

EN BUSCA DEL GESTO REVELADOR: LO REAL Y LAS TENTATIVAS DE SU TRADUCCIÓN EN “LAS BABAS DEL DIABLO” DE JULIO CORTÁZAR Y *BLOW-UP* DE MICHELANGELO ANTONIONI

IN SEARCH OF THE REVEALING GESTURE: THE REAL AND THE ATTEMPTS AT ITS TRANSLATION IN JULIO CORTÁZAR'S “LAS BABAS DEL DIABLO” AND MICHELANGELO ANTONIONI'S *BLOW-UP*

Gianfranco Rojas Loaces
Pontificia Universidad Católica del Perú
gianfranco.rojas@pucp.edu.pe
<https://orcid.org/0009-0003-2744-2781>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.262>

Fecha de recepción: 28.04.25 | Fecha de aceptación: 29.06.25

RESUMEN

Este ensayo analiza la película *Blow-Up* (1966) del cineasta italiano Michelangelo Antonioni y el cuento “Las babas del diablo” del escritor argentino Julio Cortázar con el objetivo de explicar y reflexionar sobre el diálogo que se establece entre ambos objetos artísticos en torno a la relación conflictiva entre el sujeto como traductor de *lo real* en términos lacanianos. Luego de revisar el carácter de adaptación adjudicado a la película de Antonioni, se propone que dicho conflicto y la desorientación resultante se encuentran presentes en dos dimensiones: por un lado, en la relación entre el acto de “ver” del espectador y la *mirada*, en términos lacanianos, que se propone en la película y en el cuento; por otro lado, en la obsesión de los protagonistas con la “verdad” que se oculta detrás de las fotografías que toman ambos. Se concluye que *Blow-Up* y “Las babas del diablo” comparten el mismo *espíritu*: la reflexión sobre el lenguaje escrito y fotográfico como herramientas simbólicas en la tentativa de asir lo real.

PALABRAS CLAVE: adaptación cinematográfica, Lacan, lo real, Antonioni, Cortázar.

ABSTRACT

This essay analyzes the film *Blow-Up* (1966) by Italian filmmaker Michelangelo Antonioni and the short story “Las babas del diablo” by Argentine writer Julio Cortázar with the aim of explaining and reflecting on the dialogue established between these two artistic works regarding the conflictive relationship between the subject as a translator of *the Real* in Lacanian terms. After reviewing the adaptation character attributed to said film, it is proposed that said conflict and the resulting disorientation are present in two dimensions: on the one hand, in the relationship between the spectator's act of “seeing” and the *gaze* in Lacanian terms that is proposed in the film and in the short story; on the other hand, in the protagonists' obsession with the “truth” hidden behind the photographs they take. It concludes that *Blow-Up* and “Las babas del diablo” share the same spirit: a reflection on written and photographic language as symbolic tools in the attempt to grasp *the Real*.

KEYWORDS: film adaptation, Lacan, the Real, Antonioni, Cortázar.

1. INTRODUCCIÓN

La relación entre cine y literatura ha sido ambivalente desde los orígenes del séptimo arte. El debate clásico en torno a la supuesta “fidelidad” que debe o no debe tener una adaptación cinematográfica con respecto al texto literario de origen fue, durante mucho tiempo, un criterio valorativo importante tanto para los teóricos de la adaptación como para el grueso de espectadores de cine. Asimismo, la comparación entre obra literaria y obra cinematográfica ha suscitado una serie de problemas, sobre todo con adaptaciones que se “alejan” del texto literario original del cual partieron sus directores y guionistas.

El caso de *Blow-Up* (1966) de Michelangelo Antonioni no fue la excepción. En numerosas entrevistas, se le consultó sobre la importancia que tuvo la lectura del cuento “Las babas del diablo” de Julio Cortázar para la creación de su película: “I got the idea for *Blow-Up* from a short story by Cortázar, but even there I changed a lot” (Antonioni, 1996, p. 333). Si bien la lectura del texto de Cortázar constituyó el punto de partida para la creación de *Blow-Up*, la película se perfiló como una obra artística autónoma. Sin embargo, la relación entre texto y adaptación que presentan ambas obras artísticas dista de ser sencilla y no únicamente en lo que respecta al manejo del material narrativo del cuento de Cortázar, por lo que surge la siguiente pregunta: ¿qué elementos formales y simbólicos de la película de Antonioni entablan un diálogo complejo con la propuesta central del cuento de Cortázar?

En el presente ensayo, plantearé que, además de la comparación bajo el criterio de fidelidad en torno al contenido del cuento y de la película, uno de los elementos centrales de la adaptación de Antonioni es el vínculo que mantiene con el *espíritu* del cuento de Cortázar en torno a la posibilidad de “traducción” de *lo real* en términos lacanianos. Como veremos, Antonioni logra captar el *espíritu* cortazariano y comparte su visión en torno a *lo real* como un dominio propiamente inaccesible a partir de una serie de decisiones creativas. Los intentos por asir *lo real* se dan mediante los códigos simbólicos encarnados en el lenguaje y la fotografía, a partir de la fantasía que los lleva a buscar una “verdad” trascendente, pero la desorientación del sujeto evidencia las limitaciones que presenta este acercamiento. Para demostrar esta hipótesis, recurriré al planteamiento teórico sobre la adaptación cinematográfica de José Luis Sánchez Noriega (2004) y el psicoanálisis laciano a fin de analizar e interpretar determinadas escenas de la película de Antonioni junto a fragmentos del cuento de Cortázar.

2. ¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE ADAPTACIÓN? EL *ESPÍRITU* Y EL SIGNIFICADO DE LA FORMA

El teórico de la adaptación, José Luis Sánchez Noriega (2004), propone una interesante tipología de las adaptaciones cinematográficas según el criterio de la “dialéctica fidelidad/creatividad” entre película y texto literario de origen. En esta tipología, las convencionales categorías de adaptaciones “fieles” y “libres” son denominadas por Sánchez como “adaptación como ilustración” y “adaptación libre”, respectivamente. No obstante, las categorías que nos permitirán entender y complejizar la relación entre “Las babas del diablo” y *Blow-Up* son las de “adaptación como transposición” y “adaptación como interpretación”. Por un lado, la primera forma “implica la búsqueda de medios específicamente cinematográficos en la construcción de un auténtico texto fílmico que quiere ser fiel al fondo y a la forma de la obra literaria” (p. 64). Por otro lado, la segunda forma “se aparta notoriamente del relato literario... y, al mismo tiempo, es deudor suyo en aspectos esenciales” (p. 65), lo que conlleva a la creación de un “texto fílmico autónomo que va más allá del relato literario en la medida en se proyecta sobre él el mundo propio del cineasta” (p. 65).

En efecto, el espectador de *Blow-Up* no se encuentra ante una adaptación “fiel” de “Las babas del diablo”, es decir, no se transpone el contenido del texto literario de manera que la obra cinematográfica resulte ser una “copia” del texto. A pesar de que el núcleo de la acción narrativa en ambos objetos artísticos es el supuesto descubrimiento de un hecho insólito por parte de un fotógrafo, *Blow-Up* no se constituye como un reflejo de la articulación de este evento en el cuento; más bien, nos encontramos ante la expresión de un *genio autoral* que tiene “como medio de expresión el cine y que beben en las fuentes de la literatura” (Sánchez, 2004, p. 66). Así, la película de Antonioni se ubicaría dentro de la categoría de “adaptación como interpretación”, esbozada por Sánchez. Si bien el hecho de que el cuento y la película no compartan el mismo título, a diferencia de otras adaptaciones cinematográficas, puede insinuar de antemano dicha categorización, esta no es una condición necesaria para que una película sea una adaptación de un texto literario, pero sí expresa cierto distanciamiento creativo.

De esta forma, siguiendo el planteamiento de Sánchez (2004), Antonioni “crea un texto fílmico autónomo” (p. 65) que contiene, sobre todo, su visión sobre la relación entre la realidad y el arte: el director italiano parte de “una idea inicial [...] que luego se desarrolla de un modo específicamente cinematográfico” (p. 70). Así, aunque Antonioni parte del esquema argumental del cuento, necesita desarrollar una ampliación de la historia con la inclusión de

otros personajes y escenarios para poder expresar su visión. Además, todo texto narrativo presenta, simultáneamente, una historia y una forma determinada de contarla, por lo que es importante notar que en el cuento de Cortázar el aspecto formal tiene mucho peso en la estructura y en la interpretación misma del texto. Desde el primer párrafo del cuento, por ejemplo, se establece una experimentación en el ámbito discursivo a partir de la indecisión del narrador en torno a cómo se debería narrar la historia: “Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera persona del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada” (Cortázar, 2000, p. 201). Los saltos narrativos entre un punto de vista y otro se corresponden, como veremos más adelante, con el tema principal del cuento: la dificultad de asir *lo real* y el intento de hacerlo mediante la fotografía y el lenguaje.

Es importante destacar este último punto debido a la dificultad existente en el proceso de adaptación basado en un texto literario que llama la atención sobre su forma, es decir, sobre el lenguaje *per se*, a saber: “relatos escritos [...] en los que la instancia enunciativa –y, en general, todos los elementos del discurso– detenta el protagonismo, el valor estético del conjunto del texto fílmico requiere una adaptación muy activa” (Sánchez, 2004, p. 67). En el caso del cuento de Cortázar, en virtud de su carácter metaficcional, este texto “rompe el hábito del lector tradicional, pasivo [...] en lugar de conducirlo directamente al tema lo desvía con extrañas digresiones” (De Mora, 1991, p. 294).¹ La autorreferencialidad del cuento es patente en tanto llama la atención sobre la propia construcción de un texto narrativo y lo tematiza como parte de la trama. Si bien, para lograr un efecto similar, Antonioni recurre a elementos audiovisuales que analizaré en detalle en la siguiente sección, es importante adelantar que esta experimentación obliga al director a repensar el aspecto formal del cuento para su adaptación al medio audiovisual mediante las herramientas que el lenguaje cinematográfico le proporciona.

De tal modo, se puede aseverar que la visión que Antonioni expresa en *Blow-Up* puede leerse como una interpretación del *espíritu* que encarna el texto de Cortázar: no hay una ruptura radical entre el texto y la película, sino que se produce una obra autónoma que dialoga con el texto literario en torno a la relación con *lo real* que comparten ambos. Al decir que una obra cinematográfica reproduce el *espíritu* de un texto literario, me refiero, en palabras de André

¹ Si bien excede el tema del presente artículo, es importante considerar que esta forma de narración también tiene una relación directa con el carácter fantástico del cuento de Cortázar (véase al respecto Carmen de Mora, 1991). La experiencia de lo fantástico, además, se condice de modo muy interesante con el otro pilar teórico de este trabajo: la experiencia de *lo real* en términos lacanianos.

Bazin, a la reproducción del “significado de la forma” (como se citó en Zecchi, 2012, p. 47). Incluso es posible afirmar que Antonioni reproduce el *espíritu* del cuento de Cortázar y, a su vez, dialoga con este último a partir de una “afinidad ideológica, estética o moral” (Sánchez, 2004, p. 66). Como veremos, esta afinidad radica en plantear la posibilidad de un acercamiento a lo *real* en términos lacanianos.

3. NARRAR-FOTOGRAFIAR EL GESTO REVELADOR O LA POSIBILIDAD DE TRADUCIR LO REAL

La disonancia entre el lenguaje y la posibilidad de captar una realidad trascendente en el cuento y en la película posibilita una lectura en clave psicoanalítica, sobre todo en su faz lacaniana. La división tripartita de la psique humana que propuso Jacques Lacan permite leer el texto y la película como objetos artísticos que reflexionan las formas de asir *lo real* en los roces y los intersticios de lo simbólico, aparte de la construcción de fantasías que buscan suplir una falta constitutiva. Como indica Žižek (2008), “[p]ara Lacan, la realidad de los seres humanos se constituye por la imbricación de tres niveles: lo simbólico, lo imaginario y lo real” (p. 18). En el acercamiento a la realidad (el mundo exterior), el sujeto se encuentra inmerso en la intersubjetividad que implica lo simbólico: el dominio de lo normativo, de la ley, “la segunda naturaleza de todo ser hablante: está ahí, dirigiendo y controlando mis actos” (p. 18). La inserción del sujeto en el orden de lo simbólico se da con su inserción en el lenguaje y sus cadenas de significantes: lo simbólico, así, se perfila como el dominio de las representaciones y de lo codificable.

El orden de lo simbólico, no obstante, presenta fisuras e intersticios que producen un exceso inenarrable e irrepresentable: aquí es donde se manifiesta *lo real*. Como indica Žižek (2011), “[n]o se trata de algo externo que se resiste a ser integrado en la red simbólica, sino de una fisura en la red simbólica misma” (p. 80). El problema reside en que, en tanto se produce una mediación necesaria, el sujeto solo se puede servir de códigos simbólicos para intentar asir la realidad, pero esta última comprende también *lo real* como experiencias transgresoras y pulsionales. Lo real lacaniano, no obstante, no consiste en estas rupturas, pues se trata de un efecto de las grietas de lo simbólico (Žižek, 2011). Este planteamiento es central al concebir, precisamente, los momentos epifánicos en el cuento de Cortázar y en la película de Antonioni donde los protagonistas, sirviéndose de lenguajes diferentes y complejos (la escritura y la fotografía), atisban el efecto de una ruptura dentro de órdenes y dominios que creen manejar

plenamente: ambos personajes experimentan *lo real* y buscan asirlo con dichos códigos simbólicos.

Pese a ello, el orden simbólico no permite una identificación plena con el sujeto, ya que el orden de lo normativo irrumpe y desestabiliza las *fantasías* o el orden imaginario que dota de sentido a la subjetividad, como plantea Lacan (2000) en su concepto del estadio del espejo, vale decir, cuando el infante reconoce una unidad en una imagen externa que, posteriormente, será “castrada” simbólicamente por el lenguaje. En tal sentido, el yo está constituido por una falta que intentará suplir. En este marco, *lo real* es por antonomasia el dominio de lo perdido por el sujeto en tanto es lo que se resiste a la significación. Para suplir esa falta o generar dicha ilusión, el sujeto recurre a las *fantasías*, esto es, al orden imaginario como “una construcción que estimula, que causa el deseo, justamente porque promete recubrir la falta” (Stavrakakis, 2007, p. 77): la fantasía, así, es un simulacro de *lo real*. Esta conceptualización nos permitirá entender la ilusión de “verdad” como una fantasía que causa el deseo de los protagonistas de “Las babas del diablo” y *Blow-Up*, al igual que la distinción entre el acto de ver del espectador de la película y la *mirada* como objeto que causa el deseo del espectador.

Tanto en el cuento de Cortázar como en la película de Antonioni, la relación del sujeto con la experiencia de lo *real* es problemática. En “Las babas del diablo”, Michel reconoce la arbitrariedad del lenguaje cuando se intenta “representar” lo inenarrable sin poder conseguirlo completamente, ya que la cuestión central es cómo determinar lo que se quiere representar: el pasar de las nubes y el encuentro con la pareja adquieren el mismo valor en el momento de su expresión verbal. En ese orden, una alternativa reside en la fotografía y la fantasía del sujeto de capturar una imagen “que atraparía por fin el gesto revelador [*lo real*], la expresión que todo lo resume” (Cortázar, 2000, p. 208). Sin embargo, Michel solo puede acceder a lo que él mismo construye en torno a la apariencia que otorga la fotografía y el lenguaje, es decir, “tanto la mirada [el acto de ver]² como el lenguaje arrojan un disfraz engañoso sobre la realidad” (De los Ríos, 2008, p. 10). Y es precisamente la voz narrativa quien reconoce que la “ficción” que ha creado a partir de su obsesión con un posible trasfondo de la fotografía lo termina por absorber: en su intento de asir lo real, el sujeto se pierde en su propia desorientación, y “el empleo tanto del lenguaje como de la mirada implica aceptar que lo que pongamos en palabras

² Hago esta precisión porque el significado de *mirada*, utilizado en el presente trabajo, no equivale al acto de ver en tanto tal, sino al sentido propuesto por Lacan (1987), tal como veremos más adelante.

y lo que veamos será siempre una especie de traducción de una realidad que parece inaccesible en sí misma” (De los Ríos, 2008, p. 11).

Por esto, no es gratuito que el protagonista del cuento de Cortázar, además de ser un fotógrafo aficionado, trabaje como “traductor”: se trata, entonces, de una traducción simbólica de la realidad llevada a cabo por Michel a lo largo del cuento, con toda la complejidad que esto implica. Esto no es sino “la ingenuidad con que el hombre cree poder adueñarse ya de la realidad (fotografía) ya de las palabras (traducción)” (De Mora, 1991, p. 91). No obstante, la experimentación en el nivel de la forma da cuenta de una reflexión por parte de la voz narrativa en el cuento y, por ende, no se trataría de una “ingenuidad” en un sentido cabal. Con todo, en el juego con las reproducciones, el “gesto revelador” o *lo real* se escapa entre los códigos simbólicos que intentan asirlo al ser un efecto de las fisuras que presentan los mismos.

En lo que respecta a *Blow-Up*, Antonioni ha declarado en muchas ocasiones que la pregunta por la relación entre el sujeto y su experiencia vital fue central en la concepción de su película: “I wanted to question ‘the reality of our experience’” (Antonioni, 1996, p. 89). El cineasta italiano encontró una metáfora ideal del sujeto y su deseo de conocimiento en un fotógrafo, específicamente en la significación que adquiere en el relato de Cortázar: en palabras de Pietro Ferrua (1976), “Antonioni is as much a literary film as Cortázar is a ‘filmic’ writer, therefore a synthesis of these two domains is not at all surprising” (p. 68). Así, el *espíritu* del cuento de Cortázar fue extrapolado a la concepción artística y epistemológica de la realidad que presenta Antonioni, concepción que este último “escribe filmicamente” en *Blow-Up*.

En la película de Antonioni, podemos percibir el conflicto inherente al deseo de traducir simbólicamente *lo real* y la desorientación resultante principalmente en dos dimensiones: por un lado, en la relación del espectador con las imágenes de la película, en la disonancia entre el ver y la *mirada* que se presenta en la película y también en el cuento; por otro lado, en el personaje de Thomas y su obsesión con la fantasía de una “verdad” que se oculta detrás de las fotografías que tomó en el parque o, en términos lacanianos, del deseo de la posibilidad de suplir *lo real*.

3.1. MONJAS, SOLDADOS O MIMOS: EL ESPECTADOR Y LA MIRADA DE *BLOW-UP*

Para explicar el primer punto, recordemos primero la secuencia inicial de la película: en la ciudad de Londres, aparece un auto lleno de mimos estridentes que rompen con la opacidad del paisaje con su movimiento y el bullicio. Inmediatamente después, observamos contrastes

visuales de manera sucesiva: en un mismo plano, vemos a personas (indigentes, quizás) que salen de un dormitorio público y, entre ellos, a una niña corriendo vestida de negro; posteriormente, volvemos a ver a los mimos pasando por una calle y, en el mismo plano, vemos a monjas y soldados caminando.

El espectador se pregunta, entonces, qué es lo que tiene que observar, en qué elemento presentado en el plano tiene que enfocarse. Sin saberlo todavía, los espectadores están realizando la misma actividad investigadora que realizará Thomas a partir del encuentro con la pareja en el parque. Este recurso visual de Antonioni es análogo al trabajo con el lenguaje que Cortázar utiliza para con la voz narrativa de su relato: “qué debemos mirar” se convierte en una cuestión equivalente a “cómo contar esta historia”. En el cuento, esta cuestión es llevada a un extremo cuando el narrador incluye entre paréntesis el registro de sus observaciones del cielo inmediatamente después de la narración de los acontecimientos: “[Michel] 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)” (Cortázar, 2000, p. 203). Vemos, así, que ambos productos artísticos bordean *lo real* desde lo simbólico al desnaturalizar las reglas de la representación, tanto en el uso de los paréntesis como en la yuxtaposición arbitraria de significantes en la película.

En efecto, ¿en dónde enfocamos nuestra mirada? ¿En la historia de Michel o en la forma de las nubes? ¿En las monjas o en los mimos que corren por la calle? Antes de cualquier tentativa de respuesta, es importante reflexionar sobre la concepción de la *mirada* en el marco del planteamiento teórico lacaniano. Lacan (1987) propone como punto de partida una “esquizia entre mirada y visión” (p. 85), es decir, una disonancia fundante entre el acto de ver del sujeto y la *mirada* como dominio que pertenece al objeto del dominio de lo simbólico al que podemos acceder solo a partir de las fantasías. La mirada, así, no reside en el acto del ojo que mira, sino que constituye el objeto de dicho acto; esta escisión entre ver y *mirada* expresa la falta constitutiva del sujeto en el campo de la visión (Evans, 2007, p. 130).

Al igual que la falta, la *mirada* determina al sujeto, por lo que Lacan la identifica con el objeto causa del deseo o el *objeto a*, definido como la función que cumplen los objetos que desea el sujeto y que tiene como característica central su desplazamiento perpetuo. De ese modo, la mirada como *objeto a* es “un objeto desconocido y quizá también por eso el sujeto simboliza en ella de modo tan logrado su propio rasgo evanescente” (Lacan, 1987, p. 91). Es importante entender esto porque las fantasías propias del orden imaginario se articulan en torno

al *objeto a* (Stavrakakis, 2007, p. 83) y, por ende, en torno a la *mirada*: en tanto no es posible el acceso pleno a la *mirada*, el acto de ver trae consigo las fantasías del sujeto que, no obstante, solo sirven como simulacros porque este *nunca mira lo que quiere ver* (Lacan, 1987, p. 109).

Esta distinción conceptual entre el acto de ver y la *mirada* ilumina la disonancia central entre lo que hace el espectador de *Blow-Up* y los planos de la película que se constituyen como objeto causa del deseo, que activan el deseo del sujeto y generan la ilusión de poder satisfacer la falta constitutiva. Una locación que contribuye con esta sensación de desajuste es el estudio fotográfico de Thomas, con su estructura que oscila entre lo simétrico y lo asimétrico, un retrato barroco de objetos, vestuarios y modelos. Del mismo modo, la tienda de antigüedades que Thomas visita sirve como un espacio análogo donde tanto el protagonista como el espectador deben identificar un punto de referencia en medio del caos laberíntico. Si bien la mayoría de los objetos son reconocibles, la yuxtaposición de estos significantes detona una sensación de exceso e incomodidad cercana a *lo real*: los espectadores, en el acto de ver, somos interpelados por la *mirada* que se propone desde la pantalla, que nos recuerda de manera subliminal la falta de significación plena (de acceso a *lo real*) que es propia de la pertenencia al orden de lo simbólico.

Es esta manera de aproximarse a la forma la que modela la percepción de la realidad de Antonioni (1996), y él mismo lo refiere del siguiente modo:

I don't know, in *Blow-Up*, how much content can be separated from form. Since the film deals with how an individual relates to reality, it's obvious that such a reality has to take on a certain shape, it has to be represented somehow, and thus one arrives inescapably at form. (p. 313)

Antonioni logra, en ese sentido, dotar a la forma visual de la película, mediante la fotografía y la disposición de los elementos en el espacio, de un carácter alienante en la experiencia de visualización del espectador. Las formas y los elementos que se presentan son reconocibles como significantes dentro de un código simbólico, pero la *mirada* de la película los propone, en la yuxtaposición y la mezcla, como significantes que hacen posible rupturas y grietas a través de las cuales se atisba *lo real*.

3.2. LA INVESTIGACIÓN DEL FOTÓGRAFO: LA FANTASÍA DEL GESTO REVELADOR

Pareciera que, a diferencia del espectador que se encarga de ordenar con recursos simbólicos la *mirada* que se le propone en la película, Thomas se perfila como un sujeto que domina la realidad mediante su cámara, al menos en el marco de su estudio fotográfico: en tanto fotógrafo

de modas, es él quien decide lo que quiere fotografiar de las modelos que están en su estudio, como se observa en la sesión de fotos que realiza Thomas a la modelo Veruschka donde la *captura*, en un sentido fotográfico y metafórico del término.

Es importante recordar que Thomas, además de su rol como fotógrafo de modas (realizado, sobre todo, con fines económicos), estaba interesado en la fotografía de carácter social-documental (de ahí que pasara la noche en el dormitorio público que aparece en las escenas iniciales de la película). El interés por otro tipo de fotografías connota la búsqueda de una “verdad”, de una realidad que no se encuentra en los vestuarios exóticos y la belleza de las modelos. De igual manera, la fantasía de una “verdad” también insinúa una cierta intención moral por parte de Thomas y de Michel, ya que, aparte de la relación con *lo real*, un elemento central en ambos objetos artísticos será, posteriormente en la ficción, el deseo de resolver un misterio en torno a un posible crimen/delito.

Sin embargo, cuando Thomas toma la fotografía de la pareja en el parque y empieza el desarrollo del conflicto en torno a ella, la posterior obsesión del protagonista y la desorientación ante el supuesto asesinato que ha captado con su cámara demuestran que la realidad nunca fue algo que pudiera captar. Entonces, como señala Robledo (2017), “[e]l 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” (p. 210). Este espacio, con su amplitud y su coloración, representa el límite de aquello que Thomas puede captar con su cámara y se produce, a partir de esa fotografía, el reconocimiento de un exceso (*lo real*) que el código simbólico no le permite atisbar cabalmente. En el acto de observar las fotografías del parque, Thomas no reconoce que su deseo de plenitud y de acceso a *lo real* (encarnado en la “verdad” del crimen) es motivado, precisamente, por la *mirada* que se ofrece en dichas fotografías, en tanto esta genera la ilusión de satisfacer la falta constitutiva que surge como consecuencia de su inserción en el dominio de los significantes.

La imposibilidad de acceder a *lo real* tiene como principal factor la naturaleza de las herramientas que utilizan tanto Michel como Thomas. El narrador del cuento de Cortázar es consciente de la arbitrariedad (propia de todo lenguaje) de la mirada que ofrece el filtro de la cámara.³ “Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera

³ Tanto para el cuento como para la película, entiendo (por fines metodológicos) a la cámara fotográfica como una prótesis del ojo y, por ende, del acto de ver. Si bien es posible considerar la existencia de otro nivel de mediación producida por el lente fotográfico, la concibo, sobre todo, como un código simbólico que también produce rupturas donde se atisba *lo real*.

personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa” (Cortázar, 2000, p. 204). Además, el mismo carácter del protagonista es propenso a las desviaciones imaginativas: “Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos fuera de la especie” (p. 209). Esto, evidentemente, se condice con el cuestionamiento constante de la forma en cómo contar la historia: lenguaje y fotografía se perfilan, así, como medios arbitrarios e imperfectos de asir *lo real*. Del mismo modo, Thomas no es consciente de esa “permutación” que identifica el narrador del cuento de Cortázar, es decir, de que los fragmentos que puede captar con su cámara solo adquieren coherencia y significado en el orden de lo simbólico, de que la *mirada* estructura, como *objeto a*, el simulacro de una plenitud o “verdad” en el acto de ver.

Este deseo inevitable de captar el “gesto revelador” pasa de la obsesión con la fotografía y el encuentro con la supuesta verdad (el cadáver en el parque) a la sumisión total del sujeto al excedente que lo desborda. Michel y Thomas pasan de crear sus propias fantasías en torno a la fotografía de la pareja e indagar sobre las mismas a ser absorbidos por esa realidad que han creído captar, lo que los lleva hacia una desorientación total. Ahí reside, precisamente, el *espíritu* que vincula adaptación y texto literario en torno a la reflexión sobre dos “traductores” que creen poder asir *lo real* mediante el orden de lo simbólico como única herramienta posible, motivados por la *fantasía* de satisfacer la falta de significación plena que los constituye como sujetos.

Por un lado, Michel cae en dicha desorientación al expresar que “el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo” (Cortázar, 2000, p. 213). Por otro lado, luego del caos visual que representa el intento de (re)crear los acontecimientos desde distintas perspectivas, como se observa en la escena donde Thomas observa sus negativos ampliados en su estudio, el fotógrafo, en el plano picado al final de la película, acepta que su lenguaje (la fotografía), por su propia naturaleza simbólica, no posibilita un acceso pleno al dominio de los mimos jugando tenis con la pelota invisible: *lo real* está más allá de lo que él pueda ver con su cámara, como un efecto de las fisuras e intersticios de dicho lenguaje.

4. CONCLUSIÓN

Por todo lo visto, el *espíritu* que comparten el cuento de Cortázar y la adaptación interpretativa-libre de Antonioni tiene como centro la reflexión en torno a la posibilidad de una traducción simbólica de la experiencia de *lo real*. A partir del análisis de ambos objetos de estudio y del contrapunto resultante, se evidencia que la representación compleja del *espíritu* de “Las babas del diablo” de Julio Cortázar, en la película de Antonioni, se encuentra desplegada, por un lado, en la participación del espectador en la decodificación y la ubicación del punto de referencia de los elementos presentados visualmente; y, por otro lado, en la reflexión acerca de la traducción simbólica de *lo real* que llevan a cabo los protagonistas al tomar al lenguaje y la fotografía como herramientas de captación del exceso que emerge en las grietas de lo simbólico, vale decir, de las cadenas de significantes que reconocen en su yuxtaposición, pero que revelan y ocultan, simultáneamente, ese gesto revelador e inasible.

Ya sea en el cuento de Cortázar como en *Blow-Up*, queda patente que, en tanto sujetos constituidos por una falta, “[e]stamos obligados a alcanzar lo real a través de su simbolización, intentando representarlo, pero de esta manera lo perdemos para siempre” (Stavrakakis, 2007, p. 87). La *mirada* que proporcionan las fotografías se encuentra de antemano escindida del acto de ver del espectador, Michel y Thomas, y causa simultáneamente su deseo de una plenitud (de contacto con *lo real*) que es, no obstante, inalcanzable. La propuesta cinematográfica de Antonioni, así, parte de su interpretación de la significación de la forma en el cuento de Cortázar alrededor de la relación compleja entre el sujeto y *lo real*: Michel, Thomas y los espectadores se hallan en una búsqueda constante motivada por la fantasía del “gesto revelador”, de la experiencia de exceso que se observa en los intersticios de lo simbólico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTONIONI, M. (Director). (1966). *Blow-Up* [Película]. MGM.
- ANTONIONI, M. (1996). *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema* (C. di Carlo, G. Tinazzi & M. Cottino-Jones, Eds.). Marsilio Publishers.
- CORTÁZAR, J. (2000). Las babas del diablo. En *Ceremonias* (pp. 201-215). Epena.
- DE LOS RÍOS, V. (2008). Fotografía, cine y traducción en “Las babas del diablo”. *Revista Chilena de Literatura*, (72), 5-27.
- DE MORA, C. (1991). El narcisismo del texto en “Las babas del diablo”. En Enriqueta Morillas Ventura (Ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica* (pp. 293-303). Quinto Centenario/Siruela.

- EVANS, D. (2007). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Paidós.
- FERRUA, P. (1976). *Blow-up* from Cortázar to Antonioni. *Literature/Film Quarterly*, 4(1), 68-75.
- LACAN, J. (2000). “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. En *Escritos I* (pp. 86-93). Siglo XXI.
- LACAN, J. (1987). “De la mirada como objeto a minúscula. En *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis 1964* (pp. 73-126). Paidós.
- ROBLEDO, L. M. (2017). El espacio en *Blow-Up* de Antonioni y en *Las babas del diablo* de Cortázar: Las multirealidades del cine y la literatura. *Cuadernos de Aleph*, (9), 197-217.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2004). *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*. Paidós.
- STAVRAKAKIS, Y. (2007). El objeto lacaniano: dialéctica de la imposibilidad social. En *Lacan y lo político* (pp. 69-110). Prometeo Libros.
- ZECCHI, B. (Ed.). (2012). *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*. Complutense.
- ŽIŽEK, S. (2008). *Cómo leer a Lacan*. Paidós.