



Revista Chilena de Literatura  
ISSN: 0048-7651  
rchilite@gmail.com  
Universidad de Chile  
Chile

de los Ríos, Valeria  
FOTOGRAFÍA, CINE Y TRADUCCIÓN EN “LAS BABAS DEL DIABLO”  
Revista Chilena de Literatura, núm. 72, abril, 2008, pp. 5-27  
Universidad de Chile  
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360233405001>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

## I. ESTUDIOS

### FOTOGRAFÍA, CINE Y TRADUCCIÓN EN “LAS BABAS DEL DIABLO”

*Valeria de los Ríos*

Universidad Diego Portales

valeria.universidad@gmail.com

#### RESUMEN / ABSTRACT

En este artículo se analiza el cuento “Las babas del diablo” de Julio Cortázar desde una perspectiva visual. La hipótesis central de este texto es que Cortázar relaciona escritura, fotografía y cine para poner en juego la relación entre arte, sujeto y realidad. Esta conexión está mediada por la técnica, específicamente por aparatos como la cámara fotográfica y la máquina de escribir. Cortázar vincula fotografía y escritura a partir del concepto de traducción, construyendo un protagonista que es al mismo tiempo un observador y un letrado. Este protagonista pasa de ser un sujeto eminentemente fotográfico, a convertirse en el involuntario espectador de un filme.

PALABRAS CLAVE: Cortázar, fotografía, cine, traducción.

*In this article, I analyze the short story “Blow-up” by Julio Cortázar from a visual point of view. This text’s central hypothesis is that Cortázar relates writing, photography and cinema in order to put into play the connection between art, subject and reality. This link is mediated by technique, specifically by apparatuses such as the photographic camera and the typewriter. Cortázar associates photography and writing through the concept of translation, constructing a protagonist that is at the same time an observer and a letrado. This protagonist, first a photographic subject, becomes an involuntary film spectator.*

KEY WORDS: Cortázar, photography, cinema, translation.

En un contexto cultural en que la visión es el sentido privilegiado<sup>1</sup>, es necesario reflexionar en torno a ella como un elemento fundamental para la construcción de la subjetividad. Si bien la visualidad se hace patente en el ámbito perceptivo (los estímulos visuales y las tecnologías son parte constitutiva del escenario urbano de la modernidad), también es necesario analizar los efectos que ella provoca en nuestra producción cultural. Los cambios a nivel visual son capaces de modificar no solo nuestros modos de ver, sino también de escribir<sup>2</sup>. En ese sentido, una aproximación visual a la literatura hispanoamericana se hace indispensable, no solo porque sean escasos los estudios específicos sobre la materia, sino también porque este tipo de lectura puede iluminar aspectos que habían pasado desapercibidos: la visualidad y la tecnología como discursos que generan saber y relaciones de poder, que son apropiados, registrados y construidos a través del discurso literario.

En el contexto latinoamericano, el análisis del impacto de la fotografía y el cine en la literatura se hace más complejo, tanto por el carácter periférico de nuestra modernidad (Latinoamérica como lugar en que las tecnologías visuales aparecen como novedades importadas), como por la simbólica supremacía de los letrados<sup>3</sup>. Dicha supremacía ha hecho que incluso

<sup>1</sup> El sentido de la vista ha dominado la era moderna hasta el punto que teóricos como Martin Jay han sugerido la existencia de cierto “ocularcentrismo” que dominaría la cultura occidental al menos desde el Renacimiento, cuando fue inventada la perspectiva.

<sup>2</sup> Joseph Tabbi afirma que la literatura existe al margen de los medios que definen nuestra época. Sin embargo, esta relativa marginalidad en lugar de poner a los escritores en desventaja, les permite resistir los propósitos meramente comunicativos, la multiplicidad y la relativa ineffectividad de las funciones de los medios contemporáneos. Geoffrey Winthrop-Young asegura que la literatura comenzó a incorporar, imitar y cooptar los logros alcanzados por los nuevos medios, en un esfuerzo por describir de manera más compleja, detallada y parecida a la vida real.

<sup>3</sup> En *La ciudad letrada* Ángel Rama define a los letrados como un grupo de actores culturales que administran, diseminan y regulan el uso de la letra en el continente, controlando con ello tanto la gramática como la ley. Rama postula el triunfo de la “ciudad letrada” en la ciudad moderna latinoamericana, que se produce gracias a la ayuda de la imprenta y de las múltiples campañas de alfabetización. A pesar de que Rama no se refiere a la creciente influencia de las nuevas tecnologías visuales en la construcción de la nación moderna, en una entrevista de principios de los 80 reconoce la necesidad de ir más allá de la “ciudad letrada” e incorporar en el análisis el impacto de los nuevos medios de comunicación, un objetivo que él mismo no pudo llevar a cabo a causa de su prematura muerte, ocurrida en un accidente aéreo en 1983.

aproximaciones más culturales a la literatura latinoamericana hayan tomado referentes puramente textuales para explicarla, obliterando la enorme influencia de los medios visuales en la producción literaria local, evidente ya desde fines del siglo xix<sup>4</sup>.

Una excepción notable a esta premisa es, sin duda, *La imaginación técnica* de Beatriz Sarlo, en el que la crítica argentina detecta que la técnica como innovación cultural es diseminada simbólicamente por lo que ella llama “núcleos de avanzada”, entre los que se encuentran escritores de los bordes, periodistas, jóvenes con alguna escolaridad u oficio, hombres que por su trabajo están en contacto con la máquina y marginales de la cultura alta que ven en la técnica una posibilidad de ascenso en la escala social. En menor medida, se hallan también algunos intelectuales del centro del campo intelectual, entre los que se contaría al autor aquí analizado. Para Sarlo, la técnica reorganiza la jerarquía de saberes establecida por la cultura letrada y tiene una doble función: “modernización cultural, por un lado; compensación de diferencias culturales, por el otro” (13).

En el siguiente trabajo me propongo analizar “Las babas del diablo” (*Las armas secretas*, 1959) de Julio Cortázar como un texto fuertemente imbuido en la cultura visual de su tiempo. La crítica interesada en los aspectos visuales de este relato se ha focalizado en compararlo con la película *Blow-up* de Antonioni, preguntándose por la fidelidad o infidelidad de

<sup>4</sup> En *Mito y archivo*, por ejemplo, Roberto González Echevarría propone una manera distinta de entender la producción literaria latinoamericana, que escapa a la tradicional imitación de modelos literarios extranjeros. González Echevarría afirma que la novela latinoamericana carece de una forma fija y estable, y que por ello se encuentra permanentemente buscando modelos de legitimación. A partir del siglo xvi imita el discurso de la ley, en el siglo xix a la ciencia, y durante la primera mitad del siglo xx, a la antropología, hasta la aparición de novelas como *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier y *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. Estas novelas inauguraron una nueva relación entre conocimiento y poder, que incluía la visión especular de todos los discursos hegemónicos previos, volviendo a los comienzos de la literatura latinoamericana, incluyendo la ley, la ciencia y la antropología. Para González Echevarría, este nuevo modelo es el archivo, noción que el crítico cubano toma de Michel Foucault. A diferencia de González Echevarría –para quien el archivo se presenta como una instancia puramente textual– para Foucault el archivo es una superficie en la que se inscribe todo aquello que puede ser enunciado, pero también lo *visible*.

la adaptación del director italiano<sup>5</sup>, o ha tendido a analizar el cuento de manera parcial, centrándose en el papel del fotógrafo o de la fotografía, sin considerar la importancia de la cámara como dispositivo tecnológico en la construcción del sujeto narrativo. A lo largo de este análisis propondré que “Las babas del diablo” vincula fotografía y escritura a partir del concepto de traducción. Cortázar construye un protagonista que es al mismo tiempo un letrado (traductor) y un observador (primero fotógrafo y luego espectador cinematográfico), que experimenta un *shock* perceptivo al constatar que una imagen fotográfica comienza a moverse. La hipótesis central de este texto es que Cortázar coteja escritura, fotografía y cine como manifestaciones que ponen en juego la relación entre arte, sujeto y realidad. Esta conexión está mediada por la técnica, específicamente por aparatos como la cámara fotográfica y la máquina de escribir, que funcionan como filtros que hacen imposible una representación transparente de la realidad, y que son capaces de imponer sus propios modos de ver, provocando el cuestionamiento ético y la muerte simbólica del sujeto que representa. Esta muerte parece ser solo superada por la escritura que, a diferencia de las imágenes, es para el autor la única capaz de narrar o dar sentido a los acontecimientos.

Para analizar estos aspectos examinaré primero la relación entre fotografía, escritura y traducción. Luego, me centraré en los efectos que el uso de la máquina fotográfica y su par, la máquina de escribir, imprimen sobre el sujeto que las emplea. Posteriormente, exploraré las connotaciones éticas e incluso políticas del cuento de Cortázar, al que compararé con “Apocalipsis de Solentiname” del mismo autor. Para finalizar, estudiaré las consecuencias del cambio que experimenta el protagonista, que pasa de ser un sujeto eminentemente fotográfico, a convertirse en el involuntario espectador de un filme.

<sup>5</sup> Michelangelo Antonioni se basó en el cuento del autor argentino para filmar *Blow-up*, escenificada en el Londres de los años 60, donde Thomas –un fotógrafo de modas– toma inesperadamente fotografías de un romance entre una mujer y un hombre mayor en un parque público. Luego de ampliar los negativos de la serie (el “blow-up” al que se refiere el título del filme), descubre un cadáver en la escena. Hacia el final de la película, tanto el cadáver como la imagen desaparecen (la imagen debido a las sucesivas ampliaciones), lo que cuestiona la veracidad de los acontecimientos.

## LA TRA(D)ICIÓN FOTOGRÁFICA

En una conferencia que dictó en La Habana en 1962, titulada “Algunos aspectos del cuento”, Cortázar compara la escritura del cuento y de la novela con la fotografía y el cine, respectivamente<sup>6</sup>, formulando una poética que conecta explícitamente visualidad y escritura. En “Las babas del diablo”, esta conexión se sitúa al centro de la ficción literaria, al presentar a un protagonista que es a la vez fotógrafo y traductor. Roberto Michel es un franco-chileno que fluctúa entre dos lenguas, dos continentes y emplea dos maneras distintas de relacionarse con la realidad: las palabras y las imágenes. El cuento es el testimonio del protagonista, en el que intenta dar cuenta de un extraño episodio a partir de un relato caótico, repleto de elipsis, paréntesis, cambios de punto de vista y de experimentos gramaticales. Michel toma la fotografía de un evento que interpreta como la seducción de un adolescente por parte de una mujer rubia. Sin embargo, luego de observar la fotografía ampliada y el movimiento dentro de ésta, descubre un error en su deducción inicial. El carácter fantástico del cuento radica en la indecibilidad sobre la veracidad del relato del narrador, quien nos presenta la duda sobre su propia existencia, cuestionándose si está muerto o vivo.

Roberto Michel no es un fotógrafo profesional. Desprecia el utilitarismo del trabajo del reportero, puesto que su objetivo, al utilizar la cámara, es aprender a *mirar* de otra manera. A diferencia de teóricos de la fotografía,

<sup>6</sup> Cortázar precisa: “No sé si ustedes han oído hablar de su arte a un fotógrafo profesional; a mí siempre me ha sorprendido el que se exprese tal como podría hacerlo un cuentista en muchos aspectos. Fotógrafos de la calidad de un Cartier-Bresson o de un Brasai definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándolo determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara. Mientras en el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el “clímax” de la obra, en una fotografía o en un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento” (“Algunos aspectos del cuento”).

como Susan Sontag, quien argumenta con escepticismo que cada fotografía es un momento privilegiado arbitrariamente, Michel cree ingenuamente que para sacar una buena instantánea, hay que estar atento para capturar un “momento especial”<sup>7</sup>. Al encontrar a la mujer y al chico, Michel se queda esperando para apresar ese instante privilegiado: “Levanté la cámara, fingí estudiar un enfoque que no los incluía, y me quedé al acecho, seguro de que atraparía por fin el gesto revelador, la expresión que todo lo resume (... )” (219). La escena que contemplaba tenía para él algo inquietante: “pensé que eso lo ponía yo, y que mi foto, si la sacaba, restituiría las cosas a su tonta verdad” (218). Desconfiando de su propia intuición, Michel cree que el mecanismo fotográfico por sí solo (independiente de la mirada del sujeto que lo manipula), puede poner las cosas en su sitio, es decir, dar sentido a lo que ve. Al mismo tiempo, Michel recela absolutamente de la mirada, demostrando su propia versión de la clásica –Platónica<sup>8</sup>– desconfianza en la visión: “Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad” (217). En definitiva, el protagonista del cuento de Cortázar se presenta como un sujeto visual eminentemente moderno, que declara su competencia como observador, al mismo tiempo que reconoce que existe falsedad en lo que percibimos. De este modo, Roberto Michel se sitúa en la paradójica intersección entre la fe ciega y la suspicacia frente a la visión y a los aparatos que el hombre ha creado para optimizarla y perpetuarla.

Análogamente, el narrador cree que las palabras son completamente inadecuadas para describir el incidente, lo que demuestra su aprensión frente a las caprichosas relaciones entre las palabras y las cosas. Para él, tanto la mirada como el lenguaje arrojan un disfraz engañoso sobre la realidad. El narrador acusa a Michel “de literatura, de fabricaciones irreales”

<sup>7</sup> El narrador sostiene: “No se trata de estar acechando la mentira como cualquier reporter, y atrapar la estúpida silueta del personajón que sale del número 10 de Downing Street, pero de todas maneras cuando se anda con la cámara hay como el deber de estar atento, de no perder ese brusco y delicioso rebote de un rayo de sol en una vieja piedra, o la carrera trenzas al aire de una chiquilla que vuelve con un pan o una botella de leche” (216).

<sup>8</sup> En *Downcast Eyes*, Martin Jay analiza la desconfianza en la visión presente en el pensamiento filosófico ya desde Platón. En el *Timeo*, Platón reconoce que la visión es uno de los regalos más grandes de la humanidad, pero al mismo tiempo advierte de las ilusiones que pueden hacernos ver nuestros ojos imperfectos. Jay subraya: “[...] are not mere ‘sight-seers,’ advice taken very much to heart by later thinkers like Democritus, who was said to have blinded himself in order to ‘see: with his intellect’” (27).

(220) y reacciona en contra del uso del deíctico “ahora”, porque muestra una distancia insalvable entre la realidad y el lenguaje: “Ahora mismo (qué palabra, *ahora*, que estúpida mentira)” (216). Por esta razón, su relato está teñido por la duda sobre cómo contar la historia:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera o en segunda, usando la tercera del plural o inventando 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 nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos (214).

La confusión en el uso de personas gramaticales y los problemas de concordancia al interior de las oraciones ensayadas por el desesperado narrador revelan la arbitrariedad del signo lingüístico. Para él, el empleo tanto del lenguaje como de la mirada implica aceptar que lo que pongamos en palabras y lo que veamos será siempre una especie de traducción de una realidad que parece inaccesible en sí misma. Entonces, la única posibilidad de acercarse al referente es a través de un proceso de traducción. Este implicará siempre una pérdida o traición (aquí se aplica el famoso adagio italiano “*Traduttore, traditore*”<sup>9</sup>) que el narrador parece sentir permanentemente al ejercer su profesión de traductor: Roberto Michel se queja a menudo porque “no encontraba la manera de decir en buen francés lo que José Alberto Allende decía en buen español” (222)<sup>10</sup>.

A pesar de que la fotografía es comúnmente consignada como una técnica de reproducción fidedigna de la realidad, el cuento de Cortázar la presenta como una forma de traducción. El narrador del cuento sostiene una teoría similar a la postulada por Walter Benjamin, para quien el concepto de traducción está en el centro de la teoría lingüística: “La traducción de la lengua de las cosas a la lengua de los hombres no es sólo la traducción de lo mudo a lo sonoro, es la traducción de aquello que no tiene nombre al nombre” (148). El crítico Eduardo Cadava se basa en los escritos

<sup>9</sup> Walter Benjamin afirma al respecto: “Pues la lengua no es nunca sólo comunicación de lo comunicable, sino también símbolo de lo no comunicable” (153).

<sup>10</sup> Aquí es interesante considerar un desliz del autor, quien a lo largo del cuento menciona tres veces al profesor chileno, dos de las cuales es consignado como José “Norberto” Allende.

de Benjamin para establecer una relación entre fotografía, muerte y traducción, que es particularmente apropiada para el análisis de “Las babas del diablo”:

Decir que “una traducción brota del original, pero no tanto de su vida como de su supervivencia” implica, por lo tanto, afirmar que la traducción requiere la muerte del original. O más precisamente que, de la misma manera que la fotografía nombra tanto a los muertos como a la supervivencia de los muertos, la traducción nombra la existencia continua de la muerte. El original vive más allá de su muerte en la traducción, del mismo modo que el fotografiado, en una fotografía, sobrevive a su propia muerte. Si la tarea de la traducción es también la de la fotografía es porque ambas comienzan en la muerte de sus sujetos, ambas tienen lugar en el reino de los fantasmas y los espectros (59-60).

En la cita, Cadava establece que parte del original sobrevive en la traducción, del mismo modo que la fotografía conserva la imagen de aquello que ya no existe, algo que “ha sido”, pero que ya no es más al momento de la contemplación. La tecnología fotográfica es capaz de congelar un instante, al mismo tiempo que puede captar para la posteridad un momento histórico específico e irrepetible. Escritura y fotografía como formas de traducción se potencian y compiten al interior de este cuento de Cortázar. La referencia a la muerte en la cita de Cadava es iluminadora en el caso de “Las babas del diablo”, porque denota la imposibilidad, tanto de la escritura como de la fotografía, de duplicar la realidad, al mismo tiempo que anuncia la muerte y supervivencia espectral del sujeto que las ejecuta. De ser sujeto de la representación, Roberto Michel pasará a convertirse en objeto representado, dominado por la visión de su cámara fotográfica y el registro escritural de su propio yo como otro.

## ALFABETIZACIÓN VISUAL Y MUERTE DEL SUJETO: EL IMPERIO DE LA MÁQUINA

¿Cómo mirar, entonces, si mirar es engañoso? El protagonista de Cortázar elabora una estrategia: “De todas maneras, si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; basta quizá elegir bien entre el mirar y lo mirado” (217). Para el narrador, es necesario distinguir entre el sujeto que observa y el objeto de su observación. Esta diferenciación solo

se hace posible gracias a la presencia de la cámara fotográfica, que actúa como mediadora entre la visión y el objeto de la mirada. A continuación analizaremos cómo el modo de ver de la cámara se convierte en el modo de ver propio del protagonista y cómo éste proyecta sus deseos de automatismo sobre otra máquina: la de escribir.

La obsesión de Michel con la fotografía lo lleva a afirmar que es una “actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños, pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros” (216). La propuesta disciplinaria del narrador –que tiene ecos de la máxima de 1936 del fotógrafo László Moholy-Nagy<sup>11</sup>– supone un entrenamiento del ojo (aprender una cierta manera de ver), como del uso de la cámara fotográfica (los “dedos seguros”). El narrador-protagonista de Cortázar ve en la fotografía una forma de conocimiento –y siguiendo a Foucault, una relación de poder<sup>12</sup>– que permite aprender a mirar a partir de procedimientos específicos<sup>13</sup>. Además de esto, la cámara fotográfica impone cierto modo de ver sobre quien la utiliza, obligando a su usuario a mirar por un lente de características y dimensiones determinadas. Roberto Michel sabe que para él andar con la cámara implica mirar automáticamente como si existiera un filtro entre su mirada y el mundo:

Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa (ahora pasa una gran nube casi negra), pero no desconfiaba, sabedor de que le bastaba salir sin la Contax para recuperar el tono distraído, la visión sin encuadre, la luz sin diafragma ni 1/250 (216).

<sup>11</sup> Moholy-Nagy afirma: “A knowledge of photography is just as important as that of the alphabet. The illiterate of the future will be ignorant of the use of camera and pen alike” (348).

<sup>12</sup> En el cuento esta relación de poder es clara. El fotógrafo toma la instantánea de la mujer y el adolescente. La mujer reacciona ante el ruido de la cámara y se vuelve hostil e irritada, porque su cuerpo y su cara “se sabían robados, ignominiosamente presos en una pequeña imagen química” (220).

<sup>13</sup> El filósofo Vilém Flusser, que ha escrito sobre este tema, ha afirmado que: “People taking snaps can now only see the world through the camera and in photographic categories. They are not ‘in charge of’ taking photographs, they are consumed by the greed of their camera, they have become an extension to the button of their camera, their actions are automatic camera functions” (58).

Este personaje cree que simplemente abandonando su cámara será capaz de recuperar su mirada natural. Sin embargo, el dominio de la mirada fotográfica es tal, que incluso cuando él mismo se propone abandonarla, sigue dominado por ella, tal como se demuestra en la siguiente cita:

[...] podía quedarme sentado en el pretil sobre el río, mirando pasar las pinazas negras y rojas, sin que se me ocurriera pensar fotográficamente las escenas, nada más que dejándome ir en el dejarse ir de las cosas, corriendo inmóvil con el tiempo. Y ya no soplabía viento” (216).

La relación verbo/adverbio en “corriendo inmóvil” remite al congelamiento de la imagen fotográfica. La ausencia de viento que sigue a esa frase subraya el detenimiento propio de la fotografía. Es como si para el protagonista dejar la cámara significara convertirse inexcusablemente en una fotografía. Como fotógrafo, Roberto Michel sabe mirar fotográficamente<sup>14</sup>, pero aun más, él es capaz de *pensar* de ese modo, lo que apunta al hecho de que su mirada ha sido apropiada completamente por el dispositivo fotográfico. Incluso antes de tomar la fotografía del muchacho y la mujer, Michel intenta imaginar los finales posibles a la relación entre ambos: “Cerrando los ojos, si es que los cerré, puse en orden la escena, los besos burlones, la mujer rechazando con dulzura las manos que pretenderían desnudarla como en las novelas...” (219). Esta “imagen mental” tiene la estructura de la cámara fotográfica como modelo de pensamiento, que reemplaza al modelo de la cámara oscura, que dominó hasta principios del siglo xix<sup>15</sup>.

La influencia del modelo fotográfico hace posible que el narrador vea a sí mismo como fotógrafo y como fotografiado. Utilizando la tipología

<sup>14</sup> El fotógrafo Edward Weston escribió algo al respecto: “Hence the photographer’s most important and likewise most difficult task is not learning to manage his camera, or to develop, or to print. It is learning to see photographically—that is, learning to see his subject matter in terms of the capacities of his tools and processes, so that he can instantaneously translate the elements and values in a scene before him into the photograph he wants to make” (209).

<sup>15</sup> Filósofos como Descartes y los influenciados por Locke mantienen un concepto de la mente como una cámara oscura (antecedente de la cámara fotográfica) encontrado una relación entre lucidez y racionalidad, que está en la base del concepto de “Ilustración” (Jay 85). Sarah Kofman ha notado esta misma metáfora en pensadores como Marx, Nietzsche y Freud.

que Roland Barthes acuñó en *La cámara lúcida*, podríamos afirmar que Roberto Michel pasa de ser *Operator* (el fotógrafo) para convertirse en *Spectrum* (lo fotografiado). Barthes escoge esta palabra, puesto que “mantiene a través de su raíz una relación con ‘espectáculo’ y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (35-36). Para el pensador francés, el momento fotográfico es aquél en que no se es ni sujeto ni objeto, sino un sujeto que siente su metamorfosis para convertirse en un objeto: “vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro” (42). Este cambio entre la vida y la muerte testimoniado por Barthes, es similar al que experimenta el narrador de “Las babas del diablo”:

Uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que todo esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto; yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme (ahí pasa otra, con un borde gris) y acordarme sin distraerme, yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento, porque de alguna manera tengo que arrancar y he empezado por esta punta, la de atrás, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo) (214).

En la cita anterior, el narrador del cuento se presenta como muerto y vivo, en definitiva, como un espectro<sup>16</sup>. El testimonio de la muerte en vida del narrador está marcado por el uso del paréntesis, que como signo ortográfico

<sup>16</sup> Curiosamente, la idea de convertirse en un espectro o un fantasma es experimentada por el propio Cortázar. El testimonio de esta anécdota se encuentra en su conferencia dictada en La Habana: “Lo malo de esto no es tanto que ustedes no hayan tenido oportunidad de juzgar mis cuentos, sino que yo me siento un poco como un fantasma que viene a hablarles sin esta relativa tranquilidad que da siempre el saberse precedido por la labor cumplida a lo largo de los años. Y esto de sentirse como un fantasma debe ser ya perceptible en mí, porque hace unos días una señora argentina me aseguró en el hotel Riviera que yo no era Julio Cortázar, y ante mi estupefacción agregó que el auténtico Julio Cortázar es un señor de cabellos blancos, muy amigo de un pariente suyo, y que no se ha movido nunca de Buenos Aires. Como yo hace doce años que resido en París, comprenderán ustedes que mi calidad espectral se ha intensificado notablemente después de esta revelación. Si de golpe desaparezco en mitad de una frase, no me sorprenderé demasiado; y a lo mejor salimos todos ganando” (“Algunos aspectos del cuento”).

indica un límite imaginario que une y separa al mismo tiempo un fragmento que parece estar adentro y afuera de la oración. A grandes rasgos, los paréntesis que Cortázar utiliza cumplen dos funciones específicas, aparte de las más obvia de todas, que es hacer aclaraciones al texto<sup>17</sup>: primero, introducir comentarios autorreflexivos, que dan cuenta de un sujeto fragmentado que habla de sí mismo como otro, incluso mezclando personas gramaticales<sup>18</sup>: “(porque éramos fotógrafos, soy fotógrafo)”, “(y eso que debiera acordarme de otro poeta, pero Michel es un porfiado)” (215), “(pero Michel se bifurca fácilmente, no hay que dejarlo que declame a gusto)” (217). Y segundo, describir lo que sucede dentro de la fotografía: “(ahí pasa otra, con un borde gris)”, “(ahora pasa una paloma, y me parece que un gorrión)” (214), “(ahora pasan dos más pequeñas, con los bordes plateados)” (215), “(ahora pasa una gran nube, casi negra)” (216), “(Me cansa insistir, pero acaban de pasar dos largas nubes desflecadas...)” (218), “(ahora pasa una con bordes afilados, corre como en una cabeza de tormenta)” (221), etc. Tanto en Barthes como en Cortázar este signo ortográfico une y desune el mundo de los vivos y el de los muertos. Esta condición le permite al narrador contar su historia de una manera más compleja, puesto que detenta un punto de vista privilegiado, como un observador de segundo orden, que se observa a sí mismo, observando y siendo observado<sup>19</sup>. Sin embargo, la dificultad se presenta en hallar la manera más adecuada para relatar los acontecimientos, puesto que no se sabe a ciencia cierta quién los está narrando:

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

<sup>17</sup> Por ejemplo: “Después seguí por el Quai de Bourbon hasta llegar a la punta de la isla, donde la íntima placita (íntima por pequeña y no por recatada, pues da todo el pecho al río y al cielo)” (216).

<sup>18</sup> Es interesante observar que en la mayoría de estas afirmaciones, Roberto Michel escoge su apellido francés como apelativo, indicando esta parte de su nombre como ajeno.

<sup>19</sup> Es curioso que en la cita el narrador señale “que estoy menos comprometido que el resto” (214), al referirse a lo sucedido con la fotografía de la mujer y el muchacho. Creo que como experimento interpretativo, sería interesante pensar también esta línea en relación con el compromiso político, tema que preocupaba a Cortázar y al que se refiere explícitamente en su conferencia sobre el cuento en La Habana.

que ha ocurrido, o lo que estoy viendo (nubes, y a veces una paloma) (215).

Así como el mirar está vinculado al aparato fotográfico, la idea de narrar está estrechamente ligada a la escritura a máquina. Roberto Michel cuenta que escribe con una Remington, y expresa abiertamente su deseo de automatismo al afirmar que sería “la perfección” si la máquina escribiera sola:

La perfección, sí, porque el agujero que hay que contar es también una máquina (de otra especie, una Contax 1.1.2) y a lo mejor puede ser que una máquina sepa más de otra máquina que yo, tú, ella –la mujer rubia– y las nubes. Pero de tonto sólo tengo la suerte, y sé que si me voy, esta Remington se quedará petrificada sobre la mesa con ese aire de doblemente quietas que tienen las cosas móviles cuando no se mueven (214).

Para el narrador, la perspectiva de los aparatos es más fidedigna, no obstante, él sabe que su deseo de que la máquina escriba sola es imposible. A pesar de eso, al constatar que la Remington se quedará inmóvil “con ese aire de doblemente quietas que tienen las cosas móviles cuando no se mueven”, expresa un sentimiento de lo siniestro (*Das Unheimliche*, “lo siniestro” o “lo ominoso”, como ha sido traducido al español). Sigmund Freud define esta sensación como “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (220), relacionado con la ansiedad de la castración y que se asocia, por una parte, al miedo a la muerte, a los espíritus y a los fantasmas; y por otra, a las dudas sobre si un ente aparentemente inanimado está realmente vivo. Esta noción es aplicable a la fotografía en relación con su referente, en el sentido de que este último está en perpetuo movimiento, mientras que la fotografía es una imagen inmóvil<sup>20</sup>, es decir, constituye una copia engañosa de la realidad. De esta manera, cámara fotográfica y máquina de escribir se vinculan en el cuento como siniestros aparatos que transforman la manera en que el sujeto percibe y comunica, es decir, su manera de relacionarse con la realidad. Esta influencia mecánica sobre el sujeto que

<sup>20</sup> Barthes aclara: “Cuando se define a la Foto como una imagen inmóvil, no se quiere sólo decir que los personajes que aquélla representa no se mueven; quiere decir que no se salen: están anestesiados y clavados, como las mariposas” (95).

representa se manifiesta materialmente en la superficie de la página, plaga da de paréntesis y de experimentos, tanto lingüísticos como narrativos, que apuntan a imitar los procedimientos fotográficos o a crear efectos que los evoquen: los paréntesis como el borde de la fotografía ampliada, la referencia a la inmovilidad de la imagen y la descripción de los movimientos de cámara, que revisaremos más adelante.

## DILEMA ÉTICO Y LAS FICCIONES DEL NEGATIVO

A lo largo del cuento, el acto de tomar fotografías adquiere connotaciones éticas. Después de tomar la instantánea, se produce una discusión entre Roberto Michel y la mujer rubia, que argumentan a favor y en contra del derecho a fotografiar en lugares públicos<sup>21</sup>. La mujer exige que se le entregue la película, pero Roberto Michel se niega. Él argumenta que la fotografía no solo está permitida, sino que es favorecida a nivel oficial y privado. Durante el altercado, el adolescente huye. Unos segundos después, el narrador oye el ruido de una puerta de automóvil que se cierra. Ahí se da cuenta de que un hombre con sombrero gris estaba involucrado en la escena. Es interesante detenerse ante la descripción antagónica entre el joven, un “ángel de Fra Filipo, arroz con leche” (217), y este hombre, que es descrito del siguiente modo:

De lo que mejor me acuerdo es de la mueca que le ladeaba la boca, le cubría la cara de arrugas, algo cambiaba de lugar y forma porque la boca le temblaba y la mueca iba de un lado a otro de los labios como una cosa independiente y viva, ajena a la voluntad. Pero todo el resto era fijo, payaso enharinado u hombre sin sangre, con la piel apagada y seca, los ojos metidos en lo hondo y los agujeros de la nariz negros y visibles, más negros que las cejas o el pelo o la corbata negra (220).

<sup>21</sup> Este tipo de discusiones en torno a la fotografía y la privacidad surgen por primera vez a finales del siglo XIX, cuando aparece la “cámara detectivesca”, llamada luego “cámara manual”. Tom Gunning afirma que este tipo de cámara facilitó la obtención de evidencia, junto con permitir una renegociación de la división de los comportamientos públicos y privados: con este tipo de cámara todos podían ser fotografiados sin sospecharlo, incluso en contra de su voluntad.

La frase “Pero todo el resto era fijo” apunta a la naturaleza fotográfica de la descripción, ya que como en una fotografía, la imagen es inmóvil. Siguiendo la tipología de Barthes, la mueca en la boca del viejo podría ser leída como el *punctum* de la fotografía, definido como aquello que “lastima” y “punza” (59) al espectador, que lo atrae y lo repele al mismo tiempo<sup>22</sup>. El contraste entre la angélica luz y juventud del adolescente versus la diabólica negrura con que es descrito el viejo (solo su cara es blanca y el adjetivo “negro” es mencionado tres veces en la cita) revelan una interesante comparación entre los dos polos de la fotografía: el positivo y el negativo, que presenta la imagen con los valores lumínicos invertidos. La voz narrativa inscribe metafóricamente al hombre y al niño como estos dos momentos del proceso fotográfico, al mencionar que la huida del adolescente era como “un hilo de la Virgen en el aire de la mañana” (220), mientras que en la línea siguiente afirma: “Pero los hilos de la Virgen se llaman también babas del diablo” (220). “Hilos de la Virgen” y “babas del diablo” son, entonces, dos caras de una misma moneda, dos nombres para la misma entidad, dos polos –uno iluminado y otro oscurecido– de la misma sustancia. Es fácil deducir que para el narrador del cuento de la fotografía tomada es el punto de partida para contar la historia. Pero las fotografías no narran: deben ser narradas. Además de una copia inmóvil, son imágenes mudas y todo esfuerzo por describirlas es un esfuerzo por “hacerlas hablar”<sup>23</sup>.

Mirando la fotografía ampliada del evento y recordando los pormenores de su captura, Roberto Michel se siente conforme: ha realizado una “buena acción” al facilitar el escape de la víctima inocente. Pero la cuestionable

<sup>22</sup> Marianne Hirsch describe la noción barthesiana de *punctum* como una respuesta única y personal al detalle fotográfico: “On the one hand, the punctum disturbs the flat and immobile surface of the image, embedding it in an affective relationship of viewing and thus in a narrative, and on the other, it arrests and interrupts the contextual and therefore narrative reading of the photograph that Barthes calls the *studium*” (4).

<sup>23</sup> Allan Sekula afirma: “the photograph, as it stands alone, presents merely the possibility of meaning. Only by its embeddedness in a concrete discourse situation can the photographed yield a clear semantic outcome. Any given photograph is conceivably open to appropriation by a range of ‘texts’, each new discourse situation generating its own set of messages” (91). John Berger, por su parte, ha señalado: “It is because the photographs carry no certain meaning in themselves, because they are like images in the memory of a total stranger, that they lend themselves to any use” (57).

satisfacción moral de Michel es *a posteriori*, cuando tiene tiempo de reflexionar sobre el incidente. En su ensayo sobre la fotografía Sontag profundiza sobre el componente ético del acto de fotografiar: “la persona que interviene no puede registrar; la persona que registra no puede intervenir” (27). Sin embargo, la autora norteamericana reconoce: “Aunque sea incompatible con la intervención física, el empleo de la cámara sigue siendo un modo de participación” (27-28). El fotógrafo es un sujeto activo, incluso si es un *voyeur*.

A pesar de que “Las babas del diablo” no es un cuento explícitamente político, sí es interesante pensarla en el contexto histórico en que fue producido, el mismo año que la Revolución Cubana y 9 años antes de que el caso Padilla abriera las primeras grietas entre los intelectuales y la Revolución. En “Algunos aspectos del cuento”, Cortázar presenta una poética que dialoga estrechamente con “Las babas del diablo”: reflexiona sobre el oficio del escritor y su compromiso con la Revolución, subrayando la importancia de la técnica narrativa (que debe ser ante todo económica<sup>24</sup>) por sobre la falsa complacencia ante la literatura “popular”<sup>25</sup>. Asimismo, en su historia de 1976, “Apocalipsis de Solentiname”, Cortázar presenta a un fotógrafo particularmente interesado en los aspectos estéticos de su trabajo (selecciona la luz y en encuadre para cada toma), pero que a medida que la historia avanza, se ve forzado a considerar los aspectos éticos de su acción. El narrador en primera persona cuenta la historia del fotógrafo (identificado con el autor) que viaja a Nicaragua a visitar al poeta Ernesto Cardenal. Allí tiene la oportunidad de fotografiar las coloridas pinturas

<sup>24</sup> En esa conferencia, Cortázar señala: “Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige” (“Algunos aspectos del cuento”).

<sup>25</sup> “¡Cuidado con la fácil demagogia de exigir una literatura accesible a todo el mundo! Muchos de los que la apoyan no tienen otra razón para hacerlo que la de su evidente incapacidad para comprender una literatura de mayor alcance. Piden clamorosamente temas populares, sin sospechar que muchas veces el lector, por más sencillo que sea, distinguirá instintivamente entre un cuento popular mal escrito y un cuento más difícil y complejo pero que lo obligará a salir por un momento de su pequeño mundo circundante y le mostrará otra cosa, sea lo que sea pero otra cosa, algo diferente. No tiene sentido hablar de temas populares a secas. Los cuentos sobre temas populares sólo serán buenos si se ajustan, como cualquier otro cuento, a esa exigente y difícil mecánica interna que hemos tratado de mostrar en la primera parte de esta charla” (“Algunos aspectos del cuento”).

realizadas por los campesinos, que quiere mostrarle a su novia Claudine de regreso en París. Sin embargo, cuando revela y proyecta las diapositivas, en lugar de los dibujos rústicos y naïf, se encuentra ante la visión de terribles escenas de tortura y masacre ocurridas en territorio latinoamericano. En un punto anterior de la historia, el narrador teoriza sobre los aspectos mágicos de la fotografía, especialmente de las Polaroids. Se pregunta qué pasaría si en lugar de la imagen recién tomada apareciera una distinta. De esta manera, el narrador expresa su ansiedad respecto a esta tecnología y la imposibilidad real del fotógrafo de determinar el resultado o producto final de su actividad. Cuando el narrador toma las fotos, Cardenal lo llama “ladrón de cuadros, contrabandista de imágenes” (157), criticando su acto de turismo fotográfico. Pero el elemento fantástico aparece durante la proyección europea, como una especie de “inconsciente político”<sup>26</sup> implícito en las imágenes. A pesar de que los protagonistas de ambas historias fotografián sin saber lo que sucederá con las imágenes, estas tienen la capacidad de transformarse ante los ojos de sus autores y suscitar en ellos temor y ansiedad.

Tanto en “Las babas del Diablo” como en “Apocalipsis de Solentiname”, la fotografía le sirve a Cortázar para pensar la literatura, ya sea para comparar ambas prácticas o para diferenciarlas. En estos cuentos, la fotografía es cuestionada en su capacidad de intervenir una realidad determinada (la corrupción de un menor o la violación de los derechos humanos), sin embargo, su carácter testimonial y la capacidad de convertirse en el punto de partida de una narración hacen posible una suerte de redención. La preocupación por “intervenir” la realidad se relaciona con el problema de la “literatura comprometida”, que en Latinoamérica estuvo fuertemente ligada al apoyo o rechazo a la Revolución Cubana. En “Algunos aspectos del cuento”, Cortázar presenta su particular punto de vista:

Por mi parte, creo que el escritor revolucionario es aquel en quien se fusionan indisolublemente la conciencia de su libre compromiso

<sup>26</sup> Término acuñado por Fredric Jameson que implica una interpretación de los artefactos culturales como actos socialmente simbólicos que reflejan nuestro pensamiento y nuestras fantasías colectivas sobre la historia y la realidad. Es un hecho conocido que Cortázar apoyó la causa de Cuba y Nicaragua hasta su muerte en 1984 y que incluso escribió una novela sobre el compromiso político: *El Libro de Manuel* (1973).

individual y colectivo, con esa otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio. Si ese escritor, responsable y lúcido, decide escribir literatura fantástica, o psicológica, o vuelta hacia el pasado, su acto es un acto de libertad dentro de la revolución, y por eso es también un acto revolucionario aunque sus cuentos no se ocupen de las formas individuales o colectivas que adopta la revolución. Contrariamente al estrecho criterio de muchos que confunden literatura con pedagogía, literatura con enseñanza, literatura con adoctrinamiento ideológico, un escritor revolucionario tiene todo el derecho de dirigirse a un lector mucho más complejo, mucho más exigente en materia espiritual de lo que imaginan los escritores y los críticos improvisados por las circunstancias y convencidos de que su mundo personal es el único mundo existente, de que las preocupaciones del momento son las únicas preocupaciones válidas (“Algunos aspectos del cuento”).

Según Cortázar, el compromiso del escritor es a la vez histórico y estético, no necesariamente referencial. “Las babas del diablo” y “Apocalipsis de Solentiname” parecen ser dos cuentos que reflexionan a partir de la ficción sobre la relación entre literatura, visualidad y los acontecimientos sociales y/o históricos. Si bien la relación entre literatura y fotografía sirve como un sinónimo de la práctica artística en general, Cortázar diferenciará estas actividades a partir del concepto de espectador.

## LA FOTOGRAFÍA, EL CINE Y EL MUERTO-VIVIENTE COMO ESPECTADOR

En “Las babas del diablo”, el narrador-fotógrafo se convierte en espectador de manera inesperada. Roberto Michel trabaja en una traducción y percibe casi de reojo un movimiento al interior de la fotografía ampliada:

Creo que el temblor furtivo de las hojas del árbol no me alarmó, que seguí una frase empezada y la terminé redonda. Las costumbres son como grandes herbarios, al fin y al cabo una ampliación de ochenta por sesenta se parece a una pantalla donde proyectan cine, donde en la punta de una isla una mujer habla con un chico y un árbol agita unas hojas secas sobre sus cabezas.

Pero las manos ya eran demasiado. Acababa de escribir:  
*Donc, la seconde clé réside dans la nature intrinsèque des difficultés que les sociétés –y vi la mano de la mujer que empezaba a cerrarse*

despacio, dedo por dedo. De mí no quedó nada, una frase en francés que jamás habrá de terminarse, una máquina de escribir que cae al suelo, una silla que chirría y tiembla, una niebla (222).

En el primer párrafo, el narrador se delata como un típico espectador de cine, al no extrañarse al percibir la imagen en movimiento. Al ser ésta una ampliación, se asemeja a una pantalla de cine, de allí que no exista sorpresa en el observador. La consternación aparece cuando Roberto Michel se da cuenta de que lo que está mirando no es una película, sino que una fotografía. La fotografía –a diferencia del cine– es fija, por ello cualquier tipo de animación dentro de sus límites es impensable. Cuando Roberto Michel percibe la actividad de la mano de la mujer, el lector experimenta la misma consternación que el narrador, puesto que no es posible dilucidar si lo narrado ocurrió verdaderamente o es parte de la fantasía del personaje. Como un “regreso de lo reprimido” en el sentido freudiano del término, Roberto Michel experimenta una repetición de los acontecimientos que presenció ese domingo en la isla Saint-Louis. El narrador ocupa el lugar del observador, y no ya el del fotógrafo: está sentado, como el espectador de un filme, en una posición relativamente pasiva, a diferencia de la del fotógrafo, que ejecuta una acción en el acto de fotografiar (aquí la aparente relación de poder privilegiada del fotógrafo sobre lo fotografiado del protagonista desaparece). A diferencia de quien contempla una fotografía, el espectador cinematográfico no puede decidir cuánto tiempo pasará observando ciertos detalles. En ese sentido, la naturaleza del medio cinematográfico es ambigua: determina previamente el tiempo de contemplación a través de los movimientos de cámara y el montaje, y por otro lado, hace potencialmente visibles ciertos detalles que permanecían ocultos a la visión normal (el “inconsciente óptico” descrito por Benjamin).

Este “inconsciente óptico” le permite al protagonista percibir la reproducción de acontecimientos con una variación: en lugar de ver la escena de seducción de la mujer rubia para su propio placer, el narrador se da cuenta de que la mujer seduce al adolescente para el hombre de sombrero gris. En este punto, Roberto Michel es incapaz de intervenir. Su mirada está completamente identificada con el lente de la cámara. El narrador intenta de manera desesperada salvar al muchacho, pero todas las estrategias parecen inútiles, hasta que un grito se escapa de su boca:

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 plano, la cara de la mujer, vuelta hacia mí como sorprendida, iba creciendo, y entonces giré un poco, quiero decir que la cámara giró... (224).

El narrador presencia el escape del joven por segunda vez, primero fuera de foco y luego enfocado, un momento que se identifica como el clímax de la historia. Roberto Michel como espectador se identifica con el escurridizo héroe –en este caso, también la potencial víctima– de la película: la liberación del chico es también la suya propia. El espectador cinematográfico es capturado por los sucesos de la pantalla, pero al mismo tiempo debe distinguir entre su propia subjetividad y lo que es proyectado en la pantalla<sup>27</sup>. Enfrentado a la escena que muestra la imagen de la mujer en un peligroso *zoom in* y luego un primer primerísimo plano del hombre del sombrero gris, con la boca abierta. Al principio, la imagen está completamente enfocada, pero al final se encuentra totalmente fuera de foco. La borrosidad de la imagen provoca el cierre de los ojos del narrador: como espectador no puede decidir qué ver, sin embargo, sí puede decidir dejar de ver.

## CONCLUSIONES

En “Las babas del diablo” asistimos a un cambio entre dos regímenes de visibilidad: el paso del modelo de la fotografía al cine. Ambos modelos sirven como metáforas para pensar la literatura como arte y la relación no mimética que éste tiene con la realidad. Tanto la literatura como la fotografía y el cine son formas de traducción, que implican mediación y la muerte del original. Al comienzo de la historia y durante la mayor parte de ésta, el modelo fotográfico se impone como una relación de poder frente a lo fotografiado y se transforma en una manera dominante de ver y de pensar. Tanto la cámara fotográfica como la máquina de escribir son capaces de imponer un modo de ver y escribir específico, que convierten al protagonista en un objeto representado, más que en un sujeto de la representación.

<sup>27</sup> Esta distinción es similar a la de Emile Benveniste: el *sujet de' énonciation* entendido como productor de la cadena discursiva y el *sujet de' l'énoncé*, como el sujeto gramatical.

En el modelo cinematográfico (que emerge como el elemento fantástico al final de la historia) subraya la pasividad del espectador de cine, que es consignado como un participante inocuo del proceso de observación, porque no puede intervenir en los acontecimientos que observa.

Tanto el modelo fotográfico como el cinematográfico corresponden a instancias modernas de relacionarse con lo visible. En la medida en que lo visual se convierte en un elemento central de la cultura moderna, Cortázar contribuye al reflexionar literariamente sobre el rol de las imágenes en la sociedad contemporánea y la construcción de sujetos visuales específicos a partir de tecnologías determinadas. Esta reflexión le permite introducir ciertas consideraciones éticas sobre el rol del sujeto observador que se vinculan fuertemente con su contexto histórico, específicamente con el rol social de los artistas e intelectuales. Tanto “Las babas del diablo” como “Apocalipsis de Solentiname” son versiones de una misma historia en que la fotografía cumple un rol central y en que se cuestiona la relación del fotógrafo con su trabajo a partir de un elemento fantástico.

“Las babas del diablo” se presenta como una reflexión sobre el rol del escritor y su posibilidad de participar o intervenir en los acontecimientos que lo circundan. El acto estético se presenta aquí como inseparable de sus consecuencias éticas. El protagonista del cuento de Cortázar se encuentra en un territorio intermedio entre Europa y Latinoamérica, y su condición de traductor lo obliga a estar en constante movimiento entre esos dos mundos. Su aventura fotográfica lo lleva a examinar las consecuencias de su actividad, al mismo tiempo que lo coloca en un espacio nuevo, al convertirlo en un involuntario espectador cinematográfico. En ambos casos –y dentro de los límites que establece el aparato visual específico que lo determina– Roberto Michel desempeña un rol activo, ya sea como fotógrafo-*voyeur* o como un espectador que rechaza el espectáculo que se le presenta.

Al final de “La babas del diablo”, Cortázar se distancia de la fotografía y el cine como contrapartes visuales y sitúa a la literatura en un lugar central<sup>28</sup>. La escritura emerge como la única posibilidad de superar el críptico

<sup>28</sup> Este distanciamiento es común en la producción literaria latinoamericana. Por ejemplo, Ana María Amar Sánchez afirma que la literatura latinoamericana se ha apropiado sistemáticamente de imágenes y convenciones de la cultura de masas (por ejemplo, el cine, las telenovelas, el cómic, la ficción detectivesca, etc.). Este contacto con la cultura popular supone siempre cierto grado de transformación que la autora llama “juegos de seducción y

*impasse* en que se encuentra el protagonista, quien experimenta “la muerte del sujeto”, primero como el *Spectrum* del proceso fotográfico y luego como un espectador que está condenado a contemplar una proyección fantasmática. La escritura es el único testimonio que permite explicar el insólito episodio. Enfrentada a la competencia con otros medios (la fotografía y el cine), la literatura sobrevive y es capaz de inscribir lo sucedido para la posteridad (de ahí la insistencia del narrador en la pregunta sobre cómo *contar* la historia). Para Cortázar, la superioridad de la escritura por sobre las manifestaciones fotográficas o cinematográficas está en que el lenguaje –incluso con sus limitaciones– es el único capaz de narrar y dar sentido a lo que vemos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amar Sánchez, Ana María. *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1989.
- Batchen, Geoffrey. *Burning with Desire*. 1997. Cambridge: MIT Press, 1999.
- Benjamin, Walter. “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”. *Sobre el programa de la filosofía futura*. Trad. Roberto J. Vernengo. Caracas: Monte Ávila, 1970. 139-153.
- Berger, John. “Uses of Photography”. *About Looking*. New York: Vintage Books, 1980. 52-67.
- Burgin, Victor. “Photographic Practice and Art Theory.” *Thinking Photography*. London: The Macmillan Press Ltd., 1982. 39-83.
- Cadava, Eduardo. *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. Trad. Paola Cortés-Rocca. Santiago: Palinodia, 2006.
- Cortázar, Julio. “Las babas del diablo”. *Cuentos Completos/I*. 1994. Argentina: Alfaguara, 1997.
- \_\_\_\_\_. “Apocalipsis de Solentiname”. *Cuentos Completos/2*. 1994. Argentina: Alfaguara, 1996.
- \_\_\_\_\_. “Algunos aspectos del cuento” <<http://www.literatura.us/cortazar/aspectos.html>> enero 22, 2007.

---

traición”: al mismo tiempo que la literatura intenta borrar las jerarquías y apropiarse de los discursos “bajos”, inmediatamente restituye las diferencias, distinguiéndose de estas manifestaciones marginales.

- Flusser, Vilém. *Towards a Philosophy of Photography*. Trad. Anthony Matthews. Londres: Reaction Books, 2000.
- Freud, Sigmund. *Obras completas. Tomo XVII*. Buenos Aires: Amorrortu, 1999. 217-251.
- Gunning, Tom. “Embarrassing Evidence: The Detective Camera and the Documentary Impulse”. *Collecting Visible Evidence*. Jane M. Gaines y Michael Renov (eds.). Minneapolis: Minnesota UP, 1999. 46-64.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1997.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious*. Ithaca, N. Y.: Cornell UP, 1981.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes*. Berkeley, Los Angeles, London: California UP, 1993.
- Moholy-Nagy, Lazslo. “From Pigment to Light”. Ed. Vicky Goldberg. *Photography in Print*. 1981. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1990. 339-348.
- Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1997.
- Sekula, Allan. “On the Invention of Photographic Meaning”. *Thinking Photography*. Ed. Victor Burgin. London: The Macmillan Press Ltd., 1982. 84-109.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Trad. Carlos Gardini. Buenos Aires: Alfaguara, 2005.
- Tabbi, Joseph. *Cognitive Fictions*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Weston, Edward. “Seeing photographically”. *A Modern Book of Esthetics*. Ed. Melvin Rader. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979 (5th Edition). 206-211.
- Winthrop-Young, Geoffrey. “Undead Networks. Information Processing and Media Boundary Conflicts in Dracula”. *Literature and Science*. Amsterdam: Rodopi, 1994. 107-129.