

[Nota]

Blow Up o una puesta en abismo de la representación: la transposición

PATRICIA SÁPKUS
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires (FFyL, UBA)
Departamento de Artes Dramáticas
Universidad Nacional de las Artes (UNA)
Buenos Aires, Argentina ✉

Resumen: En el presente trabajo presentamos un análisis de la transposición del film *Blow Up* (1966) de Michelangelo Antonioni realizado sobre el cuento «Las babas del diablo» (1959) de Julio Cortázar, desde una perspectiva que privilegia el análisis de los discursos, indagando en ellos el reconocimiento de las huellas que el proceso de producción ha dejado. En tal sentido, desde el lugar de la gramática de la producción, tanto en el cuento como en el film, se manifiesta el funcionamiento de dispositivos enunciativos que denuncian la posibilidad de la transparencia discursiva, apelando a través de una escritura opaca a la puesta en abismo de la representación tomada como registro verdadero de la «realidad». De esta manera, ambos discursos, trastocan los fundamentos de un pensamiento único devolviendo, a partir de la mediación de los interpretantes, el carácter inagotable de las interpretaciones.

Palabras clave: Discursividad – Producción de sentido – Semiótica.

[Note]

Blow Up or a Mise en abyme of Representation: Transposición

Summary: In this paper we present an analysis of the transposition of the film *Blow Up* (1966) by Michelangelo Antonioni based on the story “Las babas de Diablo” (1959) by Julio Cortazar, from a perspective that privileges discourse analysis, trying to recognize the traces that the production process has left. In this sense, from the approach of the grammar of production, both in the story and the film, the operation of enunciative devices denouncing the possibility of discursive transparency are manifested, appealing through an opaque writing to a mise en abyme of the representation taken as a true record of "reality". Thus, both discourses, disrupt the foundations of a single thought restoring the inexhaustible character of interpretations from the mediation of the interpretants.

Keywords: Discursivity – Sensemaking – Semiotics.

«(...) quien quiera traducir la realidad sin traicionarla debe aceptar su desaparición bajo el flujo de las imágenes y de las metáforas interpretativas, porque esa desaparición misma es la única revelación posible» (Dumoulié 1996:182).

Introducción

En el presente trabajo realizaremos un análisis de la transposición del film *Blow Up* (1966) de Michelangelo Antonioni realizado sobre el cuento «Las babas del Diablo» (1959) de Julio Cortázar. Para dicho análisis partiremos de entender al fenómeno de la transposición como aquel que se genera, siguiendo la postura de Oscar Steimberg «cuando un género o producto textual particular cambia de soporte o de lenguaje» (1993:18). En este sentido es importante caracterizar que en el pasaje de soporte, no solo hay que dar cuenta de las similitudes entre el texto «fuente» y el que establece una interpretación, sino también las diferencias que articula cada medio. A partir de la obra «fuente» las miradas que pueden establecer las transposiciones son diversas. Steimberg las sintetiza en dos variantes: por un lado están los análisis a partir de «una mirada distraída» sujeta a la transcripción de la historia, dejando de lado el nivel discursivo; por otro lado están aquellas que desde una «perspectiva lúcida» anclan su reflexión en las estrategias discursivas de cada texto en relación. Para nuestro trabajo hemos elegido seguir esta última perspectiva e indagar las huellas que el proceso de producción ha dejado en el discurso.

Por otro lado, Eliseo Verón (2004) plantea que el análisis de la producción del sentido, solo puede realizarse en el nivel de la discursividad ya que en él se manifiestan sus determinaciones sociales. Desde esta perspectiva define el sistema productivo de sentido a partir de dos polos. En primer lugar caracteriza a la gramática de la producción como el estudio de «las condiciones de generación de un discurso» que «consiste en reconstituir el proceso de producción partiendo del "producto", radica en pasar del texto (inerte) a la dinámica de su producción» (2004:41). En segundo lugar describe a la gramática de reconocimiento como aquella que permite leer los efectos «de las lecturas de que ha sido objeto el discurso» (*ibid.*).

Dentro del polo productivo, Verón caracteriza a lo ideológico, como aquel «sistema de relaciones entre un discurso y sus condiciones sociales de

producción, entendiéndolo como el estudio de las huellas que las condiciones de producción de un discurso han dejado en la superficie discursiva» (2004:45). Por ello, según el autor, al hablar de una gramática de la producción, «lo ideológico nunca podría definirse en el nivel de los contenidos» (2004:47).

Teniendo en cuenta que la problemática central de nuestro trabajo será la de indagar sobre el estatuto de la representación en la transposición del texto literario al fílmico, el análisis de los discursos nos permitirá dar cuenta primeramente de las huellas que han dejado las condiciones de producción, como así también de aquellos efectos que la lectura del film a realizado sobre el cuento. De esta manera intentaremos mostrar el dinamismo que opera entre la gramática de producción y de reconocimiento para la producción de sentido.

El cuento

Analizaremos primeramente ciertos momentos del texto de Julio Cortázar; «Las babas del Diablo» (1959)¹ a efectos de visibilizar la opacidad del estatuto enunciativo del relato. Las primeras líneas del cuento, «Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera...» (1984:123); problematizan su estatuto enunciativo a través de la indeterminación del discurso que va construyendo e intercalando modos de decir, discurriendo sobre posibilidades de quién puede narrar, constituyéndose en un texto polifónico donde varios sujetos textuales van tomando la palabra.

¿Quién está contando? En primer lugar no hay un narrador que organice el relato, en todo caso es alguien (sujeto textual) que se bifurca permanentemente y que en ese desdoblamiento va haciendo más ambigua la caracterización de aquel/(los) que nos hace circular por el relato. Entonces nuestro/s narrador/es siempre movedizo/s, propone —en su empeño de diversificarse— que la escritura se automatizará; «Y que la máquina siguiera sola (porque escribo a máquina), sería la perfección...» (1984:123), como si así fuera posible la no contaminación con la subjetividad.

Descartando como inverosímiles las máquinas, piensa entonces en otra tipología de narrador y delega la voz a uno muerto/vivo: «Uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, (...), y acordarme sin distraerme, yo que estoy muerto y vivo,

¹ En el presente trabajo utilizaremos la paginación de la edición de Cátedra (1984).

no se trata de engañar a nadie...». Este narrador muerto/vivo tiene a su vez restricciones para su visión, ya que desde el cielo «(...) no veo más que las nubes». Entonces, ¿desde qué perspectiva se nos cuenta esta historia, que hasta ahora no ha comenzado? o si que ha comenzado desde «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» (1984:123).

Primeramente tenemos un comienzo que insta una problemática sobre la representación a través de estrategias del dispositivo de la enunciación. En este sentido la coexistencia de múltiples voces superpuestas funciona como adelanto del funcionamiento de la enunciación en el resto del cuento, aquel donde nada se rechaza o confirma definitivamente.

Poco a poco el relato nos va delimitando a nuestro (otro) narrador (sujeto del enunciado) llamado «Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas» (1984: 125), quién en la mañana de un domingo siete de noviembre sale de paseo por el muelle del Sena. En este fragmento del cuento el relato fluctúa entre una primera persona del singular, «Eran apenas las diez y calculé que hacia las once tendría buena luz» y tercera persona del singular «Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de mirar el mundo...» (1984: 127), evidenciando la enunciación, «(y eso que debería acordarme de otro poeta, pero Michel es un porfiado)». En este sentido sostenemos que las estrategias discursivas constitutivas del cuento, van otorgando inestabilidad y dinámica a una escritura que se opone a una literatura transparente.

¿Qué se cuenta? Es la historia de Michel, fotógrafo aficionado, que en su paseo por las afueras de París, decide, después de percibir los movimientos de una pareja «nada común» en una plaza de Quai de Bourbon, tomar una fotografía de aquello que encubría una situación anómala, la relación entre una mujer madura y un chico inexperto. Su saber de fotógrafo le permite leer los gestos del chico como signos de miedo, vergüenza y contención ante la huida. Al tomar la fotografía, el acto mismo desbarata la trampa tramada por *las babas del diablo*. El chico huye y ante la presencia del hombre que hasta ese momento estaba disimulado en el auto, la trama se vuelve más compleja aún. Posteriormente, la mujer y el hombre reclaman la película a Michel, convirtiéndolo en testigo de la situación.

Varios días después, ya en su habitación, Michel revela las fotos de aquella mañana, y como el negativo era tan bueno decide ampliarla. Dicha ampliación

revela signos que difieren con la escena que él había presenciado en la plaza. El hombre, que por el encuadre de la foto había quedado afuera de la imagen «(pero reflejándose en los ojos del chico)», se acerca ahora a la mujer y al chico y los mira. La fotografía le presenta una situación más violenta que aquella que había percibido. Por segunda vez Michel a través de un grito (cree) ayudaba al chico a escaparse.

A partir del análisis realizado sobre el texto de Cortázar, la reconstrucción de una totalización del sentido se nos presenta siempre parcial y fragmentada. Por ello, tanto la escritura como la imagen, ponen de manifiesto la escisión entre representación y mundo a través de su carácter ambiguo como registro de lo acontecido.

La transposición: el film

El film de Antonioni realiza una lectura crítica del cuento de Cortázar, en este sentido focalizaremos en los planteos enunciativos, sin desestimar los retóricos y temáticos. Como parte del análisis tomaremos ciertos fragmentos del film que resultan significativos para nuestro enfoque.

Primeramente, el nombre del cuento, «Las babas del diablo» focaliza de forma metafórica en ese fundamento de volatilidad e inaprehensibilidad de la realidad, a partir de la cual algo puede ser una cosa y también su revés, mostrando en esa operación retórica la coexistencia de diversas interpretaciones sobre lo acontecido. En el film, el nombre *Blow Up*, se centra en el carácter tecnológico del dispositivo fotográfico, la ampliación de la imagen. *Blow Up* como sustitución de esa puesta en abismo hacia la cual es llevada la representación, mostrando sus límites y su incompletud constitutiva.

En el análisis que realiza Steimberg (1993) sobre los diferentes tipos de descripciones en las clasificaciones de género y estilo, plantea que a diferencia de los textos genéricos que articulan con mayor nitidez rasgos temáticos, retóricos y enunciativos, en las de estilo el componente enunciativo suele ocupar el primer lugar. Se diferencian así textos genéricos como aquellos que, «en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social» (1993:45) de textos sobre el estilo, «entendido genéricamente como un modo de hacer postulado socialmente característico de distintos objetos de la cultura y perceptible en ellos» (1993:46). En este sentido, los textos analizados aquí, privilegian el estilo

por sobre el género, es por ello que en un primer momento nos centraremos en el análisis del nivel enunciativo.

Para el análisis de la enunciación filmica específicamente, tomaremos los planteos que desarrolla Christian Metz (1991), definiéndola como un proceso o funcionamiento textual, impersonal y metadiscursivo. El autor toma así, a la construcción del plano, el montaje, la iluminación, los *raccords* de mirada, la música, como lugares de la enunciación conformando el origen de todas las operaciones discursivas del filme. A partir de ello podemos ver que en *Blow Up*, las huellas del «narrador extradiegético» (1991) operan desde todas las vías expresivas del cine. Comenzaremos con un análisis descriptivo de los títulos, para dar cuenta de su funcionamiento como aglutinador sémico de la totalidad del film.

Su comienzo: sobre una superficie verde, como un fragmento de césped, aparecen las primeras letras blancas, las que le siguen ya muestran profundidad, asemejándose a una superficie perforada. A través de los agujeros que se dilatan o se contraen, según los movimientos de cámara, podemos reconocer mujeres posando y alguien sacando fotos. Encontramos a nivel del significante la constitución de dos planos en oposición: por un lado todo lo que está dentro de los límites de las letras se mueve y por otro, todo aquello que está fuera permanece quieto. Esta dualidad es mostrada por el narrador extradiegético, quien a partir de los movimientos de cámara pone de manifiesto el estatuto de incompletud de la imagen.

La primera secuencia comienza sobre un plano en contrapicado de una ciudad, en la conjunción de tres edificios de estilo racionalista que, con sus líneas puras y tonalidad gris, construye una espacialidad vacía de movimientos sinuosos. Desde la derecha entra al espacio un jeep repleto de personas gritando y moviéndose, llevan las caras pintadas de blanco, el automóvil da unas vueltas por ese espacio vacío, frena y los mimos salen corriendo hacia otra parte de la ciudad. En estos primeros planos del film se vuelve a desarrollar un juego de oposiciones entre la composición de líneas rectas, vacío y silencio y los movimientos sinuosos realizados por el jeep, las corridas y gritos de los mimos. De esta manera, se pone en evidencia un constructo a partir de la desrealización de la situación.

En montaje alternado pasamos a otro espacio, donde vemos gente pasando a través de un portón, en el fondo del plano se visualiza el paso de un tren. Las personas que aparecen en este espacio, que se constituye como periferia (teniendo en cuenta el espacio anterior de la ciudad), tienen aspecto

desalineado. En ese mismo espacio la cámara identifica a Thomas, el personaje al cual seguiremos en su deambular errante por la ciudad de Londres. En ese recorrido por las calles, sobre un auto descapotado, Thomas se encuentra con los mimos, la imagen nos muestra una cámara fotográfica en el asiento trasero del auto de aquel que identificamos como un fotógrafo. Desde el inicio del film el personaje de Thomas está constituido con ambigüedad, su vestimenta (rota y desprolija), sus gestos y movimientos no nos permiten delinear acciones consecuentes. Las posibilidades de sentido se abren, sin que ninguna de esas acciones permita cerrar el sentido de la situación. Llega a su estudio fotográfico, y entendemos por signos que circulan por la imagen, que se trata de un famoso fotógrafo de modas. En ese espacio, donde se manifiesta una primacía de los objetos por sobre las personas, las relaciones que se establecen entre los personajes y Thomas están mediadas por la instrumentalización. Un ejemplo de ello es lo que sucede durante la sesión fotográfica con la modelo: no hay entre ellos gesto personal alguno, a través de cada acercamiento, de ese pedir cada vez más, como buscando algo que está más allá, las acciones de Thomas van adjudicando a la modelo un estatuto de objeto.

En su texto *La imagen tiempo* (1985), Giles Deleuze ubica a los films de Antonioni como parte de una tipología de imágenes que, a diferencia de la imagen movimiento donde la situación se prolonga en acción, éstos construyen una situación que se torna óptica y sonora a partir de la disolución de los nexos sensoriomotrices. Esta tipología de imágenes llamadas «imagen tiempo», representa los tiempos muertos de la banalidad cotidiana y la desarticulación de la acción, de los espacios y los tiempos. Algunos de los elementos utilizados para mostrar la no articulación de la acción en *Blow Up* son: el funcionamiento del montaje a partir de cortes directos y sin *raccords* de mirada, movimiento y dirección, el deambular del fotógrafo cuya constante movilidad y carencia de destino, hace que la acción «más que completar la situación o condensarla, floten sobre ella» (1985 (2009):16). La secuencia conformada por las tomas fotográficas a la pareja del parque, constituye uno de los fragmentos centrales del film. Dicha situación está construida por planos generales tanto de aquello que es objeto de visión de la cámara fotográfica de Thomas (el encuentro de la pareja), como por planos generales de Thomas fotografiándola. La enunciación se evidencia así en las divergencias de miradas: la de Thomas a través de la máquina fotográfica y la del enunciador a través de la cámara cinematográfica. En la secuencia siguiente, Thomas en su estudio revela los negativos y realiza una serie de ampliaciones que le permiten leer otras posibles significaciones de

aquella situación representada. Se convence primeramente de que ha sido testigo de un intento de asesinato y que gracias a su intervención ha salvado la vida de alguna persona. Pero al seguir mirando vuelve a encontrar nuevos signos que, al ampliar la imagen —si bien se diluyen las especificidades por la disgregación de los granos— permite descubrir ciertos rasgos de un cadáver dentro de la escena. Luego vuelve al parque sin su cámara fotográfica y encuentra al cuerpo. Al otro día con su cámara fotográfica, repite el recorrido del día anterior, pero el cuerpo ha desaparecido.

La secuencia del revelado y la ampliación de los negativos pone de manifiesto, la divergencia entre lo que Thomas vio en el parque y lo que devuelven las fotografías. En este sentido entendemos que en este fragmento del film se ponen en funcionamiento, siguiendo a Deleuze, las imágenes objetivas que funcionan a manera de un atestado «definido por un marco geométrico que no deja subsistir entre sus elementos, personas y objetos, más que relaciones de medida y distancia, transformando esta vez la acción en desplazamiento de figuras por el espacio» (1985 (2009):17). Estos *opsignos* llamados *atestados* dan «una visión profunda a distancia que tiende a la abstracción» (*Ibid.*:18). Es por ello que la acción recurrente del fotógrafo de ampliar, diseccionar y establecer direcciones de miradas y distancias, sobre la superficie de la fotografía con el fin encontrar aquello que justifique las miradas y los gestos de la mujer de la imagen, le restituyen una diluida y saturada por relaciones geométricas.

En la secuencia final, Thomas es espectador de una representación de un partido de tenis realizada por los mimos. Sólo por la gestualidad entre los mimos el juego se reconoce. En ese espacio, tanto los jugadores como el público entran en el código, se representa una representación dentro de otra representación. En determinado momento del juego, la pelota cae fuera de los límites de la cancha, una de las jugadoras mira y por gestos pide a Thomas que se la alcance. Thomas decide ser partícipe del juego, devuelve la pelota imaginaria y es entonces cuando a la escena —que hasta ese momento no tenía sonido— se le suma el sonido de la pelota en juego. Nuevamente sobre ese fondo verde del parque, el fotógrafo desaparece.

En este fragmento del film la situación se construye a partir nuevamente de una desrealización (como la primera secuencia del film) manifestándose a partir de los movimientos de cámara que acompañan las miradas y gestos exacerbados de los mimos y por cómo opera el sonido por su ausencia o presencia. En este sentido, definimos a esta última secuencia como discursiva, ya que en ella se

muestra el estatuto de construcción de la representación a partir de la evidencia del dispositivo enunciativo.

Así, mientras en el cuento la puesta en evidencia de la enunciación se da a partir del vaivén permanente entre la primera y tercera persona del singular y por la problematización del estatuto (muerto/vivo/máquina de escribir) de ese narrador que nos permite recorrer el texto; en el film, el enunciador se explicita por los movimientos de cámara y por el tipo de montaje, que al contener esa otra mirada instaurada por la acción del fotógrafo, la pone en abismo.

Con respecto al análisis temático, trabajaremos desde la perspectiva de Cesare (1985) quién plantea que tema y motivo constituyen materiales fundamentales en la operación de desciframiento del texto. Por un lado el motivo es un elemento compuesto por elementos menores y que pueden ser incluso numerosos; por otro lado el tema que está delimitado por aquellos elementos estereotipados que sostienen todo un texto o gran parte de él. Tema y motivo son así, unidades de significado recurrentes en un texto, capaces de caracterizar áreas semánticas determinantes.

Mientras que en el cuento Michel es un fotógrafo aficionado, en el film Thomas es un fotógrafo profesional; en el cuento París y en el film Londres. Estas caracterizaciones diferenciales del personaje, las acciones y la espacialidad operarían como motivos para conformar el tema central de los textos: el estatuto de la representación. De este modo, teniendo en cuenta los cambios operados en el film con respecto al cuento podemos definir a la transposición realizada por Antonioni como heterodiegética ya que en ella siguiendo a Genette, «no sobrevivirían más que las grandes líneas de acción» (1982 (1989):378) del cuento. En el film se realiza un cambio de lugar, de tiempo y el personaje cambia de identidad.

Pero las relaciones más estrechas entre texto literario y filmico se comienzan a establecer a partir de la secuencia de la toma fotográfica. En el cuento las problematizaciones y las resoluciones que se realizan sobre la imagen se dan en plano imaginario, en el film lo que devuelve la fotografía acciona al personaje a investigar sobre el hecho. Es por ello que el personaje vuelve al parque y encuentra que efectivamente aquello que en la imagen aparecía como una mancha oscura, era el cuerpo de un hombre muerto. Sin su cámara fotográfica, la imposibilidad de captar a la víctima torna irresoluble la investigación.

Conclusiones

Tanto el final del cuento como el del film están contruidos a partir de secuencias discursivas. Mientras en el cuento el narrador describe desde ese otro espacio (donde «Lo que queda por decir es siempre una nube, dos nubes, o largas horas de cielo perfectamente limpio») su situación de mirar, quizás vivo o muerto..., en el film la enunciación se evidencia por hacer indiscernible lo real y lo imaginario: la representación del juego, el sonido de la pelota, la desaparición del fotógrafo, todos fragmentos de una «totalidad» escindida por la ausencia de un saber que permita la restitución de la totalidad del sentido. Ser parte del juego es entrar en sus reglas, saber de sus límites, de sus (im)-posibilidades y sus (im)-previsibilidades, asimilables a cualquier otra representación.

Tenemos así entre los textos paralelismos parciales: el fotógrafo, la situación de fotografiar una situación enigmática y la ampliación de una imagen que restituye algo diferente a lo percibido por la mirada humana. También confluye en ambos la posibilidad de intervención del dispositivo fotográfico en una situación anómala: en el cuento la posible corrupción de un chico por parte de un hombre por intermedio de una mujer; en el film un enigmático asesinato. En ambos casos el hecho se resignifica por esos otros sentidos que devuelven las interpretaciones de la imagen ampliada. Se constituye así un vacío, una ausencia de un sentido integrador que nos devuelva veracidad sobre lo acontecido.

Mientras a nivel temático el film focaliza en los motivos que le permitan ir al tema central del cuento, a nivel retórico las diferencias se dan fundamentalmente por el cambio de soporte. En este sentido la utilización de la música y los silencios, los movimientos de cámara que rompen con la continuidad de la acción, y la incorporación de las escenas del principio y final, constituyen los elementos de una representación que se piensa a sí misma a partir de las posibilidades propias de su soporte. En este sentido, desde el lugar de la gramática de la producción, tanto en el cuento como en el film, se manifiesta el funcionamiento de dispositivos enunciativos que denuncian la imposibilidad de la transparencia discursiva, apelando a través de una escritura opaca a la puesta en abismo de la representación, tomada como registro verdadero de la «realidad». De esta manera, ambos discursos, trastocan los fundamentos de un pensamiento único devolviendo, a partir de la mediación de los interpretantes, el carácter inagotable de las interpretaciones. ■

REFERENCIAS

- DELEUZE Gilles
1985 *L'image-temps. Cinema 2*, París: Minuit; (trad. esp.: *La imagen tiempo. Estudio sobre cine 2*, Buenos Aires: Paidós, 2009).
- DUMOULIÉ Camille
1992 *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*, París: Presses Universitaires de France; (trad. esp.: *Por una ética de la crueldad: Nietzsche y Artaud*, México: Siglo XXI, 1996).
- GENETTE Gerard
1982 *Palimpsestes: La littérature au second degré*, París: Seuil; (trad. esp.: *Palimpsestos*, Madrid: Taurus, 1989).
- METZ Christian
1991 "Quatre pas dans les nuages", in *L'énunciation impersonnelle ou le site du film*, París: Méridiens Klimcksieck, p. 173-214.
- SEGRE Cesare
1985 "Tema/motivo", en *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Crítica, p. 339-366.
- STEIMBERG Oscar
1998 *Semiótica de los Medios Masivos*, Buenos Aires: Atuel.
- VERÓN Eliseo
2004 *Fragmentos de un tejido*, Barcelona: Gedisa.

FUENTES

- ANTONIONI Antonioni (Director)
1966 *Blow-Up [film]*, con Vanessa Redgrave, Sarah Miles, David Hemmings *et al.*
Producción: Carlo Ponti, Pierre Rouse, Reino Unido-Italia: Metro-Goldwyn-Mayer, Bridge Films, 111 minutos.
- CORTÁZAR Julio
1959 "Las babas del diablo", en *Las armas secretas*, Madrid: Cátedra, 1984.