

**Universiteit Utrecht**



# **Llevando la narrativa no fiable al cine: un análisis profundo de la (no) fiabilidad en *Blow-Up* (1966), de Michelangelo Antonioni**

D. G. E. von der Dunk

6593747

Dra. M. L. García-Manso

Eindwerkstuk bacheloropleiding Spaanse taal en cultuur (SP3V14001)

Literatuur en cultuur

Juni 2021

## Resumen

El concepto de la narrativa no fiable se usa extensivamente en el análisis literario y ha sido clave en el estudio de la narrativa escrita. Sin embargo, en su mayoría, el discurso sobre la narrativa se limite al medio del texto. Así pues, esta tesis trata de investigar la *no fiabilidad* en la película *Blow-Up* (1966) de Michelangelo Antonioni y se intenta obtener nuevas perspectivas sobre la narrativa no fiable en el cine.

Al hacer esta investigación se ha centrado en la teoría literaria de la narrativa y la no fiabilidad, y su incorporación en el relato corto “Las babas del diablo” de Julio Cortázar que ha sido la inspiración del largometraje. Con este fundamento, primero, se ha establecido que la no fiabilidad se centra en la perspectiva, la del protagonista. Esta perspectiva se ha realizado por utilizar diferentes recursos cinematográficos, el toma POV y la connotación de la cámara. Además, se puede determinar tres factores que atribuyen a la valoración de no fiable: el carácter, el dialogo y la composición. Todo esto ha resultado en una narrativa ambigua y compleja.

Palabras claves: *Blow-Up*, Michelangelo Antonioni, Julio Cortázar, la narrativa no fiable, la cinematografía

## Índice

1. Introducción	4
2. Marco teórico	
a. La estructura narrativa en la literatura	6
b. El narrador, la narración y la narrativa no fiable	8
c. El lenguaje cinematográfico y la narración no fiable en el cine	10
3. Análisis	
a. Sobre “Las babas del diablo”	13
b. La no fiabilidad en <i>Blow-Up</i>	14
c. Los recursos cinematográficos para crear la no fiabilidad en <i>Blow-Up</i>	22
4. Conclusión	29
5. Referencias	31

## Introducción

La película *Blow-Up* (1966) de Michelangelo Antonioni se puede considerar como el prototipo de la película artística europea de los años sesenta, con una narrativa confusa y no concluyente que cuestiona la esencia de realidad (Celli & Cottino-Jones, 2007). Además, la película se basa en un relato corto que se llama “Las babas del diablo” del escritor renombrado Julio Cortázar, lo que contribuye al estatus culto del film también. De hecho, el escritor estuvo presente en el rodaje de la película y en los créditos lo mencionan también (Antonioni, 1971). Esto indica que el director ha intentado conscientemente representar unos elementos del relato corto en su película lo que, a su vez, les permite a los investigadores de literatura analizar y comparar las dos obras y los dos medios en profundidad. Y de verdad, existen artículos bien escritos que tratan de una o cada de las obras. Chatman (1980) ha producido un buen análisis del cuento que se base en las teorías clásicas de narrativa y trama mientras que Kester (1976) y Peavler (1979), en sus artículos, realizan una comparación entre los productos de Cortázar y Antonioni, centrándose en la imaginaria, específicamente el papel de la fotografía. Este enfoque tiene sentido, ya que la fotografía es el elemento más obvio que conecta los dos relatos. Cisneros (2011) aumenta los estudios previos mediante la exploración de la relación entre la fotografía y la narración. Por lo tanto, no tiene sentido hacer otra comparación entre las dos obras.

En lugar de esto, esta investigación se centra en la narrativa de la película, específicamente la *(no) fiabilidad* de esta narrativa. En cuanto a la noción de fiabilidad generalmente se refiere a teorías literarias en vez del cine, ya que los conceptos del narrador no fiable y la narración no fiable vienen de los estudios clásicos sobre narrativa y perspectiva. Y de hecho, ya se ha relacionado el cuento de Cortázar con estas teorías en estudios previos (López de Martínez, 1984; Cisneros, 2011). De esta manera, con este relato como un cianotipo para la *no fiabilidad*, se presenta la oportunidad única de investigar la adaptación de una narrativa no fiable al cine y analizar las posibilidades y los límites del medio en cuanto a esta representación. Por lo tanto, se ha establecido la pregunta principal de investigación:

*¿Cómo se ha producido una narrativa no fiable en Blow-Up?*

Para contestar a la pregunta principal, primero, se tiene que establecer un marco teórico en el que se elaboran los conceptos esenciales de la investigación. En este apartado se introduce algunas teorías sobre la estructura narrativa, las diferentes formas de no fiabilidad y también la manera de aplicar estos conceptos en la escritura y en el cine. Esto resulta útil para contestar las preguntas secundarias en el análisis:

*¿De qué viene la no fiabilidad en Blow-Up y cómo se desvía de las normas literarias?*

*¿Qué recursos cinematográficos se utilizan para crear esta narrativa no fiable?*

Entonces en el análisis, primero, se investiga como se manifiesta la *no fiabilidad* en el relato de Cortázar al establecer un base literario de estos conceptos. Después, se centra casi exclusivamente en el largometraje, investigando porqué se puede considerar no fiable y cuales son las áreas en los que se puede encontrar la no fiabilidad, y descubrir las herramientas fílmicas de contar una narrativa. Al final se refleja sobre el hallazgo y se intenta contestar la pregunta de investigación de manera que se ha producido una nueva visión profunda de aplicar la narrativa no fiable en el cine.

## Marco teórico

### *La estructura narrativa en la literatura*

Patrick O’Neil define la esencia de la narrativa como: “it is evident that in theoretical terms the fundamental of all narrative must ultimately be seen as being the telling: a narrative necessarily involves a story being *told*” (1996, p. 14). En este sentido, la narrativa es el constructo de la presentación y se puede encontrar en todo el discurso; no se limita a los géneros textuales, sino también aparece en el teatro, en el cine e incluso en la danza (Prince, 1992). O’Neill continua su argumento sobre la narrativa: “[The story] is told *by* somebody and *for* somebody, since all stories are told to be received by some addressee, even if the teller is talking to himself” (1996, p. 14), lo que significa que la noción de la narrativa automáticamente implica la existencia de un narrador y de una audiencia. De este modo, narrativa y narrador son muy conectados y se puede resumir de manera que la *narrativa* es ‘lo que se cuenta’ y el *narrador* es ‘el agente que cuenta’.

En realidad, la cuestión de quién es el narrador es más complicada y ha sido el tema central de varios estudios literarios. En esta tesis se adopta la interpretación de Mieke Bal (1985) del narrador como un sujeto de expresión, una función más que una persona, aunque en la práctica se le suele atribuir a una persona específica. Además, es importante no confundir el autor (implícito) con el narrador. En su famoso ensayo “Death of the Author” Barthes explica:

As soon as a fact is narrated no longer with a view to acting directly on reality but intransitively, that is to say, finally outside of any function other than that of the very practice of the symbol itself, this disconnection occurs, the voice loses its origin, the author enters into his own death, writing begins. (1978, p. 142)

En otras palabras, desde el momento que se acaba de narrar el autor se desconecta de la narrativa y ya no puede ser parte de ella tampoco. Esta proclamación de ‘la muerte del autor’ les permite a los críticos analizar un texto solo por su contenido, independiente de influencias externas. En la misma línea de pensamiento, Foucault había cuestionado la autoridad del autor en su ensayo “Qu’est-ce qu’un auteur?” separando la obra de su origen, otra vez (Wilson, 2004; Bal, 1985). Y, por lo tanto, según esta perspectiva, sería incorrecto nombrar a Cervantes como el narrador de *Don Quijote de la Mancha*, aunque, a primera vista parezca como que es él quien cuenta la historia. No obstante, omitir al escritor del análisis totalmente tampoco es aconsejable ya que puede resultar en interpretaciones malas y desatendería la conexión entre autor y lector (Booth, 2005). Así que, vale la pena también incorporar al autor implícito en el análisis como

una posición fuera del discurso en contraste con el narrador que existe dentro del mundo escrito y está relacionado directamente con la narrativa. Merece la pena mencionar que el papel del autor sigue siendo un tema controvertido y también hay investigadores que llegan a sugerir que la voz que se oye en los textos ficcionales, a menudo, es la voz del autor y no del narrador (Nielsen, 2011). Aunque esta teoría tiene algo de mérito, la separación entre autor y narrador que presenta Bal (1985) es más aplicable y nos permite diferenciar bien entre las diferentes voces del texto y por lo tanto es lo más apropiado para el análisis.

A continuación de la búsqueda de quién es el narrador, investigamos las categorizaciones del narrador. Primero, se introducen dos planteamientos clásicos a abordar el problema de categorizar al narrador ya que forman la base de otros modelos y propuestas. En esencia, el concepto del narrador trata de perspectiva, o punto de vista. Así pues, Franz Stanzel introdujo un modelo morfológico en el que presenta tres formas de narrativa que ilustran las diferentes perspectivas: *narrativa en primera persona*, *narrativa autorial* y *narrativa figural* (Fludernik, 2009). Un *narrador en primera persona* indica que el narrador también es un personaje – no tiene que ser el protagonista necesariamente – en la historia, un *narrador autorial*, por el contrario, se posiciona fuera de la historia y cuenta con una voz de autoridad, omnisciente y casi divino, incluso cuando no comparte todo su conocimiento (Fludernik, 2009). Y la tercera forma de narrativa, la del *narrador figural*, se caracteriza por la reflexión del narrador y la historia es reflejada por la conciencia del narrador. Por otro lado, Genette (1983) propuso otra estrategia para categorizar la narrativa que es diferenciar entre la ‘voz’ y el ‘modo’. La voz pertenece al narrador y trata de la función de contar. Para hablar del modo y perspectiva, no obstante, se presenta el término de *focalización* (Fludernik, 2009). Bal (1985) lo resume de la manera siguiente: “Focalization is the relationship between the ‘vision,’ the agent that sees, and that which is seen.” (p. 149). En efecto, con esta distinción entre narración y focalización se ha introducido otra capa de narrativa. A propósito de focalización, Genette formula dos tipos de focalización<sup>1</sup> en la narrativa con *focalización interna* se experimentan la trama desde el punto de vista de un personaje, mientras que en la narrativa con *focalización externa* se puede seguir el protagonista sin saber nada de sus pensamientos y sentidos (1983). En la categoría de narración, Genette (1983) presenta un opuesto binario - entre el narrador *homodiegético* y el narrador *heterodiegético* para indicar la distancia entre el narrador y la historia (Richardson, 2001; Fludernik, 2009; Walsh, 2007). Las teorías de Genette y Stanzel son esenciales en el

---

<sup>1</sup> De hecho, Genette (1983) presenta un tercer tipo de focalización: *focalización zero*. Esto significa que no hay focalización y es insignificante en este contexto.

análisis de la narrativa y han influenciado a muchos investigadores detrás de ellos y los conceptos de narración, focalización y diégesis son muy útiles para diseccionar la narrativa de novelas o cuentos. A pesar de esto, la tendencia de fijarse en estos opuestos rígidos resultaría en ser demasiado esquemáticos, mientras que también se puedan encontrar narrativas que no se adhieren exactamente a los esquemas.<sup>2</sup>

### *El narrador, la narración y la narrativa no fiable*

El narrador no fiable es un concepto introducido por Wayne Booth en 1961 (en inglés como 'unreliable narrator') y desde entonces ha sido un término clave en la teoría literaria (A. F. Nünning, 2005). Booth lo define como: "I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say the implied author's norms), *unreliable* when he does not." (1961, pp. 158-159, como citado en A. F. Nünning, 2005). Booth relaciona la fiabilidad del narrador directamente con el grado de distancia entre el narrador y el autor implicado (A. F. Nünning, 2005). Si aceptamos la suposición del autor implícito o no, se puede concluir que es la discrepancia entre la narración y las normas de la obra que resulta en la no fiabilidad y la definición de Booth nos da una idea de lo que es el concepto del narrador no fiable. Sin embargo, para adquirir una comprensión completa, se tiene que meter de lleno a todos los aspectos del concepto. A fin de cuentas, se han escrito muchos artículos críticos con planteamientos alternativos desde la primera publicación de Booth.

Por eso, se intenta investigar cuales son los criterios que determinan *fiabilidad*. En primer lugar, es importante establecer que la *fiabilidad* no es un objeto, sino una evaluación o valoración que se puede aplicar a cosas o personas, como una etiqueta (Margolin, 2015). De este modo, se trata de un concepto muy fluido que depende de factores y agentes múltiples tal como se puede ver en la declaración tan general de Margolin sobre este asunto: "someone or something is (judged) reliable for someone to a degree, with respect to a given property, and at a given point in time, according to a specific criterion or criteria employed by an individual or group." (2015, p. 32). Por eso, la valoración de fiabilidad no se limita al narrador, sino que es algo que surge como resultado de un 'intercambio' entre el narrador, el discurso y el receptor (Margolin, 2015). Esto es cierto especialmente para establecer confianza en la comunicación verbal: en este contexto la *fiabilidad* depende de la probabilidad de que los hechos contados puedan

---

<sup>2</sup> Alber & Heinze (2010) tratan de ciertas narrativas complicadas en su libro *Unnatural Narratives*.



ocurrir, la manera de narrar y la capacidad de observar y presentar información de forma precisa, pero también depende de la reputación del narrador, la relación entre narrador y receptor, y de los hechos antecedentes. Las narrativas textuales y ficcionales, no obstante, son atadas por las reglas de su medio y tienen que proveer cualquier y todo contexto dentro del producto narrativo (V. Nünning, 2015). Así pues, por ahora, se deja el papel de lector y del autor fuera del análisis, ya que son aspectos extratextuales, y se atiende solamente a la narrativa.

Margolin (2015) distingue tres componentes de los textos narrativos en los que se puede encontrar la (no) fiabilidad: la narrativa, la narración y el narrador; también se puede interpretar como el producto, el proceso y el productor (Ibid.). Sin embargo, en cuanto a los textos narrativos y ficcionales solo se puede acceder al producto final: la narrativa. Es decir, hay una jerarquía en el proceso de pensamiento de atribuir la (no) fiabilidad: cuando la narrativa se considera (no) fiable, automáticamente se busca la fuente de la (no) fiabilidad en el proceso y, por último, la cualidad o integridad del proceso se atribuye al productor, el narrador (no) fiable (Margolin, 2015). Continuando con este modelo, Margolin presenta las condiciones de fiabilidad en cada componente. La narrativa tiene que satisfacer estas cuatro condiciones para llegar al relato más fiable:

- All claims contained in it are true
- No inconsistencies exist between any propositions contained in it
- The full account is maximally coherent
- The information is complete, at least as far as the major events/actions are considered

(2015, p. 44)

En cuanto a la narración, se trata de un asunto pragmático: la fiabilidad de la narración es el producto del esfuerzo comunicativo. Antes, se ha definido *narración* como el proceso de narrar y por lo tanto, todo lo que disminuye la habilidad de comunicar resulta en una narración menos fiable (Ibid.). De hecho, es difícil contemplar la narración separada del narrador, ya que cada vez que partes de la narración se contradicen, es sencillo relacionarlo con la personalidad o el estado del narrador. De este modo, se concluye la trinomio la valoración del narrador no fiable es una función de la fiabilidad de la narrativa y de la narración. Para ser preciso, la manera de explicar la no fiabilidad consiste en que el narrador se declare no fiable.

Vera Nünning (2015) no solo supone una división en tres formas de fiabilidad como Margolin, sino que además abastece una interpretación más pragmática que se basa en estudios multidisciplinarios sobre la confianza. Según V. Nünning (2015), la primera forma de no fiabilidad también trata de la narrativa y se define como inconsistencias entre el discurso del narrador y los hechos dentro del mundo ficcional. La segunda forma trata de la sinceridad del narrador y proviene de discrepancias entre la narración y el narrador. Esta categoría sirve para asignar los narradores que deliberadamente presentan un relato falso de los acontecimientos, aunque perfectamente son capaces de observar, recordar y contar bien. Lógicamente, esto significa que también existe un tipo de narrador incompetente que sí es incapaz de presentar una historia fiable – los narradores dementes o esquizofrénicos, por ejemplo –, esto es la tercera forma de fiabilidad (V. Nünning, 2015).

### *El lenguaje cinematográfico y la narración no fiable en cine*

En el estudio de cine, tanto como en el mundo literario, la teoría narrativa tiene un papel central en el análisis e interpretación de las películas, de modo que sin narrativa el film no sería más que una secuencia de imágenes (Andrew, 1984). En efecto, la narrativa es una parte esencial del análisis funcional y semántico (Kroeber, 2006). Sin embargo, la narrativa cinematográfica difiere de su equivalente literario por la manera en que los medios han evolucionado. Para explicar el contraste entre la película y la novela se puede hacer referencia a Mitry: “A film is a world which organizes itself in terms of a story, [in contrast to the novel] which is a story organizing itself in a world” (como citado en Andrew, 1984, p. 76). En otras palabras, la novela como producto textual ya es una *narrativa*, ya que el proceso de seleccionar y redactar palabras siempre resulta en una narración. Por otro lado, en el cine solo se puede presentar imágenes que se puede conectar con una forma de narrativa.

En primer lugar, las instancias narratológicas asumen otro papel en el ámbito cinematográfico, como es el caso con el narrador, que puede resultar complicado de identificar. A menudo, se define la *cinematografía* como el arte de la narración visual con la cámara y por eso parece lógico argumentar que el narrador en el cine es la cámara (Brown, 2011). Sin embargo, las capacidades de representación de la cámara difieren inmensamente de las del narrador literario y con esta afirmación se ignora el contraste en cuanto a la organización y función entre los dos medios. Además, hay ejemplos suficientes de películas, como *Trainspotting* (1996), *Shawshank Redemption* (1994) y *Taxi Drive* (1976) que también incluyen un narrador que

cuenta o comenta sobre la historia con un *voice-over* (Kozloff, 1989). Por otro lado, incluir un *voice-over* no es requisito de crear una narrativa coherente y por lo tanto es razonable concluir que el concepto del narrador es expandible en el contexto cinematográfico, lo que significa que se tiene que adoptar un enfoque diferente con relación a analizar la narrativa fílmica.

Por lo tanto, será mejor investigar cuáles son los diferentes aspectos que forman la narración fílmica. Aquí, no interesan las herramientas físicas, como la cámara o el Dolly, sino las herramientas conceptuales que atribuyen a la cinematografía: el fotograma, luz y color, movimiento, la lente, establecimiento, textura y POV (Punto-de-Vista) (Brown, 2011). Todos estos conceptos tratan de maneras de (re)presentar algo y son parte del proceso de narración; por ejemplo, en *Memento* (2000) se utilizan el contraste entre film en color y en blanco y negro para diferenciar entre dos narrativas diferentes: el pasado y el presente (Figura 1) (Brown, 2011; Tseng & Bateman, 2011). Estas herramientas están muy relacionadas con el concepto de focalización de la teoría literaria: ambas tratan de perspectiva. De este modo, en *Chinatown* (1974) se implica, a veces, que la perspectiva del protagonista converge con la de la audiencia, por una secuencia de ciertas tomas y el uso de POV (Figura 2) (Brown, 2011).

### Figura 1

*Tres tomas de Memento. (Brown, 2011, p. 68)*



**Figura 2**

*La secuencia POV en Chinatown. (Brown, 2011, p. 11)*



Como consecuencia, la narrativa no fiable se manifiesta de manera diferente en el cine. En la novela, como se ha establecido antes, la no fiabilidad es el resultado de una discrepancia entre el relato del narrador y las normas del mundo ficcional y esta falta de fiabilidad está presente durante toda la obra. Lo que se interpreta como narración fílmica y no fiable, por el otro lado, trata de presentar los hechos de la historia en tal manera que el público realiza inferencias equivocadas sobre los personajes, acontecimientos o realidad del mundo ficcional, para revelar el sentido real en el final con una vuelta de tuerca (Brütsch, 2015). Entonces, en la narración cinematográfica se alinea la perspectiva de un personaje con la del espectador dejando detalles importantes de los sucesos hasta la revelación que es el momento de la iluminación para el público y en general para el protagonista también.

## Análisis

### *Sobre “Las babas del diablo”*

El hecho de que la película de Antonioni, el objeto de estudio, se base en la obra literaria de Cortázar, presenta una oportunidad reservada solamente para las adaptaciones que es comparar los dos medios de cine y literatura (Cisneros, 2011). Sin embargo esta investigación no se centra en una comparación, sino en la aplicación de algunos conceptos narrativos en un largometraje. A pesar de eso, es valioso investigar la estructura narrativa en “Las babas del diablo” para establecer un punto de referencia con respecto a estos conceptos tradicionalmente literarios. Luego, se puede analizar en que manera el film se desvía de la literatura, pero la fundación se encuentra en el cuento de Cortázar.

Desde las primeras frases de “Las babas del diablo” es evidente que el tema de la narrativa está inherentemente relacionado con el relato:

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 vuestro sus rostros. Qué diablos. (Cortázar, 1976, p. 268)

Este párrafo por sí mismo es suficiente para poner toda nuestra comprensión de la narrativa patas arriba, pero aun así se intenta diseccionar detalladamente. Fuera del contexto, este párrafo probablemente se podría interpretar como unas reflexiones sobre el trabajo del autor, lo que se encuentra en el prefacio con regularidad. Sin embargo, son las primeras líneas del cuento y forman parte del discurso y consecuentemente no se trata del pensamiento del autor, sino del narrador. Esto indica una mezcla entre un narrador figural y un narrador en primera persona (Stanzel): un narrador que cuenta su propia historia mediante un proceso de reflexión. No obstante, unos párrafos después se puede leer lo siguiente: “Roberto Michel, francochileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas, salió del número 11 de la rue Monsieur LePrince el domingo 7 de noviembre del año en curso”, de repente se ha cambiado de la narración en primera persona a la tercera persona. En el resto de la historia se intercambian los dos modos de manera fluida y por eso parece inapropiado distinguir totalmente las dos voces como narradores diferentes. De este modo, también es enrevesado aplicar la etiqueta *heterodieético* en la narración en tercera persona, ya que es imposible determinar exactamente la distancia entre esta voz y los acontecimientos en el mundo diegético. López de Martínez (1984) explica

debidamente el efecto de esta configuración de modos: “La frustración que se percibe en “Las babas del diablo” obedece a reconocer inaccesible aquella perspectiva total y unificadora desde la cual se puede aprehender la realidad que se quiere plasmar en el relato” (p. 569). Por otro lado, el narrador (o narradores) se contradice a sí mismo frecuentemente, lo que sugiere algún tipo de conflicto, sea interno o externo. Cómo explica Chatman (1980) este ‘código’ de ficción autoconsciente, con contradicciones y paradojas, se podrían aplicar para negar la posibilidad de una lectura coherente. En el caso de “Las babas del diablo” parece que no se trata de un narrador malintencionado, sino de un narrador confundido. De todas maneras, las diferentes perspectivas y modos resultan en una narración extraña y no fiable; aquí también se puede referir a los tres niveles de fiabilidad que presenta Uri Margolin. El proceso de narrar se desvía de las normas hasta el grado que al lector le resulta problemático aceptar que el narrador sea fiable. Al mismo tiempo, la única manera de materializar la narración no fiable es mediante el producto final: la narrativa. Entonces, la no fiabilidad es parte integral del cuento y del estilo de la escritura. Además, como sugieren las teorías (V. Nünning, 2015; Brüttsch, 2015), la no fiabilidad y la ambigüedad siguen siendo aparentes desde el comienzo hasta el fin, en contraste con las vueltas de tuerca en el cine. Y, por lo tanto, después de leer el lector se queda sin saber qué es la realidad.

### *La (no) fiabilidad en Blow-Up*

La película de Michelangelo Antonioni naturalmente se desvía en numerosos aspectos del relato corto de Cortázar, más que la mayoría de las adaptaciones cinematográficas en las que la trama permanece casi intacta; ya que *Blow-Up* trata de un escenario (Londres en los años sesenta) y personajes totalmente diferentes (Kester, 1976). En cuanto a la trama, se puede decir que está muy relacionada con la del cuento, pero no es una copia exacta. Sin embargo, con respecto al tema y ambiente las obras coinciden. Antonioni, tanto como Cortázar, sabe presentar bien una narrativa compleja, confusa y ambigua. Además, en esta tesis se propone que la película, como producto narrativo, no es fiable, y se indaga en los motivos por los que no es fiable, aplicando este concepto de fiabilidad, de origen literario, al largometraje.

Para investigar la (no) fiabilidad, se empieza por establecer la estructura narrativa de la película y explicar qué significa ‘fiabilidad’ en el contexto de esta película a fin de cuentas. Aquí se debe mencionar que se supone que la valoración de (no) fiabilidad solamente viene del

producto narrativo y no depende de lectores individuales.<sup>3</sup> De este modo, para el espectador común no es necesario ser consciente de las teorías o estructuras subyacentes para evaluar la historia (en parte) como no fiable y experimentarlo así, aunque inconscientemente.

Entonces, primero se centra en la estructura narrativa y los papeles diferentes en este proceso para descubrir por qué (parte de) la narrativa se puede experimentar como no fiable. Al comienzo de la película, después de la escena de apertura que se distrae de la trama, se puede determinar quien es el protagonista: Thomas, un fotógrafo joven quien vive en Londres y pasa la mayoría del tiempo tomando fotos de modelos. Esto se puede concluir fácilmente, ya que la trama gira en torno a él y, en efecto, se puede decir que es su historia. Lo siguiente es determinar la focalización y la narración, lo que es más complicado. La película no tiene un *voice-over* y entonces la historia no es contada por alguien, de modo explícito; no hay nadie que cuente la historia utilizando palabras. De este modo, las teorías de Fludernik (2009) y Margolin (2015) no son aplicables a fondo y se tiene que adaptar estos conceptos al medio adecuado, como lo hacen Kroeber (2006) y Andrew (1984). Por consiguiente, al analizar la narración fílmica podría ser conveniente resucitar el autor implícito de Booth, otra vez. Si aplicaríamos esta teoría al medio de cine, se podría decir que el narrador puede ser el autor implícito, o el director de la película. Esto significaría que la narración fílmica trata de la manera de contar visualmente la historia, y todos los planos, el tono, la edición y todas las elecciones artísticas del director son parte de esto. Así pues, se dedica una gran parte de esta investigación a los recursos cinematográficos que se usan para ‘contar’ la narrativa. Retomando la cuestión de focalización, en *Blow-Up* se sigue al protagonista a poca distancia y el espectador tiene bien acceso a los motivos y el proceso del pensamiento del protagonista. No obstante, por la ausencia de un narrador no se pueden expresar los pensamientos y sentidos de una manera explícita, como se puede hacer en las obras literarias: “y me apoyé en la pared de mi cuarto y fui feliz porque el chico acababa de escaparse” (Cortázar, 1976, p. 285). En cuanto al filme de Antonioni, el espectador solamente es capaz de hacer inferencias sobre los pensamientos y sentidos sobre la base de las acciones y el diálogo del protagonista. En resumen, los papeles del narrador y del focalizador y su relación con el protagonista son implicados ligeramente, dejando espacio para ambigüedad y entonces la no fiabilidad necesariamente viene de uno de estos agentes contradiciéndose con las convenciones del mundo ficcional.

---

<sup>3</sup> Con respecto a las interpretaciones es imposible no considerar ningún papel del lector, ya que es el lector que interpreta.

El aspecto de no fiabilidad más relevante y que más se analiza es la discrepancia entre la trama desde la perspectiva del protagonista y el mundo ficcional que se presenta en el filme. Esta no fiabilidad cuenta con la suposición de que la trama se ve (al menos en parte) desde la perspectiva subjetiva (en lugar de una perspectiva objetiva) del protagonista, y es obligatoria para poder dudar de la objetividad de lo que se presenta en la película. En esencia, en *Blow-Up* la trama que se presenta es que Thomas descubre un homicidio, por accidente: estaba sacando fotos de una pareja en el parque y cuando se agrandaron él se dio cuenta de que había un hombre escondido en un matorral con una pistola. De hecho, no se tiene que tomar la palabra del Thomas, sino que se presentan visualmente las pruebas del evento (Figura 3, Figura 4).

**Figura 3**

*En el matorral se puede ver un hombre con pistola. (Antonioni, 1966, 1:08:13)*





**Figura 4**

*Thomas descubre el cuerpo. (Antonioni, 1966, 1:22:47)*



Sin embargo, por alguna razón, esta trama no parece fiable. Mejor dicho, se quiere/puede determinar tres elementos principales de la no fiabilidad en *Blow-Up*, con respecto a la perspectiva:

- (1) La personalidad del protagonista
- (2) El diálogo y las interacciones entre personajes diferentes
- (3) La composición de las escenas y la manera de ordenar la trama

Por la relación entre el protagonista y la focalización, la personalidad del protagonista pueden resultar en una narrativa no fiable. En otras palabras, si aceptamos que la perspectiva que se presenta al espectador es conforme a la del protagonista, se puede deducir la fiabilidad del focalizador del comportamiento del protagonista y por lo tanto se empieza con un perfil detallado de Thomas, el protagonista. Thomas es un fotógrafo joven en Londres y de su proceso de trabajo y la manera de interactuar con las modelos se puede deducir que le está yendo bien en el mundo de la moda. Conduce un Rolls Royce, es guapo y tiene dinero, entonces es sensato señalar que vive una vida exitosa. A pesar de todo, parece que le aburre esta práctica actual y se le puede observar rutinariamente actuando como si quisiera escapar de la vida prosaica. En la sesión de fotos con las modelos, Thomas mantiene una actitud muy directa y muestra una falta general de interés. Aunque es cierto que es un apasionado de la fotografía, esta parte del

trabajo ya no le satisface, claramente (Antonioni, 1966, 0:13:02). Además, Thomas mismo expresa este deseo de aventura, un poco irónico: “I wish I had tons of money; then I’d be free” (0:39:16).

Regresando a la sesión de fotos, también se introduce sutilmente la analogía entre el fotógrafo y el escritor: crear una narrativa.<sup>4</sup> Por las direcciones y elecciones del fotógrafo se puede establecer una narrativa entre las fotos. Además, esto indica que a Thomas le gusta controlar su propia narrativa, posiblemente una referencia a “Las babas del diablo”, en donde se permite ocasionalmente al protagonista narrar su propia historia. En un diálogo más tarde en el film, se muestra la facilidad con la que Thomas modifica su propia narrativa:

*She isn't my wife really. We just have some kids . . . No . . . No kids. Not even kids. Sometimes, though, it . . . it feels as if we had kids. She isn't beautiful, she's . . . easy to live with.* (Antonioni, 1971, p. 72)

Este deseo de crear su propia narrativa y no acercarse al aburrimiento son aparentes en una multitud de acciones impulsivas e ilógicas. Thomas visita un anticuario y sin motivo claro compra una hélice antigua e incluso intenta traerla en el descapotable. Y en el concierto de una banda de rock (The Yardbirds) se pelea por un mástil roto de la guitarra con otros miembros del público solo para descartarla en cuanto está fuera. El último aspecto de su comportamiento que vale la pena mencionar es la reacción después de descubrir (una tentativa de) asesinato. Una reacción normal sería estar en shock al principio y luego informar a la policía, pero Thomas parece entusiasmado y alegre, gritando a través del teléfono:

*Ron? . . . Something fantastic's happened. Those photographs in the park . . . fantastic . . . Somebody was trying to kill somebody else. I saved his life . . . Listen, Ron, there – there was a girl . . . Ron, will you listen! What makes it so fantastic . . .* (Antonioni, 1971, p. 90)

Aquí, Thomas hace audaces inferencias de lo que ha pasado en el parque y – tanto como el espectador se tiene que formar su propia interpretación de la historia – construye su propia narrativa, pero unos segundos después en la escena siguiente, parece que este hecho ya no está en su mente. Todos los aspectos mencionados contribuyen a crear un protagonista complejo y no fiable. Dentro de su carácter, se pueden encontrar suficientes razones para dudar su relato

---

<sup>4</sup> Esta analogía se trata en profundidad en los artículos de Kester (1976) y Cisneros (2011).

de los acontecimientos y por lo tanto, se puede decir lo mismo en cuanto a la perspectiva que se mantiene.

La segunda área de no fiabilidad que se trata es el dialogo y las interacciones entre los personajes. En efecto, se trata de la relación entre el protagonista y el ambiente y su posición en el mundo ficcional. En *Blow-Up* el dialogo añade al sentido de inquietud de la película y además se usa frecuentemente para dar pisas sobre la narrativa y la realidad. En una escena, Thomas está hablando con su amigo, el pintor, sobre uno de los cuadros suyos:

Bill: *They don't mean anything when I do them – just a mess. Afterwards I find something to hang onto – like that – like – like . . .*

A closer view of the painting. Bill points at it.

Bill: . . . *that leg.*

Bill glances across at Thomas.

Bill: *And then it sorts itself out. It adds up. It's like finding a clue in a detective story.*

(Antonioni, 1971, p. 45)

Este dialogo sobre la pintura se puede interpretar como una metáfora de la narrativa, de manera que el proceso de dar significado a una pintura es el mismo que la manera en que Thomas idea una narrativa a través de las fotos. En el momento de sacar las fotos no tiene ningún significado, es solo cuando se las revisan que surge la historia de un asesinato.<sup>5</sup> En otra instancia, Thomas tiene una conversación breve con la mujer de la que se ha sacado unas fotos, que perfectamente captura el deseo por el alboroto de Thomas e insinúa la fiabilidad de la historia:

Thomas: *Don't let's spoil everything. We've only just met . . .*

Girl: *No, we haven't met. You've never seen me.*

(Antonioni, 1971, p. 53)

Más tarde en la película, se encuentra un dialogo entre Thomas y Patricia (una amiga):

Thomas: Do you ever think of leaving him?

Patricia: No, I don't think so.

Thomas looks at her closely. Patricia is a little embarrassed, and turns away. A long pause. It is as if Thomas would like to ask her something else, but suddenly

---

<sup>5</sup> Esta escena también muestra bien el tema de la expresión del artista y la imaginaria de del arte. Sin embargo, en el artículo de Cisneros (2011) se lo ha elaborado en detalle y por la magnitud de esta tesis no se meterse lleno a este aspecto del film.

it becomes impossible for him to put into words. Then Thomas speaks again, in a very different tone:

Thomas: *I saw a man killed this morning.*

Patricia turning back towards him: *Where?*

Thomas: *I don't know. I didn't see.*

She moves closer and stares at him.

Patricia: *You didn't see.*

The Young Man is slightly ashamed.

Patricia: *Shouldn't you call the police?*

Thomas ignores this advice. He nods towards the photograph of the dead man, on the floor.

Thomas: *That's the body.*

Patricia bends down, picks up the blow-up and studies it. Then she turns to Thomas again, with an uncertain smile, betraying her doubts as to whether he really means what he is saying.

Patricia: *It looks like one of Bill's paintings.*

For the first time Thomas seems to notice it too.

Thomas: *Yes.*

The mention of Bill's name seems to compel them to consider the strange situation they are in. Patricia puts down the photograph. She wanders about a bit, deep in thought, then again she turns to Thomas.

Patricia: *Will you help me?*

Close-up of Thomas, seen over Patricia's shoulder. She seems distraught.

Patricia: *I don't know what to do.*

Resume on Patricia. Thomas draws near her. He watches her, perhaps for the first time trying to fathom what it might be disturbing her.

Thomas: *What is it? Huh?*

A pause, Patricia moves away.

Resume on Thomas, with Patricia standing a little way away from him. She moves away, glancing at the fragment of photographic paper.

Patricia: *I wonder why they shot him . . .*

She turns towards him.

Close-up of Thomas. He leans back, looking at her.

Close-up of Patricia. She lowers her eyes.

Resume on the two of them. Thomas puts the torn corner of the photograph on the cabinet behind them.

Thomas: *I didn't ask.*

(Antonioni, 1971, pp. 101-2)

Hay algunas cosas interesantes ocurriendo en este pasaje que confirman la ambigüedad de la narrativa.<sup>6</sup> Primero, los participantes están mezclando dos temas en la conversación: el homicidio y la relación entre los personajes. Al mezclar los dos, a la vez, no responden a las preguntas del otro, resultando en un conjunto vago y no familiar. Lo segundo es que, otra vez, se establece la comparación entre las pinturas de Bill y las fotos de Thomas ‘demostrando’ el análisis que se ha hecho antes. Lo tercero que llama la atención es la línea de Thomas: “I don’t know. I didn’t see,” que también muestra que la historia desde la perspectiva suya no es tan objetiva.

El diálogo en combinación con las otras interacciones entre los personajes crean un mundo poco familiar. En resumen, la manera en que los personajes interactúan no cumple las reglas de la plática normal, lo que resulta en ambigüedad y no fiabilidad.

Para la tercera área de no fiabilidad, se deja de lado a los actores y se centra la atención en la composición de escenas y la manera de ordenar la trama. Entonces, ahora no se trata de considerar al protagonista ni su ambiente no fiable, sino la *narración fílmica*. *Blow-Up* contiene un montón de escenas que no impulsan la trama y por lo tanto se puede preguntar qué función tienen en la narrativa. Carece de matiz decir que simplemente se trata de una característica del cine de autor europeo, aunque sea común incluir escenas sin una función muy clara en este género. En cambio, si aplicamos la noción de narración fílmica, estas escenas tienen una función narrativa y, de hecho, contribuyen a la idea de que la narración es un proceso humano. Tal vez, será mejor concretizarla: la película inicia con una escena en la que la cámara sigue a un grupo de mimos, encima de un coche, conduciendo en Londres (Antonioni, 1966, 0:02:01). No sucede mucho en la escena, no incluye ningún personaje considerable y tampoco es necesario para el argumento. Y, de verdad, esta escena y también la escena en el anticuario (0:32:47) y la escena de amor con las dos chicas (1:14:02) no añaden a la trama y estarían fuera de lugar en una película refinada de Hollywood.<sup>7</sup> Sin embargo, en el caso de *Blow-Up*, se trata de una narrativa no muy estructurada que sugiere que la narración fílmica es falible y como

---

<sup>6</sup> En el guion se presentan acotaciones que informan sobre los pensamientos y humores detrás de los gestos de los personajes, mientras que en la película no se presentan estas acotaciones lo que resulta en una interpretación del diálogo aún más abierta.

<sup>7</sup> Las últimas dos escenas mencionadas si son ‘útiles’ en cuanto a la edificación del carácter, y añaden al estilo de la película, pero no son necesarias con respecto a la trama.

consecuencia se puede cuestionar si la manera de presentar los eventos, como se los presenta en la película, es la más adecuada.

Por último, se tiene que añadir algo sobre la no fiabilidad en general. Según Brüttsch (2015), la no fiabilidad en cine se centra en seguir una perspectiva ‘incorrecta’ hasta el final de la película en la que, con una vuelta de tuerca, se revela la realidad. No obstante, aquí *Blow-Up* se desvía de las normas y confirma más la no fiabilidad en “Las babas del diablo”, de manera que nunca se revela cuál es la verdad de lo sucedido. Solamente se presenta otra pista en la última escena, pero en ningún momento se sabe qué ha pasado de verdad. De este modo, se ha adoptado fielmente la ambigüedad de Cortázar en el largometraje.

#### *Los recursos cinematográficos para crear la no fiabilidad en Blow-Up*

Julio Cortázar alterna entre la narración en primera y en tercera persona en su cuento, lo que resulta en un conjunto no familiar y ambiguo. Antonioni no lo puede hacer de la misma manera y, por consiguiente, utiliza recursos diferentes para inducir la no fiabilidad y un cierto modo en su historia. En cambio, puede implicar una alternancia de perspectiva por una cierta secuencia de tomas, similar a POV. Como se puede ver en esta escena, se empieza con un plano medio en el que aparece Thomas y en el siguiente plano se posiciona la cámara como si fuera rodada desde los ojos del protagonista, implicando esta perspectiva subjetiva (Figura 5 y 6).

#### **Figura 5**

*Plano medio de Thomas, mirando a sus amigos. (Antonioni, 1966, 1:25:13)*



**Figura 6**

*Contraplano, desde la perspectiva de Thomas. (Antonioni, 1966, 1:25:16)*



Sin embargo, Antonioni incorpora otro método para implicar la perspectiva del protagonista: usa el objetivo de la cámara para presentar la perspectiva de Thomas. Con la inclusión de la cámara se puede llegar al mismo efecto de una toma POV, pero más fuerte. Todo el mundo comprende la transición desde una toma con una cámara visible hacia una toma desde la perspectiva de la cámara, es cinematografía básica (Figura 7 y 8, Figura 9 y 10). En este caso, esto significa que la vista de la cámara es la perspectiva del fotógrafo y lo mismo aplica a las fotos. Las fotos presentan la manera perfecta de establecer la relación entre la narrativa y la perspectiva; estas fotos forman la observación de Thomas y cuando se posicionan de una cierta manera, como un rompecabezas, se produce una narrativa. Además, el contraste en cuanto a tono y color – las imágenes son muy borrosas y en blanco y negro – entre las imágenes y el resto del filme ilustra la no fiabilidad de esta perspectiva.<sup>8</sup> De hecho, se puede ver que Thomas mira las fotos, reflexiona sobre ellas y finalmente construye una narrativa propia (Figura 11 y 12).

---

<sup>8</sup> Esta técnica también se utilizó con éxito en *Memento* (2000), de Christopher Nolan, como se muestra en Figura 1.

**Figura 7**

(Antonioni, 1966, 0:07:38)

**Figura 8**

(Antonioni, 1966, 0:07:43)





**Figura 9**

*(Antonioni, 1966, 0:32:14)*

**Figura 10**

*(Antonioni, 1966, 0:32:11)*



**Figura 11**

*(Antonioni, 1966, 1:03:02)*



**Figura 12**

*(Antonioni, 1966, 1:05:50)*



A lo largo de la película, el director incorpora recursos cinematográficos para dar pistas sobre la narrativa, perspectiva y fiabilidad, pero el filme se concluye con una escena en la que casi se traiciona el significado de la historia. Thomas está en el parque, otra vez, y entra el grupo de mimos y dos de ellos se mueve a la pista de tenis a hacer mímica de un juego de tenis. Por un rato, Thomas les observa y aún asume un papel pequeño en el espectáculo hasta que finalmente él les da la espalda y se va (Figura 13, 14 y 15). En este momento, en el fondo se puede oír el sonido de una pelota de tenis yendo y viniendo como si hubiera gente jugando al tenis. Entonces, en los últimos segundos, no se revela la interpretación adecuada, sino que se tiene razón en dudar de la narrativa. Quizás la narrativa, así como la pantomima, sea en esencia un juego de la fantasía.

### **Figura 13**

*(Antonioni , 1966, 1:49:17)*



**Figura 14**

*(Antonioni, 1966, 1:49:43)*

**Figura 15**

*(Antonioni, 1966, 1:50:25)*



## Conclusión

En esta tesis se ha intentado localizar con exactitud la no fiabilidad en *Blow-Up* de Antonioni. En este proceso se ha llegado a la conclusión de que la aparición de este concepto se manifiesta de forma diferente en el cine que en la narrativa. Como regla general, se puede decir que en la literatura hay una variación de agentes y niveles en la que puede ocurrir la no fiabilidad que se puede mantener durante la obra, mientras que en el cine se puede presentar una perspectiva no fiable la que se suele dejar al final con una vuelta de tuerca (V. Nünning, 2015; Brütsch, 2015). Lo primero, se puede encontrar en la diferencia entre la narrativa de “Las babas del diablo” y *Blow-Up*; en el cuento se presenta un narrador no fiable y en la película se puede considerar la perspectiva no fiable. Sin embargo, sorprendentemente, no se pierde la ambigüedad del film con una revelación al final, de modo que no se experimenta un cambio de perspectiva y no se puede identificar una sola interpretación correcta. En este sentido, Antonioni ha sido leal al concepto de no fiabilidad, como se presenta en el relato de Cortázar.

En cuanto al agente de no fiabilidad, el medio de cine presenta algunas dificultades, ya que (en muchos casos) no incluye un narrador. En primer lugar, se puede identificar la perspectiva implícita del protagonista como no fiable, aunque también se puede argumentar que es por la narración fílmica que la narrativa parece cuestionable. Esta perspectiva se ha implicado cuidadosamente utilizando diferentes técnicas cinematográficas. Con tomas específicas, como el POV, y incorporando el medio de la fotografía, se establece convincentemente la perspectiva subjetiva del protagonista.

Aparte de eso, se han analizado las áreas diferentes de no fiabilidad en la película que son: el protagonista, el diálogo y la composición. El comportamiento del protagonista, impulsivo, expresa su deseo de aventura y se contradice, resulta en que no se confía en su veracidad. El diálogo, a la vez, parece ilógico y extraño. En las conversaciones se dan pistas del tema de la narrativa. Los dos factores en combinación con una composición de escenas no ordenada resultan en que la narrativa se experimenta como no fiable.

Para concluir, se puede decir que la obra de Antonioni es compleja que no facilita una interpretación uniforme. Sí, se dan pistas sobre lo que podría ser la verdad o la realidad, pero al fin y al cabo no se sabe qué ha ocurrido realmente y de quién es en realidad la perspectiva que se presenta. No obstante, se puede argumentar que la esencia de la no fiabilidad es esta ambigüedad de la narrativa.

Por ultimo, se ha probado que existen muchas posibilidades de adaptar y aplicar conceptos tradicionalmente literarios a un medio diferente. Esto significa que, para estudios futuros, no solo se puede investigar y explorar la aplicación de la no fiabilidad, sino también de otros modelos y conceptos relacionados a la narrativa en otros medios.

### Referencias

- Alber, J., & Heinze, R. (2011). *Unnatural Narratives - Unnatural Narratology*. De Gruyter.
- Andrew, J. D. (1984). *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press.
- Antonioni, M. (Director). (1966). *Blow-Up* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Antonioni, M. (1971). *Blow-Up: A Film (Modern Film Scripts)*. Simon and Schuster.
- Bal, M. (2009). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press.
- Barthes, R. (1978). *Image, Music, Text* (New ed). McGraw-Hill Education.
- Booth, W. (2005). Resurrection of the Implied Author: Why Bother? En P. J. Rabinowitz & J. Phelan (Eds.), *A Companion to Narrative Theory* (pp. 75–88). Wiley.
- Brown, B. (2016). *Cinematography: Theory and Practice*. Taylor & Francis.
- Brütsch, M. (2015). Irony, Retroactivity and Ambiguity: Three Kinds of «Unreliable Narration» in Literature and Film. En V. Nünning (Ed.), *Unreliable Narration and Trustworthiness* (pp. 221–244). De Gruyter.
- Celli, C., & Cottino-Jones, M. (2007). *A New Guide to Italian Cinema*. Palgrave Macmillan.
- 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. <https://doi.org/10.5944/signa.vol22.2013.6351>
- Chatman, S. (1980). The Rhetoric of Difficult Fiction: Cortázar's «Blow-Up». *Poetics Today*, 1(4), 23. <https://doi.org/10.2307/1771886>
- Cisneros, J. (2011). How to Watch the Story of Film Adaptation. Cortázar, Antonioni, Blow-Up. *Raconter*, 2, 115–131. <https://doi.org/10.7202/1005460ar>
- Cortázar, J. (1976). Las Babas del Diablo. En *Los relatos 3. Pasajes* (pp. 268–286). Alianza Editorial.

- Fabe, M. (2014). *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique* (First Edition, Tenth Anniversary ed.). University of California Press.
- Fludernik, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. Taylor & Francis.
- Genette, G. (1983). *Narrative Discourse* (J. Culler, Ed.). Amsterdam University Press.
- Kalinin, I. (2018). The Body of Plot: Viktor Shklovsky's Theory of Narrative. En M. Garret (Ed.), *The Cambridge Companion to Narrative Theory (Cambridge Companions to Literature)* (Reprint ed., pp. 46–60). Cambridge University Press.
- Kester, G. (1976). «Blow-Up»: Cortázar's and Antonioni's. *Latin American Literary Review*, 4(9), 7–13. [https://www.jstor-org.proxy.library.uu.nl/stable/20119031?seq=4#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor-org.proxy.library.uu.nl/stable/20119031?seq=4#metadata_info_tab_contents)
- Kozloff, S. (1989). *Invisible Storytellers*. Amsterdam University Press.
- Kroeber, K. (2006). *Make Believe in Film and Fiction*. Palgrave Macmillan.
- López de Martínez, A. (1984). «Las Babas del Diablo»: Teoría y Práctica del Cuento. *Hispania*, 67(4), 567. <https://doi.org/10.2307/341911>
- Margolin, U. (2015). Theorizing Narrative (Un)reliability: A Tentative Roadmap. En V. Nünning (Ed.), *Unreliable Narration and Trustworthiness* (pp. 31–58). De Gruyter.
- Meyer-Minnemann, K. (2010). «Narración paradójica y construcción de lo fantástico en los cuentos de Julio Cortázar». *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, 58(1), 215–240. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v58i1.2453>
- Nielsen, H. S. (2011). Unnatural Narratology, Impersonal Voices, Real Authors, and Non-Communicative Narration. En J. Alber & R. Heinze (Eds.), *Unnatural Narratives - Unnatural Narratology* (pp. 71–88). De Gruyter.
- Nünning, A. F. (2005). Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches. En P. J. Rabinowitz & J. Phelan (Eds.), *A Companion to Narrative Theory* (pp. 89–107). Wiley.



- Nünning, V. (2015). Reconceptualising Fictional (Un)reliability and (Un)trustworthiness from a Multidisciplinary Perspective: Categories, Typology and Functions. En *Unreliable Narration and Trustworthiness* (pp. 83–108). De Gruyter.
- O’Neill, P. (1994). *Fictions of Discourse*. Amsterdam University Press.
- Peavler, T. J. (1979). Blow-Up: A Reconsideration of Antonioni’s Infidelity to Cortázar. *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, 94(5), 887–893. <https://doi.org/10.2307/461971>
- Prince, G. (1992). *Narrative as Theme*. Amsterdam University Press.
- Richardson, B. (2011). What is Unnatural Narrative Theory? En J. Alber & R. Heinze (Eds.), *Unnatural Narratives - Unnatural Narratology* (pp. 23–40). De Gruyter.
- Rodríguez Rivero, M. (2004). El narrador no fiable. *Revista de libros de la Fundación Caja Madrid*, 2004(86), 39. <https://www.jstor.org/stable/30230227>
- Tseng, C., & Bateman, J. A. (2012). Multimodal narrative construction in Christopher Nolan’s Memento a description of analytic method. *Visual Communication*, 11(1), 91–119. <https://doi.org/10.1177/1470357211424691>
- Walsh, R. (2007). *The Rhetoric of Fictionality*. Amsterdam University Press. <https://muse-jhu-edu.proxy.library.uu.nl/chapter/1149497>
- Wilson, A. (2004). Foucault on the «Question of the Author»: A Critical Exegesis. *The Modern Language Review*, 99(2), 339. <https://doi.org/10.2307/3738750>