistas y mantiene una conversación decisiva para el significado de la obra con el pintor Bill:

They don't mean anything when I do them – just a mess. Afterwards I find something to hang onto – like that– like- like... that leg. (*Points at a random line.*) And it sorts itself out and adds up. It's like finding a clue in a detective story¹⁴ (Antonioni, 1966: 16:04).

La referencialidad tradicional desaparece aquí para el artista moderno, se refleja en el cuadro lo que sucede al ampliar la fotografía: al principio no hay nada y tras una observación más detenida se pueden empezar a vislumbrar detalles que dan las claves para la interpretación correcta de la investigación “policíaca”. Como en la película en sí – y en el cuento–, reencontramos la tradicional problemática de toda representación: “la imposible captación de la realidad, la inherente falta de realismo del arte, que es construcción, ampliación, estallido, interpretación de lo dado, ilusión y efecto óptico” (Pozuelo, 1999: 165). Cuando el fotógrafo enseña la ampliación del supuesto crimen a su amiga, ella afirma la idea a la inversa: juzga que el recorte parece ser un cuadro de Bill. El nexa entre la película y el cuento, esto es, la fotografía y el límite entre ficción y realidad, ayuda en el primer caso en un principio a desenredar el caos: el protagonista descubre el crimen y se explica la situación extraña del parque; sin embargo, en el segundo caso, introduce el caos, puesto que el autor de la fotografía tenía una historia formada en su cabeza que por la *metamorfosis* de la fotografía resulta ser falsa.

¹¹ Según el planteamiento de Bajtín en “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica”, en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

¹² Se refiere aquí a Baudelaire que en este hotel escribió los primeros poemas de *Les Fleurs du Mal*; esta escena refleja por tanto la herencia de Apollinaire y Baudelaire a la vez. Además de ser otro ejemplo de la *bipolaridad* u otredad del narrador: dentro del paréntesis utiliza la primera persona y la tercera como si hablara de otro, pero en realidad hace referencia a la misma persona.

¹³ Entre sus éxitos están las producciones de *La Strada* de Fellini, *Boccaccio* de Visconti y *Doctor Zhivago* de Lean. Y efectivamente la película ha tenido una clara repercusión en la cultura popular: las películas *Blow Out* de Brian de Palma, *The Conversation* de Francis Ford Coppola se inspiran en ella; y también en otros ámbitos, como en la música se puede encontrar influencias de este clásico, por ejemplo, el vídeo de Amerie “Take control” intenta ser un *remake* en pocos minutos de *Blow-Up*.

¹⁴ Polanski, a la pregunta de por qué ha elegido la estructura de planos cortos (de duración y dimensión) al principio de *La Muerte y la Doncella*, para luego pasar al final que está rodado en un solo plano, contesta con una idea similar: “es como si cuando pinto me preguntases por la razón de cada una de mis pinceladas. Si uno empieza a pensar en ello es muy probable que acabe siendo incapaz de dar una sola pincelada” (Polanski, 1995: 20).

Los dos géneros de la modernidad en los años sesenta, el cuento y el cine, se reúnen aquí gracias a la adaptación de Antonioni de forma ejemplar. Ya el propio cuento nos muestra explícitamente los rasgos de la modernidad: cita a uno de sus “padres”, Apollinaire, que con sus *Calligrammes* funciona como sinécdoque para la literatura igual que ocurre con el poprock en la música de *Blow-Up*. Tanto Cortázar como Antonioni ilustran –aquel con la palabra, éste con la imagen– la pérdida de la racionalidad a la hora de recrear el mundo en un plano ficticio, mediante recursos de corte vanguardista, y oponiéndose así al realismo literario, fotográfico, cinematográfico y pictórico.

Bibliografía

Bajtín, Mijaíl (1989) “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica”, en *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.

Barthes, Roland (2009 [a]) *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Ediciones Paidós.

_____ (2009 [b]) *La cámara lúcida*, Barcelona: Ediciones Paidós.

Cercas, Javier (2003) “El arte de la traición” en David Trueba, *Soldados de Salamina*, Biblioteca de Textos Cinematográficos, Madrid: Plot.

Cortázar, Julio (2002) “Algunos aspectos del cuento”, en César Cecchi y María Luisa Pérez (eds.), *Antología del cuento moderno*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

_____ (2004 [a]) *Rayuela*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.

_____ (2004 [b]) *Las armas secretas*, Madrid: Cátedra.

Genette, Gérard (1991) *Ficción y dicción*, Barcelona: Lumen.

Mora, Carmen de (1991) “El narcisismo del texto en «Las babas del diablo»” en *Enriqueta Morillas Ventura, El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.

Polanski, Roman (1995) “Entrevista”, en Antonio Castro, “Polanski y la mujer torturada”, *Dirigido por...: Revista de cine*, núm. 233, 16-21.

Pozuelo Yvancos, José María (1999) “Metaficciones: Cortázar y Antonioni” en Carmen Peña-Ardid (coord.), *Encuentros sobre Literatura y cine*, Zaragoza: Instituto de Estudios Turoleses y Caja de Ahorros de la Inmaculada.

Quiroga, Horacio (1996) *Todos los cuentos*, Madrid: ALLCA XX.

Ríos, Valeria de los (2008) “Fotografía, cine y traducción en «Las babas del diablo»”, en *Revista chilena de literatura*, N° 72, Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Schiminovich, Flora (1972) “Cortázar y el cuento en uno de sus cuentos.” en Helmy F. Giacomani (ed.), *Homenaje a Julio Cortázar*, New York: Las Americas/Anaya.

Wagner, Geoffrey A. (1975) *The novel and cinema*, Cranbury, New Jersey: Associated University Presses, Inc.

Filmografía

Antonioni, Michelangelo (dir.), (1996) *Blow-Up*, Inglaterra-Italia-Estados Unidos, producción de Carlo Ponti, Pierre Rove y Bridge Films; guión de Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra y Edward Bond, 108 min.