

**LA TRADUCCIÓN DE LA INTERTEXTUALIDAD EN TEXTOS  
AUDIOVISUALES A LA LUZ DE ANÁLISIS TEXTUAL DE *BLOW UP*, DE  
MICHELANGELO ANTONIONI, Y “LAS BABAS DEL DIABLO”,  
DE JULIO CORTÁZAR**

Maia Gugunava<sup>1</sup>

Universidad Complutense de Madrid, España

**Resumen**

Este trabajo analiza la adaptación literaria al cine, tomando como caso de estudio la transposición de “Las babas del diablo”, de Cortázar a *Blow Up*, de Antonioni. A través de un análisis intertextual de secuencias clave, nos centraremos en dos desafíos principales que surgen al estudiar este tipo de adaptaciones desde la perspectiva de la traducción intersemiótica. En primer lugar, a menudo, se asume que las similitudes estructurales entre ambas obras son el resultado directo de la adaptación. Sin embargo, este análisis sugiere que ciertos elementos estructurales del texto literario persisten en el film, no solo debido a una traducción intersemiótica exitosa, sino por la lógica que rige la estructura determinada inherente a la creación artística, que a menudo da lugar a elementos culturales y estéticos comunes. Otro desafío surge de la concepción errónea de que el análisis de la traducción intersemiótica pueda abarcar de manera exhaustiva todos los componentes textuales involucrados en el proceso de adaptación. No obstante, esta operación creativa compleja, condicionada por elementos tanto conscientes como inconscientes y por la heterogeneidad del lenguaje artístico, especialmente del cine, presenta una complejidad que demanda un enfoque interdisciplinario.

---

<sup>1</sup> ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-6873-0938>; Email: [maiaagugu@ucm.es](mailto:maiaagugu@ucm.es)

El análisis de las secuencias de *Blow up* revela una profunda huella del relato original de Cortázar, que se manifiesta de manera sutil incluso en aquellos momentos en los que Antonioni busca una interpretación más personal. Así, la sorprendente similitud entre el protagonista de “Blow up” y el personaje pictórico, el Ángel de Fra Filippo Lippi, mencionado por Cortázar en el cuento como el referente visual para su personaje, nos lleva a plantear la hipótesis de que Antonioni al crear su personaje se inspiró en esta pintura, de manera consciente o inconsciente. Lo mismo pensamos que ocurre con el “payaso de cara blanca” del texto literario que se materializa en *Blow up* en algunos de los personajes interpretados por los mimos. Estas circunstancias, que revelan la subjetividad conflictiva que no siempre refleja la intencionalidad autorial consciente, dificultan un análisis exclusivamente centrado en los aspectos semióticos. Por ello, utilizaremos como marco teórico la Teoría del Texto de Jesús González Requena, combinada con las aportaciones de otros teóricos de la traducción como Roman Jakobson, Umberto Eco y Gérard Genette. Este enfoque interdisciplinario nos permitirá abordar la adaptación literaria al cine desde una perspectiva más amplia, considerando tanto los aspectos formales de la traducción intersemiótica como los contenidos implícitos movilizados por el sujeto inconsciente.

Así, este estudio se estructura en dos secciones principales: la primera aborda las consideraciones teóricas de la traducción y los antecedentes que sustentan la investigación; la segunda presenta un análisis intertextual detallado de secuencias específicas de la película *Blow up*.

**Palabras clave:** Traducción, intertextualidad, análisis textual, sujeto inconsciente

### Abstract

This paper analyzes the adaptation of literature to film, taking as a case study the transposition of Cortázar's “Las babas del diablo” to Antonioni's *Blow up*. Through an

intertextual analysis of key sequences, we will focus on two main challenges that arise when studying this type of adaptation from the perspective of intersemiotic translation.

Firstly, it is often assumed that the structural similarities between both works are the direct result of the adaptation. However, this analysis suggests that certain structural elements of the literary text persist in the film, not only due to a successful intersemiotic translation, but because of the logic that governs the determined structure inherent in artistic creation, which often gives rise to common cultural and aesthetic elements. Another challenge arises from the misconception that the analysis of intersemiotic translation can exhaustively encompass all the textual components involved in the adaptation process. However, this complex creative operation, conditioned by both conscious and unconscious elements and by the heterogeneity of artistic language, especially cinema, presents a complexity that demands an interdisciplinary approach.

The analysis of the sequences in *Blow up* reveals a deep imprint of Cortázar's original story, which manifests itself in a subtle way even in those moments when Antonioni seeks a more personal interpretation. Thus, the surprising similarity between the protagonist of *Blow up* and the pictorial character, the Angel of Fra Filippo Lippi, mentioned by Cortázar in the story as the visual reference for his character, leads us to hypothesize that Antonioni, when creating his character, was inspired by this painting, consciously or unconsciously. We believe the same occurs with the “white-faced clown” of the literary text that materializes in *Blow up* in some of the characters played by the mimes.

These circumstances, which reveal the conflicting subjectivity that does not always reflect conscious authorial intentionality, make an analysis exclusively focused on semiotic aspects difficult. Therefore, we will use Jesús González Requena's Theory of Text as a theoretical framework, combined with the contributions of other translation theorists such as Roman Jakobson, Umberto Eco, and Gérard Genette. This interdisciplinary approach will allow us to address the adaptation of literature to film from a broader perspective, considering both

the formal aspects of intersemiotic translation and the implicit contents mobilized by the unconscious subject.

The paper is structured in two sections: The first addresses the theoretical considerations of translation and the background that supports the research; the second presents a detailed intertextual analysis of specific sequences from the film *Blow up*.

**Key words:** Translation, intertextuality, textual analysis, unconscious subject.

## 1. Introducción.

El proceso de traducción literaria, ya sea a otra lengua o a otro medio como el cine, es una tarea sumamente compleja que trasciende el mero dominio de las lenguas o lenguajes involucrados. Requiere un profundo conocimiento del contexto cultural tanto del texto original como del texto meta para transmitir de manera efectiva las connotaciones y referencias intertextuales que aparecen en la obra y llevarlo hasta su lector/espectador. A estos desafíos se suman otros factores propios exclusivamente de la creatividad artística, que abordan problemas de subjetividad conflictiva. La complejidad de este proceso que deja su huella en la materia textual, ha dado origen a la teoría de la traducción, un campo de estudio que ha evolucionado desde la lingüística aplicada hacia una perspectiva más interdisciplinaria.

Hoy en día, la teoría de la traducción incorpora herramientas de diversas disciplinas para ofrecer una comprensión más completa y profunda de este fenómeno.

A continuación, exploraremos las contribuciones de algunos teóricos destacados en el campo de la traducción entre distintos tipos de discurso. Roman Jakobson fue uno de los primeros lingüistas en abordar la problemática de la traducción, estableciendo una distinción clave entre la traducción intralingüística, interlingüística e intersemiótica. Esta última, según Jakobson, implica “una interpretación de signos verbales por significados de un sistema de signos no verbales” (Jakobson, 1975, p. 69). Además de la clasificación de Jakobson, la teoría de la intertextualidad, acuñada por Julia Kristeva, ha enriquecido notablemente el análisis de

la traducción. Tradicionalmente, la intertextualidad se define como una categoría discursiva que engloba las relaciones que un texto establece con otros, ya sean conscientes o inconscientes, literarios o no literarios. El análisis de estas relaciones implica identificar las conexiones entre diversos tipos de textos, tanto verbales como visuales.

Kristeva, al afirmar que “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 1978, p. 190), nos brinda un marco teórico sólido para estudiar cómo la actividad traductora se ve influenciada por textos previos. La autora destaca que es en el significante poético donde se produce una rica intertextualidad, al converger múltiples discursos y códigos, generando un vasto espacio intertextual y un punto de cruce de numerosos códigos (Kristeva, 1986, p. 43-44).

La intertextualidad, por tanto, se ha convertido en un concepto central en los estudios de traducción, permitiendo una comprensión más profunda de los procesos involucrados en la transferencia de significados entre lenguas y culturas.

Gérard Genette, realizó una contribución significativa al campo de los estudios literarios y de la traducción al explorar las relaciones intertextuales y acuñar el término 'transtextualidad'. Este concepto engloba todas las formas posibles de interacción entre textos, desde las citas directas hasta la pertenencia a un género literario. Genette distingue varios tipos de transtextualidad: la intertextualidad, que implica la incorporación de elementos de un texto en otro; la paratextualidad, que se refiere a los elementos que rodean un texto (título, prefacio, etc.); la metatextualidad, que consiste en comentar o analizar otro texto; la hipertextualidad, que implica la relación de un texto B (hipertexto) con un texto preexistente (hipotexto); y la architextualidad, que se refiere a la pertenencia de un texto a un género.

Así, al proponer la transtextualidad, Genette subraya la interconexión intrínseca entre todos los textos y sosteniendo que ninguna traducción puede ser absolutamente fiel y “todo acto de traducir afecta al sentido del texto traducido”. [...] Esta duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del palimpsesto,

en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia” (Genette, [1982]1989, p. 264/495). Para analizar las relaciones entre textos, Genette introduce el concepto de hipertextualidad, donde un texto B (hipertexto) se relaciona con un texto anterior A (hipotexto). Las concepciones teóricas de Gérard Genette impulsaron el estudio de la traducción dentro del campo de la intertextualidad, un enfoque que cobró especial relevancia en los análisis cinematográficos. Esto se debe no solo a las adaptaciones cinematográficas de obras literarias, sino también a la naturaleza intrínsecamente intertextual del cine. Al ser un medio multicodeificado, el cine ha demostrado desde sus inicios una gran capacidad para incorporar elementos de diversas tradiciones culturales, enriqueciendo así su lenguaje y sus significados.

Las aportaciones teóricas de Genette, especialmente su clasificación de la transtextualidad, han sido fundamentales para analizar la traducción como una forma de reescritura y para identificar las relaciones intertextuales en el cine. Robert Stam, aplicando esta clasificación, ha realizado un exhaustivo estudio de la intertextualidad cinematográfica, revelando la complejidad y riqueza de las conexiones entre textos.

En relación con la problemática de la intertextualidad nos parecen también muy oportunas las reflexiones de una lingüista georgiana Medea Kintsurashvili que renuncia estudiar cualquier texto como un collage de citas intertextuales. Considerando que el texto siempre mantiene su referencialidad<sup>3</sup> define la intertextualidad como el resultado de interacción de los discursos intertextuales de diferentes tipos (Kintsurashvili, 2009, p. 260).

La intertextualidad en el cine crea nuevos espacios de significado a partir de una imagen, una escena, un diálogo o un montaje. Según David Bordwell, cuando vemos una película, los esquemas mentales que se activan surgen de nuestras propias conexiones cotidianas con otras tradiciones culturales, expresiones artísticas o películas. Basándonos en estas conexiones, formulamos hipótesis, creamos nuevas perspectivas o descartamos ideas preconcebidas. Todo,

desde la simple percepción de las imágenes y la comprensión del diálogo hasta la comprensión global de la historia, está conectado con nuestro conocimiento previo (Bordwell, 2008, p. 33).

El semiótico de cine ruso M. Iampolski sugiere la posibilidad de un acercamiento a la cultura desde la perspectiva del lector, en este caso del espectador, puesto que es su experiencia subjetiva, que hace la lectura del texto y que genera un espacio intertextual. Al leer un libro o mirar un film, consideramos que estamos descifrando las intenciones autoriales, que estamos recibiendo un mensaje autorial. Pero, en realidad, estamos realizando un trabajo de comprensión del texto utilizando en él todo el volumen de nuestra experiencia vital y nuestro bagaje cultural (Iampolski, 1995, p. 37).

Roland Barthes introduce en los estudios literarios y de traducción un nuevo concepto de *écriture* (la escritura) que cambió la forma de entender y analizar los textos. En su enfoque postestructuralista, Barthes se aleja de la idea de un texto como una estructura fija y lo ve más bien como un espacio dinámico en constante movimiento y transformación. El interés se desplaza del significado al propio proceso de su creación. Según Barthes, el análisis textual no busca un significado único, sino explorar cómo se construye y se relaciona con otros. (Barthes, 1973, citado en González Requena, 1995, p. 17). Esta visión tiene profundas implicaciones para la traducción. Si los textos son dinámicos, la traducción deja de ser una simple transposición y se convierte en un acto creativo de reescritura y reinterpretación, un diálogo entre culturas y lenguajes donde el traductor es un coautor del texto.

El teórico francés de cine André Bazin, por su parte, fue pionero en aplicar esta idea de “escritura” al cine. Al analizar las adaptaciones cinematográficas superó las limitaciones de estudios previos que veían las películas como simples copias de la realidad. Bazin introdujo el término “traducción” para referirse a las adaptaciones, enfatizando la subjetividad del director y la creación de una nueva obra a partir de un texto original. Una buena adaptación debe ser una traducción que respete el espíritu de la obra original, pero que se adapte al lenguaje

cinematográfico. La adaptación debe considerar el contexto histórico y cultural de la obra original, así como las especificidades del medio cinematográfico (Bazin, 2000, p. 116-118).

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier define la reescritura como el proceso en el que “el filme y el texto, siendo híbridos, se influyen mutuamente”. En este sentido, las adaptaciones son entendidas como reescrituras que reflejan un compromiso adquirido durante la lectura del texto (Ropars-Wuilleumier, 1990, citado en Pérez Bowie, 2008, p. 187), aunque también pueden ser en forma de pastiche, parodia, traducción, imitación. Según Kintsurashvili, la reescritura es un proceso reflexivo y consciente, donde el autor busca deliberadamente “reescribir-reelaborar” un texto previo. Por el contrario, la intertextualidad, a menos que se trate de una cita directa, puede ser un proceso más inconsciente, caracterizado por alusiones o reminiscencias (Kintsurashvili, 2009).

Umberto Eco, en su obra *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*, dedica un extenso análisis a la problemática de la traducción relacionándola también con el problema de intertextualidad. Basándose en las ideas de Jakobson, Eco sostiene que el concepto de fidelidad en la traducción está ligado a la convicción de que traducir es una forma de interpretar, “y que debe apuntar siempre, aun partiendo de la sensibilidad y de la cultura del lector, a reencontrarse no ya con la intención del autor, sino con la intención del texto, con lo que el texto dice o sugiere con relación a la lengua en que se expresa y al contexto cultural en que ha nacido” (Eco, 2008, p. 22). Para Eco, la traducción intersemiótica es una “infinita aventura de la interpretación”, donde el artista tiene la libertad de reinterpretar y transformar el texto original. Sin embargo, considera fundamental que el traductor sea también capaz de identificar y comprender las remisiones intertextuales presentes en el texto original, a fin de evitar perder las citas implícitas y las alusiones a otros textos durante el proceso de traducción (*idem.*, p. 225).

Otro de los teóricos cuyos trabajos destacan por su enfoque en la intersección entre traducción e intertextualidad es el teórico mexicano Lauro Zavala. En obras como *Cine y literatura. De la teoría literaria a la traducción intersemiótica* y *Elementos del discurso cinematográfico*, Zavala



realiza un profundo análisis de adaptaciones cinematográficas, explorando sus formas de intertextualidad desde la perspectiva de la traducción intersemiótica. Zavala concibe la traducción entre sistemas semióticos como una rama de la intertextualidad que estudia las relaciones entre textos. Para analizar este fenómeno, propone cuatro modelos clave que se suele utilizar:

- Modelo lingüístico de Jakobson: Centrado en la transferencia de significado entre sistemas de signos.
- Modelo del cronotopo (Bajtín): Enfatiza la dimensión sociocultural y contextual de la traducción.
- Modelo de los tipos textuales (Torop): Se enfoca en la dimensión formal de los textos.
- Modelo glosemático de Hjemslev: Permite un análisis exhaustivo de todos los niveles de significación en la traducción.

Zavala establece una distinción entre adaptación y traducción intersemiótica. Mientras que la adaptación, según el teórico, se centra en la fidelidad al texto literario original, la traducción intersemiótica reconoce la imposibilidad de una traducción exacta y se enfoca en las características específicas del producto cinematográfico resultante. Este modelo permite un análisis más flexible y enriquecedor, considerando la adaptación como una interpretación audiovisual del texto literario. Según el autor, “en la teoría de la adaptación, se plantean cuatro preguntas fundamentales: ¿qué se conserva?, ¿qué se transforma?, ¿qué se elimina? y ¿qué se añade al texto literario? En la teoría de la traducción, por otro lado, se podría considerar que lo central es la fidelidad del director a su visión cinematográfica, incorporando cuatro tipos de traducción: interlingüística (de una lengua natural a otra, como en los subtítulos), intralingüística (entre versiones de una misma lengua, especialmente en los doblajes con características regionales), intersemiótica (entre un sistema distinto al cinematográfico y el del cine) o intrasemiótica (de cine a cine, ya sea en un remake o un retake)” (Zavala, 2013, p. 56). Inspirándose en la teoría glosemática de Hjemslev, L. Zavala identifica componentes formales

presentes tanto en la experiencia estética de ver una película (inicio, imagen, sonido, edición, puesta en escena, narración, género, ideología, intertexto y final) como en la de leer una novela (inicio, tiempo, espacio, narrador, género, lenguaje, intertexto, ideología y final). Según el autor, estos componentes son fundamentales para analizar lo que se conserva, transforma, elimina o añade en el proceso de adaptar un texto literario al cine, llegando a la conclusión de que algunos elementos son comunes a ambas artes (inicio, final, intertexto, ideología), mientras que otros son propios del lenguaje cinematográfico (imagen, sonido, edición) o del literario (tiempo gramatical, espacio descrito).

Las concepciones teóricas citadas revelan una evolución en la manera de entender el proceso creativo. La estrecha relación establecida entre traducción e intertextualidad ha llevado a reconocer que el texto artístico es un fenómeno complejo y dinámico, donde las intenciones del autor no son el único factor determinante. Esta idea, como vimos, es especialmente clara en el trabajo de Umberto Eco, al centrarse en el texto y no en la intención del autor. Aunque Eco no emplea el término *inconsciente*, su enfoque sugiere que la obra puede contener elementos y resonancias que van más allá de lo que el autor pudo haber previsto conscientemente. Si bien Eco destaca esta idea no fue el primero en explorarla. Otros lingüistas y filósofos, como D. Uznadze, R. Jakobson, M. Mamardashvili y J. González Requena, también han reflexionado sobre la autonomía del texto, a la luz de las concepciones de Freud y Lacan, subrayando las similitudes entre las estructuras del lenguaje artístico y el carácter inconsciente del proceso creativo y de la construcción del lenguaje en general. Así, por ejemplo, R. Jakobson sostenía que:

en nuestro uso cotidiano del lenguaje, las bases más profundas de la estructura lingüística permanecen inaccesibles a la conciencia lingüística; las relaciones internas de todo el sistema de categorías —tanto fonológicas como gramaticales— operan indiscutiblemente, pero lo hacen fuera de la conciencia y la reflexión de los participantes en la comunicación verbal, y solo la intervención de un pensamiento lingüístico

experimentado, armado con una metodología estrictamente científica, es capaz de acercarse a los misterios de la estructura lingüística. En varios ejemplos claros, mostraremos (ver: *Structures linguistiques subliminales en poésie*, edición de 1973, p. 280 y ss.) que el desarrollo inconsciente de los principios lingüísticos más ocultos constituye a menudo la esencia misma del arte verbal, independientemente de cómo abordemos la diferencia entre la perspectiva de Schiller, que creía que la experiencia poética solo comienza con lo inconsciente, y la tesis más radical de Goethe, que afirmaba la inconsciencia de toda la verdadera creación poética y dudaba de la importancia de cualquier especulación racional del autor (Jakobson, 1996, p. 179).

Según el psicólogo georgiano, Dimitri Uznadze, la actividad creativa se inicia con una fase de acumulación de material, que se produce incluso antes de que surja la idea de una obra. Posteriormente, emerge de manera espontánea e inconsciente el concepto de la obra, sin mediación de la voluntad o la inteligencia del artista. Esta espontaneidad se explica por lo que Uznadze denominó “actitud” (disposición de ánimo), un concepto central en su teoría, sobre el cual se basa la obra de arte.

La *actitud* surge en la etapa anterior y emerge repentinamente en la conciencia cuando está madura. Al ser un fenómeno inconsciente, su emergencia es repentina y no requiere de un proceso reflexivo previo. Es su naturaleza inconsciente la que hace que el concepto que surge en este momento de inspiración no sea una imagen clara y definida de la obra finalizada. El artista no tiene una visión nítida del resultado final. Cuando comienza a crear, siente que lo que está haciendo es exactamente lo que debe ser en ese momento, aunque no pueda explicarlo con palabras. Es como si tuviera una imagen interna, una idea que aún no ha tomado forma concreta, pero que guía su mano mientras trabaja. Así continúa el proceso creativo hasta que se realiza aquella forma, que será experimentada como una encarnación adecuada del estado de ánimo del artista (Uznadze, 1940, p. 482-483).

El filósofo M. Mamardashvili compartió una visión similar. Para él, “un poema no es simplemente la expresión de una idea preconcebida, sino un camino que el poeta recorre para comprender lo que está escribiendo”. En este sentido, la obra no es propiedad exclusiva del autor; es un territorio que tanto el autor como el lector exploran juntos. Incluso para el creador, el poema guarda secretos que aún no ha desvelado” (Mamardashvili [1979], 1998, p. 6).

El teórico español Jesús González Requena propone una ruptura con el paradigma semiótico-comunicativo para explorar el papel del inconsciente en la creación artística. En su estudio sobre la escritura fílmica, González Requena coincide con otros teóricos al afirmar que el creador artístico, al no ser un simple autor, se encuentra en una posición de incertidumbre. En palabras del propio Requena:

El escritor –el cineasta, el pintor–, porque no es autor, se sitúa en la posición del que no entiende ni quién es ni lo que dice: el que quiere escribir pero no sabe qué quiere decir. Todavía: el que acepta desconocer su deseo: el que quiere saber algo de sí –de sí allí donde no (se) entiende – y por eso se constituye en primer lector del texto que ha generado” (González Requena, 1992, p. 15).

Además, J. González Requena aborda otro aspecto que nos parece crucial para el análisis que nos ocupa. Sus concepciones teóricas nos invitan a profundizar en la complejidad del texto artístico, no solo desde el punto de vista de su creación inconsciente, sino también en cuanto a su heterogeneidad. Por ejemplo, en su trabajo titulado *Film, discurso, texto. Hacia una teoría del texto artístico* el autor sostiene que el lenguaje cinematográfico, al igual que cualquier otro lenguaje artístico, presenta una naturaleza heterogénea. Criticando la idea de que en el cine se utilizan códigos completamente diferentes a los de la literatura, el teórico español argumenta que en toda obra artística coexisten múltiples lenguajes, a menudo incompatibles. Esta diversidad dificulta establecer límites claros entre ellos y, en consecuencia, identificar con precisión la expresión artística a través de un solo código. Para ilustrar su concepción, Requena cita ejemplos como la poesía de Mayakovsky, donde el espacio visual juega un papel

fundamental, o la obra de Dashiell Hammett, repleta de descripciones gestuales. En estos casos, según el autor, se activan códigos que, a primera vista, parecen ajenos al lenguaje verbal. Lo mismo ocurre en la pintura, donde elementos como el texto escrito o materiales diversos se integran al lienzo.

¿Dónde están, entonces, los límites? ¿Dónde esos lenguajes específicos que, en opinión de muchos, permiten identificar cada una de las artes? ¿No están más próximos entre sí muchas pinturas y muchos films abstractos -aquellos, por ejemplo, que elaboraron algunos de los hombres de la vanguardia francesa de los veinte- que cada una de estas pinturas con respecto a Miguel Angel o cada uno de estos films en relación a John Ford? Quizá sí, quizá no. Pero, en cualquier caso, lo que ya no parece viable es seguir obcecándose en afirmar la existencia de un “lenguaje cinematográfico” o de un “lenguaje literario”. Podríamos seguir indefinidamente suministrando más y más ejemplos. Algo resulta evidente: que es un proyecto imposible el de reconocer la identidad diferencial de cada arte, ya sea en términos de “sustancia de la expresión” ya en términos de código. Se dice que la literatura se hace con palabras, pero eso es decir demasiado poco: se hace también, por ejemplo, con imágenes. Y se hace, también, con muchas otras cosas. ¿Cómo explicar, si no, el trabajo del espacio en los poemas de Mayakowsky? ¿Y con qué se hace la pintura? ¿Existe algún material que no sea susceptible de formar parte de la materialidad textual de un cuadro? No es, por tanto, la sustancia de la expresión -por utilizar el preciso término hjemsleviano- lo que permite identificar un arte. Mucho menos puede serlo el código. Existen códigos presentes en obras de arte bien diferentes -la perspectiva, por ejemplos- y existen códigos presentes tan sólo en una parte de las obras de un arte determinado -verbigracia: el encadenado (presencia/ausencia) como signo de puntuación narrativa en el cine clásico americano-. Pero no existen códigos presentes en todas y cada una de las obras de un arte determinado y totalmente ausentes en las obras pertenecientes al resto de las artes (González Requena, 1985, p. 21).

A partir de estas observaciones, el teórico español concluye que es difícil definir y generalizar las características específicas de cada lenguaje artístico, incluido el cinematográfico. Aunque su heterogeneidad semiótica dificulta la separación de los elementos y códigos exactos que lo caracterizan, ya que también pueden encontrarse en otros textos artísticos no cinematográficos, “un film es un discurso, pero lo es no por relación a un lenguaje determinado, sino en relación al volumen total del Lenguaje. Este lenguaje del que ahora hablamos, y que escribimos con mayúscula para diferenciarlo, no debe ser pensado como un sistema de sistemas, o al menos no tan sólo como eso. Es, más que un sistema, un universo de sistemas y de discursos: podría identificarse con la totalidad del orden simbólico, tal y como éste ha sido definido por Jacques Lacan” (*idem*, p. 22).

La imposibilidad de delimitar lo fílmico como un objeto de estudio autónomo lleva a González Requena a concluir que la teoría del cine no puede ser una disciplina aislada. Para él, debe integrarse en un campo de estudio más amplio que abarque la diversidad de lenguajes presentes en todas las formas de expresión artística. González Requena sugiere que la Teoría del Texto, desarrollada por él, sería el marco teórico más adecuado para analizarlo, al proporcionar las herramientas necesarias para abordar la diversidad heterogénea del discurso fílmico y la naturaleza inconsciente de la construcción artística. Teniendo en cuenta las complejidades que se afrontan en las transposiciones de discurso literario al fílmico, observamos que la Teoría del Texto puede complementar de manera fructífera el análisis. La naturaleza heterogénea de los lenguajes artísticos implica que la adaptación cinematográfica no es solo un proceso de traducción de los códigos de un discurso al otro, sino que involucra una compleja interacción de múltiples factores. Por lo tanto, la cuestión de hasta qué punto la traducción entre el cine y la literatura puede considerarse exclusivamente “intersemiótica” y no “intertextual” es un tema abierto a debate. La teoría de Texto propuesta por González Requena se ocupa del saber del sujeto en lenguaje y de la interrogación por su deseo. El autor gira en torno a la idea de que “todo texto artístico está habitado por una subjetividad conflictiva

y un buen análisis es aquel que es capaz de levantar acta de aquellos conflictos subjetivos que habitan en el texto” (González Requena 2015, p. 15). Para delimitar la noción de texto (fílmico) remitiremos también a la teoría de Texto, que nos propone la siguiente definición: “el texto es el ámbito de la experiencia del lenguaje en la que el sujeto se conforma” (González Requena, 1996, p. 9). En el paradigma teórico de González Requena, el lugar que nuclea la especificidad del texto subjetivo y la localización del sujeto, es denominado “punto de ignición”. Es el lugar de texto de máxima carga energética, que hace referencia al punto nuclear que centra su sentido. Tiene una fuerza especial de gravitación, pero no se subordina al orden de la significación. Es un lugar donde la subjetividad del espectador es afectada por la intensidad de la emoción que es, como se sabe, inconsciente. [...] es el lugar mismo de la experiencia de lo real (González Requena, 2014, p. 210). Desde el punto de vista del análisis de la problemática del sujeto ese lugar tiene una importancia crucial, dado que se trata de un punto del mayor interés para el sujeto de la enunciación que deja sus huellas precisamente allí, en la zona de tensión más alta, que es donde comienza la lectura, como experiencia estética. Así, el autor precisa que “si retornamos [a ciertos textos artísticos] no es por la significación que en ellos ya hemos obtenido: esa ya la tenemos, almacenada en nuestra memoria discursiva, separada del texto. Allí a donde retornamos es allí, donde esos textos se resisten, no se dejan entender plenamente, allí donde, en suma, seguimos interesados por el texto” (González Requena, 2000, p. 67). Por tanto, el análisis textual se emprende tomando como centro ese punto hacia el que todo lo demás apunta.

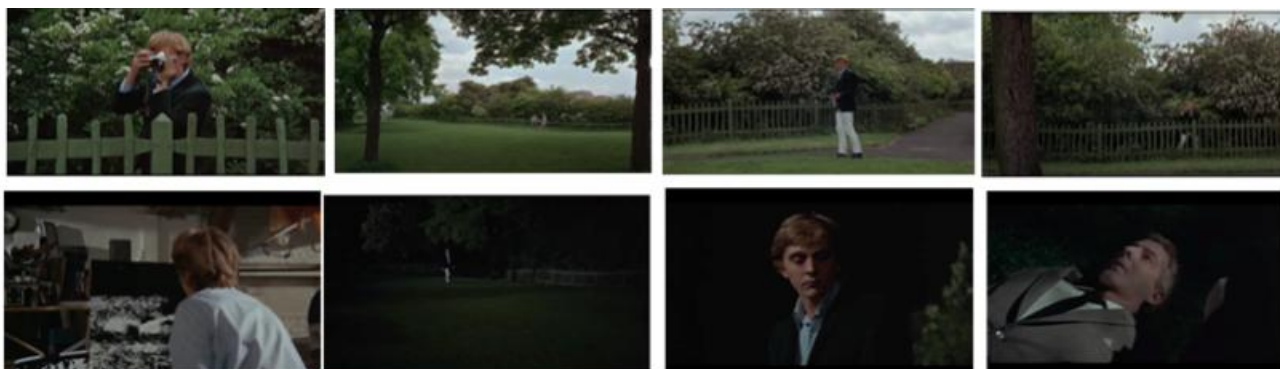
En la segunda parte de este artículo utilizaremos un enfoque de análisis textual basado en la Teoría de Texto de González Requena. Además, nos apoyaremos en su Teoría del Relato, desarrollada en su obra *Clásico, manierista, postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood*, que explora cómo evolucionan las formas de narrar en el cine. Aplicando estas herramientas al film *Blow up*, de M. Antonioni y “Las babas del diablo”, de J. Cortázar, profundizaremos en la

compleja relación intertextual entre el texto original y su adaptación cinematográfica, afrontando los rasgos nucleares de su escritura.

## 2. Análisis intertextual

El film, inspirado en el cuento “Las babas del diablo”, de Julio Cortázar, está ambientado en el Londres de los años sesenta, en pleno *Swinging London*. Thomas, un fotógrafo de moda cuyo nombre no se menciona en la película (pero al que llamaremos así siguiendo las indicaciones del guion), captura unas fotografías de una mujer y un hombre en un parque público. Tras la insistencia de la mujer en recuperar el carrete, el fotógrafo se queda intrigado y decide revelar las fotos, intuyendo que algo extraño ha ocurrido.

**Figura 1:** Fotogramas del film *Blow up* de M. Antonioni.



Al ampliar obsesivamente una de las fotografías, cree haber descubierto un homicidio. Este proceso de ampliación, conocido como "blow-up", le da título al film. Para comprobar la veracidad del suceso, Thomas decide investigar directamente el lugar de los hechos. Sin embargo, ni siquiera el cuerpo que cree ver aquella noche en el parque resulta ser una prueba concluyente, pues posteriormente desaparece sin dejar rastro en la hierba. Esto pone en duda la realidad de los acontecimientos, sugiriendo que podrían ser el resultado de una interpretación subjetiva del fotógrafo. La película culmina en una emblemática escena que muestra un juego pantomímico de tenis. El protagonista, mientras deambula por el parque, se



encuentra con un grupo de mimos que se bajan de un coche y entran a una cancha de tenis. Dos de ellos simulan jugar al tenis mientras los demás observan desde fuera de la valla. La cámara enfoca los movimientos de los jugadores y, de repente, comienza a seguir el trayecto de una pelota inexistente. Cuando la pelota imaginaria sale de la cancha, los mimos miran a Thomas esperando que la recoja. Tras una breve vacilación, Thomas recoge la pelota y la lanza con fuerza hacia la cancha. La cámara enfoca su rostro en un primer plano mientras se escuchan los golpes de las raquetas, sugiriendo que Thomas ha aceptado la ilusión, renunciando a distinguir entre realidad y apariencia. Unos segundos después, el fotógrafo desaparece, como si se hubiera desintegrado, convirtiéndose en una imagen que se desvanece en la nada. Sin posibilidad alguna de acceder a la verdad y a la conclusión del relato fílmico, se escribe en la última imagen del fondo verde la palabra “Fin”, emergida literalmente sobre el protagonista desvanecido.

Esta secuencia final de tenis, cargada de simbolismo, nos invita a reflexionar sobre la naturaleza del arte y la percepción. Por un lado, enfatiza el carácter ficcional del cine, pero por otro, presenta una poderosa alegoría sobre el arte y su capacidad para crear nuevos mundos a partir de la imaginación. Al igual que los mimos en su partido de tenis imaginario, el cine construye realidades a través de símbolos y mitos que resuenan en nuestra experiencia subjetiva, por tanto, como cualquier otra forma de arte, nos invita a explorar la subjetividad, llevándonos a la reflexión de que no hay nada más ilusorio que la propia búsqueda de una representación objetiva de la realidad a través del arte.

**Figura 2:** Fotogramas del film *Blow up* de M. Antonioni.



En cuanto al argumento del cuento, “Las babas del diablo”, la historia, ambientada en un domingo en París, gira en torno a Roberto Michel, un traductor y fotógrafo aficionado. A través de una narración en primera persona, aunque con ocasionales desplazamientos a la tercera persona, Michel nos sumerge en una experiencia inquietante. Captura en un día soleado una escena en un parque que interpreta como un intento de seducción entre una mujer rubia y un adolescente. Cuando la mujer le pide el carrete, un hombre con un sombrero gris, que hasta entonces estuvo en el coche y evidentemente estaba interesado en el joven, se une a ella. En ese instante, el chico desaparece. Michel se alegra de que el joven haya logrado escapar, pero tras unos días, al ampliar las fotografías en casa y colgarlas en la pared, se enfrenta a una revelación perturbadora: una imagen, tomada en ese “momento especial”, comienza a “moverse” como una imagen fantasmal, generando una nueva historia. Mediante este “movimiento”, Roberto Michel descubre un error en su deducción inicial: el chico no ha vuelto a caer en una situación comprometida. La historia concluye con el traductor-fotógrafo mirando al cielo con sensación de impotencia a través de un “rectángulo clavado con chinchetas en la pared de su habitación”. Antonioni ha utilizado los siguientes elementos del contenido del cuento: el descubrimiento del intento del crimen a través de las fotos reveladas, la ilusión de haberlo evitado con su aparición en el parque, revelado tras las ampliaciones fotográficas y el impacto psicológico de darse cuenta de que las suposiciones son erróneas. No

obstante, como señalan acertadamente María Paz Cepellado y Ana Melendo en su estudio, el objetivo de Antonioni no es resolver el crimen en sí. “Tanto *Blow up*, como “Las babas del diablo”, nos hace partícipes, más allá del hecho dramático, de una revelación que tiene que ver con el diálogo entre las artes y la posibilidad que éstas proporcionan para representar la realidad” (Cepellado, Melendo, 2013, p. 242).

Si partimos de la clasificación tipológica que ofrece Faro Forteza, Antonioni presenta una “adaptación libre por ampliación del texto literario”. El director omite muchos de los detalles concretos del cuento original y aplica su mirada personal para reelaborar el texto, modificándolo considerablemente en función de la historia que desea narrar. El texto fílmico reinterpreta el cuento literario, añadiendo nuevos elementos, acontecimientos y personajes a partir de la situación inicial, lo que amplía el universo narrativo original y confiere al film un carácter más extenso. Si bien, *Blow up* sigue una estructura narrativa clásica, desarrollada a lo largo de dos días y articulada por principios de causa-efecto, su atmósfera onírica creada por la intrusión de los mimos al principio y final del filme, contrasta con la lógica causal, generando una sensación de incertidumbre que desestabiliza al espectador. Tanto el cuento como el film comparten esta cualidad onírica, creando una ambigüedad que envuelve la historia en un halo de misterio. Si comparamos el film con el inicio y final del cuento, se evidencia también una extraordinaria semejanza formal. En ambos casos, la instancia enunciativa adopta una actitud similar, caracterizada por la imposibilidad de establecer un enunciado definitivo, otorgando a los textos una estructura circular. Tanto el cuento (hipotexto) como la película (hipertexto) comparten una estructura metafictiva que invita a reflexionar sobre el proceso creativo y la insuficiencia de la imagen fotográfica para capturar la realidad en su totalidad. Lo que inicialmente parecía ser un elemento textual conservado por Antonioni en el proceso de traducción intersemiótica, revela en realidad una convergencia estilística entre ambos artistas, alineada con los rasgos generales del relato postclásico. Por consiguiente, esta similitud estructural no debe confundirse con un resultado exclusivo de la traducción intersemiótica, un

error muy frecuente que, en ocasiones, hemos cometido nosotros mismos al realizar el análisis de la transposición literaria. Extraemos las características de la escritura postclásica del libro por Jesús González Requena en su libro *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Según el autor, el cine clásico se caracteriza por su carácter simbólico, estructurado en torno a un héroe cuya figura es central. La cámara adopta una postura objetiva, reflejando un universo simbólico que se sustenta en relatos míticos. Estos mitos permiten canalizar las pulsiones individuales hacia un deseo colectivo, justificando así los sacrificios necesarios para la sociedad. En contraste, el cine manierista evidencia una mayor conciencia de la construcción narrativa. Según afirma el autor, cuando la subjetividad ya no encuentra anclaje en un relato simbólico, empieza a emerger la sospecha y se siente el debilitamiento de la instancia narrativa que muestra la desconfianza hacia el relato y “la afirmación del acto de la escritura como la vía de manifestación de esa desconfianza. Entrada en crisis la función del héroe, debilitado el valor simbólico de su acto narrativo, es el acto de la escritura y con él, la figura del autor lo que impone su progresivo protagonismo. [...] La enunciación cinematográfica se distancia de sus enunciados narrativos, en un gesto, cada vez más acentuado, de desconfianza hacia el sentido que todavía nucleiza el relato” (González Requena, 2006, p. 4-5). La cámara se vuelve más subjetiva, explorando los pliegues de la trama y generando una sensación de desconfianza hacia el relato. La figura del autor se vuelve más prominente, y la densidad simbólica disminuye en favor de un virtuosismo técnico. El cine postclásico lleva esta crisis al extremo. La subjetividad se desvincula del relato simbólico, generando una sensación de latencia psicótica. Tanto el cine norteamericano como el europeo comparten una voluntad deconstructiva, pero se diferencian en su enfoque: mientras el cine europeo tiende a abandonar la forma del relato, el cine norteamericano la vacía de su contenido simbólico y la reorienta hacia lo espectacular. La economía del texto postclásico se basa en la ausencia de una ley establecida. El centro del relato se desplaza hacia lo indeterminado, lo que genera una sensación de caos y de pulsión contenida por una estructura precaria. En este

contexto, el acto de escritura se convierte en un gesto de doble sentido: por un lado, representa una afirmación de la autoría; por otro, revela una impotencia ante la incertidumbre del relato y su vaciamiento de sentido.

Precisamente así empieza el cuento de Cortázar, donde el narrador no deja de expresar sus dudas sobre cómo relatar la historia, para que sea lo más verdadera posible:

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 [...] Ahora pasa una gran nube blanca, como todos estos días, todo este tiempo incontable. 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. Fue lo que vi al abrir los ojos y secármelos con los dedos: el cielo limpio, y después una nube que entraba por la izquierda, paseaba lentamente su gracia y se perdía por la derecha. Y luego otra, y a veces en cambio todo se pone gris, todo es una enorme nube, y de pronto estallan las salpicaduras de la lluvia, largo rato se ve llover sobre la imagen, como un llanto al revés, y poco a poco el cuadro se aclara, quizá sale el sol, y otra vez entran las nubes, de a dos, de a tres. Y las palomas, a veces, y uno que otro gorrión (Cortázar, 2006, p. 214).

Estas mismas dudas llevan al protagonista de *Blow up*, Thomas, a cuestionarse cómo emplear su cámara para representar la realidad de manera objetiva, sin recurrir a artificios. Al igual que el narrador literario, busca a través de su lente una verdad irrefutable, una realidad objetiva que el mundo parece negarle. Pero esta búsqueda lo conduce, en última instancia, a cuestionar la capacidad misma de la imagen para reflejar fielmente los hechos y finalmente se arrastra por un mundo de apariencias y juegos ilusorios. Cabe subrayar que la marcada subjetividad del texto fílmico se manifiesta desde las primeras imágenes, a través de los títulos

de crédito, los cuales configuran la narración de acuerdo con el modo postclásico. Compuestos por imágenes reflejadas y superpuestas sobre un fondo verde, similar a un césped, salpicado de sombras inquietantes, los títulos abren y cierran el relato. El nombre del cineasta, Michelangelo Antonioni, aparece inscrito tres veces en este prado verde representado en pantalla: como autor de la historia, como guionista junto a Tonino Guerra y, finalmente, como director de la película. Sobre esta imagen, se proyectan los créditos iniciales al ritmo de una música de jazz de Herbie Hancock, creando una atmósfera energética. Las palabras “Blow Up” se expanden progresivamente, revelando a través de sus letras una escena dentro de otra, en un efecto de *mise en abyme*: varias personas, incluido el protagonista con su cámara, observan a una mujer bailar en un tejado.

**Figura 3:** Fotogramas del film *Blow up*, de M. Antonioni.



Este plano verde actúa como marco inicial y final de la narración, anticipando tanto el espacio del crimen como el carácter ambiguo, fragmentario y reflexivo del film. La enunciación fílmica cobra así autonomía, delineando por adelantado el trayecto narrativo: el campo verde que la cámara muestra en un plano general es el que pronto habrán de atravesar los personajes. Por tanto, el nombre de Antonioni se inscribe simbólicamente en el espacio del relato postclásico, donde la distinción entre realidad e ilusión se vuelve difusa. Este punto de desintegración del sujeto, donde el héroe se diluye en el juego mimético de representaciones al final de la historia, es el lugar que el cineasta elige para inscribir su nombre.

**Figura 4:** Fotogramas del film *Blow up* de M. Antonioni.



Tal y como afirma González Requena, al destacar otro rasgo de la escritura postclásica, se trataba “de un gesto de soberanía por el que el autor rompía las cadenas del relato. Pero cabe también observarlo como un gesto de impotencia: ante la incertidumbre del acto narrativo, es decir, también, ante la evidencia de su vaciado del sentido, el acto de escritura terminaba por emerger como el único “acto posible” (Gonzalez Requena, 2006, p. 584). “Ya sé que lo más difícil va a ser encontrar la manera de contarlo, y no tengo miedo de repetirme. Va a ser difícil porque nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo (nubes, y a veces una paloma)” (*idem*, 2006, p. 215). Las ambigüedades enunciativas del narrador desdoblado, presentes en el cuento, encuentran una representación visual en el texto fílmico. En ambos medios, las numerosas fragmentaciones y reflejos de los personajes, especialmente del protagonista, evidencian su constante división entre dos realidades. Los reflejos y desdoblamientos espaciales del protagonista en la adaptación cinematográfica funcionan como una metáfora abismal que refleja sus infinitas dudas sobre la veracidad de lo que nos narra. Sin embargo, tal y como indicamos arriba, estas características comunes no definimos como producto de la traducción, sino una marca distintiva de la escritura postclásica, donde, como señala Gonzalez Requena “la cámara se ubica no allí donde el acto muestre la densidad de su sentido, sino, por el contrario, allí donde más se acentúe su ambigüedad, en el lugar desde donde pueda disolverse como espejismo” (*idem*, p. 568).

Según analiza P. Gimferrer, uno de los recursos para representar visualmente las ambigüedades verbales que por su parte expresan los desdoblamientos de la conciencia individual, son sobreimpresiones que también aparecen en el texto fílmico, tal y como se puede visualizar en el siguiente fotograma (Gimferrer, 2005).

**Figura 5:** Fotogramas del film *Blow up* de M. Antonioni.



La secuencia del partido de tenis en *Blow Up* es otro ejemplo emblemático de la escritura postclásica. A través de un juego absurdo y onírico, Antonioni cuestiona la realidad y la percepción, enfatizando el carácter construido de la imagen cinematográfica. La cámara en mano, que sigue la trayectoria de una pelota imaginaria, subraya el acto de filmar como un elemento narrativo central. La secuencia oscila entre la fantasía y la realidad, reflejando la subjetividad del protagonista y la desilusión inherente a la condición humana. En definitiva, esta escena es una poderosa metáfora de la naturaleza del cine y de la construcción de la realidad en la pantalla.

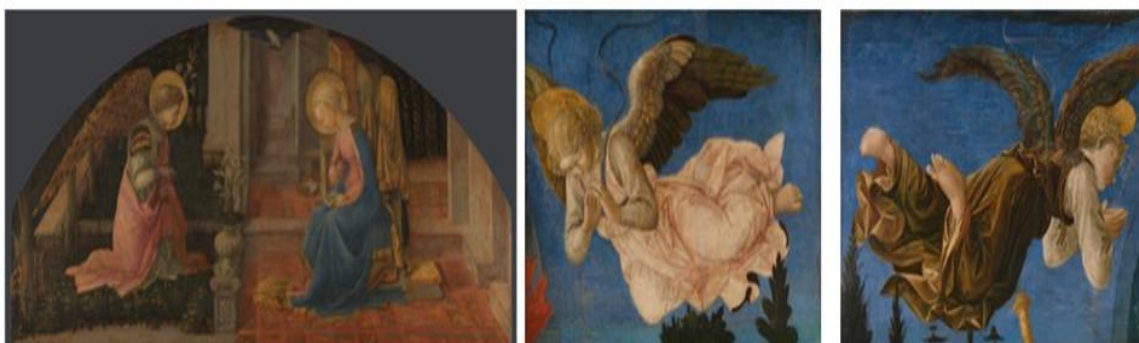
La complejidad del análisis intersemiótico aumenta al intentar identificar conexiones intertextuales inconscientes entre textos. Si bien el cineasta puede establecer conexiones intertextuales de manera implícita o inconsciente, dificultando su detección directa, un análisis



textual minucioso que desentraña la imagen y busca su significado latente puede revelar conexiones implícitas que enriquecen la adaptación cinematográfica y evidencian la complejidad de la relación entre literatura y cine. En este sentido, resulta llamativo el paralelismo entre “el hombre del sombrero con cara blanca” del cuento de Cortázar (2006, p. 228), descrito repetidamente como un “payaso enharinado” (*idem*, p. 220), y los mimos de cara blanca también, en la película, que abren y cierran la narración, dándole al film un carácter onírico y perturbador. Si deletreamos la imagen al pie de la letra, podemos observar, que ambos personajes, asociados a un universo caótico e impulsivo y a una mirada observadora, sugieren una simbología compartida que podría trascender el nivel consciente de la creación artística y emerger como otro elemento unificador de ambos textos.

**Figura 6:** *La Anunciación* de Filippo Lippi y *Los Ángeles*, de Lippi y Pasellino.

Fuente: <https://www.nationalgallery.org.uk>



Todavía más llamativo nos parece otro fragmento del cuento, donde aparece una referencia intertextual al ángel del cuadro de *La Anunciación*, del pintor italiano Filippo Lippi. Cortázar podría tener también en mente otros dos cuadros del pintor que hizo junto con su discípulo, Francesco Pasellino, llamados *Los Angeles*.

Seamos justos, el chico estaba bastante bien vestido y llevaba unos guantes amarillos que yo hubiera jurado que eran de su hermano mayor, estudiante de derecho o ciencias sociales; era gracioso ver los dedos de los guantes saliendo del bolsillo de la chaqueta.

Largo rato no le vi la cara, apenas un perfil nada tonto pájaro azorado, ángel de Fra

Filippo, arroz con leche y una espalda de adolescente que quiere hacer judo y que se ha peleado un par de veces por una idea o una hermana. [...] (Cortázar, 2006, p. 217).

Creo que grité, que 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 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 lavarme 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 apoyé en la pared de mi cuarto y fui feliz porque el chico acababa de escaparse, lo veía corriendo, otra vez en foco, huyendo con todo el pelo al viento, aprendiendo por fin a volar sobre la isla, a llegar a la pasarela, a volverse a la ciudad. Por segunda vez se les iba, por segunda vez yo lo ayudaba a escaparse, lo devolvía a su paraíso precario (Cortázar, 2006, p. 223).

**Figura 8:** Fotogramas del film *Blow up*, de M. Antonioni.



La recurrente comparación del joven rubio, seducido con el “ángel despeinado”, “de Fra Filippo” (Lippi) y la descripción final del chico “corriendo, otra vez en foco, huyendo con todo el pelo al viento, aprendiendo por fin a volar sobre la isla” nos permite plantear la hipótesis, que al leer el cuento, Antonioni de forma consciente o inconsciente, se quedó particularmente inspirado por la imagen de uno de estos cuadros mencionados por Cortázar,

al crear a su personaje filmico, lo que podría explicar la notable similitud visual entre Thomas y el “rubio” y “despeinado” ángel del pintor italiano. Aunque esta hipótesis sea difícil de verificar, la reminiscencia que evoca el cuadro al observar a Thomas resulta innegable. Además, el chico seducido no es el único ángel en el cuento, como bien observa un teórico Gabriel Saad en su artículo al compararlo con Arcángel Miguel. Por tanto, no resulta incoherente que el narrador, que se llama precisamente Miguel (como el arcángel) que “está viendo continuamente nubes que pasan, y a veces una paloma”, y dos veces aparece como salvador del chico a quien quieren seducir, tenga connotaciones angelicales. ¿Acaso no ocurre algo similar en el film? Para ello vamos a proceder a analizar la última escena.

Tras la finalización del partido pantomímico del tenis, el siguiente gran plano general, a vista de pájaro, ya muestra a Thomas, diminuto, en el centro del campo, recogiendo la cámara del suelo, remitiéndonos directamente a ese espacio desde el que se enuncia la Ley (en términos de la teoría del Relato). El protagonista del film se fusiona con el fondo verde y se desvanece lentamente en el mismo lugar donde comienza la narración (como fondo para los créditos iniciales). La música de jazz, presente también en el inicio del film, irrumpe en la escena, reemplazando el sonido diegético de la naturaleza. Las palabras *THE END* emergen desde el centro del campo, cumpliendo la función de los títulos finales y sugiriendo tal vez que todo lo que hemos visto ha sido filtrado a través de la lente del cineasta, una visión subjetiva de su realidad.

**Figura 9:** Fotogramas del film *Blow up* de M. Antonioni.



No sería, entonces, Antonioni también una especie de “Miguel Ángel”, no precisamente en el sentido de arcángel, sino, más bien, en el del escultor renacentista, al moldear la realidad para el espectador y llevándolo a una reflexión que no hay nada más ilusorio que la búsqueda de una representación objetiva de la realidad a través del arte. Nada mejor lo justifica que su propio nombre, Michelangelo, como un reflejo de esa habilidad para transformar lo tangible en lo intangible. Como dijo Antonioni: “Las fábulas son verdaderas, incluso cuando el héroe derrota a un ejército de dragones con una espada encantada” (Antonioni, 2002, p.143).

## Referencias

- Antonioni, M. (2002). *Para mí hacer una película es vivir* (1ª ed.). Ediciones Paidós.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2008). *Film Art: An Introduction* (8th ed.). McGraw-Hill.
- Cepedello Moreno, M. P., & Melendo Cruz, A. (2013). Narración y sabotaje en “Las babas del diablo” y Blow up. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 22, 227-243.  
<https://doi.org/10.5944/signa.vol22.2013.6351>
- Cortázar, J. (2006). *Cuentos completos*. Alfaguara.
- Eco, U. (2008). *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*. Lumen.
- Faro Forteza, A. (2006). *Películas de libros*. Pressas Universitarias de Zaragoza.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*. Taurus.
- Gimferrer, P. (2005). *Cine y literatura*. Seix Barral.
- Jakobson, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Seix Barral.
- Kintsurashvili, M. (2009). კინწურაშვილი, მ. ენა, ტექსტი, ინტერტექსტი. თბილისი: გამომც. სიესტა. [Kintsurashvili, M. (2009). *Lenguaje, texto, intertexto*. Edit. Siesta].
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica* (Vol. 1). Fundamentos.
- Kristeva, J. (1986). *The Kristeva Reader* (T. Moi, Ed.). Columbia University Press.
- Gobantes Bilbao, M. (2015). *El Texto y el abismo. Diálogos con González Requena*. San Soleil.
- González Requena, J. (1985). Film, discurso, texto: Hacia una definición del discurso artístico. *Revista de Ciencias de la Información*, 2, 15-40.

<http://www.gonzalezrequena.com/resources/1985%20Film,%20discurso,%20texto.pdf>

González Requena, J. (1995). *El análisis cinematográfico. Teoría y práctica del análisis de la secuencia*. Editorial Complutense.

González Requena, J. (1996). El texto: tres registros y una dimensión. *Trama & Fondo*, 1, 2-32.

[https://tramayfondo.com/revista/libros/138/1\\_Jesus-Gonzalez-Requena.pdf](https://tramayfondo.com/revista/libros/138/1_Jesus-Gonzalez-Requena.pdf)

González Requena, J. (2000). Del análisis a la lectura: El texto. En *El ser de las imágenes: Volumen III. Del análisis a la lectura: el texto* (Memoria de la Cátedra). Universidad Complutense de Madrid.

<https://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/libros-en-linea/el-ser-de-las-imagenes/volumen-iii-del-analisis-a-la-lectura-el-texto/>

González Requena, J. (2006a). *S. M. Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*. Editorial Cátedra.

González Requena, J. (2006b). *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla Ediciones.

Mamardashvili, M. (1998). ლექციები ფსიქონალიზის შესახებ [Seminarios sobre el psicoanálisis]. Instituto Caucásico de Paz, Democracia y Desarrollo. (Originalmente publicado en 1979 en georgiano).

Uznadze, D. (1940). ზოგადი ფსიქოლოგია [Psicología general]. Editorial de la Universidad Estatal de Tbilisi.

Jakobson, R. (1996). Язык и бессознательное [Lenguaje y el inconsciente]. Moscú: Gnosis.

Perez Bowie, J.A. (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Ediciones Universidad Salamanca.

Saad, G. (2012). Producción de lo fantástico en “Las babas del diablo” de Julio Cortázar. *Les Ateliers du SAL*, 1(2), 51-61. [https://lesateliersdusal.com/wp-content/uploads/2011/11/lads\\_1\\_2\\_2012a.pdf](https://lesateliersdusal.com/wp-content/uploads/2011/11/lads_1_2_2012a.pdf)

Zavala, L. (2013). *Cine y literatura. De la teoría literaria a la traducción intersemiótica*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.