

La ficción en la realidad y la realidad como ficción en Cortázar y Antonioni

♦ Agustín Rivero Franyutti

Como sabemos, en 1959 la editorial Sudamericana publicó, con pocas esperanzas de éxito comercial, *Las armas secretas*, libro de un autor prácticamente desconocido para los lectores, que consiste en una colección de cinco cuentos. Entre ellos figura, no como uno de los mejores del autor, según la crítica especializada, *Las babas del diablo*, que inspiró la que quizá sea la obra maestra en la cinematografía de Michelangelo Antonioni: *Blow-Up*.¹

Tanto el cuento de Cortázar como la película de Antonioni, cada uno con los elementos propios de su arte, como pretendo mostrar aquí, establecen un juego de espejos en el que la realidad y la ficción se mezclan en una confusa trama de discontinuidades fácticas en la que nuestra experiencia de lo falso y lo verdadero pierden su cómodo sentido habitual para conducirnos a una realidad ficticia en la que sólo la ficción es real.

Desde el principio del cuento, Cortázar borra la frontera entre lo real y lo ficticio, salvaguardada por nuestros usos lingüísticos, cuando afirma que una historia como la que él plantea debería narrarse en estructuras sintácticas que carecen de concordan-

cia gramatical, como “yo vieron subir la luna”, “nos me duele el fondo de los ojos” o “tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros”.²

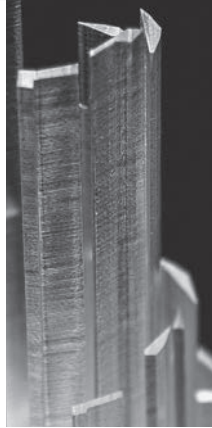
La narración se sigue complicando cuando Cortázar elige a un protagonista-narrador que se trifurca: es un hombre vivo/muerto y, a la vez, una máquina, una cámara, una Cónfax, ya que, en palabras del autor, “el agujero que hay que contar es una máquina”;³ pero no sabemos cuándo muere (se desdobra) el protagonista. El muerto narra, por lo general, el presente en pequeños paréntesis (observaciones sobre las nubes); el vivo, el fotógrafo, cuenta lo ocurrido en su pasado y la cámara muestra (narra, describe), al final del cuento, el delirante desenlace, que incluye hechos pasados, en tiempos verbales del pretérito, que parten de la desaparición del protagonista-narrador, contada en presente de indicativo. De esta manera, Cortázar logra mantener la tensión, nunca resuelta, entre lo real y lo ficticio de principio a fin del cuento, porque, en definitiva, ¿quién es el verdadero protagonista de la historia? La suma de las tres identidades nos lleva a un callejón sin salida.

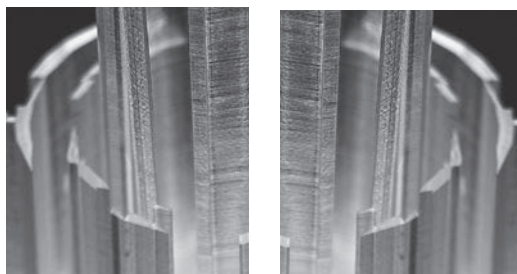
¹ Michelangelo Antonioni, *Blow-Up*, Warner Bros. Entertainment Inc., 1966, DVD, 1:51 min., con un comentario de Peter Brunette, 2004.

² Julio Cortázar, *Cuentos completos*, vol. 1, Alfaguara, México DF, 2005, p. 214.

³ *Idem*.

♦ Profesor e investigador, Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades (CIIHU), UAEM





Es por esto que Mario Vargas Llosa, en la introducción a los *Cuentos completos* de Cortázar, afirma que “en el mundo cortazariano la realidad banal comienza insensiblemente a resquebrajarse y a ceder a unas presiones recónditas, que la empujan hacia lo prodigioso, pero sin precipitarla de lleno en él, manteniéndola en una suerte de intermedio, tenso y desconcertante territorio en el que lo real y lo fantástico se solapan sin integrarse. Este es el mundo de *Las babas del diablo*, de *Cartas de mamá*, de *Las armas secretas*, de *La puerta condenada* y de tantos otros cuentos de ambigua solución, que pueden ser igualmente interpretados como realistas o fantásticos, pues lo extraordinario en ellos es, acaso, fantasía de los personajes o, acaso, milagro”⁴

Tampoco la trama ayuda mucho a una lectura que deslinde los elementos reales de los imaginarios en el texto, pues el cuento empieza como la historia retrospectiva, con un mes de posterioridad, del fotógrafo-traductor Roberto Michel, que sale a pasear con su cámara para tomar unas fotos; llega a un parque en el que encuentra a una mujer con un muchacho; percibe algo extraño en esa pareja de “desigualmente jóvenes”⁵; les toma una fotografía; la mujer le reprocha que haya hecho eso, exige que le entregue el rollo de la película y lo insulta; entonces, un sujeto que estaba en un coche, camina hacia ellos; el fotógrafo intuye que ese hombre tiene un papel en la historia, por lo que interrumpe el diálogo con la mujer y se marcha a casa. Días después, revela las fotografías, amplía la del muchacho con la mujer y, de tanto

observarla, esa imagen se convierte en una escena, podríamos decir cinematográfica, en la que el hombre, la mujer, el muchacho y el narrador hombre-vivo/muerto-cámara se ven involucrados en un episodio que es el cruce de sus destinos con implicaciones de abuso sexual de menores y hasta un posible homicidio. ¿Sólo imaginarios?

Blow-Up, primera película hablada en inglés del director italiano Michelangelo Antonioni, apareció en 1966 y fue nominada para varios premios en el Festival de Cannes, de los que obtuvo el Grand Prix, segundo en importancia de dicho festival. Desde los créditos, se anuncia que está basada en el relato de Julio Cortázar.

La película cuenta la historia de un día en la vida del fotógrafo inglés Thomas, que, aburrido de fotografiar a unas modelos, abandona el estudio, se dirige a una tienda de antigüedades y después, con su cámara en mano, llega a un parque en el que encuentra a una pareja; los sigue y les toma fotografías; la mujer, visiblemente alterada, recrimina al fotógrafo por haberla retratado y le pide los negativos, mas él se niega a entregárselos. En una escena posterior, ella aparece en la casa del fotógrafo e intenta persuadirlo de que le entregue los negativos, primero rogando con palabras y después quitándose la blusa para seducirlo. Todo esto sólo aumenta la curiosidad del fotógrafo sobre el contenido de las fotos y por eso le entrega a la mujer un rollo falso. Cuando se queda solo, revela las fotos, las amplía, las analiza detalladamente y descubre, entre los árboles que están en la orilla del parque, la silueta de un hombre con una pistola en la mano.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵ *Ibid.*, p. 218.

Su primera conclusión es que el hombre oculto quería matar a la mujer y que él, el fotógrafo, la salvó de una muerte segura al intervenir en la escena; pero después, al analizar con mayor cuidado las imágenes, encuentra la figura de un hombre acostado al pie de los árboles que están en el centro del parque. Para corroborar esta hipótesis, regresa en la noche al parque y se topa con el cadáver del hombre al que fotografió junto a la mujer. Regresa a su casa y se da cuenta de que todas las ampliaciones que había hecho de la escena en el parque han desaparecido, salvo una, muy borrosa, que representa el cuerpo del hombre muerto, y que no se llevaron por haber quedado arrinconada entre dos muebles. Busca a su amigo y editor para que lo acompañe al parque, pero el amigo está drogado en una fiesta y convence al fotógrafo de que permanezca allí, donde finalmente se queda dormido. Al día siguiente, el fotógrafo regresa al parque y recibe la sorpresa de que no hay rastro del cuerpo que vio la noche anterior. En la toma final, el mismo fotógrafo desaparece de la pantalla frente a nuestros ojos.

La película, que crea la expectativa, durante su trama, de resolver un enigma, nos deja al final con una serie de preguntas no resueltas: ¿Ocurrió de verdad un crimen? ¿Quién mató al hombre del parque y por qué? ¿Quién es en realidad el protagonista-fotógrafo? ¿Qué papel desempeña la mujer en la historia? ¿Quién es ella y por qué quiere apoderarse de las fotografías? ¿Tiene ella algo que ver en el supuesto crimen? ¿Es ella la que roba las

ampliaciones de casa del fotógrafo? ¿Es ella cómplice del asesino o sólo inocente espectadora?

Antonioni, al seguir a Cortázar, crea un ambiente en el que la posibilidad de llegar a una conclusión sobre la realidad de los hechos ocurridos en la historia es imposible y esa incertidumbre nos deja con una pregunta epistemológica rondando en la mente: ¿Es real lo que cada uno de nosotros percibe del mundo externo o sólo se convierte en real cuando somos capaces de demostrarlo a través de evidencias que pueden ser avaladas por quienes nos rodean?

Pero no es esa la pregunta que quiero responder en este texto, sino la de cómo estructuran sus discursos tanto Cortázar como Antonioni para mostrarnos la irrealidad de lo real que subyace a la vida cotidiana. Y para ello iré planteando preguntas concretas que guiarán mi análisis y mi argumentación.

Las preguntas planteadas a continuación surgen de una metodología sobre el análisis del discurso que establece siete tareas constructoras⁶ para dar cuenta de la manera en que cualquier tipo de discurso se estructura a través del lenguaje. Aclaro que esas tareas son muy generales (no dependen de ninguna teoría específica); que, como puede verse, no las uso todas (sólo las que consideré esenciales para mi análisis), y que las respuestas se basan en mis propias reflexiones sobre lo visto y leído. Parto, para mi análisis comparativo de cuento y película del concepto de *ambigüedad*, presente en uno y en otra de diferentes maneras y en diferentes niveles de ambos discursos.

⁶ James Paul Gee, *An introduction to discourse analysis: theory and method*, Routledge, Nueva York, 2014. Gee desarrolla las tareas en el capítulo 3, pp. 30-43.



Jerarquía de los elementos discursivos

Empecemos con una pregunta esencial: ¿Cómo utilizan Cortázar y Antonioni los elementos de su arte para lograr que ciertas cosas sean importantes? Ya dije antes que Cortázar hubiera querido para su narración (él mismo lo confiesa al principio del cuento) un lenguaje ambiguo que mezclara los morfemas verbales de persona para borrar las identidades de sus personajes, pero, al no poder dislocar así la sintaxis, opta por disociar al protagonista en un ser humano-cosa/vivo-muerto. Esta característica es justamente una de las que la crítica⁷ señala como esencial de la narrativa cortazariana que comienza con *Las armas secretas* y que se convierte en una obsesión metafísica del autor: el hombre escindido, que, en *Rayuela*, llega a su clímax.

Thomas, el protagonista de Antonioni, se finge pobre al principio de la película, pero maneja un Rolls Royce y es, además de artista cotizado, vendedor de bienes raíces; le dice a la mujer, en su casa, antes de entregarle el negativo falso, que es casado, pero no lo es; que tiene hijos, pero no los tiene; que tiene una mujer porque es fácil vivir con ella, pero no vive con ella... en fin... que nunca tiene una identidad definida y, con su súbita desaparición final, el director parece decirnos que ni siquiera es de carne y hueso, que es una especie de ilusión.

El resto de los personajes, tanto del cuento como de la película, si nos detenemos a analizarlos, muestran también esa ausencia de un conjunto

de rasgos definitivos (incluso físicos en el caso del cuento) que nos permitan ubicarlos dentro de un grupo social y cultural determinados. Viven solamente en la apariencia que tienen.

Si la falta de identidad de sus personajes es muy importante tanto para el escritor como para el cineasta, también las perspectivas desde las que se cuentan los hechos son de suma importancia para ambos.

Cortázar sitúa su relato en el presente, pero los hechos ocurren en el pasado, un pasado que a veces se interrumpe con observaciones presentes del narrador muerto sobre las nubes y las aves. Y dentro de ese pasado hay dos momentos: el anterior, cuando el fotógrafo ve a la mujer con el niño en el parque, los fotografía y el niño, nervioso, corre, y el posterior a ese, el final del cuento, en el que el narrador-cámara registra la escena en que los adultos quieren abusar del menor y éste escapa, por segunda vez. El "agujero" al que se refiere Cortázar en el principio del cuento es ese obturador que se abre en la mente del protagonista-cámara para hacernos ver sus estados psicológicos, que, por una especie de somatización, se transforman en la realidad de su experiencia, de su mundo perceptible o factual: lo patológico, entonces, convive con lo normal en una realidad ambigua sin fronteras y se opone a esa razón lógica omnipotente que ha construido la cultura occidental desde la época de los griegos.

El obturador de la cámara es el que, por otro lado, lleva al fotógrafo Thomas al descubrimiento del

⁷ Ver, por ejemplo, el artículo de Carlos Monsiváis, "Bienvenidos al universo Cortázar", *Revista de la Universidad de México*, núm. 9, mayo de 1968, p. 8.

cuerpo en el parque: al ir ampliando las fotografías, descubre manchas que después interpreta como siluetas humanas al ampliar aún más esas manchas. Llega incluso a tomar una fotografía a la fotografía ampliada para verla más claramente. Más allá de las posibilidades técnicas que esto implica (no soy fotógrafo), queda la duda de si una imagen sobre otra imagen puede revelar un aspecto concreto de la realidad o si esa operación no es más que un juego de abstracciones en el arte, a las que Antonioni era muy aficionado, y que sólo se resuelven arriesgando interpretaciones *a posteriori*, como sostiene un personaje (artista plástico) en la película.

La diferencia esencial entre la película y el cuento radica en que para Cortázar la realidad consiste en ese viaje al centro del yo escindido del protagonista en el que no se diferencian lo patológico de lo normal, lo imaginario de lo percibido, y en el que lo subjetivo del individuo no resulta fantástico ni absurdo, sino verdadero dentro de la experiencia común. En cambio, para Antonioni, la subjetividad sólo es verdadera si otras personas avalan nuestras percepciones. Dicho con otras palabras: Cortázar da una importancia capital a lo subjetivo como parámetro de verdad, mientras que para Antonioni sólo es verdadero el referente que se construye de manera social.

Quizá por eso, y lanzo esto aquí como hipótesis, a Cortázar no le gustó la película de Antonioni: sintió traicionada su visión de la realidad. En una entrevista para la revista *Life*, después recogida en el libro *Papeles inesperados*, Cortázar cuenta cómo conoció a Antonioni, en Roma, y cómo éste

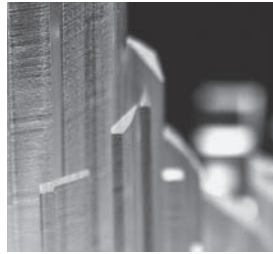
le propuso la compra de los derechos para filmar una película sobre el cuento de *Las babas del diablo*; sostiene que Antonioni no entendió muy bien el final del cuento y, sobre la película, dice con poco entusiasmo: “Vi la película mucho tiempo después de su estreno en Europa, una tarde de lluvia en Amsterdam pagué mi entrada como cualquiera de los holandeses allí congregados y en algún momento, en el rumor del follaje cuando la cámara sube hacia el cielo del parque y se ve temblar las hojas, sentí que Antonioni me guiñaba un ojo y que nos encontrábamos por encima o por debajo de las diferencias; cosas así son la alegría de los cronopios, y el resto no tiene la menor importancia”.⁸

Vinculación de los elementos discursivos

La segunda pregunta esencial que debemos hacernos aquí es la siguiente: ¿Cómo el cuento y la película conectan o desconectan los diferentes elementos de su propio discurso? ¿Cómo logran que un elemento sea relevante o irrelevante con respecto a otro para crear una realidad dentro de la ficción?

En el cuento, el protagonista es fotógrafo y traductor al francés de un tratado académico de autor chileno. Mediador entre dos lenguas, también es mediador entre dos niveles de realidad, la factual y la psicológica, que confluyen en un solo relato y en un solo texto en ambas lenguas. La relación que tiene Roberto Michel, como narrador, con su medio, el lenguaje, es, como señala Patrizia Bittini, problemática desde el

⁸ Julio Cortázar, *Papeles inesperados*, edición de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Alfaguara, México DF, 2013.



principio del cuento por la ambigüedad misma de todo lenguaje.⁹

Sostiene Mario Goloboff, en su biografía sobre Cortázar,¹⁰ que el título mismo del cuento es una traducción inversa, pues la locución francesa *fil de la Vierge* (“hilo de la virgen”), que significa, en francés, “el hilo de la araña que vuela en el aire”,¹¹ se convierte en su equivalente antónimo “las babas del diablo”, ese hilo maléfico que sostiene la estructura del relato y nos revela la maldad oculta de los personajes.¹²

Y si damos un paso más, podemos concebir al fotógrafo de Antonioni como un traductor de las imágenes que amplía al ir interpretando y creando una narración a partir de las manchas que observa en las reproducciones reveladas por él mismo de las fotos que tomó en el parque de manera accidental y que ocultaban un supuesto crimen.

Tanto en el cuento como en la película, las fotografías, esas imágenes estáticas, se convierten en una especie de pantalla de cine al ser ampliadas y construyen la realidad a través del dinamismo o movimiento que les da el efecto cinematográfi-

co; pero en una y en otro este efecto es diferente: Cortázar, en el final del cuento, cambia el tono un poco moroso y reflexivo de su protagonista acerca de sus concepciones y de su papel en la historia, más verbal, por una escena rápida, intensa y emotiva en la que los hechos se nos imponen como una secuencia “vista” por la cámara que narra.

Cortázar parece querer decirnos que, si las palabras pueden tener diversos significados y, por lo tanto, pueden entenderse de diferentes maneras, las imágenes, en cambio, al ser directamente percibidas, comunican una verdad inconcusa. Antonioni, por el contrario, es justamente esto lo que pone en duda, pues las imágenes son sólo una parte de la historia (contada en su totalidad por la película), pero una parte que, al ser sólo interpretada por el protagonista y nunca avalada por nadie más, jamás llegan al estado de verdad que exige la vida social.¹³ Si Cortázar nos transmite su realidad profunda (metafísica) en una serie de imágenes cinematográficas insertadas al final de su narración, Antonioni desarrolla una narración cinematográfica para mostrarnos la debili-

⁹ Patrizia Bittini, “Film is stranger than fiction: from Cortázar’s ‘Las babas del diablo’ to Antonioni’s *Blow-Up*”, en Harold Bloom, *Blooms major short story writers: Julio Cortázar*, Chelsea House, Pennsylvania, 2004, p. 54. Las citas de este texto fueron traducidas del inglés por el autor.

¹⁰ Mario Goloboff, *Julio Cortázar. La biografía*, Seix Barral, México DF, 1998, p. 115.

¹¹ “Fil de la Vierge [...] Fil d’araignée qui vole dans l’air”, *Le Robert de poche. Dictionnaire langue française*, Le Robert, París, 2009, p. 295. La locución aparece en la segunda acepción de la palabra *filandre*, que puede traducirse, en español, también como ‘telaraña’ o ‘hilacho’.

¹² Patrizia Bittini señala que la frustración del narrador en *Las babas del diablo* comienza con la ambigüedad misma del título, que expresa un “fenómeno visible en el aire de la mañana”, en “Film is stranger...”, *op. cit.*, p. 54. El mismo Cortázar narra que, cuando el niño del cuento huye de la mujer, en el parque, “se volvía y echaba a correr, creyendo el pobre que caminaba y en realidad huyendo a la carrera, pasando al lado del auto, perdiéndose como un hilo de la Virgen en el aire de la mañana. [...] Pero los hilos de la Virgen se llaman también babas del diablo”, *Papeles...*, *op. cit.*, p. 220. Por su parte, Patrizia Bittini afirma que “este énfasis del título en la ambigüedad es muy importante en el cuento de Cortázar y se pierde desafortunadamente en la traducción inglesa del título del cuento: ‘Blow-Up’”, *ibid.*, p. 55.

¹³ Patrizia Bittini menciona que la película “revela su posmodernidad llevando al extremo el sentido de ambigüedad del cuento y cuestionando la existencia misma de la realidad”, *ibid.*, p. 55.

dad que las imágenes tienen como evidencias de una realidad profunda.

Lo que también comparten las dos obras analizadas aquí es que vinculan el principio y el fin de la historia en una estructura circular que cierra en el punto en que abrió: en *Las babas del diablo*, el narrador confiesa abiertamente, en un principio, que el cuento empieza “por esta punta, la de atrás”,¹⁴ es decir, por el presente del personaje muerto que sólo contempla nubes y aves, y así termina: con el narrador muerto que en el presente contempla nubes y aves. *Blow-Up*, por su parte, comienza con una toma del pasto verde (el color de la razón y la sinrazón; de la vida y de la muerte; el color del centro, de lo maléfico y de lo irreal)¹⁵ del parque sobre la que pueden leerse los créditos, seguida por otra toma en la que varios mimos hacen ruidos y se mueven disparatadamente sobre un vehículo que da vueltas sin sentido en una zona urbana, y termina con una escena en la que los mimos juegan un partido de tenis con una pelota imaginaria. Uno de los mimos finge que esa pelota sale de la superficie enrejada de la cancha, por donde está el fotógrafo, y todos voltean en esa dirección; lo observan y le piden, con señas, que la regrese; él corre, se agacha, “toma” la pelota, la lanza y sigue

con la vista su trayectoria imaginaria; se queda solo sobre el pasto verde y desaparece frente a nuestros ojos. Sólo queda una toma del pasto verde con los créditos finales.

Al recoger una pelota que no se ve, el fotógrafo acepta la realidad creada por el juego irreal de los mimos sólo para desaparecer un segundo después, por voluntad del director Antonioni, y aniquilar así nuestras certezas; cuando nosotros, como lectores, aceptamos la idea de un narrador muerto, protagonista (suprema paradoja), entramos en la realidad planteada por Cortázar, aceptamos su juego y desaparecemos como seres que dependen de una realidad construida con certezas sobre lo que sucede en el mundo.

En ambos casos, al cerrarse el ciclo (el círculo) de las historias, sin llegar a una solución racional, lógica, que satisfaga nuestra necesidad de hallar un sentido convencional a los hechos, quedamos abandonados (condenados) a la búsqueda sin fin de los seres divididos que confunden la realidad y la ficción y se confunden en ellas dentro de un laberinto, porque, a fin de cuentas, lo que apreciamos como real en nuestra mente, a través de la imaginación, se vuelve parte indisociable de nosotros mismos.

¹⁴ Julio Cortázar, *Cuentos completos*, vol. 1, Alfaguara, México DF, 2005, p. 214.

¹⁵ Matices semióticos que señalan Jean Chevalier y Alain Gheerbrant en su *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1993, pp. 1057-1061.