

## **TACITURNIDAD TEMPORALIZADA: ACERCAMIENTOS QUE PRODUCEN FRAGMENTOS. EL DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO EN “LAS BABAS DEL DIABLO” Y “BLOW UP”.**

MARTINA BRUNO<sup>1</sup>

### **RESUMEN**

Considerando que la historia de la película “Blow Up” (1966) dirigida por Michelangelo Antonioni, está basada en el cuento “Las Babas del diablo” (1958) de Julio Cortázar, se advertirá un pasaje, una circulación de determinadas formaciones discursivas en torno al dispositivo fotográfico. Partiendo del reconocimiento de marcas y sus cristalizaciones en huellas, se establecerán transposiciones de sentido por los cambios de lenguajes encontrando lecturas estratificadas, superpuestas y vinculantes.

### **PALABRAS CLAVES**

Dispositivo fotográfico – Relato - Transposiciones.

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

(Sontag 2006:17)

---

<sup>1</sup> Martina Bruno, Profesora y Licenciada en Historia de la Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata (FBA - UNLP) Argentina.

En este artículo analizaremos la relación entre dos producciones artísticas: el cuento “*Las babas del diablo*”, escrito por el argentino Julio Cortázar y editado en 1958 y en el film “*Blow Up*”, escrito y dirigido por el italiano Michelangelo Antonioni, estrenada en 1966. Ambas producciones comparten un estilo de época y un énfasis en el *dispositivo fotográfico* como motivo del relato. En ellas se encuentra al narrador dentro de la narración y al texto dentro del texto. El propósito será analizar lo transpuesto y compartido, los puntos de contacto.

Consideraremos la noción de *dispositivo* en los términos planteados por Traversa y Aumont. Concretamente, la utilizaremos como una aproximación de utilidad analítica para los fenómenos de producción de sentido, siendo aquello que vincule lo técnico con lo discursivo e implicando una práctica social (Traversa 2001) permitiendo describir la relación entre el espectador y la imagen en un determinado contexto social. Bajo estas concepciones, se analizará al dispositivo fotográfico como un conjunto de datos materiales y organizacionales compuesto por las dimensiones espacial, temporal y simbólica. (Aumont 1992) Entre ellas, se describirán las determinaciones sociales que engloban o influyen en toda la relación del individuo con la imagen: los medios, las técnicas de producción, los modos de circulación y de reproducción, los lugares en que son accesibles y los soportes para difundirlas.

*“Con la fotografía ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera del acto que la hace posible” (Dubois 1986:11)*

La película puede considerarse una adaptación del cuento ya que en los créditos del film figura la leyenda “basado en un cuento de Julio Cortázar” refiriéndose al guion.

El cuento presenta una historia que transcurre en París, en la cual un traductor chileno aficionado a la fotografía llamado Roberto Michel, fotografía a una mujer besando a un adolescente en una situación confusa. La mujer, enojada al advertir al fotógrafo le pide el rollo, reclamo al cual se unirá un hombre que si bien se encontraba al margen de la escena,

había sido visto anteriormente por el fotógrafo. En ese mismo momento el adolescente escapa del lugar. Cuando Michel copia, imprime y amplía las fotografías en su casa, imagina, percibe o ve que las imágenes cobran movimiento y que el chico no ha logrado escapar de aquella escena.

“De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo de este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación de un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer, y ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención.” (Cortázar 1999: 138)

*Un fotógrafo descubre al revelar y ampliar unas fotografías tomadas ocasionalmente algo que a simple vista no había sido capaz de ver.* Esto es lo que se transpone del cuento a la película, lo que Antonioni toma del relato de Cortázar para desarrollar su propio relato.

La película es protagonizada por Bill, un cotizado fotógrafo de moda londinense. Una mañana, éste realiza unas fotografías en un parque de las afueras de la ciudad para ilustrar el libro de un amigo. Aquí también surgirá la situación en la que una mujer, al descubrirse fotografiada intenta sin éxito conseguir ese rollo fotográfico. Cuando el fotógrafo lo revela, halla un cadáver en una de las fotos, mediante sucesivos acercamientos *-blow ups-* a la imagen.

*“La necesidad de <acercar> las cosas espacial y humanamente es casi una obsesión hoy día, al igual que la tendencia a negar el carácter singular o efímero de un acontecimiento determinado mediante la reproducción fotográfica. Existe una compulsión cada vez más intensa a reproducir el objeto fotográficamente, en primer plano.”* Walter Benjamin  
(Sontag 2006:264)

Considerando que el *dispositivo* es aquello que regula la relación entre el espectador y la imagen en un determinado contexto simbólico y posicionándonos en el dispositivo

fotográfico, nos detendremos y acercaremos a visualizar las características del signo fotográfico, de la imagen fotográfica y del acto fotográfico en sí como sus partes constitutivas vinculadas entre sí.

En cuanto a la *imagen fotográfica*, Schaeffer la considera “el resultado de una puesta en práctica del dispositivo fotográfico en su totalidad.” (Schaeffer 1996:11) Para este autor el término *imagen* presupone una reproducción de la visión y no contempla el principio de grabación o impresión que es la especificidad de la *imagen fotográfica*. De modo tal que el principio de constitución de la imagen fotográfica (analógica) sea la *impresión* sobre una superficie visible: la grabación de una señal físico química que un cuerpo imprime sobre otro. Esta característica podemos identificarla de manera central tanto en el cuento como en la película ya que a partir de la impresión es que los fotógrafos podrán realizar los “acercamientos” -físicos, conceptuales e interpretativos- planteándose los interrogantes, los enigmas y los conflictos que desenvolverán las tramas. También podemos vincularlo con la importancia del *negativo* como “intermediario en la fotografía tradicional (...) elemento que posibilita la multiplicación de una misma imagen fotográfica” (Hitz 2000) a partir del cual se efectúa el “blow up” en el film.

Atendiendo a niveles de los dispositivos cinematográfico y fotográfico, podremos describir cómo en el primero la imagen es *en movimiento*, permitiendo revivir y hacer presente las acciones, mientras que en el segundo la imagen es *fija*, recordándonos el hecho, el instante. Son imágenes temporalizadas y no temporalizadas a partir de las cuales revivimos el acto fotográfico en sí mismo. Esto sucederá a través de diferentes mecanismos que, a modo de descripciones, conforman las características propias de los dispositivos y los relatos en juego, compuestos por rasgos retóricos y enunciativos propios.

Debido a estas descripciones se desmantela el “saber del arché”, mostrándolo al espectador y ahondando así en su “saber lateral”. Cortázar lo logra con su particular modo de enunciación, construyendo un relato temporalmente reversible, circular e intertextual en sí mismo, realizando aquello que Blanchot expresó alguna vez: “Escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo”. Por lo tanto, observaremos cómo el sentido de lo verosímil no tiene sentido por fuera del discurso y cómo “el enunciador no es el autor, sino

la manera en que este último se construye en su discurso construyendo al mismo tiempo a su lector.” (Verón 1999:146) En el caso de Antonioni, lo logrará al hacernos partícipes de todas las técnicas del proceso de impresión fotográfica llevadas a cabo por el personaje principal a través de sus sucesivos “blow ups”.

“Taciturnidad es el silencio de algo que puede hablar, mientras que llamamos mutismo al silencio de una cosa que no puede hablar.” (Derrida 1994) Lo que se creía mudo se convierte en taciturno. La imagen fotográfica como aquello que no puede hablar permanece taciturna hasta el momento en que es puesta en acción por el film o por el cuento, rompiendo el silencio y apareciendo el enigma.

La imagen fija se pone en movimiento desplegando el hilo argumental de los textos. Cortázar lo logra apelando al relato fantástico, la imagen o imaginación, tanto si la imagen se mueve realmente cobrando vida o si efectivamente es producto de la acción. Por su parte, Antonioni juega con la re-producción de las imágenes, como las pinturas abstractas y fotografías muy aumentadas, con pérdidas miméticas en ambos casos y explicitadas en los diálogos de los personajes. Éstas se revivirán dentro del mismo relato a fin de presentar y re presentar nuevas lecturas o producciones de sentido. Por ejemplo, Bill, a medida que se acerca a mirar sus cuadros abstractos dirá: “no dicen nada cuando los pinto. Una real confusión [...] con el tiempo suelo encontrar algo que vale, como esa pierna [...] luego adquiere forma y tiene sentido [...] como una novela policial”.

Pierce define a la Fotografía Instantánea como icónica, por su semejanza al objeto e indicial, por su conexión física. Para Schaeffer la fotografía es un “*signo mixto*” donde la imagen establece una relación de semejanza o analogía con su referente, definiendo un carácter ambiguo en la fotografía: icónico indicial e indicial icónico. Tanto en el cuento como en el film, es debido al aumento o ampliación de las fotografías que éstas muestran lo sucedido. Paradójicamente, esto transcurre mientras se pierde la noción de mimesis o representación de la realidad. Se ve un cadáver como índice de un crimen o una pareja en situación enigmática; se advierten los granos de las fotografías asociándolos a manchas y disipando el reconocimiento visual. De esta forma encontramos en el mayor punto de

tensión de los relatos una ambigüedad propia de la fotografía: cuando la interpretación de un hecho ya ocurrido, como construcción del sentido a partir de la imagen fotográfica, surge entre el alejamiento de lo que se ve y de aquello a lo que se refiere. (Schaeffer 1993) Se trata de la posibilidad de la fotografía de conjugar a la muerte y al referente.

El director de la película, Michelangelo Antonioni dirá al respecto:

“Cuando se utilizan ampliadoras [...] 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 lo tanto, hay un momento en que asimamos la realidad, pero ese momento pasa. Este es en parte el significado de *Blow Up*” (Antonioni en la rueda de prensa del Festival de Cannes, mayo de 1967).

La imagen fotográfica es indicio, funciona como *testimonio* del crimen captando el momento preciso, instantáneo, como *prueba* y como *rememoración* para los fotógrafos-narradores. “Una fotografía pasa por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado. La imagen quizá distorsiona, pero siempre queda la suposición de que existe, o existió algo semejante a lo que está en la imagen.” (Sontag 2006:19)

No recuerda sino que rememora, revive, vuelve a hacer presente para dilucidar el crimen, para entender la historia narrada, para demostrar el acontecimiento pasado. En términos de, agregaremos que lo producido en el pasaje del recuerdo al testimonio o la descripción es un cambio del mundo público al privado ya que “la imagen recuerdo está en la memoria del destinatario, el testimonio o la descripción vienen del exterior.” (Traversa 2001:232)

Por medio de las fotografías podemos contruir la mirada del fotógrafo, personaje principal del film que en su actuar, en el trabajo o despliegue del acto fotográfico en sí consigue el desarrollo de la acción narrativa. “Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder.” (Traversa:13) En el cuento es el narrador, confundido con la lente fotográfica

misma, quien imagina y ve la historia, explicitando su rol de narrador y construyendo - por momentos performativamente- el relato.

*“La fotografía es una herramienta para tratar con cosas que todos conocen pero a las que nadie presta atención. Mis fotografías pretenden representar algo que ustedes no ven.”*

Emmet Gowin (Sontag 2066:276)

Según Belting la fotografía es un medio entre dos miradas: una mirada captada y una mirada que reconoce. Entonces, si la imagen surge por una mirada, la fotografía es una imagen de quien mira el mundo. En ambos casos podemos hablar de dos instancias temporalmente distantes que forman parte del *arché* de la fotografía: una instancia de producción referida a la toma de la fotografía, el momento de la grabación donde se acentúa el carácter indicial y una instancia de impresión o producción de la copia, momento del resultado, producto fotográfico o cosa producida. Estos procesos son descriptos en el cuento y la película, exponiéndolos a los espectadores y mostrando esas imágenes de quienes miran al mundo

En relación con el ver, el mirar, el espiar y exponerse, Sontag considera que el hacer fotografías a implantado un “voyeurismo crónico” uniformando la significación de todos los acontecimientos. (Sontag 2006:26) Relacionándolo con la película, resulta pertinente la siguiente declaración de su director en la que especifica determinadas intenciones narrativas:

“-En Blow Up, el erotismo ocupa un lugar de máxima importancia, pero, a menudo, se pone el acento en una sensualidad fría, calculada. Los rasgos de exhibicionismo y de voyeurismo están especialmente subrayados: la joven mujer del parque se desnuda y ofrece su cuerpo al fotógrafo a cambio de los negativos que tanto desea recuperar.-” (Antonioni en el Corriere della Sera, 12 de febrero de 1982)

En el cuento hay un constante intercambio de puntos de vista así como descripciones de imágenes yuxtapuestas que permiten vincularlo con ciertas características técnicas del dispositivo cinematográfico. Desde el comienzo del relato el tiempo se espacializa: “...bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo siete de noviembre (...) uno baja cinco pisos y ya está en domingo...” La cámara y Michel se fusionan generando ambigüedad y el instante de la acción detenida y la muerte parecerían dialogar permanentemente. La mirada construirá y re construirá la escena del crimen en el cuento, lo irreal, como la pelota de tenis invisible con la que juega un grupo de mimos en la última escena de la película; la imaginamos, la advertimos por las miradas de los personajes que se confunden con las tomas de la cámara. Los dos textos culminan en silencio, cuando los fotógrafos- personajes desaparecen mostrándonos y describiéndonos el cielo.

Mirada que construye, mutismo que narra, muerte que tematiza y fantasma espectro que despliega la acción. Realidad que presenta cosas invisibles. La mirada que construye el mundo.

## BIBLIOGRAFÍA

**Aumont, Jacques.** *La imagen*. Paidós, Buenos Aires, 1992.

**Belting, Hans.** “La transparencia del medio. La imagen fotográfica” en *Antropología de la imagen*, Katz, Buenos Aires, 1997.

**Cortázar, Julio.** “Las babas del diablo” en *Las armas secretas*. Cátedra, Madrid, 1999.

**Derrida, Jacques.** Las artes del espacio, Entrevista de Peter Brunette y David Wills, 28 de abril de 1990, California, publicada en *Deconstruction and Visual Arts*, Cambridge University Press, cap I, pp. 9-32, 1994, Disponible en [http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/artes\\_del\\_espacio.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/artes_del_espacio.htm) último acceso el 09-11-2013.

**Hitz, Rubén.** “Grabación de la fugacidad = Periodismo fotográfico” en AAVV: *La comunicación en el siglo XXI*, 2 do. Congreso de RED-COM Argentina, UNLZ, 2000.

**Philippe, Dubois.** *El acto fotográfico. De la representación a la Recepción.*, Paidós, Buenos Aires, 1986.

**Schaeffer, Jean Marie** *La imagen precaria (del dispositivo fotográfico)*, Cátedra, Madrid, 1993.

**Sontag, Susan.** *Sobre la fotografía*. Alfaguara, Buenos Aires, 2006.

**Traversa, Oscar.** "Aproximaciones a la noción de dispositivo", Signo y seña Nº 12, Facultad de Filosofía y



Letra, UBA, Buenos Aires, 2001.

**Verón, Eliseo.** *La semiosis social*. Gedisa, Barcelona, 1987.

**Verón, Eliseo.** “Soporte tecnológico y medio: escritura, lectura, libro” en *Esto no es un libro*, Gedisa Barcelona, 1999.