
La Cortázar, Calvino, Antonioni, Maselli: escritura-fotografía y cine en los modelos para armar

El hilo de la fábula

Cortázar, Calvino, Antonioni, Maselli: Writing-Photography and cinema in its Model Kits

Crolla, Adriana Cristina

 Adriana Cristina Crolla*

acrolla@gmail.com

Universidad Nacional del Litoral

Universidad Autónoma de Entre Ríos

Argentina

El hilo de la fábula

Núm. 29, e0066, 2025

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN 1667-7900

Recepción: 9 Junio 2025

Aceptación: 17 Junio 2025

DOI: <https://doi.org/10.14409/hf.2025.29.e0066>

Resumen. Durante los inicios de la segunda mitad del S. XX Julio Cortázar representó un tipo de escritor preocupado en los modos de narrar y de hacer visible las potencialidades de la interpretación y la recepción. Del mismo modo, el escritor italiano Italo Calvino, iniciaba por esos años su intento de dejar de lado la opacidad de las cosas a las que el neorrealismo lo obligaba, para proponer una escritura más leve y metareferencial. Ambos usaron a la fotografía y los juegos intertextuales entre la palabra y la imagen, la forma y la nada, a fin de proponer una reflexión sobre estas complejidades meta e intertextuales. Antonioni y Maselli interpretaron intertextualmente estas propuestas.

Palabras clave: Cortázar, Calvino, Antonioni, Maselli, Escritura, Cine, Fotografía, Meta/intertextualidad

Abstract. During the early years of the second half of the 20th century, Julio Cortázar was concerned with the ways of narrating and revealing the potentialities of interpretation and reception. Similarly, during this period, Italo Calvino attempted to move beyond the opacity imposed by neo-realism, by proposing a lighter and more meta-referential writing.

Both authors used photography and intertextual games between word and image, form and nothingness, in order to reflect on these meta and intertextual complexities. Antonioni and Maselli interpreted these proposals intertextually.

Keywords: Cortázar, Calvino, Antonioni, Maselli, Writing, Photography, Cinema, Meta/intertextuality

Notas de autor

* **Adriana Cristina Crolla** Cavaliere dell'Ordine della Stella d'Italia *Presidenza dello Stato Italiano*, en 2015 por su contribución en la difusión de Italia en el extranjero. Magister en Docencia Universitaria (UNL), Profesora de Letras y Profesora de Italiano en la Universidad Nacional del Litoral y en la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Creadora y directora del *Portal Virtual de la Memoria Gringa, del Programa de Estudios sobre Migraciones «Lina y Charles Beck Bernard»* y del *Laboratorio de Materiales Orales* (www.fhuc.unl.edu.ar/portalgtingo) Fundadora y directora del *Centro de Estudios Comparados* y de la revista *El hilo de la fábula*. Premio «Piemontesi nel Mondo» por la Regione Piemonte, Italia, 2012.

Julio Cortázar fue uno de los escritores que en la década del 60 representó un momento decisivo en el que el cuento y la novela fueron puestos a prueba. Y también los modos de escribir y de leer. En la primera página del Prefacio a *62/Modelo para armar* afirma:

No serán pocos los lectores que advertirán aquí diversas transgresiones a la convención literaria... A los posibles sorprendidos les señalo que, desde el terreno en que se cumple este relato, la transgresión cesa de ser tal; el prefijo se suma a los varios otros que giran en torno a la raíz *gressio*¹: agresión, regresión y progresión, son también connaturales a las intenciones esbozadas un día en los párrafos finales del capítulo 62 de *Rayuela*, que explican el título de este libro y quizá se realizan en su curso.

El subtítulo «Modelo para armar» podría llevar a creer que las diferentes partes del relato, separadas por blancos, se proponen como piezas permutables. Si algunas lo son, el armado a que se alude es de otra naturaleza, sensible ya en el nivel de la escritura donde recurrencias y desplazamientos buscan liberar de toda fijeza causal, pero sobre todo en el nivel del sentido donde la apertura a una combinatoria es más insistente e imperiosa.

La opción del lector, su montaje personal de los elementos del relato, serán en cada caso el libro que ha elegido leer. (Cortázar, 1968:4)

Esta cita de la tercera novela de Cortázar nos enfrenta directamente con la propuesta de una operación de lectura como «proceso» y «cambio» que el escritor argentino estaba definiendo por aquellos años. Y que encuentra correlación con el «Tablero de dirección» que había ya incluido en el capítulo 62 de su anterior novela, *Rayuela* (1963). Lo que se correspondía a su taxonomía entre lector «cómplice» y lector pasivo o «hembra». Lector, como diría Cortázar, que no quiere problemas sino soluciones, sin falsos problemas ajenos que lo hagan sufrir o comprometerse en el drama mientras se encuentra cómodamente sentado en su sillón. El lector «cómplice», en cambio, es aquel que puede llegar a ser copartícipe y co-paciente de la experiencia, en simultaneidad temporal y espacial con la trama y que acepta el desafío del movimiento y la progresión.

Para ello Cortázar también recurría al Juego, en particular el metafísico, por lo que asocia la rayuela con el mandala, símbolo budista que pensaba en un principio utilizar como título de su novela. Juegos que considera como desafíos iniciáticos de aplicación existencial.

De allí que en el «modelo para armar» él mismo se proponga como un buceador de la GRESSIO, de la *transgresión*, la *regresión* y la *progresión* en la búsqueda de una realidad más profunda y auténtica.

Cortázar considera la escritura como un desafío de lectura revulsiva, una operación concebida en términos metafísicos, existenciales y estructurales que propende hacia nuevas dimensiones de conciencia a través del amor, de la música, del intelecto, de la literatura y del absurdo.

Desde estos parámetros su hacer y quehacer se conciben como búsqueda agónica del acto creativo de escribir. En esos términos el «Tablero de dirección» y *62 Modelo para armar* no son más que juegos que el autor propone para que se lo tomen con la mayor seriedad posible.

¹ "Gressio" deriva del verbo latino "gradior" (ir- caminar). El sustantivo *gressio*, 3ra decl. nom.fem.sing. Su significado originario era "paso" o "caminada". De aquí que en la evolución lingüística haya derivado a sufijo que indica genéricamente movimiento, progreso o camino.

Quien acepte (en términos de Umberto Eco) convertirse en el tipo de lector para el que la fábula fue concebida y ser su «cómplice», debe aceptar entrar en el laberinto cortazariano sin reticencias. Y no sin esfuerzos, caídas y recaídas, podrá alcanzar una perspectiva más amplia de la literatura y de la realidad, que es precisamente lo que propone el escritor.

Para ello él mismo se sometió a una especie de suicidio narrativo en el que puso en jaque todas las formas y regulaciones aceptadas hasta el momento. Y así lo expresó en la entrevista que brindo a Luis Harss:

Me siento profundamente solo, y creo que está bien. No cuento con el peso de la mera tradición occidental como un pasaporte válido, y estoy culturalmente muy lejos de la tradición oriental, a la que tampoco tengo mucha confianza fácilmente compensatoria. La verdad es que cada vez voy perdiendo más la confianza en sí mismo, y estoy contento. Cada vez escribo peor desde un punto de vista estético. Me alegro, porque quizá me voy acercando a un punto desde el cual pueda tal vez empezar a escribir como yo creo que hay que hacerlo en nuestro tiempo. En un cierto sentido puede parecer una especie de suicidio, pero vale más un suicida que un zombie. Habrá quien pensará que es absurdo el caso de un escritor que se obstina en eliminar sus instrumentos de trabajo. Pero es que esos instrumentos me parecen falsos. Quiero equiparme de nuevo, partiendo de cero (Harss,1966:300).

«Partiendo de cero». Famosa alocución muchas veces repetida, con la que Cortázar intentó explicar en qué consistía su noción de des-escritura o anti-literatura. Es que junto al juego antiliterario buscaba experimentar formas de narrar que acompañaran dichas revoluciones. Una de ellas es la del narrador «aliquidiciente», según lo denomina Gracia Morales Ortiz (2015). Un narrador que no llega a ser «deficiente» como el famoso Meursault de *El extranjero* de Camus, sino que sabe algo, marcadamente parcial y lo que sabe también lo pone en sospecha: «Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas» (Camus, 1942).

Cortázar, como Camus, recurrieron a la primera persona para generar el efecto de extrañeza que provoca esta primera persona tan especial. Por ello en los textos del argentino es usual encontrar narradores en primera persona o focalizados en un personaje único, lo que podría dar la impresión de una visión más íntima y que sin embargo genera mayor ambigüedad. Esta primera persona es marcadamente incompleta y lo hace visible por lo que no sabe, como también por su incapacidad de contarle todo.

Ahora bien, estos narradores anti-tradicionales suelen tener un elemento que los une y que le aporta una íntima coherencia a la narrativa breve de Cortázar: todos ellos son narradores que he decidido llamar “aliquidicientes”; es decir, saben “algo”, pero en ningún caso lo saben todo. Saben lo suficiente para sostener el cuento, para poder acercar la historia a los lectores, pero no conocen (por unas u otras razones) toda la verdad que les permitiría trasladar una visión completa (y omnisciente) de la fábula que están relatando. (Morales Ortiz, 2015:58)

En el cuento «Las babas del diablo» e incluido en el libro *Las armas secretas* (1959) el escritor explora temas como la percepción de la realidad, la naturaleza de la fotografía y las relaciones entre

personas. Pero en sustancia es un texto que explora en modo metaficcional, los límites de la voz en la escritura.

La percepción de la voz que narra es fragmentada y etérea, volátil, casi fantasmática, como las «babas» que las arañas tejen para trasladarse de una rama a otra. Tenuas veladuras blanquecinas de fuerte adherencia que se dispersan por el aire y que cuando se adosan a alguien desprevenido, generan un molesto efecto de sofoco, opresión y aprensión.

En conceptos cortazarianos, Michel, el fotógrafo, sería una especie de lector hembra atrapado por una imagen «babálica» (si se nos permite el neologismo) que no alcanza a descifrar. Pero al mismo tiempo, el relato se propone como un metacuento sobre los modos de escribir un cuento en el intento de salir de un atolladero interpretativo.

La técnica que lo organiza es la de la re-gresión al instante de la toma de la imagen y la progresión de la palabra que «anda» sin avanzar, que se difumina en la duda y en la compleja reflexión sobre cómo transformar la disolución en una imagen interpretable. Y aun a sabiendas de que la perfección máxima sería el anonimato. O el objetivo de la lente capturando la realidad sin la participación del dedo que presiona el obturador. O mejor, del ojo que cree ver lo que la máquina capturará.

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos.

Puestos a contar, si se pudiera ir a beber un bock por ahí y que la máquina siguiera sola (porque escribo a máquina), sería la perfección. (Cortázar, 1970:77)

Una voz narrativa entonces que estamos imposibilitados de identificar. Una manifestación negativa, impersonal que cancela desde el vamos el futuro metaliterario. Y que luego se combina en los pronombres personales y en los juegos metalingüísticos pivotando en un condicional que reafirma la imposibilidad.

Pero el relato, aunque solo lo descubramos al final, nos propone también el juego del Policial con indicios despistados que irán impidiendo comprender la relación que se ha establecido entre la mujer rubia, las nubes y la máquina fotográfica/narrativa que en absoluto anonimato captura la realidad.

El comienzo es muy denso y al mismo tiempo completamente leve (al modo calviniano). De esa levedad que Calvino dice que buscó para sustraer a la palabra la pesadez de las cosas.

Uno de nosotros tiene que escribir si es que esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto; yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme (ahí pasa otra, con un borde gris) y acordarme sin distraerme yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento, porque de alguna manera tengo que arrancar y he empezado por esta punta, la de atrás, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo).(Cortázar,1970:77-78)

En el inicio del cuento, el ignoto e inaferrable narrador llega a la conclusión de que el elemento humano es inevitable porque sin él la máquina queda petrificada —tal como el momento captado por la cámara— y que él es la ¿persona? más conveniente para contarlo. En este punto comienza la duda sobre ¿quién cuenta?, ¿qué cuenta?, ¿para qué? Y lo que es más importante: ¿a quiénes se dirige?

Si la mención de la muerte puede inducirnos a una interpretación de corte fantástico, incrementado por la ambigüedad de lo narrado, pronto nos daremos cuenta que ni el Policial ni el Fantástico son géneros en los que este extraño texto pueda ser incluido.

Los indicios, de corte intertextual, son las permanentes intercalaciones entre paréntesis que nos informan de ese otro tiempo o espacio donde ocurre la otra historia, la anticipatoria, la de la otra mirada que pretende colaborar con la interpretación y no hace más que generar zozobra y dispersión.

Pero la voz que narra reconoce que en algún momento hay que empezar y como sea, a contar. Y tratar con ello de cumplir con el mandato atávico del «narrar para narrarse», para saber quién soy, para respirar, para conjurar el tiempo (de las nubes que pasan inalterables) y prolongar, como dirá Calvino, la inevitabilidad de la muerte. Por ello hay que llenar el vacío del sinsentido con la búsqueda de la totalidad, de alcanzar una clausura del sentido, aunque sea un imposible, una pregunta sin respuesta incrustada en el condicional del deseo. El narrar (el fotografiarlo todo) como conjuro y desvarío:

...si algo de todo eso... ¿Y después del “sí”, qué voy a poner, cómo voy a clausurar correctamente la oración? Pero si empiezo a hacer preguntas no contaré nada: mejor contar, quizás contar sea como una respuesta, por lo menos para alguno que lo lea. (Cortázar, 1970:79-80)

La frase sin clausura anticipa la falta de la clausura (o anticlausura) de la obra misma. Si bien la expectativa de un lector que reactive la parálisis verbal, es una expectativa posible. ¿Qué nos queda entonces? ¿Contar qué? Un agujero, el vacío de la palabra y del objetivo de la cámara. Aceptar el automatismo como intento de comprensión y de los esfuerzos de la contradicción, de la conversión de la imagen en texto y de la falta de lo humano como garantía de objetividad. El Objetivismo francés, una década antes había querido mostrarlo, pero la insustancialidad de sus resultados hizo visible la falacia de tales intenciones. Aunque sí llegó a llamar la atención sobre que el fenómeno de que la interpretación en su máxima intencionalidad, es también otra forma de vaciamiento que en definitiva lleva a la nada.

Desafío que ambos escritores, Cortázar y Calvino buscaron verbalizar para inducirnos a jugar con la progresión y regresión de la lectura.

Para Calvino, su necesidad de narrar, de hacer comunicable todo aquello que en el mundo espera ser escrito, tiene correspondencia con las operaciones que Cortázar enunció como «modelos para armar». Para Calvino, las posibilidades combinatorias se basan en su concepción de que no somos el triunfo de la unidad sino un fracaso de la multiplicidad. Porque no somos más que jugadores perdidos en el espacio de la potencialidad y del desecho, al imperio del retazo y del pulvíscolo.

De allí que su concepto de la trama se base en la potencialidad del hipertexto y de la red que teje la inter/textualidad. Sus modelos provienen de la trama infinita urgida por Sherezade en

Las mil y una noches y de la implicación de la continuidad en la pluralidad. El inicio de cada nuevo relato es, a su vez, el final del relato anterior.

Su novela *Se una notte d'inverno un viaggiatore* es un magnífico ejemplo de ello pues los 10 inicios de 10 novelas distintas, van conformando una unidad en la lectura que el lector amarra como los hilos del hacedor de un tejido. Y ello según la capacidad de escucha del receptor.

Si para Cortázar el lector debe afinar la vista, Calvino afirma en *Las ciudades invisibles* que lo que comanda el relato no es la voz sino el oído. En todo caso, para jugar a reconstruir los deconstruidos modelos para armar, el receptor debe convertirse en un experto de los sentidos que potencian la detección de lo vago e imperceptible, de aquello escondido en los pliegues de lo comunicacional.

Ambos, como vemos, representan en lo literario lo que Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser sancionaron desde la Escuela de Costanza en su teoría de la recepción. La lectura desde estos planteos es pensada como una operación activa que deja de lado las intencionalidades del escritor para generar un entredós entre texto y lector quien en modo individual interactúa con la trama.

Iser en su libro *El acto de leer. Teoría del efecto estético* (1987) explicó, desde la Fenomenología, que es el lector (o receptor de cualquier hecho artístico) el que «ejecuta», «efectúa» y «activa» dinámicamente la obra. La relación de fuerzas entre productor-texto-receptor se juega en base al «horizonte de expectativas» que aparece implicado directamente en la obra y al «horizonte de experiencias» que es aportado por el receptor.

De esta manera el receptor se convierte en parte constitutiva del objeto que recibe. Si lo pensamos en el universo literario, el libro es reactualizado desde la propia existencia y creatividad del lector. Su punto de vista activa un proceso de interpretación y construcción de significado que intenta llenar los vacíos del texto, creando un «efecto estético».

Iser certifica que los libros pueden seguir vivos a pesar del tiempo y para ello toma como soporte, entre otros, a Henry James, Virginia Woolf, Jane Austen. José María Castellet en su libro *La hora del lector* (1957) lo había tratado antes y el mismo Roland Barthes en 1970 afirmaba esta premisa, señalando que: el objetivo del trabajo literario (de la literatura como trabajo) es hacer que el lector no sea más un consumidor sino el productor del texto.

Es cierto que luego Eco interpeló con referencia a los límites que toda interpretación debe tener, pero sin disminuir el valor y movilización que dichos planteos aportaron a los espacios teóricos sobre la creación artística.

Como exige toda reflexión que provenga de un contexto argentino, no podemos dejar de señalar que nuestro Borges, como en tantas otras cuestiones, lo había señalado antes. En 1951, en un ensayo sobre Bernard Shaw, afirmaba:

...hacer de la metafísica y de las artes, una suerte de juego combinatorio. Quienes practican ese juego olvidan que un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el dialogo que entabla con su lector y la entonación que le impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese dialogo es infinito... La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída (Borges, 1970:747).

Y vuelve a sancionarlo en los últimos versos del poema «La Dicha» incluido en *La Cifra*, uno de sus últimos libros:

Todo sucede por primera vez, pero de un modo eterno
El que lee mis palabras está inventándolas. (Borges,1994:308)

Al anticiparse, por supuesto Borges no fue fácilmente comprendido por aquellos años, sobre todo por las dislocaciones que su lectura empezaba a provocar.

Pero Cortázar, en sintonía, pudo fácilmente comprenderlo y así lo expresó en un poema de 1956 que el cubano Fernández Retamar publicó en 1967 en su revista de *Casa de las Américas*. Apelando a un humor muy argentino y ya fatalmente borgeano, Cortázar señala la extrañeza de los modelos de lectura «para armar» que el lector argentino debía aceptar armar para digerir «lo borgeano»: desafíos de lecturas basadas en la parodia intertextual. El título en inglés «*The smiler with the knife under the cloak*» obliga a operaciones de lectura comparada al apropiarse Cortázar de una cita del «Cuento del Caballero» de los *Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer.

Justo en mitad de la ensaimada
se plantó y dijo: Babilonia.
Muy pocos entendieron
que quería decir el Río de la Plata.
Cuando se dieron cuenta ya era tarde,
¿quién ataja a ese potro que galopa
de Patmos a Gotinga a media rienda?
Se empezó a hablar de vikingos
en el café Tortoni,
y eso curó a unos cuantos de Juan Pedro Calou
y enfermó a los más flojos de runa y David Hume.
A todo esto él leía
novelas policiales. (Cortázar, 1967:41)

JUEGOS INTERTEXTUALES ENTRE LA FORMA Y LA NADA DE LA FOTOGRAFÍA Y EL CINE. JULIO CORTÁZAR Y SUS BABAS DEL DIABLO:

Cortázar le hace decir al protagonista de «Las babas del diablo» Roberto Michel, un franco-chileno traductor y fotógrafo aficionado: «Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías» (Cortázar, 1970:81).

Para la elaboración de su relato es sabido que el escritor argentino memorió una historia que le había contado a principios de los años 60 el fotógrafo chileno Sergio Larraín (1931-2012) quien habiendo tomado una fotografía en un lateral de la Catedral de Notre Dame en París, al ampliar el negativo, observó, atónito, que en la imagen aparecía una escena que sus ojos no habían registrado: una pareja en pleno acto sexual.

Michel, en el cuento, espía una escena: la de una mujer rubia que habla en modo sospechoso con un joven de 14 o 15 años mientras en un auto cercano un hombre dormita, lee el periódico o quizás, también, observa subrepticamente la escena. La narración apela a permanentes saltos del punto de vista entre una primera persona que observa e imagina lo que puede justificar dicho

encuentro y una tercera persona enunciada como Michel y analizada en sus derroteros imaginarios por la voz narrativa:

Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos fuera de la especie, monstruos no siempre repugnantes. Pero esa mujer invitaba a la invención, dando quizás las claves suficientes para acertar con la verdad. Antes de que se fuera, y ahora que llenaría mi recuerdo durante muchos días, porque soy propenso a la rumia, decidí no perder un momento más. Metí todo en el visor (con el árbol, el pretil, el sol de las once) y tomé la foto. (Cortázar,1970:89)

Los hilos de la Virgen (o babas del diablo) se complotan envolviendo y enrareciendo la escena de la mujer que impreca al fotógrafo exigiéndole que le entregue el rollo. Y la reacción del hombre del auto que hace visible el papel que estaba jugando en el intento de estupro que queda abortado ante la intromisión de Michel y el joven que, como despertando de un sortilegio, echa a correr.

...comprendí, si eso era comprender, lo que tenía que pasar, lo que tenía que haber pasado, lo que hubiera tenido que pasar en ese momento, entre esa gente, ahí donde yo había llegado a trastocar un orden, inocentemente inmiscuido en eso que no había pasado pero que ahora, iba a pasar, ahora se iba a cumplir. (Cortázar,1970:95)

Lo que ocurrirá después, en la habitación del quinto piso, es una progresiva metamorfosis de la realidad y la ficción fotográfica mientras las sucesivas ampliaciones van provocando un pasaje de vértigo entre el plano de la realidad y el de la ficción. Michel pronto comprende que su intervención es falaz. Con las sucesivas ampliaciones constata con horror que la fotografía obtenida en ese momento especial comienza a moverse y en el movimiento descubre que su deducción inicial era errónea. El chico no ha logrado liberarse de las redes invisibles que las babas han tejido para él.

Creo que grite, grité terriblemente, y que en ese mismo segundo supe que empezaba a acercarme, diez centímetros, un paso, otro paso, el árbol giraba cadenciosamente sus ramas en el primer plano, una mancha del pretil salía del cuadro, la cara de la mujer, vuelta hacia mí como sorprendida iba creciendo y entonces giré un poco, quiero decir que la cámara giró un poco, y sin perder de vista a la mujer empezó a acercarse al hombre que me miraba con los agujeros negros que tenía en el sitio de los ojos, entre sorprendido y rabioso miraba queriendo clavarme en el aire y en ese instante alcancé a ver como un gran pájaro fuera de foco que pasaba de un solo vuelo delante de la imagen, y me apoye en la pared de mi cuarto y fui feliz porque el chico acababa de escaparse. (Cortázar,1970:97)

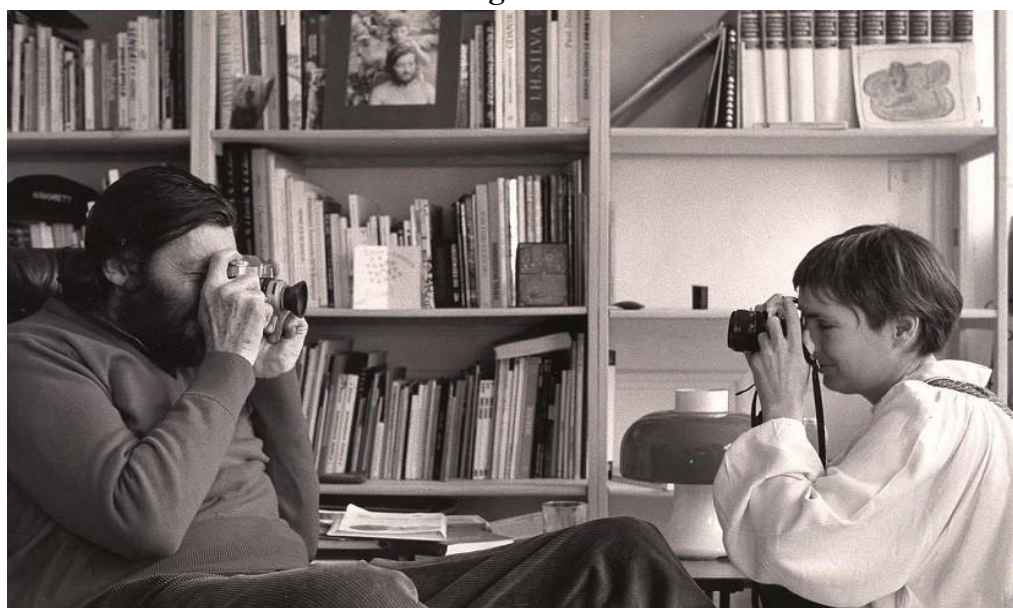
Pero, en ese camino hacia el agujero negro de los ojos y la lengua negra del hombre en los inhumanos recortes de las sucesivas ampliaciones, la realidad es su impotencia para cambiarla. Su anomia.

El trabajo de desmontaje fotográfico que realiza termina demostrándole que lo real no es lo que se ve y se registra, sino la nada que reside en la foto que registra lo que el ojo no puede ver y solo atisbar. Y en la incapacidad de hombre de intervenir para cambiar el orden de las cosas.

Y yo no podía hacer nada, esta vez no podía hacer absolutamente nada. Mi fuerza había sido una fotografía, esa, ahí, donde se vengaban de mi mostrándome sin disimulo lo que iba a suceder. La foto había sido tomada, el tiempo había corrido; estábamos tan lejos uno de otros, la corrupción seguramente consumada... De pronto 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, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer, ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención. (Cortázar,1970:96)

Ahora el orden se invierte y son ellos, lo que no existen, los que están vivos y deciden mientras el fotógrafo, prisionero e impotente de desbaratar «el andamiaje de baba y perfume» (Cortázar,1970:97) descubre que mientras se pierde la forma en la imagen ampliada y desestructurada en sus contornos, lo que queda es lo que interpretamos (equivocadamente) como realidad, «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.» (Cortázar,1970:99)

Figura 1

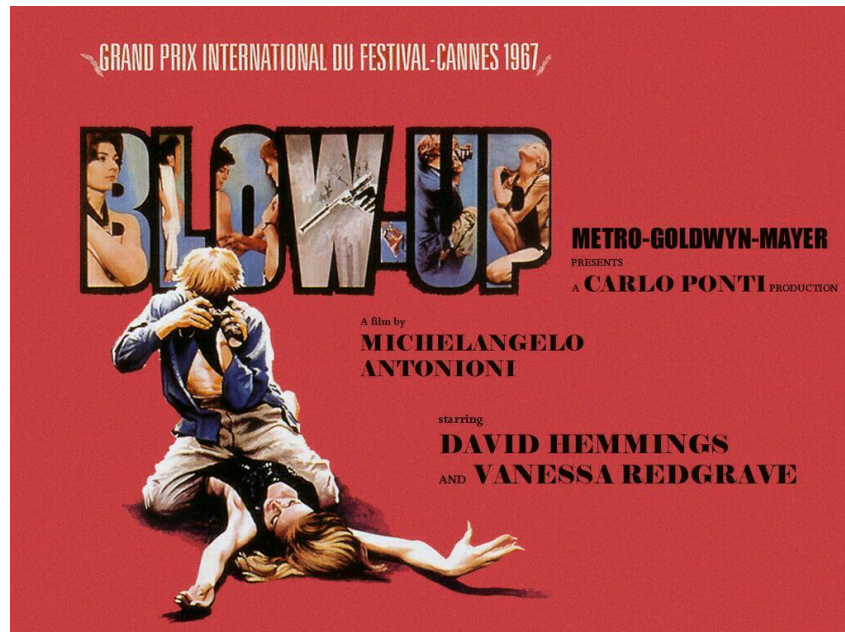


La escritura cortazariana se orienta no sólo a demostrar la inestable retoricidad del discurso para dar cuenta de la realidad, sino que intenta también desestructurar las mismas leyes de lo inteligible. Un `blow up` escritural (recordemos el significado del término que significa la explosión de una burbuja) y, en la jerga fotográfica, una gran ampliación durante el revelado de una foto.

ANTONIONI Y SU `BLOW UP`

La intencionalidad del cuento fue inmediata y felizmente interpretada por Michelangelo Antonioni en su film de 1966. Carlo Ponti, productor del film, compró los derechos a Cortázar por 4 mil dólares y en conjunto con el guionista Tonino Guerra, adaptó la idea principal del cuento para escribir el guion.

Figura 2



Chatman afirmaba que el principal motivo en tomar como hipotexto el cuento de Cortázar fue que a Antonioni le fascinaba que el escritor argentino hubiera elegido la ampliación como recurso para averiguar una verdad insospechada. Por lo que el cineasta italiano busco marcar el entusiasmo del fotógrafo de la ilusión, a través de la fotografía, de poder evitar el crimen y el impacto psicológico de darse cuenta de que las suposiciones sin erróneas (Chatman, 2004:101)

El personaje de David Hemmings fue inspirado en el fotógrafo británico David Bayley. Y el resultado fue la intrigante historia de Thomas, un fotógrafo de moda que fotografía a una pareja en un parque de Londres. Cuando revela las imágenes y utiliza la técnica de la ampliación, el artista descubre que la fotografía oculta la presencia de un cuerpo. Y que probablemente ha habido un asesinato. Pero por más que lo intenta no logra encontrar la respuesta y el crimen se disuelve en la nada, ya que cuando vuelve al parque para comprobar lo que la lente ha registrado, el cuerpo fotografiado ya no está y nadie tiene constancia de que haya ocurrido un delito.

El vértigo de las ampliaciones le ha permitido atisbar esa circunstancia, pero la realidad lo ha transformado en un misterio insoluble que sume al personaje casi en la locura.

Antonioni plantea una dialéctica con el espectador a través de las fotografías.

Cuando se utilizan ampliaciones pueden verse cosas que probablemente el ojo desnudo no sería capaz de captar.[...] El fotógrafo de *Blow up*, que no es un filósofo, quiere ver las cosas más de cerca. Pero lo que sucede es que, al ampliarlas demasiado, el objeto se desintegra y desaparece. Por tanto, hay un momento en que asimos la realidad, pero ese momento pasa. Este es en parte el significado de *Blow up*. (Antonioni en Tassone, 2006: 136-137)

Gugunava (2011) destaca la doble profesión del protagonista: fotógrafo y traductor, en tanto ambas profesiones pueden entenderse como metafóricas de la fusión literaria. Las dos se enfrentan al mundo con la imagen y la palabra ejerciendo una función de intermediación traductiva que exige la muerte del original.

Parece que la instancia enunciativa sostiene la teoría de W. Benjamín, para quien el concepto de traducción a través de la muerte está en el centro de la teoría lingüística: “Si la teoría de la traducción es también la de la fotografía, dice el científico alemán, es porque ambas comienzan en la muerte de sus sujetos, ambas tienen lugar en el reino de los fantasmas y de los espectros”. (Gugunava, 2011)

La fotografía revela la presencia de una ausencia, un cadáver a través de la fotografía que sólo recordamos y nombramos por medio de la muerte. Una falsa ocularización interna secundaria que se manifiesta en la ausencia de pelota de tenis al final del film. Un cadáver, o una mancha infusa, que solo puede ser nombrado y recordado por medio de la ausencia.

La escena del fotógrafo frente a la pared tapizada de fotografías no tiene música de fondo, no hay diálogo y solo vemos las fotos. Aunque lo que se nos muestra es la ansiedad del fotógrafo confrontándose con lo que ve e intuye y no puede explicarse.

Thomas, como nosotros, ve sólo imágenes quietas que al mismo tiempo se organizan en una sucesión que el mismo fotógrafo va determinando según el orden que da a cada foto. Y de ese modo va creando un contexto que finge hacerlas reales. El riel de la cámara cinematográfica que recorre las fotos de izquierda a derecha muestra un orden equilibrado en un conjunto de imágenes desordenadas pero que vistas desde un ángulo de toma va dándole un sentido del que en principio carecen. La ordenación de las fotos crea una narrativa de los hechos y construye el relato interno de acuerdo a la mirada. Sin embargo, la serie termina siendo insustancial y por más que nos impulse a la continuación, queda cancelada en la limitación de lo producido.

Figura 3



La pareja, en tanto, existe porque está fotografiada, los hechos existen porque están documentados por medio de la cámara. Pero sus actores (como la tirada fotografiada por Michel) son ajenos a nosotros porque desconocemos quiénes son y sus intenciones

Y ahí entra el ámbito de la conjetura y el llenado de los huecos por parte del espectador en base a suposiciones demostrándonos que la realidad está más allá de nuestra comprensión. El mismo Antonioni explica:

Yo no sé cómo es la realidad. La realidad se nos escapa, cambia continuamente. Cuando creemos haberla alcanzado, la situación es ya otra. Yo desconfío siempre de lo que veo, de lo que me muestra una imagen, porque “imagino” lo que está más allá, y lo que hay detrás de una imagen se desconoce. El fotógrafo de *Blow up*, que no es un filósofo, quiere ver más de cerca. Pero le sucede que, ampliando demasiado, el objeto mismo se deforma y desaparece. Por tanto, hay un momento en que se aferra la realidad, pero después desaparece. Este es el sentido de *Blow up*. Parece un poco extraño afirmarlo, pero mi *Blow up* es un poco mi film neorrealista sobre la relación del individuo y la realidad, si bien tiene un componente metafísico justamente por esta abstracción de la apariencia. Después de este film he querido ir a ver qué cosa hay detrás, cuál es la apariencia de mí mismo, un poco como había hecho en mis primeros films, y surgió *De profesión reporter*, otro paso adelante para el estudio del hombre de hoy. En *Blow up*, la relación individuo-realidad es quizás el tema principal, mientras que en el segundo film la relación es del individuo consigo mismo.

La realidad es apariencia, pero no diría que la apariencia de la realidad es igual a la realidad. Las apariencias pueden ser tantas. También la realidad puede asumir muchas formas, pero esto no lo sé y no lo creo. La realidad, quizás es, una analogía.

A la realidad la conocí fotografiándola cuando comencé a filmarla, un poco como en *Blow up*; en este sentido creo que es mi film más autobiográfico. Ha sido justamente fotografiando y ampliando la superficie de las cosas que intenté de descubrir lo que había detrás, No he hecho otra cosa a lo largo de mi carrera. (Antonioni en Biarese, C y Tassone, A. 1985:136-7). (La traducción nos pertenece)

En el juego de reminiscencias e intertextualidades, así como en perfecta `mise en abyme`, Cortázar quiso jugar a entrar en el juego cinematográfico para realizar un cameo. Cuando en el film *Thomas* muestra las fotografías al editor para el libro sobre los obreros (min. 37:24), la secuencia se detiene en una foto que presenta un personaje desastrado con una mano vendada, que mira el objetivo entre sorprendido e irónico sobre un fondo de escombros y edificios en estado quizás de demolición. El desdichado de la imagen es el propio Julio Cortázar, irreconocible, en una performance realizada especialmente para la película.

Figura 4



ITALO CALVINO Y LA AVENTURA FOTOGRÁFICA

Italo Calvino escribe su cuento «L' avventura di un fotografo» en 1953 pero lo publica recién en los 70 en la recopilación que titula *Gli amori difficili*. En 1955 lo republica en modo más reducido y agregándole algunas reflexiones muy al tono de la época bajo el título de *La follia del mirino*, en el periódico *Il Contemporaneo*. Lo que demuestra el interés que la fotografía y la problemática de la mirada, le suscitaba.

En 1957, al publicar *Il Barone rampante* afirmaba: «Noi guardiamo il mondo precipitando nella tromba delle scale.» Y como bien lo destaca su mejor crítico, Belpoliti (1996) esta compleja metáfora del autor parece sugerir que el lugar propio del escritor contemporáneo es el vacío que se abre en el medio de la escalera, y que es sobre todo un lugar sonoro.

Sin embargo, el mismo escritor había afirmado que la única cosa que quería enseñar era un modo de mirar, que equivaldría a un modo de ser en el mundo.

En sus teorizaciones y escritura trató de mostrar el paso del proceso intelectual a la imagen que lo registra y lo fundamenta, la relación entre la mente y lo visual, la intrincada y solidaria interacción entre la palabra argumentativa y la ficcional, la pasión voyeurística (que alcanza a veces grados de enajenación en sus personajes) y el interés por el mirar la superficie de las cosas para horadar el misterio de la red de lo real, escondida, en suspenso o invisible por sutiles filamentos (como las babas de diablo cortazarianas). Calvino pensaba que todo esto era alcanzable en la voluntad de organizar en el relato el juego combinatorio de todas las combinaciones posibles y aún de todo lo imposible. Crear un universo de lo ficcional del que están hechos los sueños, las utopías, los delirios, las ensoñaciones, nuestro propio imaginario. Y lo condensa en el periplo fotográfico-intelectual del Antonino Paraggi.

Periplo que sirve a Calvino no sólo para realizar un lúcido análisis de las diferentes posibilidades o imposibilidades del discurso fotográfico en ese conflicto permanente y agónico que la mirada fotográfica entabla con la realidad sino que, en los sucesivos intentos de Antonino Paraggi para apresar la foto total, está ya contenida la personal propuesta de lectura que el autor defiende a lo largo de sus ficciones: leer es ir hacia algo que está por ser y todavía ninguno sabe lo que será.

Antonino Paraggi, el protagonista del cuento, es un simulacro de filósofo. Su verdadera pasión es desentrañar, escudriñar a través de las palabras las razones generales de los «embrollos individuales». Soltero, no procreador y anestesiado para la vida, no la vive, la verbaliza; no exterioriza sus emociones, las registra. Como su apellido lo indica, es solitario y externo como un 'paraggio', un habitante de las vecindades agrestes de la existencia. Sus amigos, 'cacciatori di immagini' domingueros, sufren la compulsión obsesiva de fijar la vida, la perfección de la prole, en una sucesión de imágenes que certifiquen lo vivido, provocando, según Paraggi una loca confusión entre verdad y realidad. En cambio, Antonino, fotógrafo diletante, en búsqueda de la foto total, terminara enloqueciendo intentando apresar la imagen absoluta de su amada Bice. Una Bice absoluta cuya presencia presuponga la ausencia de toda mirada.

Captar, como lo expresa, todo lo que en el mundo existe refractario a la fotografía, dejando sistemáticamente afuera del campo visual, no solo de la máquina sino también del de los hombres.

Su pasión por capturar la Bice total lo lleva al absurdo de colocar cámaras en toda la casa hasta que la joven, harta de tanta exposición, lo abandona dejándole una montaña de fotos imposible de organizar e interpretar. Ante la ausencia física de la joven y para fotografiar lo refractario a las cosas que es la nada, solo le queda fotografiar las fotografías y finalmente los pedazos, restos y deshechos dispersos en caóticos cúmulos de fragmentos.

Agotadas todas las posibilidades, en el momento en que el círculo se cerraba sobre sí mismo, Antonino comprendió que fotografiar fotografías era el único camino que le quedaba, más aún, el verdadero camino que oscuramente había buscado hasta entonces. (Calvino, 1992:82)

El dispositivo fotográfico, como Paraggi, funciona en las proximidades de la realidad manteniendo una distancia insalvable entre el aquí del signo y el allí del referente que se obstina en permanecer siempre ahí. Ese espacio intermedio que la foto registra es algo que no se ve de lo que se conoce. Y en la casi patológica necesidad de nuestra época de fotografiar (hoy sería publicar en las redes) casi contemporáneamente con la vida que se vive, se va sustituyendo la vida por la fotografía o la imagen, la experiencia por la simulación.

Y entre esos retazos reside lo fotografiable, por allí circula lo escribible. Para Calvino lo «real» está en los intersticios, en los pliegues, no está en lo que se ve sino en lo que se filtra a través de la imagen. Como el pulvíscolo que flota en el aire sin ser visto, permanece atrincherado en los silencios, en el vacío, en el espacio intermedio de lo dicho. De lo vivido. Es ese espacio de lo escribible, que está esperando que alguien-algo, como un rayo de sol que hace visible el polvo en suspensión, lo verbalice, lo constate. Pero con la certeza de que la foto total es imposible, así como no existen ya relatos, sino espejos rotos, fragmentos de sutura de ficciones que se proyectan a una demencial `mise en abyme`, donde la imagen (la caverna de Platón) subsume lo real que ya nadie sabe si es o existe.

La solución a esta búsqueda de método es el descubrimiento de un método combinatorio que se basa en la casualidad (Borges hubiera dicho del azar y Cortázar en las infinitas posibilidades de la rayuela existencial). Para encontrar quizás la fotografía total, o su ilusión, afirma Antonino: «Tal vez la verdadera fotografía total», pensó, «es un montón de fragmentos de imágenes privadas, sobre el fondo ajado de las matanzas y las coronaciones» (Calvino, 1992:81). Lo que Antonino descubre es entonces una forma de representación basada en la utilización de materiales de segundo grado renacionalizados a través de un montaje. Y una función social que une los destinos individuales a los generales respondiendo a la concepción del arte de nuestra época tal como lo planteó Benjamin con su teoría de la serialidad y la reproducibilidad técnica.

Estos modelos cortazarianos y calvinianos, que en una misma época se permitieron abordar una común problemática, nos posibilitan jugar con la serie intertextual y armar un rompecabezas o modelo para armar de lecturas personales. Inventar nuestra propia rayuela donde lo desperdigado circula, se conecta y construye reconstruyéndose, saltando por textos desperdigados para culminar, por ahora, con el film de 1983 de Francesco Maselli que toma como base el cuento homónimo de Calvino.

FRANCESCO MASELLI Y EL «EFECTO SERRA»

El guion cinematográfico sigue casi literalmente la trama del cuento pero el personaje tiene un nombre aún más negativo que el de Calvino. Se llama Antonino Serra. El verbo «serrare» en italiano significa: cerrar, concluir, terminar, atrancar. Y también cercar, rodear, aferrarse. En biología, el sustantivo «serra» es un lugar cerrado que protege del frío: un invernadero. Por lo que «efecto serra» es el fenómeno natural de la atmosfera terrestre que controla los rayos infrarrojos del sol y mantiene la temperatura soportable para el hombre. Pero un desequilibrio en los gases

«serra» es lo que las voces apocalípticas proclaman. Por otra parte antiguamente se usaba para denominar la sierra, el utensillo dentado para serruchar y como en español, es una cadena montañosa que divide dos valles.

En todos los significados predomina la apelación a la clausura y a la violencia agazapada.

Serra es escritor y el film se inicia con el título sobreimpreso en una fotografía de la biblioteca donde están las distintas versiones traducidas de su libro *No aún*.

Figura 5



Maselli elige filmar casi exclusivamente en una habitación cerrada. Que no es otra que la suya propia y en su misma cama dispone las máquinas fotográficas a fin de que el personaje pueda capturar a Bice desde distintos ángulos. Y también para fotografiarse a sí mismo.

Serra asedia a Bice y la fotografía en todo momento y tiempo generando, cuando finalmente la joven escapa, un collage de Bice que no alcanza a aferrarla.

Figura 6



La lectura erótica que propone el film de Antonioni y de la que carecen las versiones literarias, genera una lectura más bestial sobre la técnica del asedio y la «captura»

Figura 7



Antes de hacer pedazos las fotos de la enamorada perdida, Serra se fotografía a sí mismo con una maquina Polaroid con la que genera una secuencia de imágenes cada vez más cercanas a su rostro. Y de su cara va directamente al ojo hasta llegar a fotografiar una mancha informe, indescriptible y deshumanizada.

Figura 8

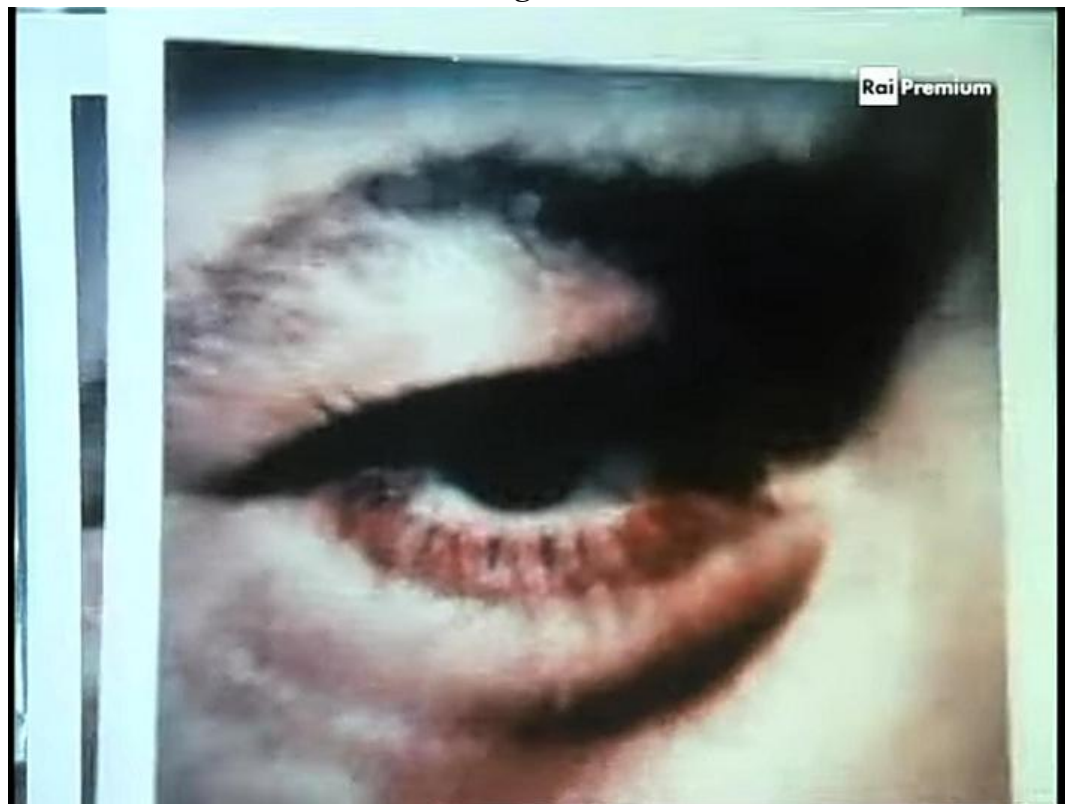


Figura 9



Los restos de Bice, o de las fotos de Bice, no sirven para consolarlo. Y los convierte en un cúmulo de restos que luego rejunta en una bolsa de deshechos.

Figura 10



La incertidumbre y la nada de la acumulación certifican finalmente la certeza de la inacababilidad. Ese *No aun* que se sigue esperando y jugando a armar, aunque el arte de la palabra y de la imagen nos ha patentizado ya su imposible existencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Biarese, Cesare y Tassone, Aldo. (1985) *I film di Michelangelo Antonioni*. Roma: Gremese
- Borges, Jorge Luis (1974) «Nota sobre (hacia) Bernard Shaw» en «Otras Inquisiciones». *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Ed.
- Borges, Jorge Luis (1981/1994) «La Dicha» en *La Cifra. Obras Completas III*. Buenos Aires. Emecé Ed. P. 308.
- Castellet Díaz de Cossío, José María (1957) *La hora del lector*. Barcelona: Seix Barral.
- Cortázar, Julio (1964/1970) «Las babas del diablo» en *Las armas secretas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Calvino, Italo (1992) *Los amores difíciles*. Barcelona: Tusquets, ed.
- Cortázar, Julio (1968) *62 Modelos para armar*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cortázar, Julio (1963/2011) *Rayuela*. Argentina: Alfaguara.
- Cortázar, Julio “*The smiler with the knife under the cloak*” en (Fernández Retamar, ed.) *Revista de las Américas*. La Habana, Cuba.
- Chatman, Seymour (2004) *Michelangelo Antonioni Filmografía completa*. Barcelona; E. Tashen.
- Gugunava, Maia (2011) *Análisis intertextual de Blow up*. Leído en *El relato. VI Congreso Internacional de Análisis textual*. Universidad de Valladolid. [Cons. abril 2025 <https://www.tramayfondo.com/actividades/congreso-VI/actas/maia-gugunava.html>]
- Harss, Luis (1973/1966) *Los nuestros*, Buenos Aires: Sudamericana
- Iser, Wolfgang (1976/1987) *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- Morales Ortiz, Gracia. «La presencia de narradores “aliquidcientes” en la cuentística de Julio Cortázar: una apuesta en contra de la omnisciencia» en *Les Ateliers du SAL*, Número 6, 2015: 56-70
- Tassone, Aldo (2006). *Los films de Michelangelo Antonioni. Un poeta de la visión*. La Coruña: Fluir