

“LAS BABAS DEL DIABLO” VS. “BLOW-UP”: CONTRARIEDADES EN LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE UN TEXTO FANTÁSTICO

TOMÁS VIVANCOS
AUGUSTANA COLLAGE

En 1959, Julio Cortázar publica “Las babas del diablo” en *Las armas secretas*. La anécdota del cuento es simple:¹ el personaje principal de la historia es Roberto Michel, fotógrafo amateur y traductor chileno, que frustra la aparente seducción de un adolescente por una mujer mayor al sacar una fotografía de ambos.

1 Se ha discutido mucho sobre la importancia de la anécdota en “Las babas del diablo” debido sobre todo al carácter moral de la misma. Julio Cortázar, en una entrevista con Evelyn Picón Garfield, le quita importancia a la inclusión de la homosexualidad en la anécdota de la siguiente manera: “Pero no es el tema de la homosexualidad lo difícil de contar para Michel, no. Es el episodio en sí, todo lo que sucedió. A él le tiene completamente sin cuidado el tema homosexual en sí, porque fíjate, ahí tienes un aspecto negativo de la homosexualidad. Es decir, hay un hombre viejo que esté tratando de conseguir un adolescente inocente, un varón. Eso es una tentativa de corrupción, de envilecimiento de un menor. Eso es el aspecto negativo, pero sería igualmente negativo si él estuviera tratando de conseguir a una niña también menor de edad.” (: 122) Por otro lado, Malva Filer ve la incursión de lo fantástico en la obra como solución a la simplicidad de la anécdota y como salvaguardia de la ingenuidad moral de la misma: “Este cuento podría resultar demasiado sencillo, y su preocupación moral un tanto ingenua, de no darse el elemento imaginario y la transformación de lo imaginado en realidad.” (: 95) No creo que sea éste el caso; mi opinión es que la anécdota cumple una función secundaria en el texto, donde lo primordial es el acto verbal. No es, así, la simplicidad de la anécdota lo que da lugar a lo fantástico, sino lo opuesto: lo fantástico da lugar a la aparente simplicidad de la anécdota como punto de apoyo para su formación como algo inherente a la realidad.

Más tarde, después de revelar la fotografía, se verá obligado a reconsiderar las conclusiones sacadas de la escena, al ser testigo de una alucinatoria animación de las imágenes en una especie de secuencia cinematográfica.

En 1966, Michelangelo Antonioni estrena *Blow-Up*, donde un joven fotógrafo londinense, cuyo nombre queda en el anonimato,² llega, después de revelar y ampliar unas fotografías tomadas en un parque a una pareja de edades dispares, a convencerse de que ha sido testigo inadvertido de un crimen. Su sospecha se confirma cuando vuelve al parque para descubrir el cadáver en un recoveco de árboles. Sin embargo, todas las evidencias del crimen, es decir, las -fotografías, los negativos, la mujer sospechosa del - crimen, el cadáver, incluso el fotógrafo mismo, se desvanecen al final de la película.

En los títulos de crédito, Antonioni cita el cuento de Cortázar como inspiración para la realización de la película, y convierte *Blow-Up* en la única obra cinematográfica lograda inspirada en un cuento de Cortázar. La película, sin embargo, no puede ser catalogada, sin correr un riesgo excesivo, en el género fantástico, aunque sí tiene las características afines a lo extraño según la teoría de Todorov.³ Es probable que *Hombre mirando al sudeste*, una película escrita para el cine (es decir, pensada de antemano en imágenes) por Eliseo Subiela, sea quizás junto con *Cronos* y *Moebius* la única película bien hecha que reúna las características del género fantástico en el cine hispanoamericano; lo que sí es cierto es que ninguna adaptación cinematográfica de la literatura fantástica ha tenido éxito en la pantalla grande.

2 Algunos críticos (Seymour Chatman, John Freccero, por nombrar algunos) se refieren a él como Thomas. Después de ver el film repetidas veces no puedo corroborar el bautizo del personaje interpretado por David Hemmings. Es ésta mi razón para llamarlo, a lo largo de mi trabajo, el fotógrafo londinense.

3 Véase el apartado sobre lo extraño en Todorov.

Muchos críticos consideran mínima la deuda de Antonioni con Cortázar.⁴ El mismo Antonioni dijo que lo único que había tomado prestado del cuento era la idea de la escena del crimen (Chatman 1985:139). Para quien ha dedicado una lectura cuidada al cuento y vista la película con atención esta afirmación es bastante difícil de sostener; En efecto, como la agudeza de algunos críticos ha señalado,⁵ la serie de paralelismos entre ambas obras es mucho más amplia que la simple prestación de la escena del crimen. Los paralelismos que revisten interés al presente trabajo son los siguientes: la afinidad de carácter entre ambos personajes, y, sobre todo, la analogía de la preocupación con las limitaciones de los respectivos discursos.

Los personajes presentan una desvinculación afin con el mundo exterior que queda reflejada en la frustración de sus pesquisas. Ambos están situados al borde de la realidad interna de las cosas y se sienten incapaces de avanzar hacia la elucidación de su verdad. Resulta también de una afinidad indeterminada el fin de ambos: Michel acaba boca arriba contemplando las nubes y las palomas, mientras que el fotógrafo londinense acaba desapareciendo mientras es visto desde arriba por la cámara.⁶ La profesión de los personajes es importante para el desarrollo de ambas obras. Por un lado tenemos a Michel, que es traductor y fotógrafo aficionado que “sabía que el fotógrafo opera siempre como una

4 Como ejemplo de esto, en su comentario de la película aparecido en el DVD de *Blow-Up* del 2004, Peter Brunette excluye hablar de las correlaciones entre ambas obras por considerarlo un acto infundado.

5 Véase como ejemplos de esta agudeza los paralelismos que Seymour Chatman traza entre ambas obras en Antonioni; or, *The Surface of the World* (: 139) y las observaciones de Dudley Andrew en “*Adaptation*” (: 462), que de forma general abordan mi planteamiento.

6 Aunque el grado de similitud de este paralelismo depende, debido a la gran apertura interpretativa que rodea el significado final de ambas obras, de una interpretación personal (¿nos indica la posición de cara al cielo, constante durante toda la narración, que está muerto Robert Michel?; sin embargo, no cabe duda de la existencia del mismo.)

permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa" (Cortázar: 81). Por otro lado tenemos al personaje principal de Antonioni, un afamado fotógrafo profesional londinense, que al igual que Antonioni y a diferencia de Michel, tiene una marcada preferencia por las imágenes y una parca habilidad verbal (Chatman 1985:2151). La diferencia es asociable con las distintas pautas narrativas: mientras que la obra del fotógrafo londinense se centrara en la transposición de las palabras en imágenes, la del traductor se centrara en el intento de *traducir* una expresión visual en palabras. Es este primer cambio un resultado lógico de las necesidades de la adaptación visual que requiere el texto de Cortázar.

Existe también el paralelismo de la inclusión del autor en ambos textos mediante el punto de vista cambiante ya que Michel alterna la primera y la tercera persona que se desdobra en "un hombre con dos voces narrativas" (Paredes: 229), mientras que el punto de vista de la película es el del fotógrafo londinense con algunas inclusiones autoriales de la cámara cinematográfica; esto queda patente en la audacia final del autógrafo en la hierba mediante el desvanecimiento del mismo fotógrafo.⁷

Dice Henry Fernández que "Cortázar's theme is the tension between two media, one temporal and one spatial, and the tension between the man who uses these media and reality itself." (2 165) La segunda de estas tensiones (la que se produce entre el discurso que se ve obligado a usar el autor y la realidad) queda claramente transcrita en la adaptación cinematográfica. De este modo, la expresión común de la duda sobre el uso del discurso y la realidad misma constituye el otro paralelismo importante de ambas obras. Obsérvese que al final, tanto en la narración como en la película, queda una serie de preguntas abiertas sobre lo que

⁷ Antonioni declaró que la supresión del actor principal era su forma personal de dejar su autógrafo en la película. Véase Chatman (1985) y Brunette, entre otros.

ha pasado en realidad, como si los discursos fueran instrumentos insuficientes para penetrar y transmitir lo que subyace a las apariencias.⁸ Esta estructura común a ambas obras hace necesaria una participación activa del receptor; son, así pues, tanto la producción narrativa como la cinematográfica, obras abiertas.⁹

Sin embargo, como apuntamos antes, estos paralelismos están ocultos tras mascarar visuales. Cabe preguntarse, en este punto, cual es la razón para el embozo con que Antonioni cubre estos paralelismos. ¿Por qué no filmar las imágenes que vienen dadas en el cuento?

Como bien demuestra Seymour Chatman en su artículo “What Novels Can Do That Films Can’t (And Vice Versa)”, los discursos cinematográfico y literario presentan diferencias encontradas en la descripción y el punto de vista que hacen valida la frase de que el mundo configurado por la palabra es distinto del mundo configurado por las imágenes. Para su demostración utiliza Chatman la adaptación cinematográfica de Jean Renoir de un texto de Maupassant, “Une partie de campagne”, que entra dentro de la literatura realista: es decir, una expresión mucho más mimética de la realidad que la dada por el género fantástico. Hay en este artículo dos puntos de especial importancia para el desarrollo

8 Dice Antonini: “I always mistrust everything which I see, which an image shows me, because I imagine what is beyond it. And what is beyond an image cannot be known.” (en Chatman 1985:138) Esta duda de las posibilidades del arte por llegar al meollo de la realidad está presente en diversos momentos de su obra. Creo que no sería arriesgado enlazar esta constante a su vinculación con un texto tan difícil de poner en imágenes como “Las babas del diablo” ya que éste está tan vinculado a la idea de la duda del arte como una red capaz de capturar la fantasía tratada como realidad; o dicho de otro modo, de capturar la verdadera esencia de la realidad.

9 Según el grado de interpretación que la obra legitima, Eco distingue entre obra abierta y cerrada. La obra abierta es aquella cuyas estrategias estructurales mueven el texto hacia la creación de un lector activo, el cual reescribe, reordena los elementos del texto en cada lectura con una interpretación libre, la cual solo representa una de las posibilidades que en número limitado se ofrecen.

del presente trabajo; a saber, el doble tiempo estructural narrativo de la literatura y la difícil tarea de la cámara para transmitir la insinuación verbal. (2004:434—435)

En relación con la primera, la literatura comienza con la página en blanco para motearla luego con la palabra escrita en tiempos determinados. Para entendernos mejor imaginemos la entrada de un personaje en una habitación; a medida que el personaje entra en la habitación, la narración nos podrá dar distintas descripciones puntuales de la misma como por ejemplo la puerta, el mobiliario, la decoración, etc. Estas referencias serán, debido al discurso literario, independientes unas de otras y seguirán un orden temporal. En ninguna de estas descripciones, el tiempo narrativo sufre merma alguna, con lo que da al escritor la posibilidad de pausar la obra tanto tiempo como la sea necesario en su tarea.

En cambio, en el cine hay un sistema semiótico donde el significante son las imágenes; el hecho que imágenes son más directas y fáciles de decodificar que el registro escrito provoca la producción de una identificación inmediata, con la imagen al imponerse ésta mucho más que las palabras escritas. Vale decir que la imagen desempeña un papel de mayor peso en nuestra percepción (Metz 2004a:316). Recuérdese que los expertos de la oratoria afirman que, de nuestras percepciones, sólo el siete por ciento proviene de lo emitido verbalmente por el emisor; el treinta y ocho por ciento corresponde al tono de voz utilizado y el cincuenta y cinco por ciento restante al ademán. Podernos, así, sin correr excesivos riesgos, aumentar el refranero, haciendo una nueva versión de la frase popular de que las personas “comen con los ojos” a la de que las personas “adquieren sus impresiones con los ojos”.

Del mismo modo, el discurso cinematográfico no describe, sino que presenta; es decir, nos da con una imagen un retrato total de la habitación en cuestión, con lo que vuelve irrelevante

el tiempo narrativo. Si la cámara se detuviera en algún elemento determinado por un tiempo excesivo, se rompería el tiempo narrativo del discurso cinematográfico. Pensemos en una toma cinematográfica que nos presentara un asesinato; la cámara podría detenerse en la sangre por unos largos segundos, es decir, por un tiempo mínimo. El espectador reconocería la sangre en cuestión de segundos y, ansioso, esperaría la siguiente imagen. Vale, así, decir junto con Metz que la expresión literaria se expande mientras que la cinematográfica se contrae. (2004:800-801)

En relación con el segundo aspecto apuntado por Chatman, el de la difícil tarea de la cámara por transmitir la insinuación verbal, la escritura es un registro limitado que permite un grado muy alto de interpretación (Chatman 2004:436), mientras que el cine es una imagen completa y acabada. Por ejemplo, en “El ahogado más hermoso del mundo,” Gabriel García Márquez describe la belleza de su ahogado simplemente con la frase *el ahogado más hermoso del mundo*; esta referencia insinúa eso: un hombre bellísimo, cuyos atributos jamás vistos con anterioridad por persona alguna no tienen parangón. Ahora bien, si tuviéramos que representar esto en el discurso cinematográfico, nos encontraríamos con el problema de dar imagen a la belleza de ese ahogado que es *el más hermoso del mundo*. ¿Dónde podríamos encontrar al actor que pudiera ser considerado como el hombre más hermoso del mundo? Algunos argumentarán que figuras como Brad Pitt Jude Law tendrían todas las papeletas para llevarse el preciado premio; sin embargo, aunque su belleza sea extrema, dista mucho de sugerir la imposibilidad de la existencia de otro hombre tan hermoso como él y así, pues, se perdería la sugerencia de la frase *el más hermoso del mundo*.

En “Las babas del diablo” el arranque del texto “Nunca se sabrá cómo hay que contar esto...” (: 77) llevará impresa la marca de la

metaficción;¹⁰ la ficción dentro de la ficción. El texto se organiza como un diálogo sobre el proceso de la creación literaria, y con esto pone de manifiesto las reglas inherentes al menester narrativo; la reflexión metafictional se produce durante las tres primeras páginas, en las que la presencia del autor se hace prominente. (Cortázar: 77-80)

La interpretación de *Blow-Up* como metaficción gana peso mediante la observación del filme como una serie de fotografías sobre otra serie de fotografías, según expresa John Freccero. (: 118)¹¹ La presencia del autor, mencionada en “Las babas del diablo,” se advierte también en *Blow-Up*, aunque tratada de forma totalmente diferente. Antonioni comienza con los títulos de crédito sobre la hierba en mal estado y acaba dejando su autógrafo en la misma hierba con la repentina y arbitraria supresión del personaje principal delante de los ojos del espectador.¹² Además, como apunté antes, en algunos momentos de la película se ve la mirada de la cámara como un personaje más, con unos ojos propios e inquisitivos que comentan la realidad a su antojo como poniendo signos de interrogación a lo que el espectador piensa

10 Muchos críticos han visto ya este aspecto del texto. Valga como referencia Alberto Paredes (: 329). El mismo Cortázar en una entrevista concedida a Evelyn Picón Garfield declara que, “en Las babas del diablo, por ejemplo, hay un primer problema del escritor que quiere contra: algo muy difícil de contar, una experiencia vertiginosa. Y se da cuenta de que los recursos lingüísticos pueden traicionarlo y pueden no servirle y entonces duda mucho, eso se nota al comienzo del cuento. No sabe cómo hay que contarlo. Empieza a contarlo en primera persona, en tercera, y duda y vacila.” (: 2021) Las reflexiones sobre este problema escritorial resultan en una reflexión sobre la escritura y en un ejemplo de metaficción.

11 Apoya esta óptica Frederick Luciani: “His [Antonioni’s] awareness of the political potential of unclosed narrative and of the self-reflexive and self-interrogatory narrative act is, in the final analysis, what separates him from his American progeny and what makes him, for them, an unknown and unknowable forebear.” (1998:204, mi énfasis)

12 Véase nota 7.

que ve el fotógrafo londinense. Esta incursión autorial es especialmente patente en la escena en que el fotógrafo londinense descubre el cadáver en el recoveco de los árboles y, sobre todo, al final de la proyección en el fingido-partido de tenis.

La descripción física literaria es la que presenta un menor número de dificultades en la adaptación cinematográfica. Esta aparente carencia de dificultad no es tal en el discurso de Cortázar. Veamos Como nos describe Roberto Michel a la mujer en su encuentro con la pareja:

[La mujer] era delgada y esbelta, dos palabras injustas para decir lo que era, [...] el pelo rubio que recortaba su cara blanca y sombría —dos Palabras injustas— y dejaba al mundo de pie y horriblemente sólo delante de sus ojos negros, sus ojos que caían sobre las cosas como dos águilas, dos saltos al vacío, dos ráfagas de fango verde. (: 84)

Sin entrar en las sugerencias subjetivas que Michel percibe (“que caían sobre las cosas como dos águilas, dos saltos al vacío, dos ráfagas de fango verde”) y concentrándonos en la descripción física y por ello más objetiva, los dos primeros adjetivos, “delgada” y “esbelta”, junto con el color rubio del pelo y el negro de los ojos, no crean mayor dificultad; fácilmente se puede encontrar a una actriz que reúna estas condiciones. Sin embargo, la insinuación verbal “dos palabras injustas para decir lo que era” genera un calidoscopio que proyecta una serie de imágenes finita pero innumerable. ¿Cómo es objetivamente la imagen de esa mujer definida por dos palabras injustas para definirla? Sólo el imaginárselo resulta una tarea de una arduidad dantesca; una suerte de aleph situado en una sala de espejos.

Pasemos ahora a la descripción del chico por Roberto Michel.¹³ El texto nos da una relación de las actividades que las ropas y

13 Transcribo la descripción a pie de página porque, a pesar de su extensión -que hace imposible su inclusión en el artículo—, me parece necesaria para

los ademanes del joven provocan en la imaginación de Roberto Michel. Es de una evidencia fuera de toda duda que el texto no nos da una descripción objetiva, sino la visión subjetiva de la percepción del personaje principal complicada por dos factores: el primero es que tuvo lugar un mes después y es por ende una reflexión extemporánea susceptible de las trampas de la memoria; el segundo, las distracciones provocadas por constantes palomas y nubes que surcan el cielo de su piso. Para llevar a cabo la transcripción de los diferentes planos insinuidores de esta descripción en la pantalla, sería necesario desarrollar toda una estructura independiente de la principal, que no tendría cabida dentro del texto fílmico; sería necesario un cortometraje independiente del largometraje donde se refieran todas las actividades mencionadas en el texto.

su consulta: "Seamos justos, el chico estaba bastante bien vestido y llevaba unos guantes amarillos que yo hubiera jurado que eran de su hermano mayor, estudiante de derecho o ciencias sociales; era gracioso ver los dedos de los guantes saliendo del bolsillo de la chaqueta. Largo rato no le vi la cara, apenas un perfil nada tonto -pájaro azorado, ángel de Fra Filippo, arroz con leche -y una espalda de adolescente que quiere hacer judo y que se ha peleado un par de veces por una idea o una hermana. Al filo de los catorce, quizá de los quince, se le adivinaba vestido y alimentado por sus padres, pero sin un centavo en el bolsillo, teniendo que deliberar con los camaradas antes de decidirse por un café, un coñac, un atado de cigarrillos. Andaría por las calles pensando en las condiscípulas, en lo bueno que sería ir al cine y ver la última película, o comprar novelas o corbatas o botellas de licor con etiquetas verdes y blancas. En su casa (su casa sería respetable, sería almuerzo a las doce y paisajes románticos en las paredes, con un oscuro recibimiento y un paraguero de caoba al lado de la puerta) llovería despacio el tiempo de estudiar, de ser la esperanza de mamá, de parecerse a papá, de escribir a la tía de Avignon. Por eso tanta calle, todo el río para él (pero sin un centavo) y la ciudad misteriosa de los quince años, con sus signos en las puertas, sus gatos estremecedores, el cartucho de papas fritas a treinta francos, la revista pornográfica doblada en cuatro, la soledad como un vacío en los bolsillos, los encuentros felices, el fervor por tanta cosa incomprendida pero iluminada por un amor total, por la disponibilidad parecida al viento y a las calles.

Esta biografía era la del chico y la de cualquier chico, pero a éste veía ahora aislado, vuelto único por la presencia de la mujer rubia que seguía hablándole" (: 84-85).

En su transcripción de la escena, Antonioni crea una doble perspectiva y nos muestra el punto de vista del fotógrafo junto con el de la cámara. No se preocupa de la similitud de la apariencia física de los personajes y opta por una actriz morena, Vanessa Redgrave; al chico lo sustituye por un hombre de edad avanzada. La presencia inadvertida al principio del hombre del coche queda cambiada por la presencia de la mano que empuña una pistola y que se dejará ver en las ampliaciones.¹⁴ Pero conserva las implicaciones de la anécdota. El fotógrafo londinense toma una serie de fotos de la pareja y la mujer va a reclamárselas. Con esto Antonioni adapta las dudas que aparecen en el texto y deja una serie de preguntas abiertas: ¿qué está pasando realmente en las escenas?, ¿qué da lugar a la reacción de ambas mujeres? Ambas obras mantendrán la apertura de estos enigmas hasta el final para, entre otras cosas, poner signos de interrogación junto a la percepción artística de la realidad.

Hasta este punto de la narración “Las babas del diablo” no tiene las peculiaridades que nos permitan colocarle la etiqueta de la literatura fantástica. Para adentrarme en la estructura seguida por el texto para alcanzar lo fantástico, tomaré prestado de Rosemary Jackson el término paraxis. Es éste un concepto empleado en la terminología óptica para definir el plano donde aparentemente convergen el rayo de luz y la representación de la imagen. Sin embargo, en rigor, este plano paraxial constituye un espejismo donde no reside ni el rayo de luz ni la imagen. Debido a lo peculiar de este fenómeno, Jackson lo utiliza para ejemplificar el proceso mediante el cual tiene lugar lo fantástico en la literatura posterior a las dos primeras décadas del siglo XX: esto es, creando un plano paraxial donde fluctúan el objeto (realidad)

14 La escena de la aparición del hombre viene después que la mujer le reclamo a Roberto Michel las fotografías: “Cuando empezaba a cansarme, oí golpear la portezuela de un auto. El hombre del sombrero gris estaba ahí, mirándonos. Sólo entonces comprendí que jugaba un papel en la comedia” (Cortázar: 87).

y la imagen (imaginario) ‘en una ambivalencia inextricable; haciendo así imposible la determinación de si se trata de un espacio real o fantástico. La función de este espacio espectral es socavar los fundamentos de la epistemología decimonónica sobre la que se asienta la percepción de la realidad. (Jackson: 19—20)

El plano paraxial se crea en el cuento cuando Roberto Michel releva la toma de la escena capturada por su cámara, creando mediante la colaboración del proceso de descodificación del lector una zona espectral donde resulta imposible dar una definición exacta de la naturaleza (fantástica o real) de los hechos narrados. Esto lo logra Cortázar al convertir la escritura en una fuente inagotable de pianos espectrales para fijar en el lector la duda que desfije la línea divisoria entre lo real y lo fantástico; socavando los fundamentos de la epistemología decimonónica donde se asienta esta certidumbre. Vale decir que las grietas con las que se construye este plano paraxial en “Las babas del diablo” tienen la señal del martillo narrativo fantástico.

En *Blow-Up*, el fotógrafo londinense hace, de las fotografías tomadas por su Nikon, progresivas ampliaciones que le dan una nueva interpretación de la escena. Pasa de pensar que sus fotografías han evitado un crimen a convencerse de la consumación del crimen cuando regresa al parque y ve el cadáver. Pero olvida su cámara. Este olvido cumple la función dentro del filme de subrayar la importancia del artista porque sólo la reproducción fotográfica de la realidad tiene validez como documento para demostrar la existencia de un hecho dado. Cuando regresa a su casa, todas las pruebas del crimen han desaparecido, con excepción de la fotografía del muerto, que ha perdido nitidez por las ampliaciones sufridas. Buen conocedor de los límites del cine, Antonioni sabía que, de haber optado por la misma estructura, la película se habría convertido en un antecedente de los episodios de *X Files*, es decir, una película de ciencia ficción. O quizás, como apunta Fernández, una experiencia nada fantasmagórica, sino más bien

lúdica ya que después de todo estamos ante una película que no es otra cosa que imágenes en movimiento (: 166-7).

La escena final de *Blow-Up* tiene como personajes al grupo anárquico de mimos que aparecen al principio del filme. Dos de ellos juegan un partido con una pelota imaginaria en una pista de tenis. La realidad del juego es apoyada por las actitudes de los otros mimos que siguen el movimiento de la pelota. El fotógrafo al final entra en el espacio virtual de la ‘realidad de los mimos cuando la pelota sale de la cancha y va a recogerla. Después de enviarla a la cancha, la sigue con la mirada. La cámara también toma parte en el juego siguiendo la pelota hasta la hierba donde comienza la película. Antonioni hace patente su presencia en la película cuando al final hace desaparecer al fotógrafo de manera arbitraria delante del espectador. De este modo inscribe su autógrafo y hace de la película una obra personal.

En ambos trabajos la obra de creación tiene una fuerza de definición propia, fuera del alcance del creador. En “Las babas del diablo” esto se expresa en la escena final cuando la fotografía toma vida propia trayendo nuevos significados. En *Blow-Up*, viene dada por las ampliaciones de las imágenes que traen una serie de interpretaciones propias. Esto es anticipado cuando el pintor Bill dice que “they don’t mean anything [las obras de arte] when I do them. Just a mess; afterward I find something to hang’on to... It’s like find in a clue in a detective story” (*Blow-Up*), para luego equiparar el significado dado por esta afirmación sobre las pinturas con el de la película misma cuando la mujer del pintor, incapaz de sacar nada en claro de la fotografía ampliada del cadáver, dice: “It looks like what of those paintings.” (*Blow-Up*) Con la expresión *those paintings* se refiere a las pinturas de su marido.

En conclusión, Cortázar crea mediante el acto verbal un espacio espectral donde el lector va creando su mundo en una serie de posibilidades finitas pero innumerables; es decir, “Las babas del diablo” es, del mismo modo que *Blow-Up*, una obra abierta.

En “Las babas del diablo”, la intención de este espacio es poner signos de interrogación al concepto de *realidad* separado de lo fantástico. Ahora bien, en el cine hay un sistema semiótico muy diferente donde el significante es una imagen que se impone mucho más que las palabras escritas al reducir considerablemente el poder imaginativo de éstas. Antonioni, inteligente lector y consagrado erudito en el ejercicio del discurso cinematográfico, entiende y respeta tanto las limitaciones como las posibilidades del cuento de Cortázar, y lleva a cabo una interpretación cinematográfica personal, con lo cual hace suyo lo que expresa el entramado literario pero dándole una expresión cinematográfica donde las imágenes tienen la preponderancia. El resultado final es una lograda adaptación del tema original que captó su atención y que guarda una serie de paralelos soterrados pero amplios con el original.

Referencias

Andrew, Dudley

- 2004 “Adaptation” En: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Ed. Leo Brandy and M. Cohen. New York: Oxford University Press. 461-469.

Blow-Up

- 1966 Dir. Michelangelo Antonioni. Actores: David Hemmings, Vanessa Redgrave, Sarah Miles. MGM.

Brunette, Peter

- 2004 Comentario. En *Blow-Up*. Dir. Michelangelo Antonioni. Actores: David Hemmings, Vanessa Redgrave, Sarah Miles. DVD. MGM.

Chahnan, Seymour

- 1985 *Antonioni; or, The Surface of the World*. California U.P.: Los Ángeles.
2004 “What Novels Can Do That Films Can’t (And Vice Versa).” En: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Ed. Leo Brandy and M. Cohen. New York: Oxford University Press. 445-460.

Cortázar, Julio

1966 “Las babas del diablo.” En su libro *Las armas secretas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 77-98.

Eco, Umberto

1965 *L'oeuvre ouverte*. Trad. Chantal Roux de Bézieux. Paris: Seuil.

Fernández, Henry

1971 “From Cortázar to Antonioni: Study of an Adaptation.” En: *Focus on Blow-Up*. Ed. Roy Huss. Prentice Hall: New Jersey. 163-167

Filer, Malva E.

1970 *Los mundos de Julio Cortázar*. Las Américas Publishing Company: New York.

Freccero, John

1971 “*Blow-Up*: From the Word to the Image.” En: *Focus on Blow-Up*. Ed. Roy Huss. Prentice Hall: New Jersey. 116-134.

García Márquez, Gabriel

1975 “El ahogado más hermoso del mundo.” En: *Todos los cuentos por Gabriel García Márquez (1947-1972)*. Barcelona: Plaza & Janes «

Jackson, Rosemary

1995 *Fantasy: The Literature of Subversion* London: Routledge.

Luciani, Frederick

1998 “The Man in the Car/in the Trees/behind the Fence: From Cortázar’s *Blow Up* to Oliver Stone’s JFK.” En: *Julio Cortázar: New Readings*. Ed. Carlos I. Alonso. New York: Cambridge University Press. 185-205

Metz, Christian

2004a “Aural Objects.” En: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Ed. Leo Braudy and M. Cohen. New York: Oxford University Press. 313-317.

2004b “The Imaginary Signifier: Identification, Mirror / The Passion for Perceiving.” En: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Ed. Leo Braudy and M. Cohen. New York: Oxford University Press. 800-817.

Paredes, Alberto

1988 *Abismos de panel: Los cuentos de Julio Cortázar*. Universidad Nacional Autónoma de México: México.

Picón Garfield, Evelyn

1981 *Cortázar por Cortázar*. Universidad Veracruzana: México.

Todorov, Tzvetan

1975 *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trad. Richard Howard. Ithaca: Cornell University Press.

