<https://doi.org/10.60056/CCL.2025.11.38-47>

Teodora TZANKOVA¹

Fotografía y literatura en *Las babas del diablo* de Julio Cortázar

Resumen

El artículo se propone examinar la fotografía en *Las babas del diablo* de Julio Cortázar desde el punto de vista de la manera de la que está representada, las funciones que desempeña y sus relaciones con la literatura. El análisis se sirve de una lectura cercana del cuento ayudada por algunas reflexiones del autor argentino sobre el tema expuestas en otros escritos. Se llega a la conclusión de que, pese a sus destacadas diferencias, la fotografía y la literatura cooperan tanto en el terreno cognitivo: ambas se perciben como procedimientos de llegar a la verdad, como en el ético: ambas sirven al compromiso ético del protagonista. Finalmente, la fantástica irrupción del personaje en la fotografía ampliada permite también interpretaciones en plan estético.

Palabras clave: ékphrasis; fotografía; literatura fantástica; Julio Cortázar; *Las babas del diablo*

Abstract

Photography and literature in *Blow-Up* by Julio Cortázar

The article examines photography in *Blow-Up* by Julio Cortázar from the point of view of its representation, its functions, and its relationship to literature. While making use predominantly of close reading, the analysis also takes into account some reflections of the Argentinian author on the topics in question exposed elsewhere. A conclusion is reached that despite their distinct differences, photography and literature collaborate in the field of knowledge: they are both represented as means to reach the truth, as well as in the field of ethics: they both serve the moral engagement of the protagonist. Finally, the fantastic irruption of the character into the blow-up allows for aesthetic interpretations, as well.

Keywords: ekphrasis; photography; fantastic literature; Julio Cortázar; *Blow-Up*

Резюме

Фотография и литература в „Лигите на дявола“ на Хулио Кортасар

Статията разглежда фотографията в „Лигите на дявола“ на Хулио Кортасар от гледна точка на начина, по който е представена, функциите, които изпълнява, и отношенията ѝ с литературата. Анализът си служи с близко четене на разказа, подпомагано от някои разсъждения на аржентинския автор по повдигнатите теми, изложени на други места. Стига се до извода, че въпреки подчертаните си различия фотографията и литературата си сътрудничат както на полето на познанието (и двете са представени като начини да се стигне до истината), така и на полето на етиката (и двете са в услуга на моралния ангажимент на главния герой). И накрая, фантастичното нахлуване на протагониста в увеличената снимка позволява и естетически интерпретации.

Ключови думи: екфразис; фотография; фантастична литература; Хулио Кортасар; „Лигите на дявола“

¹ **Teodora TZANKOVA** received her PhD in 2012 from Sofia University “St. Kliment Ohridski” for her dissertation on ‘The Portrait in Literary Modernism (Oscar Wilde, James Joyce, and José Martínez Ruiz alias Azorín)’. She is a Senior Assistant Professor at the Department of Hispanic Studies at the same university. Her research interests are in the vast fields of the arts, literature, and literary translation, in which she often takes a comparative approach. Her latest project is on intersemiotic translation, particularly on ekphrasis in contemporary Spanish fiction.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0001-9746-7819>

Las babas del diablo es sin duda uno de las obras emblemáticas de la vasta e interesantísima cuentística de Julio Cortázar. Publicado en el año 1959 dentro de la colección *Las armas secretas* el relato se hace especialmente famoso por ser la inspiración del filme *Blow Up. Deseo de una mañana de verano* de Michelangelo Antonioni del 1966. El presente artículo, sin embargo, no se va a ocupar de la interpretación cinematográfica de *Las babas del diablo* sino que se va a centrar sobre el cuento en sí en el que otro arte, la fotografía, tiene una importancia primordial; hecho, por su parte, evidenciado más por el título de Antonioni que por el de Cortázar. Me propongo examinar la fotografía en *Las babas del diablo*, como actividad y como producto de esta, deteniéndome en la manera de la que está representada, en las funciones que desempeña y en sus relaciones con la literatura dentro del medio verbal. Para cumplir con esta tarea me serviré de una lectura cercana del cuento ayudada de vez en cuando por las reflexiones que Cortázar ha expuesto sobre el tema en otros escritos.

Con vista a los fines del presente análisis vale la pena recordar algunos detalles de la obra. Tras una extensa introducción sobre la necesidad de narrar, la imposibilidad de la narración lograda y la incierta persona del narrador se nos presenta el protagonista de la siguiente manera: «Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas»². Una mañana de noviembre este sale a pasear por París con una cámara fotográfica y, llegando a la punta de la isla de Saint-Louis, ve a una pareja de una mujer rubia y un chico, «desigualmente jóvenes»³. Analizando la escena imagina su posible desarrollo y culminación en el aprovechamiento sexual del chico y parece percibir cierta inquietud en el aire. Para estar seguro de lo que pasa, él saca una foto de la pareja lo que provoca la huida del chico y la ira no solo de la mujer sino también de un hombre grotesco que sale de un auto parado cerca. Varios días más tarde Michel revela la foto y prepara una ampliación grande que fija en la pared de la habitación del quinto piso donde vive. De repente las imágenes atrapadas por la cámara fotográfica cobran movimiento y muestran al protagonista que la escena que ha presenciado tiene un fin aún más horrible que el que él había imaginado: no la mujer rubia sino el hombre del auto es el «verdadero amo»⁴ quien se va a aprovechar del chico. Ansioso por prevenir el perverso desenlace, Michel grita, irrumpe fantásticamente en la escena, fusionado con la cámara fotográfica, y logra salvar por segunda vez al chico. Al final del relato todas sus facultades parecen estar reducidas a la vista estática: él ve únicamente lo que pasa delante de sus ojos, fijos en el cielo de la escena de la foto. Esta es la posición desde la que narra retrospectivamente, en primera persona

² Cortázar, Julio. *Las babas del diablo*. In: *Las armas secretas*. Ed. de Susana Jakfalvi. Madrid, Cátedra, S. A., 1999, p. 125.

³ *Ibidem*, p. 131.

⁴ *Ibidem*, p. 137.

y plan pasado; sin embargo, intercala en la narración comentarios sobre sí mismo (entonces habla de Michel en tercera persona) y sus experiencias exclusivamente visuales en el presente.

Este resumen ya deja ver que el cuento de Cortázar ofrece una de las representaciones más fascinantes de fotografías en la literatura universal, es decir, da un ejemplo de écfrasis, la representación verbal de una representación visual, según la acertada definición de W. J. T. Mitchell⁵. En primer lugar hay que considerar dos hechos al respecto. El primero es que la foto que Roberto Michel toma no existe fuera del mundo ficcional del cuento – en otras palabras, se trata de una écfrasis nocional en términos de Hollander⁶ – y, por consiguiente, está exenta de interpretaciones externas. Y el segundo es que la écfrasis es fotográfica lo que requiere tomar en cuenta las peculiaridades de la técnica fotográfica en sí.

En el trato de la fotografía en *Las babas del diablo* se pueden distinguir dos momentos que se vinculan uno con otro: la toma de la instantánea en la isla de Saint-Louis y la vivificación de la ampliación en la pared del quinto piso de Roberto Michel. No obstante, aun antes del primero el relato ofrece las reflexiones del protagonista acerca de la fotografía en general. Siendo fotógrafo, aunque no de profesión, él muestra una actitud de experto hacia su afición – es muy sensible, por ejemplo, a la buena luz⁷, maneja los términos técnicos y sin duda es muy diestro con la cámara – y no sorprende el que se haya formado una visión propia. Según esta la fotografía «debería enseñarse tempranamente a los niños, pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros»⁸. Michel está plenamente consciente de que el andar con la cámara cambia su postura frente al mundo: le hace más atento para no perder algún momento valioso⁹ y, lo que es más, sustituye «su manera personal de ver el mundo por la que la cámara le impone insidiosa»¹⁰. La última declaración es sumamente interesante ya que se asocia con las vacilaciones del narrador en el inicio del cuento.

Ya en el famoso primer párrafo él expone sus quejas de la falta de correspondencia entre cualquiera de las personas gramaticales y la historia que él quiere contar:

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

⁵ Mitchell, W. J. T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago and London, University of Chicago Press. 1994, p. 152.

⁶ Hollander, John. The Poetics of Ekphrasis. – *Word and Image*, 1988, v. 4, № 1, p. 209.

⁷ Cortázar, op. cit., p. 126.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, p. 127.

las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos.¹¹

De esta mezcla de formas pronominales y verbales sin concordancia se puede concluir que lo que desea el narrador es aplicar todas las acciones a todas las personas gramaticales, o, lo que es lo mismo, privar de personalidad la narración, aspirar a la mayor objetividad posible. Este anhelo no es nada nuevo en la historia de la literatura europea – basta pensar en Flaubert o Joyce – y ha sido articulado por el propio Cortázar en el ensayo *Del cuento breve y sus alrededores* del 1969. Dice el escritor argentino:

cuando escribo un cuento busco instintivamente que sea de alguna manera ajeno a mí en tanto demiurgo, que eche a vivir con una vida independiente, y que el lector tenga o pueda tener la sensación de que en cierto modo está leyendo algo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo, en todo caso con la mediación pero jamás la presencia manifiesta del demiurgo.¹²

Es de notar, sin embargo, que el narrador de *Las babas del diablo* asocia la idea de objetividad con la máquina: a él le gustaría que su máquina de escribir «siguiera sola»¹³ porque «a lo mejor puede ser que una máquina sepa más de otra máquina que yo, tú, ella – la mujer rubia – y las nubes»¹⁴. Quitar toda personalidad sería posible, pues, a través de la autonomía de la máquina, que además, en el caso, corresponde al objeto de la historia: la cámara fotográfica. Pero si la autonomía de la máquina de escribir es descartada desde el principio: «sé que si me voy, esta Rémington se quedará petrificada sobre la mesa con ese aire de doblemente quietas que tienen las cosas movibles cuando no se mueven»¹⁵, no lo es la de la cámara fotográfica, que, como ya se ha señalado, «impone insidiosa» – nótese aquí la prosopopeya – su manera de ver al fotógrafo. La idea aquí presente es afín al realismo fotográfico, que se puede rastrear hasta uno de los primeros teóricos del nuevo por entonces procedimiento, William Henry Fox Talbot; este ya en los años 40 del s. XIX habla del automatismo fotográfico insistiendo en que en la fotografía el agente no es el artista sino el objeto¹⁶. Más tarde otros teóricos como Bazin¹⁷, Kracauer¹⁸ y Barthes¹⁹ van a seguir

¹¹ *Ibidem*, p. 123.

¹² Cortázar, Julio. *Del cuento breve y sus alrededores*. In: *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares. Monte Ávila Editores, 1993, p. 401.

¹³ Cortázar, Julio. *Las babas del diablo*, p. 123.

¹⁴ *Ibidem*, p. 123-4.

¹⁵ *Ibidem*, p. 124.

¹⁶ Fox Talbot, William Henry. *The Pencil of Nature*. London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844.

¹⁷ Bazin, André. *The Ontology of the Photographic Image* (translated by Hugh Gray). – *Film Quarterly*, 1960, vol. 13, n. 4, p. 4-9.

¹⁸ Kracauer, Siegfried. *Photography* (translated by Thomas Y. Levin). – *Critical Inquiry*, 1993, vol. 19, n. 3, p. 421-436.

¹⁹ Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography* (translated by Richard Howard). Hill & Wang, 1980, p. 82.

en la misma línea. El narrador de Cortázar, sin embargo, pone el hincapié sobre la cámara: ella es la que impone su manera de ver al fotógrafo. Así, en *Las babas del diablo* se establece una primera oposición entre escritura y fotografía a base de la dicotomía entre dependencia y autonomía, subjetividad y objetividad.

La toma de la instantánea en la isla de Saint-Louis no es un acto casual durante el paseo del protagonista por París. Michel lleva bastante tiempo observando la escena entre la mujer rubia y el chico, imaginando lo que ha ocurrido y presintiendo lo que va a ocurrir, antes de sacar la foto. Él nota el nerviosismo del chico y las pérfidas intenciones de la mujer y califica la escena como teniendo «un aura inquietante»²⁰. Pero enseguida duda de si el calificativo corresponde realmente a los hechos o proviene de él. Su inseguridad en este momento se puede explicar a la luz de sus reflexiones sobre el mirar expuestas un poco antes: para el narrador mirar no es algo natural y dado a todos, pues se vuelve posible solo con prever su «probable falsedad»²¹ y «elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena»²². Aquí de nuevo se aborda el tema de la realidad y la percepción personal de ella, tema con el que el protagonista parece obsesionado. Y aunque se considera a sí mismo capaz de mirar, es decir de distinguir bien entre la realidad y su percepción de ella, Michel no deja de insistir sobre la dificultad de hacerlo y en vista de esto su duda es explicable. Es precisamente para poner las cosas en claro la razón por la que él decide sacar la foto, seguro de que ella «restituiría las cosas a su tonta verdad»²³.

Cabe llamar la atención aquí sobre el hecho de que esta sea también la razón por la que el narrador narra. Antes de empezar la historia él comenta: «ya se irá viendo qué ocurre a medida que lo escribo [...] quizá contar sea como una respuesta»²⁴ y más tarde, mientras relata, declara: «No describo nada, trato más bien de entender»²⁵. Para enterarse de la verdad Michel saca la foto pero también cuenta la historia. Es más, Michel cuenta la historia después de haber sacado la foto; hecho que demuestra que por mucho que él insista, la fotografía por sí sola no es suficiente para llegar a la verdad. En este aspecto la literatura la complementa. La observación puede parecer paradójica teniendo en cuenta la ya destacada y descartada subjetividad de la literatura. Se puede suponer, sin embargo, que precisamente con admitir sus limitaciones la literatura de alguna manera las supera.

²⁰ Cortázar, Julio. *Las babas del diablo*, p. 131.

²¹ *Ibidem*, p. 128.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, p. 131.

²⁴ *Ibidem*, p. 125.

²⁵ *Ibidem*, p. 129.

Aquí hay un detalle curioso. Michel, traductor de profesión y fotógrafo de afición, tiene su visión del mundo marcada tanto por la literatura como por la fotografía. Él se califica a sí mismo de «culpable de literatura, de fabricaciones irreales»²⁶ y acorde con eso se imagina pormenores acerca de la mujer y el chico. También, habiendo salido a pasear con la cámara fotográfica, él siente el deber de estar más atento y piensa «fotográficamente»²⁷. Así se puede deducir que las impresiones del personaje de la escena ya están condicionados por las dos actividades a las que este se dedica. En este sentido no es sorprendente el que el sacar de la fotografía y el contar la historia no hagan sino confirmar las sospechas que él ya tiene.

Volviendo a la idea de una relación directa entre fotografía y verdad, como ya se ha señalado esta tiene una larga tradición y no es extraña en sí. Lo que es extraño, no obstante, es el hecho de que la fotografía como fuente de la verdad no sea contrapuesta a la pintura, como ha ocurrido históricamente, o a otras artes representativas, sino a los hechos mismos de los que, además, el protagonista es testigo directo. Parece como si la fotografía – a pesar de imponer una representación más o tal vez gracias a eso – sorprendentemente mostrara la realidad aún mejor que la propia realidad. Lo mismo ocurre con la literatura: contar ayuda a entender las experiencias mejor que vivirlas.

Para que la fotografía cumpla con su tarea, no obstante, hay ciertos requisitos. Michel no saca una toma cualquiera de la escena de la mujer y el chico sino que está al acecho del «gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompaña pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo, si no elegimos la imperceptible fracción esencial»²⁸. Esta descripción evoca el concepto del momento fecundo del consabido tratado de Lessing sobre los límites en la pintura y poesía: un instante único que dando a la imaginación plena libertad de acción deja entrever los momentos que lo preceden y los que lo siguen²⁹. El paralelo, por una parte, ayuda a precisar la verdad que busca el protagonista y esta verdad resulta ser de naturaleza dinámica: él quiere saber el futuro de la escena. Y por otra, hace resaltar una característica que la fotografía comparte con otras artes espaciales como la pintura y la escultura: su capacidad de representar un momento cargado de significado denso. Huelga decir que este es un rasgo que la diferencia de la realidad temporal en la que incontables momentos de todo tipo fluyen incesantemente. La literatura, a su vez, siendo arte temporal, no tiene las limitaciones del momento único y en este aspecto debería estar más cerca de la realidad. Cortázar, sin embargo, diverge en este punto

²⁶ *Ibidem*, p. 132.

²⁷ *Ibidem*, p. 127.

²⁸ *Ibidem*, p. 131.

²⁹ Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte, o, Sobre los límites en la pintura y poesía* (traducción de Enrique Palau). Barcelona, Orbis, 1985, p. 152.

de los postulados de Lessing³⁰ haciendo una distinción dentro de la narrativa. En su ensayo *Algunos aspectos del cuento* el autor argentino opone la novela al cuento asemejando, además, el cine a la novela y – en un gesto sumamente sintomático en relación con el presente tema – la fotografía al cuento. Dice el escritor:

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.³¹

Desde esta perspectiva la fotografía en *Las babas del diablo* se ve equiparada con el cuento que la contiene y la interpreta, trazando ambos la estructura de *mise en abîme*. Tanto la fotografía como el cuento son representaciones de algo significativo que va mucho más allá de sí mismo.

A pesar de que Michel toma la instantánea con claras intenciones cognitivas el efecto inmediato del acto es imprevisto: los participantes en la escena se dan cuenta de haber sido fotografiados y mientras la mujer rubia y el hombre del auto se irritan, el chico huye. Estas reacciones, en primer lugar, convalidan los temores del protagonista; o sea, la fotografía, ya con el acto de la toma de la instantánea, cumple con la tarea que se le ha otorgado. Asimismo revelan el poder de la técnica: con tan solo prender la seductora en «una pequeña imagen química» la instantánea le quita la fuerza e incluso la hace sentirse robada³². Y de hecho, con la toma de la foto la seducción se vuelve imposible. Este efecto recuerda mucho a ciertas ideas tempranas acerca de la fotografía que partiendo de la relación física entre el objeto y su imagen fotográfica proclaman que – grosso modo – lo que aparece en la impresión fotográfica desaparece de la realidad³³.

En el plano de la literatura, el cuento no ofrece situaciones de igual dramatismo. Sin embargo, hay ciertos momentos en los que el narrador se distancia del personaje quien por su parte pasa a ser objeto de la narración. Estos momentos son significativos puesto que revelan la manera todopoderosa e inevitablemente subjetiva de la que el narrador – todo narrador – trata los personajes. Michel, el narrador,

³⁰ Véase «El tiempo es el dominio del poeta, como el espacio es dominio del pintor» (Op. cit., p. 166).

³¹ Cortázar, Julio. Algunos aspectos del cuento. – *Cuadernos hispanoamericanos*, 1971, núm. 255, p. 406. La cursiva es del autor.

³² Cortázar, Julio. *Las babas del diablo*, p. 133.

³³ Véase Honoré de Balzac, citado en Nadar, Félix. *Quand j'étais photographe*. Paris, Flammarion, 1895-1905, p. 6 y Janin, Jules. *La Description du Daguerotype*. – *L'Artiste*, 1839, ser. 2, vol. 3, n. 17.

califica a Michel, el personaje, de porfiado³⁴ y puritano³⁵, lo contraria³⁶ e interrumpe³⁷, sin que el último esté capacitado para reaccionar y defenderse. Así la literatura, igual que la fotografía, demuestra su poder de someter a los objetos que capta.

No obstante, el efecto más importante de la toma de la instantánea es que la fotografía adquiere una dimensión ética: ella salva al adolescente. Esto se consigue gracias a un cambio radical, aunque no enteramente consciente, de la actitud del protagonista: sacando la instantánea Michel deja de ser un mero observador de la escena para convertirse en un actor clave en ella. Esto anula sus empeños anteriores de eliminar toda subjetividad de la realidad, y lo que es más, hace tales preocupaciones irrelevantes; ante el peligro inminente de que el chico sea corrompido por la fuerza todo lo demás pierde peso: «lo importante, lo verdaderamente importante – afirma el narrador – «era haber ayudado al chico a escapar a tiempo»³⁸. El afán de conocimiento cede a la ética.

Pero el problema solo parece solucionado ya que el afán de conocimiento sigue vigente cuando Michel revela la foto unos días más tarde, la amplía y la cuelga en la pared de su habitación del quinto piso. La revelación de la foto – aquí el doble significado del verbo se actualiza – cumple con el objetivo de revelar la verdad que resulta más horrible de lo que el protagonista había imaginado.

Si las cosas pararan aquí *Las babas del diablo* sería a lo mejor un cuento cautivador pero no fantástico. Sin embargo, las imágenes en la ampliación cobran vida para mostrar ya no solo un momento fecundo sino los hechos en proceso de desarrollo. Esto representa una prueba literal del «impulso narrativo» de la lengua que según Heffernan caracteriza la ékphrasis³⁹: si habitualmente la literatura eckfrástica cuenta historias a raíz de obras visuales, aquí la propia foto se transforma en escenario de la acción. En consecuencia, el transcurrir del tiempo convencional se altera: si en un primer momento la foto representa «la perdida realidad»⁴⁰, es decir el pasado, cuando las imágenes empiezan a moverse el narrador se ve forzado a usar varios tiempos y modos verbales: él comprende «lo que tenía que pasar, lo que tenía que haber pasado, lo que hubiera tenido que pasar en ese momento»⁴¹. Y a pesar de que estas formas gramaticalmente se refieren a hechos pasados, el transcurrir de la historia ante los ojos de Michel la hace

³⁴ Cortázar, Julio. *Las babas del diablo*, p. 126.

³⁵ *Ibidem*, p. 136.

³⁶ *Ibidem*, p. 127.

³⁷ *Ibidem*, p. 128.

³⁸ *Ibidem*, p. 136.

³⁹ Heffernan, James. A. W. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, The University of Chicago Press, 1993, p. 4-5.

⁴⁰ Cortázar, Julio. *Las babas del diablo*, p. 134.

⁴¹ *Ibidem*, p. 137.

penosamente presente. El problema del chico y el riesgo, esta vez mayor, al que está expuesto, de nuevo se vuelve actual y urge acción. Parece como si la toma de la instantánea no hubiera sido suficiente y la ética requiriera del narrador un compromiso más. Y Michel cumple. Su deseo de salvar al chico resulta ser tan fuerte que hace cambiar las leyes naturales y él logra irrumpir en la escena de la foto mezclando tiempos, espacios y realidades. Así él hace prueba de su categórica postura ética en nombre de la que sacrifica no solo su aspiración a la imparcialidad sino también a sí mismo: al entrar en la foto fusionado con la cámara él pierde la facultad de moverse.

La relación de la literatura con la ética no es tan aparente pero sí que existe. El acto de contar, inclusive la irrupción del narrador en la anhelada pero imposible objetividad de la narración, tiene un claro mensaje ético. Pues, por muchas vacilaciones que el narrador tenga en cuanto al lenguaje él no duda al describir a la mujer rubia y al hombre del auto con epítetos nefastos y al adolescente, con términos que subrayen su inocencia. Tampoco pone en tela de juicio la necesidad de salvar al chico.

Hasta aquí la foto en *Las babas del diablo* no ha sido tratada como una obra de arte. Sin embargo, ella sí que lo es no solo por el mero hecho de ser foto sino por ser cuidadosamente tomada y luego puesta en la pared y contemplada. Es más, siendo obra de arte, ella representa a todas las obras de arte. Desde este punto de vista la irrupción del espectador en la ampliación se puede interpretar como una llamada a acción no solo en el terreno ético sino también en el estético, como una invitación a una participación por parte del receptor tan activa que modifique la obra. Idea cercana a la del «lector cómplice» expuesta en *Rayuela*.

El análisis aquí ofrecido demuestra que en *Las babas del diablo* la fotografía y la literatura funcionan conjuntamente y son equiparadas. El rol del medio visual es más espectacular pero la literatura no le cede. Aunque el arte verbal aparece como inevitablemente subjetivo y el visual, como objetivo, ambos se perciben como maneras de llegar a la verdad. No obstante, el afán cognitivo pasa a segundo plano frente a urgencias de carácter ético. Tanto la fotografía como la literatura sirven al categórico compromiso ético del protagonista. Por su parte, la fantástica irrupción de este en la fotografía ampliada tiene repercusiones también en plan estético.

Bibliografía

Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography* (translated by Richard Howard). New York, Hill & Wang, 1980.

Bazin, André. The Ontology of the Photographic Image (translated by Hugh Gray). – *Film Quarterly*, 1960, vol. 13, n. 4, p. 4–9.

Cortázar, Julio. Algunos aspectos del cuento. – *Cuadernos hispanoamericanos*, 1971, núm. 255, p. 403-416.

Cortázar, Julio. Del cuento breve y sus alrededores. In: *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares. Caracas, Monte Ávila Editores, 1993, p. 397-407.

Cortázar, Julio. Las babas del diablo. In: *Las armas secretas*. Ed. de Susana Jakfalvi. Madrid, Cátedra, S. A., 1999, p. 123-139.

Fox Talbot, William Henry. *The Pencil of Nature*. London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844.

Janin, Jules. La Description du Daguerotype. – *L'Artiste*, 1839, ser. 2, vol. 3, n. 17.

Heffernan, James. A. W. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, The University of Chicago Press, 1993.

Hollander, John. The Poetics of Ekphrasis. – *Word and Image*, 1988, v. 4, № 1, p. 209-219.

Kracauer, Siegfried. Photography (translated by Thomas Y. Levin). – *Critical Inquiry*, 1993, vol. 19, n. 3, p. 421–436.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte, o, Sobre los límites en la pintura y poesía* (traducción de Enrique Palau). Barcelona, Orbis, 1985.

Mitchell, W. J. T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago and London, University of Chicago Press. 1994.

Nadar, Félix. *Quand j'étais photographe*. Paris, Flammarion, 1895-1905.