



EL ESPACIO EN *BLOW UP* DE ANTONIONI Y EN *LAS BABAS DEL DIABLO* DE CORTÁZAR. LAS MULTIREALIDADES DEL CINE Y LA LITERATURA

LUIS MIGUEL ROBLEDO VEGA
(luismiguel.robledovega@alum.uca.es)
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

Recibido: 07/11/16. Aceptado: 31/01/17

1. *Blow Up*: ¿adaptación cortazariana o ampliación antonionica?

No es extraño observar cambios importantes o reseñables cuando abordamos la adaptación cinematográfica de una determinada obra literaria, pues como bien sabemos, el lenguaje cinematográfico y el literario son universos que, pese a compartir algunas características, distan mucho el uno del otro. Por citar algunas diferencias entre ambos, destacaremos que el discurso literario tiene un número de signos limitados, mientras que el cinematográfico tiene un número ilimitado; la sintaxis del discurso literario frente a la sintaxis figurativa del cinematográfico; o la facilidad para separar el núcleo narrativo y el descriptivo del discurso literario, frente a la complejidad a la hora de separarlos en el cinematográfico. Sin embargo, quedará una esencia temática patente que nos permitirá observar qué características comparten ambas creaciones.



En este caso, nuestro análisis se centrará en el cuento *Las babas del diablo*, del argentino Julio Cortázar, y su posterior adaptación a la gran pantalla, *Blow Up*, de la mano del director italiano Michelangelo Antonioni. Si bien estos dos autores pertenecían a mundos distintos, ambos compartían una visión del mundo, así como de la realidad, bastante similar, y sentían especial predilección por presentar lo débil y manipulable que puede ser el mundo que se abre ante nuestros ojos¹. *Las babas del diablo* es un relato perteneciente al libro *Las armas secretas* publicado en 1959; siete años después, en 1966, tendría lugar el estreno de la adaptación de Antonioni, *Blow Up*.

Antes de proceder a establecer similitudes entre ambos directores, hemos de adentrarnos en su universo personal. La visión cortazariana encuentra sus principales señas de identidad en ahondar en temas como «la soledad, la incomunicación, la búsqueda de la verdad, la esperanza, el desenmascaramiento de las falsas realidades [...]» (Jakfalvi, 2007: 18). En lo referente a Antonioni, y remitiéndonos a su «trilogía existencial»², Aurora Conde señala que dichas películas «abordan el problema de la incomunicación y lo hacen resaltando la alienación de la existencia y de las relaciones interpersonales del mundo contemporáneo» (2008: 158). Así, ambos autores tratan de visibilizar lo conflictiva y compleja que es nuestra existencia. El continuo progreso al que se enfrentaba la sociedad de los años 50-60 influiría de manera determinante para mostrar esa otra realidad que se abría paso y que presentaba a un sujeto alienado; como bien indica Amberg refiriéndose al cine de Antonioni:

L' uomo moderno vive in un mondo privo di strumenti morali adeguati alle sue risorse tecnologiche; é incapace di rapporti autentici con il suo ambiente, con le persone con cui si trova o addirittura con gli oggetti che lo circondano, poichè porta con sé un sistema di valori fossilizzato, fuori passo coi tempi³ (Amberg en Conde Muñoz, 2008: 159).

El hombre se nos presenta como un ser ajeno a su realidad, desubicado e incapaz de adecuarse al entorno que lo rodea. En esta idea también coincidirán Antonioni y Cortázar, pues el argentino se mostraba dubitativo ante todo aquello que contemplaba.

¹ Profundizaremos en este tema más adelante.

² Compuesta por *L'avventura* (1960), *La Notte* (1961), y *L'Eclisse* (1962).

³ El hombre moderno vive en un mundo privado de instrumentos morales adecuados a sus recursos tecnológicos; es incapaz de encontrarse auténtico con su ambiente, con la persona con la que se encuentra, o incluso con los objetos que lo rodean, porque lleva consigo un sistema de valores fosilizados, fuera de sintonía con los tiempos.

En este fragmento, relativo a una entrevista, en el que divaga sobre el sentimiento fantástico⁴, hace hincapié en esa duda acerca de la realidad:

Julio Cortázar: Desde muy pequeño, hay en mí ese sentimiento de que la realidad para mí no era solamente lo que me enseñaba la maestra y mi madre y lo que yo podía verificar tocando y oliendo, sino además continuas interferencias de elementos que no correspondían, en mi sentimiento, a ese tipo de cosas (Prego en Alazraki, 2001: 282).

Así, y remitiéndonos a la definición, podemos establecer que tanto Cortázar como Antonioni coinciden en ser representantes de la denominada postmodernidad estructuralista, es decir, aquella que «se cuestiona el contenido de verdad de la representación visual, ya sea realista, simbólica, o abstracta, y explora el régimen de significado y orden que soportan estos diferentes códigos» (Foster, 1988: 256).

Sin embargo, y pese a estas características comunes de ambos autores, Cortázar apenas encontraría alguna esencia de su relato en el film de Antonioni. Efectivamente, Antonioni quiso desprenderse bastante del relato de Cortázar, recogiendo para su película aquello que más le interesaba:

La idea de *Blow Up* me vino al leer un breve relato de Julio Cortázar. No me interesaba tanto el argumento como el mecanismo de las fotografías. Descarté aquel y escribí uno nuevo, en el que el mecanismo asumía un peso y un significado diversos (Antonioni en Mahieu, 1980: 645).

Es bastante curioso que, pese a ello, Cortázar señaló que le hacían decir que «*Blow Up* era sensacional y que era más Cortázar que Antonioni» (Cortázar, 2002: 1165).

Sin embargo, el argentino opinaba algo totalmente distinto:

Admiré el genio cinematográfico de A., su admirable manejo de la cámara, y la secuencia de las ampliaciones de la fotografía me parecieron lo mejor del film. 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 al 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. El resto, quizá por suerte, es íntegramente de Antonioni (2002: 1167).

Si bien el film de Antonioni enfocaba el relato de Cortázar de una manera totalmente distinta, en nuestro trabajo estableceremos similitudes en ambos relatos a través de tres conceptos clave: el espacio, el arte, y la *metaficción*.

⁴ Lo fantástico moderno (o *neofantástico* como lo definió Jaime Alazraki) también se encuentra patente en el cuento de Cortázar, así como en la película de Antonioni, sin embargo no vamos a profundizar en este aspecto ya que es otro el tema que nos concierne.

2. Thomas y Roberto Michel: el enfoque del sujeto posmoderno

Sin olvidar que nuestro principal objetivo mediante este trabajo es analizar la concepción del espacio en ambas obras, es imprescindible que, antes de aventurarnos a ello, establezcamos un paralelismo aproximado entre los protagonistas: Michel en el cuento de Cortázar y Thomas en la película de Antonioni⁵.

El personaje principal del cuento de Cortázar es un traductor aficionado a la fotografía que un día decide ir a sacar fotos a un parque, en el que encontrará una peculiar escena en la que un joven es, aparentemente, seducido por una mujer mucho mayor que él. En cambio, el protagonista del film de Antonioni es un fotógrafo profesional que se dirige a un parque con el mismo fin que el personaje de Cortázar; sin embargo, este lo hace para incluir esas fotos en un álbum que está preparando, siendo el motivo más profesional que lúdico. Si analizamos la situación, podemos contrastar que ambos personajes deciden ir al mismo lugar con un objetivo determinado: realizar unas fotografías, por ocio en un caso, y por trabajo en el otro. Una vez allí, tendrá lugar un suceso que supondrá el centro y desencadenante del resto de acontecimientos. Es interesante señalar que en los dos casos encontramos una visión bastante sesgada de los personajes, pues de Roberto Michel únicamente sabemos aquello que Cortázar quiere que sepamos: es traductor, fotógrafo, y ha vivido un acontecimiento en apariencia perturbador en un parque; en cuanto a Thomas, conocemos algunos datos más de él, como por ejemplo que es una persona a la que le gusta mantener el control —esto lo podemos observar desde las primeras escenas, concretamente cuando fotografía a una modelo y le pide que pose en diferentes posturas, lo que nos muestra a un Thomas excitado ante la autoridad que ejerce en su estudio⁶—. Como indica Carmen Bobes Naves:

Los personajes se presentan como sujetos de los que nada se sabe en realidad y se describen desde afuera, desde una visión *behaviorista*, por su apariencia, por los indicios, por sus actos, por su actitud corporal, y parecen seductores, seducidos, terceros, etc. (1991: 298).

⁵ Durante la película nunca se refieren al protagonista bajo este nombre, sin embargo, en el guión figuraba como tal.

⁶ Pese a nombrar esta escena, y para no detenernos demasiado en este punto, esto puede verse durante más ocasiones a lo largo de la película; un ejemplo es el momento en el que Thomas realiza una sesión a un grupo de modelos y se exalta al ver que estas no siguen sus instrucciones; cuando la mujer del parque va al estudio a visitarle e intenta ser quien controle la situación durante todo el diálogo; o cuando van a visitarle las dos aspirantes a modelo este les pide que le preparen un café.

De Thomas y de Roberto Michel solo conocemos aquello que quieren que conozcamos, esto es, aquello que Cortázar y Antonioni quieren desvelarnos; únicamente mediante inferencias podremos extraer el resto de información. Un claro ejemplo de ello es el carácter voyerista que desvelan tanto Thomas como Michel. Si acudimos a la obra de Antonioni, esto podemos observarlo a lo largo de todo el film; en la escena del parque, cuando las jóvenes aspirantes a modelos van a visitar a Thomas y protagonizan una pelea un tanto erótica a la que el fotógrafo asiste como espectador, o cuando el pintor y su pareja mantienen relaciones ante un Thomas lascivo que se deleita con la escena; mientras que Michel, en el cuento de Cortázar, parece excitarse ante las numerosas posibilidades que se le abren a través de las fotografías —homosexualidad, pederastia, triángulo amoroso, etc.—. ¿Cómo articulan ambos personajes su visión? Esta cuestión es bastante relevante a la hora de abordar el asunto que nos corresponde; Michel, traductor, está acostumbrado a manipular la realidad, a adaptarla a sus intereses, incluso la historia comienza y finaliza en el mismo lugar en el que lleva a cabo sus manipulaciones; su piso:

Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo, aficionado a sus horas, salió del número 11 de la rue Monsieur-le-Prince el domingo siete de noviembre del año en curso (ahora pasan dos más pequeñas, con los bordes plateados). Llevaba tres semanas trabajando en la versión al francés del tratado sobre recusaciones y recursos de José Norberto Allende, profesor en la universidad de Santiago (Cortázar, 2007: 126).

Al igual que Michel controla la realidad desde su piso, mediante su trabajo de traductor, Thomas lo hace desde su estudio de fotografía. Para establecer un paralelismo significativo entre ambos personajes es importante considerar la siguiente afirmación:

Decir que una traducción brota del original, pero no tanto de su vida como de su supervivencia implica, por lo tanto, afirmar que la traducción requiere la muerte del original. O más precisamente que, de la misma manera que la fotografía nombra tanto a los muertos como a la supervivencia de los muertos, la traducción nombra la existencia continúa de la muerte. El original vive más allá de su muerte en la traducción, del mismo modo que el fotografiado, en una fotografía sobrevive a su propia muerte (Cadava, 2008: 59-60).

Nuestros protagonistas se encargan de perpetuar un determinado producto: uno un texto, y otro una fotografía. Sin embargo, ambos van más allá y reflexionan sobre la literatura y el propio cine como constructores de su propio mundo. No es menos interesante la siguiente reflexión llevada a cabo por Valeria de los Ríos, que afirma que «Cortázar construye un sujeto que es al mismo tiempo un letrado (traductor) y un observador (primero fotógrafo y luego espectador cinematográfico)» (2008: 8). Si

partimos de las premisas anteriormente expuestas tenemos dos personajes que controlan la realidad, la conservan, y del mismo modo, la observan, presentándose como dioses ante nosotros. Para continuar en esta misma línea tomaremos la siguiente idea:

Las imágenes fotográficas menos parecen enunciados acerca del mundo que sus fragmentos, miniaturas de realidad que cualquiera puede hacer o adquirir. Las fotografías que manosean la escala del mundo son a su vez reducidas, ampliadas, recortadas, retocadas, manipuladas y trucadas. Envejecen, atacadas por las consabidas dolencias de los objetos de papel; desaparecen, se hacen valiosas, y se compran y venden, se reproducen (Sontag, 2006: 17).

Esta exposición nos aporta otra importante referencia a la hora de analizar ambos personajes y, quizás, la más significativa de todas: el traductor y el fotógrafo, así como Cortázar y Antonioni, manipulan el entorno—o al menos creen hacerlo—. Esta idea ya la presenta Cortázar en su texto, afirmando que «el fotógrafo opera siempre con una permutación de su manera de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa» (2007: 127).

También, retoma esta idea la siguiente afirmación:

El cineasta, en ese proceso de alquimia al que Thomas somete a la fotografía, la hace caminar por senderos muy parecidos a los recorridos por la pintura, es decir, a partir de la pérdida de la forma reconocible, cuando el hallazgo comienza a tener sentido (Cepedello y Melendo, 2013: 241).

Así, nos encontramos ante unos personajes que, pese a que pretenden controlar, manipular, preservar, y observar el contexto que les rodea, se verán incapaces y sometidos, ya que la realidad como tal no existe, de modo que «la reconstrucción de la historia desde la ampliación fotográfica es un hecho de alucinación, resultado de una profunda crisis personal» (Pozuelo Yvancos, 1993: 246).

Thomas y Michel se descubren como sujetos posmodernos que, pese a creer tener una visión inequívoca y absoluta del espacio, no son sino piezas de un complejo engranaje que es la realidad quebradiza y contorsionada en la que habitan.

Michel sugiere a los lectores varias historias posibles. Nadie sabe toda la historia ni el modo en que se contará. El fotógrafo tiene ante sus ojos unos personajes, pero no puede estar seguro ni de lo que ve, porque lo que parecía que se limitaba a dos, parece que hay que construirlo con tres, es una historia entre tres, o quizá la verdadera historia implique a más personajes que ni entran en el relato (Bobes Naves, 1991: 314).

¿Qué es real y qué no? Al no tener certeza ni validez, lo que se representa pone en duda el concepto de realidad como tal y, asimismo, la fabricación de esta,

convirtiéndose tanto la película como el cuento en ejercicios de reflexión que los autores quieren llevar a cabo a través de los personajes, —sujetos que constituyen el espíritu de la postmodernidad—, pues en esta:

el sujeto perceptor deja de ser una entidad coherente ni generadora de sentido; su percepción de la realidad y la fantasía no se articula en oposiciones binarias totales, sino en un juego inestable de coexistencia que termina con la superposición de ambas (Lozano Mijares, 2008: 132).

Por lo que Cortázar y Antonioni, en calidad de creadores, nos colocan, como espectadores y lectores respectivamente, ante unos personajes alienados y ajenos a una realidad que termina por dominarles, y que se encuentra desestabilizada ontológicamente y quebradiza en su representación, y que a su vez contiene múltiples bifurcaciones representadas a través de un *metadiscurso* con el cine y la literatura como canalizadores.

3. El espacio como desencadenante del *metadiscurso*

Es evidente que, tras las consideraciones anteriormente expuestas, podemos extraer una serie de valoraciones que, *a priori*, nos servirán para abordar cómo Cortázar y Antonioni tratan de ejercer una reflexión acerca de las numerosas posibilidades que articulan el cine y la literatura usando para ello el espacio —París en el caso de Cortázar y Londres en el caso de Antonioni—.

La película de Antonioni comienza de manera muy significativa, pues la primera escena nos muestra a un grupo de alborotadores vestidos de mimos, a bordo de un todoterreno, dispuestos a escandalizar; posteriormente el plano que sigue nos muestra a un grupo de obreros saliendo de la fábrica. Con este contraste, Antonioni trata de enfrentarnos dos mundos: el de la lucha de los alborotadores frente a la de la clase obrera; hecho que plantea un conflicto social. Por un lado, tenemos la visión de los revolucionarios que intentan romper los moldes mediante actos reivindicativos —en este caso destruir el orden establecido—; y por otro, la visión de los obreros que, atrapados en un sistema capitalista, quedan reducidos a meros autómatas. Mientras los mimos tratan de luchar contra los moldes sociales, los obreros deben someterse al sistema capitalista para poder subsistir. El plano vuelve a cambiar para mostrarnos a dos

monjas y a un soldado londinenses en el mismo camino que los mimos; de nuevo volvemos a un enfrentamiento: el intento de romper la religión, por un lado, y la autoridad por otro. Esto implica mostrar un determinado lugar, la ciudad, como contenedor de diversas realidades: la de los *beatniks* que intentan subvertir el orden, la de los obreros que sirven al sistema capitalista vigente, y la del orden, representado por las monjas y el soldado.

Tras esto, observaremos cómo el protagonista, que se encontraba entre los obreros⁷, da dinero a los mimos, que llevan consigo una hucha de donativos, contribuyendo de este modo a la causa indeterminada que estos personajes defienden.

Remitiéndonos al cuento de Cortázar, comienza así:

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 a 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 (2007: 123).

Cortázar intenta demostrarnos, mediante este primer párrafo, que el lenguaje, lejos de ser una entidad coherente, puede servir como instrumento para manipular la realidad que percibimos. De la misma manera que no conocemos a ciencia cierta quién es el narrador. Wittgenstein denominaba a esto *juegos del lenguaje*, para referirse a la relatividad y múltiples posibilidades que este presentaba. Como observa Rosalba Campra:

En el nivel más alto de estos juegos se encuentra la distorsión de la realidad física de la palabra. Esta no es una totalidad, sino un resultado que puede descomponerse y recomponerse según otro orden: imagen de los dobles secretos de la realidad...Y, no casualmente, la realidad que se cela en esa otra combinación posible es siempre destructiva (2009: 220).

El espacio del que hablamos a continuación no es otro sino aquel que ocupa el lenguaje, esto es, el del libro. En este caso se nos presenta a un personaje que es traductor, y como tal se encarga de «manipular» el lenguaje. Es por ello que, a los ojos de este, la lengua se transforma en algo mutable y quebradizo, al igual que la realidad, pues esta última se halla controlada por el lenguaje, pero ¿qué ocurre si este carece de certeza? En este aspecto, y para entender mejor esto, conviene citar a David Roas:

⁷ Más adelante descubriremos que su situación en ese momento no era casual, sino porque se encontraba realizando fotos a los obreros saliendo de la fábrica.

La narrativa posmoderna supone una perfecta transposición de estas nuevas ideas, manifestadas en su cuestionamiento de la capacidad referencial del lenguaje y la literatura. Coincide así con la visión posestructuralista de la realidad, resumida en la idea de que ésta es una construcción artificial de la razón (Paul de Man, *Blindness and Insight*): en lugar de explicar la realidad de un modo objetivo, la razón elabora modelos culturales ideales que superpone a un mundo que se considera indescifrable. Ello implica la asunción de que no existe una realidad que pueda validar las hipótesis. De ese modo, y engarzando con las tesis científicas y filosóficas antes expuestas, la realidad es vista como un compuesto de constructos tan ficcionales como la propia literatura. Lo que se traduce en la disolución de la dicotomía realidad/ficción (2009: 102).

Es interesante asumir esta idea como una constante en la narrativa cortazariana: la literatura y la realidad se unen como si fuesen una sola entidad. Es muy recurrente esa yuxtaposición conflictiva de órdenes en la narrativa posmoderna, al igual que también lo es en el cine como veremos más adelante.

El cuento de Cortázar continúa con una dificultad a la hora de encontrar la focalización narrativa de la historia:

Y ya que vamos a contarlo pongamos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo siete de noviembre, justo un mes atrás. Uno baja cinco pisos y ya está en el domingo, con un sol insospechado para noviembre en París, con muchísimas ganas de andar por ahí, de ver cosas, de sacar fotos (porque éramos fotógrafos, soy fotógrafo). Ya sé que lo más difícil va a ser encontrar la manera de contarlo, y no tengo miedo de repetirme. Va a ser difícil porque nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo (nubes, y a veces una paloma) o si sencillamente cuento una verdad salvo para mi estómago, para estas ganas de salir corriendo y acabar de alguna manera con esto, sea lo que fuera (2007:125).

Es una tarea bastante compleja encontrar el punto de vista desde el que se narra la historia, ya que desconocemos la persona del narrador; por ello se nos muestra la imposibilidad de abordar el relato desde una óptica realista y absoluta. Es interesante dilucidar esta cuestión a partir de las siguientes escenas del film.

Tras presentarnos a Thomas, se nos muestra cómo este llega a su estudio fotográfico, que también es su casa. En él debe realizar una sesión de fotos de carácter erótico a una modelo⁸. Durante la sesión, el fotógrafo da instrucciones a la joven enunciando palabras como «retuércete» o «estírate», y presentándose en un estado de excitación ante el hecho de controlar la situación. Los verbos son enunciados en modo imperativo y, de nuevo, usamos el lenguaje como catalizador de la realidad, que nos

⁸ Es bastante curioso que la modelo dice a Thomas que debe coger un avión a París, ciudad en la que se desarrolla el cuento de Cortázar; aunque no es seguro que sea una referencia por parte de Antonioni, podría interpretarse como tal.

sirve para referirnos a esa capacidad de estirar y de retorcer la realidad de la fotografía. Al igual que la fotografía retuerce la realidad, también el cine lo hace.

En la misma escena, pero más adelante, Thomas pide que le quemem la ropa, lo que puede simbolizar una pérdida de parte de su individualidad, como si de un fuego figurado se tratase. Esto puede comprenderse mejor ya que, posteriormente, nuestro protagonista realiza una sesión de fotos a varias modelos. Estas se colocan perpendiculares a varios espejos que, en calidad de focalizadores, distorsionan la imagen. Las modelos van vestidas con ropas típicas de los años 60 y el fotógrafo les pide que posen, pero estas no saben seguir sus instrucciones, por lo que Thomas se exalta ante su incapacidad de controlar la situación. Es probable que la anterior quema de su ropa tenga que ver con el cambio de personalidad que va a producirse en este, un Thomas sexualmente excitado ante su dominio de la realidad frente a un Thomas exasperado ante un grupo de modelos que, lejos de seguir sus instrucciones, se encuentran perdidas e incapaces de realizar su trabajo. Nuevamente es interesante hacer referencia al lenguaje, pues Thomas enuncia la siguiente orden: « ¡despertad!», como si las modelos se encontrasen en un sueño, hecho que cobra más importancia cuando este les pide que cierren los ojos antes de abandonar el estudio, enfrentando de nuevo dos mundos: el del sueño y el de la vigilia. La confrontación del sueño y de la vigilia, pese a encontrar antecedentes muy anteriores, es también un elemento muy recurrente en la narrativa posmoderna.

A continuación, la acción traslada a Thomas al estudio de su amigo Bill, que es pintor. El personaje de Bill, al igual que Thomas, manipula la realidad, esta vez mediante la pintura. De este personaje es necesario que tomemos dos frases que son las que siguen: «toda forma por sí misma adquiere sentido» y «es como hallar una pista en una investigación⁹». Bill es, al igual que Thomas, un titiritero que pretende moldear la realidad a su antojo.

Antonioni, en lugar de diseñar un personaje aparentemente esquizofrénico, desentrañando a través del mismo ciertos entresijos que tienen que ver, en su caso, con la fotografía y la pintura, elabora, en este sentido, un discurso más simple, que no distraiga al espectador de lo que de verdad le importa: fotografía *versus* pintura, y la ambigüedad que estos dos medios de expresión en cuanto a representación de la

⁹ Esta frase es bastante interesante ya que sirve de precedente al centro neurálgico de la trama que será la famosa escena del parque, y el posterior crimen en el que Thomas se verá involucrado.

realidad generan. Para ello crea dos personajes: Thomas, el fotógrafo, y Bill, el pintor (Cepedello y Melendo, 2013: 241).

Pintura, fotografía, y lenguaje son entidades problemáticas, manipulan la realidad, pero a su vez son manipuladas. Antonioni nos muestra los diferentes contextos; ciudad, estudio de fotografía de Thomas, estudio de pintura de Bill; del mismo modo que nos muestra cómo puede transformarse el mundo en cada uno de ellos.

En la escena posterior, Thomas regresa al estudio y las modelos tienen los ojos abiertos, lo que nos lleva a establecer una analogía entre el tiempo en el que las modelos permanecieron con los ojos cerrados, y el tiempo en el que Thomas va a visitar al pintor, como si de una interferencia dentro de la historia se tratase. Esto podría interpretarse como una clara referencia *metacinematográfica*: la acción en el estudio se ha pausado mientras Thomas visitaba a su amigo, la realidad del estudio en el que Thomas lo controla —o cree controlarlo— todo se ha detenido para dar paso a otro espacio, esto es, a otra realidad, que es la que se desarrolla en el estudio de Bill¹⁰, quedando la película, «detenida» en ese momento. En este sentido podríamos decir que, desde ese mismo instante, la propia trama no es otra cosa sino una reflexión acerca de la obra cinematográfica y sus numerosas posibilidades como configuradora de la realidad. Esto puede observarse mejor cuando Thomas vuelve a ordenarles que cierren los ojos antes de abandonar de nuevo el estudio.

La escena que sigue nos muestra a Thomas en una tienda de antigüedades con el objetivo de encontrar cuadros de paisajes, pero el dueño le niega que haya dichos cuadros, pese a que este los ve. La tienda de antigüedades no es sino otro espacio en el que la realidad se retuerce, pues en ella encontramos objetos pertenecientes al pasado, y ¿qué es el pasado sino otro modo de configurar la realidad¹¹? La tienda, como espacio, une dos tiempos, presente y pasado, convirtiéndolos en uno solo. El hecho de que Thomas busque un paisaje es bastante significativo porque, junto con lo expuesto por su

¹⁰ Más adelante descubriremos que Thomas se siente atraído por la pareja de su amigo Bill, concretamente, a través de una escena de carácter voyerista que ya mencionamos anteriormente y sobre la que volveremos a incidir.

¹¹ Recordemos que una de las premisas de la posmodernidad es negar la fiabilidad del pasado como entidad histórica, de modo que este y el futuro, que es una entidad incierta, se unen con el presente, convirtiendo a este último en un *presente eterno*.

amigo Bill, nos servirá de precedente para la famosa escena del parque que tendrá lugar después.

Regresando al relato de Cortázar, y situándonos en la acción central de la historia, Michel¹² nos presentará su lado ocioso, el de fotógrafo aficionado¹³.

Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños, pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros. No se trata de estar acechando la mentira como cualquier repórter, y atrapar la estúpida silueta del personajón que sale del número 10 de Downing Street, pero de todas maneras cuando se anda con la cámara hay como el deber de estar atento, de no perder ese brusco y delicioso rebote de un rayo de sol en una vieja piedra, o la carrera trenzas al aire de una chiquilla que vuelve con un pan o una botella de leche. Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra cosa que la cámara le impone insidiosa (ahora pasa una gran nube casi negra), pero no desconfiaba, sabedor de que le bastaba salir sin la Cónfax para recuperar el tono distraído, la visión sin encuadre, la luz sin diafragma ni 1/259. Ahora mismo (qué palabra ahora, qué estúpida mentira) podía quedarme sentado en el pretil sobre el río, mirando pasar las pinzas negras y rojas, sin que se me ocurriera pensar fotográficamente las escenas, nada más que dejándome ir en el dejarse ir de las cosas, corriendo inmóvil con el tiempo. Y ya no soplabla viento (Cortázar, 2007: 127).

Cuando Michel describe de manera tan detallada y específica el trabajo de un fotógrafo, no puede sino remitirnos al personaje creado por Antonioni, Thomas, concienzudo, tenaz, y milimétrico en su trabajo. También es reseñable la indicación que realiza el traductor sobre la manera personal que tiene el fotógrafo de ver el mundo, muestra, una vez más, del relativismo que encontramos a la hora de enfrentar la realidad. Michel otorga al adverbio temporal ahora la categoría de «mentira». Sobre esto, es interesante acudir a la siguiente reflexión:

Cortázar intenta transmitirnos ese sentimiento de desconfianza frente a la realidad y a la palabra que debe nutrir la búsqueda de otras posibilidades. La palabra es vista como algo concreto, pero cuyo trámite cotidiano le ha hecho perder su trascendental significado. En las primeras páginas se había roto con las secuencias tradicionales del narrar: comienzo, desarrollo y desenlace, intentando invertir estos órdenes. Ahora nos sugiere que es imposible determinar el momento en el que ocurre el cuento (Jafkavi, 2007: 127).

¹² Aunque usamos a Michel como narrador, por usar alguna voz, es importante recordar que no sabemos a ciencia cierta quién o qué está narrando la historia.

¹³ Es bastante interesante que Antonioni quiera que su personaje principal, Thomas, sea fotógrafo profesional, lo que aporta aún más sostenibilidad a la idea de la *metaficción* en el cine, al operar Thomas como operaría un cámara cuando rueda una escena en una película.

Esa búsqueda de otras posibilidades nos remite, a su vez, a la denominada *Teoría de los mundos posibles*, aplicable a la literatura, pero también al cine en este caso. Tomás Albaladejo la define como una

Explicación de la realidad, ampliamente entendida esta, pues de ella forman parte tanto el mundo real efectivo, objetivo, como los mundos alternativos de este, estando configurada esta explicación sobre los sujetos que experimentan esa realización en sus diferentes secciones y posibilidades (1998: 76).

Nieves Vázquez, en su artículo «Del cuento al cine: Julio Cortázar» señala lo siguiente:

En este sentido, el cuento de Cortázar se nos presenta como un caso extraordinario de reflexión de la literatura sobre la imagen, un punto de encuentro entre dos formas de arte o dos formas de representación, la escritura y la fotografía, que en el escritor argentino están mediatizadas por sendos instrumentos técnicos, la máquina de escribir Remington y la cámara fotográfica Cónfax; de ahí que en todo el relato podamos percibir un cuestionamiento latente sobre la capacidad o incapacidad de un escritor para narrar o, lo que es lo mismo, de un fotógrafo para captar la realidad objetiva con su cámara (1992: 139).

En *Blow Up* la escena del parque se desarrolla como sigue: Thomas llega al lugar y aprovecha para sacar la cámara y tomar fotos; el siguiente plano nos muestra cómo lanzan una pelota y esta se pierde en la lejanía¹⁴. A continuación, el fotógrafo contempla a una pareja, compuesta por una mujer con aspecto juvenil y un hombre algo más entrado en años, y les persigue para tomarles fotos; una vez se han detenido en un punto, comienza a fotografiarles, hasta que la mujer se percata de su presencia y va a pedirle explicaciones.

Es en ese mismo instante en el que se produce uno de los diálogos, a nuestro parecer, más relevante de la película. El protagonista sigue tomando fotos de la misteriosa mujer, que, indignada ante su actitud, le pide que pare, ante lo que Thomas contesta con frases como: «yo solo hago mi trabajo como los toreros o los políticos» o «no es culpa mía si no hay paz». El primer enunciado resulta bastante reseñable ya que, retomando la visión espacial y la configuración de la realidad, podemos establecer un amplio paralelismo entre la figura del político, la del torero, y la de Thomas como fotógrafo, pues los tres controlan la realidad a su manera: el torero desde la plaza es el que domina la acción y despierta los aplausos y ovaciones del público, así como domina al toro; el político domina a las masas y controla la sociedad, influyendo en todas y cada

¹⁴ Es importante relacionar esto con el final de la película, en el que también se produce un lanzamiento de pelota, sin embargo, al final solo escucharemos el ruido.

una de las decisiones de gran importancia que se tomen en su país; y por último, el fotógrafo, en este caso Thomas, manipula, estira, y retuerce la realidad desde sus fotografías. Por este motivo, compara su trabajo con el de un torero o un político, indicando a la mujer que su trabajo es mantener el control sobre la realidad; aunque a diferencia de los dos anteriores, el fotógrafo puede ejercer dicho control desde cualquier lugar, o cree poder hacerlo, mientras que el político lo hace desde un hemiciclo o cámara y el torero desde una plaza. En cuanto a la siguiente frase, demuestra el carácter cínico de Thomas, pues pese a haber fotografiado a la mujer y ponerla en un aprieto, ya que por su intranquilidad podemos inferir que su encuentro con el hombre puede ser algo comprometedor, trata de eludir su culpa y no asumirla. Tras este diálogo, llega a un acuerdo con la mujer, que queda en ir a visitarle para recoger los negativos.

El protagonista del cuento de Cortázar se encuentra también con una pareja, sin embargo, en este caso, se trata de un chico joven y una mujer mayor que él:

Del chico recuerdo la imagen antes que el verdadero cuerpo (esto se entenderá después), mientras que ahora estoy seguro que de la mujer recuerdo mucho mejor su cuerpo que su imagen. Era delgada y esbelta, dos palabras injustas para decir lo que era, y vestía un abrigo de piel casi negro, casi largo, casi hermoso. Todo el viento de esa mañana (ahora soplaba apenas, y no hacía frío) le había pasado por el pelo rubio que recortaba su cara blanca y sombría —dos palabras injustas— y dejaba al mundo de pie y horriblemente solo delante de sus ojos negros, sus ojos que caían sobre las cosas como dos águilas, dos saltos al vacío, dos ráfagas de fango verde. No describo nada, trato más bien de entender. Y he dicho dos ráfagas de fango verde (Cortázar, 2007: 129).

El parque se perfila del mismo modo en Cortázar y en Antonioni, pues ambos personajes pretenden ejercer un control sobre la situación, al igual que ambos quedan fascinados por la escena que ante ellos se presenta. Si acudimos nuevamente a la enunciación, es cuanto menos notable que Michel afirme que no describe nada, sino que trata de entenderlo; por lo que discernimos que, pese a creer controlar la situación, realmente es la situación la que lo controla a él. El parque es un espacio en el que ni Michel ni Thomas pueden dominar la realidad, a diferencia de lo que ocurre con sus espacios particulares: el apartamento de Michel, en el que trabaja realizando las traducciones, y el estudio fotográfico de Thomas. En el cuento, Michel duda de la veracidad de los hechos ya que el contexto en el que se encuentra es un entorno ajeno que escapa a su poder. Tras continuar describiendo la escena, Roberto, al igual que Thomas, tiene un encontronazo con la mujer:

Lo podría contar con mucho detalle, pero no vale la pena. La mujer habló de que nadie tenía derecho a tomar una foto sin permiso, y exigió que le entregara el rollo de película. Todo esto con una voz seca y clara, de buen acento de París, que iba subiendo de color y de tono a cada frase. Por mi parte me importaba muy poco darle o no el rollo de película, pero cualquiera que me conozca sabe que las cosas hay que pedírmelas por las buenas. El resultado es que me limité a formular la opinión de que la fotografía no solo no está prohibida en los lugares públicos, sino que cuenta con el más decidido favor oficial y privado (Cortázar, 2007: 133).

La justificación de Michel para tomar las fotografías remite de nuevo a la localización espacial, pues un parque, como bien dice, es un lugar público en el que existe libertad. Esta explicación puede contrastarse con la enunciada por Thomas que, con el mismo tono cínico, trata de encontrar una salida a su acción, pese a haber invadido la privacidad de dos personas con su acoso fotográfico. El parque como lugar público nos muestra una visión idílica, bucólica, e incluso paisajística¹⁵; sin embargo, más adelante se nos mostrará que un parque también puede ser un entorno peligroso, terrible, y siniestro.

La siguiente escena que destacaremos es aquella en la que Thomas se cita en un restaurante con otro hombre para mostrarle un álbum con diversas fotos que denotan crudeza —gente en estado de precariedad, delincuencia, obreros—; y le dice que pretende incluir las fotos del parque al final del álbum para que aporte algo de paz al conjunto. Cuando el protagonista abandona el restaurante, el siguiente plano nos muestra a un grupo de activistas contra la guerra acompañados por un gendarme. De nuevo se confrontan dos órdenes, el de la autoridad frente al de la lucha social, poniendo de manifiesto dos realidades totalmente distintas que, en la gran ciudad, confluyen como una sola. Una de las partes más simbólicas es, probablemente, cuando uno de los activistas coloca la pancarta en el coche de Thomas, y una vez este arranca, la pancarta sale volando, es decir, la guerra no puede evitarse, y pese al intento de los activistas por cambiar la realidad a su antojo, esta seguirá el curso que dicten las altas esferas.

A continuación, en otra de las escenas notorias de la película, se muestra a la mujer del parque visitando a Thomas en su estudio. A la hora de comentar esta escena es cuanto menos destacable la actitud del fotógrafo frente a la situación: en todo momento Thomas trata de mantener el control del diálogo, incluso juega con la mujer,

¹⁵ Haciendo una clara referencia a las escenas pictóricas presentes a lo largo de la película: primero en los cuadros de Bill, y luego en los de la tienda de antigüedades a la que acude Thomas.

haciendo hincapié en su obsesión por hacer ver que su estudio es su zona de mando particular. En primer lugar, llaman por teléfono, tras lo que Thomas afirma que la persona al otro lado de la línea es su mujer y que es un hombre casado y con hijos, para luego negarlo, construyendo una nueva versión en la que la mujer al otro la del teléfono es su pareja y conviven juntos, para, posteriormente, negarlo de nuevo, demostrando así su carácter manipulador. En segundo lugar, pone música y pide a la mujer que se mueva al ritmo de esta, asemejándose sus movimientos con los de un autómeta, demostrando de este modo cómo la música también ejerce su propio control sobre la realidad. Finalmente, y tras producirse un encuentro entre Thomas y la misteriosa mujer, este se queda algunos negativos y da los restantes a la desconocida.

En el relato de Cortázar, una vez Michel abandona el parque ocurre lo que sigue:

El negativo era tan bueno que preparó una ampliación; la ampliación era tan buena que hizo otra mucho más grande, casi como un afiche. No se le ocurrió (ahora se lo pregunta y se lo pregunta) que solo las fotos de la Conserjería merecían tanto trabajo. De toda la serie, la instantánea en la punta de la isla era la única que le interesaba: fijó la ampliación en una pared del cuarto, y el primer día estuvo un rato mirándola y acordándose, en esa operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a la perdida realidad; recuerdo petrificado, como toda foto, donde nada faltaba, ni siquiera y sobre todo la nada, verdadera fijadora de la escena (Cortázar, 2007: 135).

Al contraponer los términos *recuerdo* y *perdida realidad* observamos de nuevo cómo la fotografía no es sino un reflejo de esta; pero, si la realidad ya de por sí está distorsionada, presentándose frágil y mutable ¿cómo podemos tener certeza de la veracidad de esta, o de aquello que hemos visto? Lo mismo ocurre en el film de Antonioni en el que Thomas se percata, al ampliar la foto, de la presencia de un misterioso sujeto acechando entre los arbustos, amén de que este va armado con una pistola que apunta al amante de la mujer misteriosa, por lo que afirma haber salvado la vida del hombre y califica el suceso como *fantástico*.

Sin embargo, y tras un encuentro sexual con dos jóvenes aspirantes a modelos, el protagonista cree ver otra realidad distinta en las fotos, por lo que, al llegar la noche acude al parque en el que tuvo lugar la acción y descubre el cadáver del acompañante de la extraña mujer. De este modo, se da cuenta de que lo que parecía una escena idílica propia de un encuentro romántico entre dos amantes, se ha tornado en un oscuro crimen.

Michel, en el relato, afirma lo siguiente:

Lo importante, lo verdaderamente importante era haber ayudado al chico a escapar a tiempo (esto en caso de que mis teorías fueran exactas, lo que no estaba suficientemente probado, pero la fuga en sí parecía demostrarlo). De puro entrometido le había dado oportunidad de aprovechar al fin su miedo para algo útil; ahora estaría arrepentido, menoscabado, sintiéndose poco hombre. Mejor era eso que la compañía de una mujer capaz de mirar como lo miraban en la isla; Michel es puritano a ratos, cree que no se debe corromper por la fuerza. En el fondo, aquella foto había sido una buena acción (Cortázar, 2007: 136).

Nuevamente el parque como espacio idílico se rompe para dar paso a un lugar siniestro y oscuro, desvelándose como el escenario perfecto para un crimen. También es relevante la reflexión de Michel sobre el acontecimiento, pues como buen traductor, este trata de traducir la realidad, esto es, amoldarla a sus intereses. En este aspecto, ocurre lo mismo con Thomas, pues recordemos que quería añadir la fotografía del parque, muestra de paz y sosiego, a su álbum compuesto por imágenes que reflejaban la crudeza del mundo contemporáneo; por lo que si acudimos a una explicación *fantástica* del suceso, podemos inferir que la fotografía, que reflejaba la realidad, se ha amoldado al resto de imágenes.

Las siguientes escenas que podríamos destacar, sin detenernos demasiado, en el film de Antonioni, son quizás, por un lado, aquella en la que este, tras descubrir que los negativos han desaparecido del estudio, —ahora convertido en un espacio revuelto y caótico—, y afirmar que la ampliación fotográfica en la que aparece el cadáver del hombre «parece un cuadro», acude a una sala de conciertos, debido a que sigue a la mujer del parque, a la que cree haber visto dirigirse al lugar. En la sala están tocando *The yardbirds*, y encontramos a los asistentes como si de maniqués se tratase, lo que nos recuerda a la escena en la que la mujer visita a Thomas en su estudio y ambos se mueven como autómatas al ritmo de la música. La sala de conciertos es otro espacio que pone de manifiesto una nueva manera de controlar la realidad: la música; pues la gente permanece en estado hierático durante el concierto, sin embargo, posteriormente se transforman en auténticos salvajes cuando uno de los músicos rompe su bajo y arroja el mástil, que acaba atrapando al protagonista, al público asistente; motivo por el que será perseguido por la turba. Como afirma Huysen:

A base de happening, lenguaje pop, arte psicodélico, acid rock, teatro de animación y alternativo, el postmodernismo de los años 60 se alimenta por conquistar el espíritu de oposición que había alimentado el arte moderno en sus primeros momentos, pero que ya no parecía poder mantener (1988: 207).

Otra de las escenas que nos muestra las diferentes realidades que existen es aquella en la que el protagonista acude a una fiesta de artistas y todos se encuentran abotargados bajo el efecto de las drogas, y es quizás más significativo cuando este se encuentra a la modelo a la que fotografió al inicio de la película y que afirmaba que iba a ir a París, repitiéndoselo de nuevo al protagonista que estaba en París, es decir, que había viajado a dicha ciudad a través de las drogas.

Si regresamos al relato de Cortázar, observamos que finaliza de la siguiente manera

Ahora pasa una gran nube blanca, como todos estos días, todo este tiempo incontable. Lo que queda por decir es siempre una nube, dos nubes, o largas horas de cielo perfectamente limpio, rectángulo purísimo clavado con alfileres en la pared de mi cuarto. Fue lo que vi al abrir los ojos secármelos con los dedos: el cielo limpio, y después una nube que entraba por la izquierda, paseaba lentamente su gracia y se perdía por la derecha. Y luego otra, y a veces en cambio todo se pone gris, todo es una lluvia, largo rato se ve llover sobre la imagen, como un llanto al revés, y poco a poco el cuadro se aclara, quizá sale el sol, y otra vez entran las nubes, de a dos, de a tres. Y las palomas a veces, y uno que otro gorrión (Cortázar, 2007: 139).

¿Quién es el que narra esta escena? No tenemos constancia de ello, puede tratarse de un Michel muerto o enajenado, de un narrador ajeno a la historia, o incluso de la propia lente fotográfica. Es interesante, antes de hacer referencia al final de la película de Antonioni, citar la siguiente reflexión:

«El final del cuento es una cosa alucinante —dice Flora Schiminovich— de matices muchas veces kafkianos, en que los temas de la apertura y de la autonomía de lo narrado respecto a su narrador se trastocan en vivencias angustiosas, cargadas de emoción. Todas estas posibilidades y alternativas potenciales, todo este complejo mundo entrecruzado de acciones y de irrealidades, envuelto en el tejido tenue de `babas del diablo` aunque no por ello menos eficaz y del que no podemos escapar; todo esto es muy distinto a las meras fantasías y especulaciones que Michel hacía al principio, que no eran otra cosa que literatura» (Schiminovich en Jafkavi, 2007: 139).

Y del mismo modo que el relato de Cortázar no es sino una reflexión de la literatura como único entorno fiable y certero, y como único reflejo de una realidad distorsionada, quebradiza y manipulable; el film de Antonioni nos muestra lo propio pero con el cine, pues la película finaliza con Thomas acudiendo de nuevo al parque, ahora sin el cadáver del hombre situado en el lugar del crimen, y encontrándose de nuevo con los mimos del principio que realizan una *performance* en la que emulan una partida de tenis, en la que incluso llegamos a oír el sonido de la pelota. La escena culmina con Thomas recogiendo la pelota invisible y devolviéndosela a los mimos para que continúen la partida, comprendiendo así que él no puede controlar

el mundo sino que es otra pieza más de este. El último plano, un picado, nos muestra a un Thomas que desaparece de la escena antes de que aparezcan las letras que indican que la película ha acabado. Thomas y Michel comparten un mismo espacio: la obra de ficción, en el caso del primero el cine, y en el caso del segundo la literatura, siendo ambos la única certeza que tenemos de las acciones acaecidas.

4. Conclusión

Mediante nuestro análisis, hemos tratado de mostrar, por un lado, cómo Antonioni logró trasladar a la gran pantalla, con su aporte particular, el conocido cuento del escritor argentino; por otro lado, y centrándonos en las dificultades que plantea la realidad como entidad ontológica en la posmodernidad, intentamos llevar a cabo una reflexión acerca del arte como reflejo, así como cuestionamiento, de la solidez de esta. Pese a las numerosas diferencias que presenta el film respecto al relato, sí que podemos afirmar que tanto Cortázar como Antonioni comparten ese interés por la *metaficción* como ejercicio autorreflexivo, y como reflejo de sus respectivos campos artísticos, la literatura en Cortázar, y el cine en Antonioni, como principales ejes vertebradores de ese complejo mecanismo que es la realidad débil e inestable que nos presenta la cultura posmoderna, siendo estos los únicos espacios en los que, en calidad de lectores y espectadores, podemos encontrarnos seguros, más seguros incluso que en el mundo cambiante y manipulado del que formamos parte como individuos, pues mientras este se transforma y estira, la obra literaria, así como la cinematográfica, se mantendrán inmutables, percederas, y eternas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAZRAKI, Jaime (2001): «¿Qué es lo neofantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, ARCO/LIBROS, pp. 265-282.
- ALBALADEJO, Tomas (1998): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante.

- BERNÁRDEZ, Aurora (2002): *Julio Cortázar. Cartas 1964-1968*, Madrid, Alfaguara.
- BOBES NAVES, M.ª del Carmen (1991): *Comentario semiológico de textos narrativos*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- CADAVA, Eduardo (2006): *Tesis sobre la fotografía de la historia*, Santiago, Palinodia.
- CAMPRA, Rosalba (ed.) (2009): «Fantasma ¿estás? Cortázar y el cuento fantástico», *Cortázar para cómplices*, Madrid, Del Centro Editores, pp. 53-66.
- CEPELLEDO MORENO, María Paz, y MELENDO CRUZ, Ana (2013): «Narración y sabotaje en *Las babas del diablo* y *Blow Up*», *Revista Signa*, 22, pp. 227-243.
- CONDE MUÑOZ, Aurora (2008): «La precisión de la nada (Reflexiones sobre *Blow Up*)», *Cuadernos de filología italiana*, vol. 15, pp. 157-179.
- CORTÁZAR, Julio (2007): «Las babas del diablo», en Susana Jakfalvi (ed.), *Las armas secretas*, Madrid, Cátedra, pp. 123-139.
- DE LOS RÍOS, Valeria (2008): «Fotografía, cine y traducción en *Las babas del diablo*», *Revista Chilena de Literatura*, n.º 72, pp. 5-27.
- FOSTER, Hal (1988): «Polémicas (post)modernas», en Josep Picó (ed.), *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 249-262.
- HUYSEN, Andreas (1988): «En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70», en Josep Picó (ed.), *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 141- 164.
- LOZANO MIJARES, M.ª del Pilar (2007): *La novela española posmoderna*, Madrid, ARCOS/LIBROS.
- MAHIEU, José Agustín (1980): «Cortázar en cine», *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 364-366, pp. 640-648.
- POZUELO YVANCOS, José María (1993): *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.

ROAS, David (2009): «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: I Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*, pp. 94-120.

SONTAG, Susan (2005): *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Alfaguara.

VÁZQUEZ RECIO, Nieves (1992): «Del cuento al cine: Julio Cortázar», *DRACO*, 3- 4, pp. 123-142.