



Mentiras piadosas

Julio Cortázar y el cine: ventanas a lo insólito

MARIÁNGELES FERNÁNDEZ

Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, España

DIEGO SABANÉS

Universidad de Buenos Aires, Argentina. EICTV de San Antonio de los Baños, Cuba

Impossibilia N°7, Págs. 102-120 (Abril 2014) ISSN 2174-2464.

Artículo recibido el 27/02/2014, aceptado el 01/04/2014 y publicado el 30/04/2014

RESUMEN: El escritor argentino Julio Cortázar fue un ávido consumidor de cultura, y en particular mantuvo una vinculación intensa con el cine, tanto como espectador como por la realización de algunas películas a partir de cuentos suyos. Este artículo se ocupa de las principales adaptaciones que se han estrenado, tanto en cine como en televisión, y propone un análisis sobre la forma en que diversos directores han resuelto el pasaje al lenguaje audiovisual de algunos de los elementos distintivos de la poética de Cortázar: la presencia de lo insólito en lo real, el tema del doble, la proyección de la infancia en la vida adulta de los personajes, la irrupción de lo sobrenatural en lo cotidiano, entre otros.

PALABRAS CLAVE: Julio Cortázar, Manuel Antín, adaptación, cine argentino, literatura argentina, literatura fantástica, cinefilia, traslación.

ABSTRACT: Argentine writer Julio Cortázar was an avid consumer of culture, and in particular had a strong connection with the film, both as a spectator as the embodiment of some films from his stories. This article deals with the main adaptations that have premiered in film and television, and proposes an analysis about the way various directors have resolved the passage to the visual language of some of the distinctive elements of Cortázar poetic: the issue of double, projection of childhood into adulthood of characters, the irruption of the supernatural in everyday life, among others.

KEYWORDS: Julio Cortázar, Osias Wilenski, Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Luigi Comencini, Jana Bokova, adaptation, argentine cinema, argentine literature, fantastic literature, cinephilia, translation.



INTRODUCCIÓN

La transposición de la literatura al cine, desde sus orígenes, ha dado lugar a una controversia no agotada. Mientras la operación de transformar el lenguaje literario en imagen en movimiento ha ido ganando en independencia, continúa vigente el viejo axioma de que toda adaptación es casi una traición, “como si el pasaje del texto literario a la pantalla fuera siempre el resultado de la calculada perfidia que el cine inflige a la literatura” (Wolf: 30). Bajo esta apreciación subyace la idea del trabajo del guionista o del director como un mero ejercicio de ilustración de la obra literaria en lugar de pensarlo como la construcción de un lenguaje autónomo, creado con herramientas específicas.

Este pequeño ensayo trata de recapitular las zonas de diferenciación y de similitud que se han establecido entre los textos de Julio Cortázar y las películas realizadas a partir de ellos. También se rastrean

los recursos del lenguaje audiovisual que Cortázar consideraba valiosos y cómo estos aparecen en las películas basadas en su obra.

Perdón por el tono apocalíptico, la cosa no es para tanto, la cosa es que hace dos horas vi *El ángel exterminador*, y estoy de vuelta en casa, y todo, absolutamente todo me da vuelta, y te estoy escribiendo con una especie de pulpo que va y viene y me arranca las palabras con las patas y las escribe por su cuenta, y todo es increíblemente hermoso y atroz y entre rojo y mujer y una especie de total locura. Manuel, exactamente como lo quiere Luis Buñuel, ese enorme hijo de puta al que estoy apretando en este momento contra mí, ...] Es tan raro que el cine valga para mí como una experiencia realmente profunda, como eso que te da la poesía o el amor y a veces alguna novela y algún cuadro... [...] Nunca en esta temporada de cine conformista y Antonioni, de cine «astuto» y Chabrol, de cine «psicológico» y Fellini, te he sentido presente mientras veía películas. Pero esta noche sí, no sé exactamente por qué estabas ahí en la planta, sentado entre Aurora y yo, y hubiera sido tan estupendo salir del cine y hablar toda la noche de cine y empezar a trabajar juntos en una película y encontrar finalmente el camino que tanto me gustaría caminar con vos alguna vez (Carta de Julio Cortázar a Manuel Antín, 10 de julio de 1962. Cortázar, 2012b: 291-292).

Quien escribe desde el entusiasmo y el fervor por ese lenguaje que rara vez lo conmueve, pero que cuando lo hace parece sacudirlo, es Julio Cortázar. Y el destinatario es Manuel Antín, director de cine argentino que en 1962 acababa de filmar *La cifra impar*, a partir del relato “Cartas de mamá”, de Julio Cortázar. Era la primera vez que un director se interesaba en una obra del escritor argentino para una adaptación cinematográfica, y resulta paradójico, desde la perspectiva de los años, que dos de los tres cineastas que Cortázar menciona con ironía hayan sido luego dos de sus adaptadores.

Era julio de 1962 y faltaba casi un año para la publicación de *Rayuela*, la novela que consagraría internacionalmente a Cortázar y marcaría un punto de inflexión en su carrera. A esa altura llevaba ya veinte años viviendo en París, trabajaba como traductor, y publicaba principalmente libros de cuentos en Argentina y México, pero aún no había obtenido el reconocimiento que le traería su obra cumbre.

Cortázar fue un ávido consumidor de cultura, en todas sus formas. Primero a través de la literatura y la música, luego el cine, y más adelante, las artes plásticas, el teatro y toda manifestación a la que tuviera acceso ya instalado en París. Cabe señalar que la relación de Cortázar con el séptimo arte puede rastrearse en toda su obra, tanto en los trabajos de ficción como en los ensayos, o incluso en su correspondencia. Son innumerables los testimonios que dejó escritos, especialmente en sus cartas, acerca de sus gustos y descubrimientos cinematográficos.

La cinefilia de Cortázar se hace evidente hasta en un pequeño detalle, como cuando pide disculpas a su amigo Eduardo Castagnino en una carta que le escribe en 1937 expresándolo así: “Como diría Greta

Garbo: «*I am sorry...*», sin duda un código común entre ambos que remite a experiencias compartidas. Quizá convenga recordar que en 1937, con 23 años, Cortázar obtuvo una plaza de profesor de secundaria en la pequeña ciudad de Bolívar, a 320 kilómetros de Buenos Aires, donde vivían su familia y sus amigos. En muchas cartas escritas a partir de entonces da cuenta con detalle de qué manera la lectura, la poesía, la música a través de la radio y el cine son sus ocupaciones y aficiones favoritas. Con mucha ironía llega a decir que en Bolívar la manera de divertirse “consta de dos partes: a) Ir al cine. b) No ir al cine”. Después de dos años se traslada a Chivilcoy, una ciudad mayor, situada a unos 160 kilómetros de la capital, lo que le permite regresar a Buenos Aires los fines de semana y posiblemente no depender de la programación de los cines de la localidad para mantenerse al día. Por eso, en abril de 1940 pregunta a su amiga Mercedes Arias (profesora de inglés en Bolívar) si ha visto *The Wizard of Oz*, que se había estrenado en los Estados Unidos el 1º de enero de 1939 y unos meses después le cuenta que vio *The Grapes of Wrath* (que considera “una obra extraordinaria”) producida en enero de 1940.

En aquellos años en Argentina la presencia de una sala de proyecciones en un pueblo, por pequeño que fuese, aseguraba a sus habitantes una ligazón con el mundo, ya que las películas llegaban, antes o después, lo que a veces no ocurría con libros, discos o periódicos. Si bien no hay constancia, cabe suponer que como cualquier niño o joven de su tiempo Cortázar habrá asistido al cine de su barrio primero en Bánfield, en la periferia de la capital, y luego en la ciudad de Buenos Aires, tal vez a las sesiones de los domingos por la tarde, llamadas entonces “la *matinée*”, y en alguna ocasión a proyecciones en las escuelas o colegios, donde el cine solía ser una actividad complementaria incluso los fines de semana.

En su copiosa correspondencia han quedado rastros suficientes a partir de 1937 para hacer una reconstrucción parcial de su cinefilia, y verificar que el cine no fue en su vida solo un entretenimiento pasajero. Sin ánimo de agotar esas referencias y haciendo un salto cronológico, cuando ya se ha instalado en París para siempre, es digna de mención la crítica publicada en 1952 en la revista *Sur* (1952: 170-172) con el título “Luis Buñuel: *Los olvidados*”. En su elogio de la película, lamenta no haber podido ver aún *Un perro andaluz* o *La edad de oro* y de paso adjudica a Buñuel la categoría de hermano poeta que desde la pantalla le tira imágenes como los chicos de *Los olvidados* “tiran piedras”. “No creo demasiado en la docencia del cine –escribe Cortázar en esa crítica–, pero sí en la lenta maduración de testimonios. Un testimonio vale por sí, no por su intención ejemplificadora. *Los olvidados* barre con la mayoría de las películas convencionales sobre problemas de infancia; acabar con ellas sitúa y delimita su propia importancia”.

Es una década más tarde cuando la obra literaria de Cortázar llama la atención del cine, y Manuel Antín se ocupa de la adaptación del cuento “Cartas de mamá”, junto con Antonio Ripoll como coguionista, y produce la película *La cifra impar*, estrenada en Buenos Aires el 15 de noviembre de 1962. La explícita

felicidad de Cortázar ante el resultado desemboca en una relación de amistad y complicidad con el director que recurre a otros relatos del escritor para filmar *Circe* (1964), sobre el cuento homónimo, e *Intimidad de los parques* (1965), basada en “El ídolo de las Cícladas” y “Continuidad de los parques”.

Progresivamente, a medida que Cortázar se consagra como escritor y exponente del llamado *Boom* de la literatura latinoamericana, otros directores se interesan por su obra, con desigual fortuna y fidelidad a los relatos originales, y entre ellos cabe mencionar a Osías Wilenski (*El perseguidor*, 1965), Michelangelo Antonioni (*Blow up*, 1966), Jean-Luc Godard (*Week-end*, 1967), Luigi Comencini (*L'ingorgo*, 1978), Jana Bokova (*Diario para un cuento*, 1998), o Diego Sabanés (*Mentiras piadosas*, 2009).

En cuanto a la mirada de Antín sobre el material de Cortázar, podrían señalarse algunos aspectos compartidos por las tres películas, así como algunas diferencias.

Cartas de mamá

Las tres películas rodadas por Antín siguen lineamientos estéticos del cine de autor que desde Francia había conquistado los festivales internacionales de cine, impulsado principalmente por directores jóvenes (al momento de rodar su primera película Antín rondaba los 35 años), que venían a romper los códigos narrativos de un cine que consideraban anticuado. Se trata de películas intimistas, de actuaciones concentradas, pocos diálogos, con un montaje que rompía la cronología del relato clásico (el modelo instalado por Hollywood principalmente desde 1928, con la llegada del sonoro) a través de cruces temporales y de un uso deliberado del lenguaje para distanciar a los personajes tanto del costumbrismo como del cine de género.

Por ejemplo, en *La cifra impar* Antín centra su mirada en la dimensión psicológica de los personajes, y utiliza la cámara y el espacio como una proyección del mundo emocional de estos, un poco a la manera de Michelangelo Antonioni (quien por los mismos años presentaba su “trilogía de la incomunicación”: *La aventura*, *La noche* y *El eclipse*).

Las críticas fueron particularmente favorables hacia las innovaciones de estilo aportadas por Antín, que optó por actualizar el nudo argumental de la historia que Cortázar había ambientado en torno a 1924 situándola en la Buenos Aires de los sesenta. Aunque con sutiles ajustes argumentales, la historia mantiene gran fidelidad con el relato de Cortázar, elaborado a partir de una compleja secuencia de *flashbacks* que obliga al lector a participar activamente en la reconstrucción de la trama en base a la información dosificada con férreo dominio por el autor. Antín, a partir de su propia poética, prefirió acentuar el plano psicológico sobre el discurso plagado de referencias al tedio y la rutina creado por Cortázar, para no desvelar en la película el destino de Nico, que en el cuento muere durante la luna de miel de Luis, su hermano, y Laura, la

que había sido su novia. Apenas dos meses después de su precipitada boda, y soportando los reproches de toda la familia, la pareja se marcha –o huye– a París, donde comienzan a llegar las cartas de mamá, que un buen día les dice que Nico ha preguntado por ellos, aunque ambos prefieran creer que se trata de un acto fallido de la madre. Mientras en el cuento queda claro que Nico ha muerto, y que los protagonistas lo saben, en la película el espectador sólo puede suponer que el personaje ha muerto, pero el dato no es confirmado en ninguna secuencia, lo que instala la incertidumbre en el centro de la mirada. Al mismo tiempo Antín acentúa el triángulo edípico entre los hijos y la madre tanto como el que forman Luis, Laura y Nico, no exento de resonancias incestuosas y, por supuesto, de culpa. En esta reformulación, el personaje de Laura gana presencia, ya que aparece como una mujer joven de carácter más firme que la muchacha del cuento. La que interpreta María Rosa Gallo es una mujer más consciente de sus actos y más decidida.

La película obtuvo numerosos premios en Buenos Aires, entre ellos el de mejor director, mejor actor (Lautaro Murúa) y mejor actriz de reparto (Milagros de la Vega). Entre los principales actores también figuran María Rosa Gallo, Sergio Renán y Maurice Jouvét.

Circe

Cortázar y Antín se conocieron en París, donde el cineasta filmó escenas exteriores, complementarias, de *La cifra impar*, y a partir del visionado de esa película y del vínculo que ambos establecieron, Cortázar participó estrechamente en el proceso creativo de *Circe*. Ambos trabajaron a distancia sobre el guión – también firmado luego por Héctor Grossi– mediante el intercambio de numerosas cartas y también de fono-cartas (cartas grabadas en cintas magnetofónicas). En esta abundante correspondencia pueden encontrarse algunas de las reflexiones más interesantes volcadas por Cortázar sobre el cine como lenguaje.

Tras el primer intercambio del guión con los diálogos elaborados por Cortázar, el escritor elogia, por ejemplo, la construcción del personaje Delia (cuyo trasfondo es Circe, la maga de la mitología homérica, como metáfora de la joven sobre la que pesa la sospecha de que ha matado a dos de sus novios con bombones envenenados). “Delia es ahora –dice Cortázar– más compleja, más rica, más inexplicablemente explicable (o al revés)” (Carta de Julio Cortázar a Manuel Antín, 18 de julio de 1963. Cortázar, 2012b: 403) y más adelante expresa su entusiasmo por la elección de la actriz Graciela Borges para interpretarla porque “siempre me pareció sumamente Delia” (Carta de Julio Cortázar a Manuel Antín, 27 de octubre de 1963. Cortázar, 2012b: 437). Para el papel de la madre de Delia, un personaje no tan importante como en *La cifra impar*, pero simbólicamente omnipresente en el cuento de Cortázar, Antín había pensado nuevamente en Milagros de la Vega, aunque finalmente es interpretado por Lydia Lamaison. Ambas actrices fueron exquisitas recreadoras de madres de una pequeña burguesía porteña venida a menos, guardianas de

una cotidianidad donde la casa, el imprescindible escenario de ambas películas, se erige, con gran fidelidad a la cuentística cortazariana, en un personaje más.

En las cartas Cortázar también alaba la propuesta cinematográfica de Antín para *Circe*, porque cree que después de *La cifra impar* y *Los venerables todos* (película de 1962) logrará “un impacto terrible en el público” y que lo conseguirá “sin sacrificar nada de tu propia exigencia (sumada a la mía)”. Cortázar valora que ahora el lenguaje de Antín haya alcanzado “ese punto indefinible pero que conozco bien, en el que una obra difícil y aristocrática (en el sentido más hondo del término) consigue sin embargo incidir profundamente en el espectador”. No sólo cree que “en eso está el casi milagro de un Beckett en el teatro y de un Alain Resnais en el cine” que a su juicio junto con Antín “llevan años de evolución estética al público” sino que esa distancia “que en otros creadores se convierte en una valla insalvable y los condena a no ser comprendidos hasta mucho después de muertos, queda sin embargo anulada por ese misterioso ingrediente que conecta y comunica una experiencia estética”.

Cortázar se muestra convencido de que “*Circe* sin renuncia alguna, obligará al público, por lo menos a una gran parte del público, a tirarse de cabeza, a quemar etapas, a entrar en el mundo Antín como un buen día entró en el mundo Orson Welles o en el mundo Mizoguchi” (Carta de Julio Cortázar a Manuel Antín, 7 de enero de 1964. Cortázar, 2012b: 475-476).

Su vehemencia se asienta en la idea de que “en el cine, una buena parte del genio de un realizador debe concentrarse en la tarea paradójica de hacer un cine nuevo que a la vez no anule la comunicación con el espectador”. Coherente con su propia noción de la función de la literatura como hecho estético, Cortázar se reafirma en que el espectador,

al margen de su condición de hombre comprometido, sigue y seguirá siendo también un hombre capaz de gozar de una aventura estética más refinada si se le dan poco a poco las claves necesarias, si se lo invita al goce o a la angustia en un plano esencial, al margen de los problemas del petróleo o del racismo, que son igualmente esenciales pero pertenecen a una realidad extrovertida, a un mundo de acción aunque se traduzca en novelas o películas (Carta de Julio Cortázar a Manuel Antín, 7 de enero de 1964. Cortázar, 2012b: 476).

En el paso del cuento a la película, el personaje Delia se vuelve una mujer mucho más sexual y explícitamente perversa (elementos que en el cuento permanecen latentes). Antín juega a combinar en una misma escena la aparición del novio actual y la de los anteriores, ya muertos, con diálogos donde lo fantástico convive con lo real, como tanto le interesaba a Cortázar. El Mario del film pertenece a una clase social un poco más elevada; pasa los fines de semana navegando con uno de sus amigos en un pequeño barco. Es un joven con una vida social más amplia que la del Mario del cuento, donde cobra presencia esa

generación de los años sesenta, más desinhibida, con mayor apetito vital, donde las mujeres son sexualmente activas. No es casual que, al final, Raquel, otra mujer muy diferente a la del cuento, es la que de algún modo rescata a Mario del influjo de Delia y de su deseo de destruirlo.

El proceso de *Circe* coincide en el tiempo con la revisión y publicación de *Rayuela* y el azar pareció confabularse para que Cortázar no llegara a ver la película, a pesar de que en 1964 fue designada para representar a Argentina en el festival de Berlín, al que Cortázar no pudo asistir por su trabajo como traductor.

Críticos como Jorge B. Rivera han señalado que esta temprana incursión de Antín en la obra de Julio Cortázar anticipó el descubrimiento del escritor a públicos más amplios, como suelen serlo los del cine. En ese beneficioso fenómeno igualmente influyó el efecto multiplicador de las críticas cinematográficas en los diarios de circulación masiva en Argentina (*La Nación, La Prensa, La Razón, Clarín, El Mundo*). Revistas como *Primera Plana* lo colocaron en un mercado impensable todavía para quien antes de la publicación de *Historias de cronopios y de famas*, y especialmente de *Rayuela*, mérito del editor de Sudamericana Francisco Porrúa, era todavía un autor de culto en círculos más restringidos.

Sin duda en todo ello jugó un importante papel la compenetración de Antín con la mirada de Cortázar sobre una realidad con fisuras por donde se vislumbra siempre el otro lado, una escisión que permitió a Antín construir sus personajes como imágenes metafóricas de seres reales que no son los seres mismos. En tanto, Cortázar consideraba que en cine su punto de vista era el de un poeta “que ve en el cine el equivalente visual de las metáforas del poema” (Carta de Julio Cortázar a Manuel Antín, 29 de marzo de 1964. Cortázar, 2012b: 503).

Antín, junto a directores como Rodolfo Kuhn, Lautaro Murúa, Fernando Birri o David Kohon, entre otros, integra la corriente de jóvenes realizadores que en los años 1960 en Argentina se inclinaron por la incorporación de la nueva literatura en guiones cinematográficos, con fuerte tendencia a lo experimental, y a la búsqueda esteticista de nuevas formas. Narran situaciones relacionadas con el mundo interior, la realidad cotidiana, o la angustia existencial, junto a la producción de otros directores que se inclinaron por documentar una visión crítica de la realidad argentina con acento en el mensaje ideológico (como Fernando Solanas u Octavio Getino, entre otros).

El ídolo de las Cícladas y Continuidad de los parques

Tras las dos primeras experiencias con los textos de Cortázar, en *Intimidad de los parques* Antín se decide por la combinación de otros dos cuentos: “El ídolo de las Cícladas” y “Continuidad de los parques”, en una interesante apuesta que le permite ahondar una vez más en el aspecto psicológico de los personajes.

De esta forma, en un guión elaborado con Raimundo Calcagno y Héctor Grossi, el lado místico presente en el planteamiento narrativo de “El ídolo de las Cícladas” encuentra en “Continuidad de los parques” otra aproximación a la figura del triángulo romántico, que es el único elemento que comparten los dos cuentos.

A partir de ahí, Antín utiliza la estructura circular de “Continuidad de los parques” a la vez que incluye el propio cuento en la película, que Héctor (Francisco Rabal) lee en voz alta en la cama a su mujer, Teresa (Dora Baret). El libro *Final del juego* (que nada inocentemente ha regalado a Teresa, como si de otro bombón envenenado se tratara), despierta en el protagonista la paranoia. ¿Están su mujer y su amigo Mario (Ricardo Blume) viviendo un nuevo romance a sus espaldas? ¿Podrían llegar a tramar algo contra él? Es lo que le pasa al protagonista del cuento: lee una historia que parece ser la suya porque al leerla comprende algo de su propia vida que hasta entonces no había visto. He aquí nuevamente la literatura al servicio del cine de Antín, como un espejo que revela una imagen amplificada; no sólo lo que muestra en la superficie sino lo que late bajo la piel.

El primer bosquejo del guión que Antín le envió a Cortázar provocó una rotunda protesta del escritor a la inicial eliminación de “toda motivación sobrenatural del drama” que a juicio de Cortázar el cineasta sitúa solo “en un terreno erótico-psicológico”. Es reveladora la disección que hace Cortázar del guión: “En mi cuento el ídolo es activo, es el que exige los sacrificios. Aquí no se ve más que una turbia cuestión de celos, ni siquiera lo bastante definidos o justificados para explicar esa carnicería”. En la lectura que hace Cortázar del guión “hay una tentativa de asesinato a hachazos, seguida de una muerte horrible y de la premeditación de otra muerte todavía más truculenta. Te lo voy a decir con una imagen –remarca Cortázar–: nadie se desnuda y lame un hacha sin estar poseído” (Carta de Julio Cortázar a Manuel Antín, 23 de julio de 1964. Cortázar, 2012b: 535).

Aunque la película conserva la anécdota arqueológica del cuento de Cortázar –ambientada en Machu Picchu en lugar de las Cícladas griegas–, la maldición parece desplazarse del personaje del marido al de la esposa. Si en el cuento Héctor es poseído por el ídolo, que pide sangre, en la película es Teresa la que ocuparía lugar de la diosa, algo que parece quedar expresado sobre el final de la película, cuando Teresa corre entre las ruinas y se abraza a un pilar-pedestal de piedra cerca de donde Mario, arqueólogo, encontrara enterrado el ídolo en cuestión. Entonces quizá es ella la que pide sangre, la que separa a los amigos, e introduce entre ellos el veneno de la paranoia y la traición. La mujer, vértice del triángulo, como una diosa que exige el sacrificio.

Cortázar le aconseja a Antín no filmar el cuento si no le gustan las soluciones de orden fantástico o sobrenatural. “Si es así –dice Cortázar–, no filmes “El ídolo” porque el cuento sólo tiene fuerza en la medida en que el ídolo desencadena el juego de fuerzas” (Carta de Julio Cortázar a Manuel Antín, 23 de julio de 1964. Cortázar, 2012b: 535).

“*Intimidad de los parques* es un pastiche de títulos”, opina Cortázar, y cree que “será un enigma más en la serie ya bastante considerable de enigmas que deberá resolver el espectador”. A pesar de los ajustes que Antín introdujo en el guión y que en principio dejaron satisfecho a Cortázar, el resultado final no agradó al escritor, que consideró fallida la obra, “un fracaso de Antín” (Carta de Julio Cortázar a Francisco Porrúa, 30 de marzo de 1965. Cortázar, 2012c: 54).

De todos modos, Antín, muchos años después y a pesar de que para él la realización de *Intimidad de los parques* fue todo un “ascenso a los infiernos”, continuaba defendiendo su decisión, porque “pensar en Cortázar o en cuentos como los de Cortázar, es pensar en relatos excepcionales en relación con lo que se entiende como espectáculo cinematográfico” (Canoso, s/f.:173).

Viendo las tres películas como una unidad aparece un elemento común que podría resumirse en la figura de la mujer envenenadora. En “Cartas de mamá” el hermano muerto se instala en el hogar de París, a través de las cartas escritas por la madre; así se envenena el refugio de los amantes huidos. En “Circe” Delia vuelve locos a sus novios con el veneno de la histeria; los seduce pero no los deja poseerla (veneno mucho más perverso que las cucarachas bañadas en chocolate). En “El ídolo de las Cícladas” la esposa deseada por los dos amigos envenena la amistad, despertando el deseo de uno y los celos del otro, hasta desencadenar el asesinato de Héctor, lo que de alguna manera acaba con la vida de ambos.

Por su parte, Manuel Antín siempre se mostró satisfecho con el resultado de la colaboración y ha llegado a decir que “Cortázar es mi versión escritor y yo soy su versión cineasta”. “Cuando comenzamos a trabajar juntos en los 60 –ha declarado Antín a la investigadora María Lydia Canoso– éramos dos socios anónimos de igual tamaño porque él era tan desconocido como yo para la opinión general. Hicimos tres películas sin que mediara ningún tipo de interés personal: ni él ni yo ganamos dinero con esas películas y los dos pudimos gozar la felicidad de haberlas hecho” (Canoso, s/f.:111).

El perseguidor

Entre la realización de *La cifra impar* y *Circe*, Cortázar vendió los derechos de su cuento “El perseguidor”, que fue adaptado por Osías Wilenski, un proyecto complicado en términos de producción, que fue recibido con poco entusiasmo por la crítica y cuyo estreno se vio postergado un par de años debido a la denuncia presentada por el padre de una de las actrices, que en una escena realizaba un *strip-tease*.

La versión toma argumentalmente la linealidad del relato y deja afuera la mayor parte de los temas que propone la historia que es, además, todo un tratado estético sobre la música de jazz, símbolo del tiempo, el verdadero leitmotiv del cuento. Mientras el original se centra en la figura del saxofonista Johnny Carter (álter ego de Charlie Parker) y su descenso a los infiernos, la adaptación sitúa la acción en Buenos

Aires y se limita a describir la vida desordenada de un músico porteño, sin alcanzar la dimensión trágica que Cortázar plantea en su obra. Acaso el mejor hallazgo del film es el aporte del compositor Gato Barbieri, una elección inteligente por parte del director, que había comenzado su carrera formándose como músico y que más tarde pasó al cine y la televisión, aunque con una trayectoria discontinua.

La relación de Cortázar con esta película fue también bastante turbulenta, por cuestiones extracinematográficas. Ya desde el origen del proyecto comentaba en una carta a Antín:

Yo creo que «El perseguidor» es en muchos sentidos mi mejor relato, y no estoy dispuesto a cederlo sin una retribución que me consuele un poco de que Johnny Carter se vuelva blanco y porteño (cosa que por lo demás comprendo perfectamente)” (Carta de Julio Cortázar a Manuel Antín, 23 de agosto de 1962. Cortázar, 2012b: 303).

Los desencuentros con Wilenski principalmente estuvieron vinculados a la falta de comunicación y al incumplimiento de los acuerdos de palabra en torno a las condiciones de realización del proyecto.

Las ménades, la película que Buñuel no llegó a realizar

Otro proyecto cinematográfico frustrado que tuvo lugar en el mismo período fue la trasposición de “Las ménades” por parte de Luis Buñuel. Cortázar se muestra feliz en varias cartas de 1962 y 1963, al mencionar el interés de su admirado Buñuel en ese cuento.

Hablando de filmar, te anuncio confidencialmente –porque la cosa está en el aire– que Luis Buñuel quiere hacer un tríptico con “Gradiva” de Gensen; “Aura” de Carlos Fuentes y “Las Ménades” de J.C. Acabo de saberlo por carta de Fuentes, que me anuncia desde México que Buñuel está entusiasmado con la idea de filmar a varias señoras devorando directores de orquesta, [...] Te diré que aparte de que me emociona la idea, en el fondo encuentro que hay una cierta justicia poética, porque me he pasado la vida jurando por *Lage d’Or*, y hasta mandando a *Sur*, illo tempore, una reseña entusiasta de *Los Olvidados*, [...] *Viridiana* en cambio me gusta menos, suena un poco a hueco. Pero Buñuel es un gigante (Carta de Julio Cortázar a Francisco Porrúa, 8 de octubre de 1962. Cortázar, 2012b: 310).

En carta a Manuel Antín Cortázar le dice que Buñuel viajó a París y se encontraron en un café.

Naturalmente, es un cronopio descomunal. Lo primero que me dijo fue que había hecho bien en pedir cuatro mil dólares, y que no aflorara ni en un centavo por debajo de tres mil. Agregó que se iba a México a preparar el guión, y que filmaría en España en el mes de junio. Me invitó a ir a ver filmar “Las ménades”, invitación que de acuerdo con mi misantropía habitual declinaré llegado el momento (a menos que

fuéramos con vos, si andás por acá, en cuyo caso me parecería perfecto) (Carta de Julio Cortázar a Manuel Antín, 6 de enero de 1963. Cortázar, 2012b: 340).

Sin embargo, y muy a pesar especialmente de Cortázar, que se mostraba como nunca antes verdaderamente feliz con la posibilidad, el proyecto no logró concretarse, debido a problemas de financiamiento en España. Buñuel filmaría en su lugar la adaptación de *Tristana*, de Pérez Galdós.

Las babas del diablo

Es necesario esperar a finales de 1965 para ver a Cortázar entusiasmado otra vez con un proyecto cinematográfico. Ahora se trata de Michelangelo Antonioni, que se propone realizar *Blow up*, la que será la más famosa película basada en un cuento de Cortázar, “Las babas del diablo”. Cortázar lo expresa así:

Recibí una carta increíble de Antonioni. Leyó los cuentos en la edición Einaudi, se subió por las paredes (supongo que con la ayuda de Mónica Vitti, el muy desgraciado, mirá que tener *eso* en casa...) y me dijo que “Las babas del diablo” era exactamente lo que estaba buscando hace años para hacer un film. Y que cuánto. Yo lo consulté a Calvino, le mandé un poder, y en eso estamos. Pero Antonioni me telefoneó hace cinco días a Saignon (la cara del jefe de correos era de antología, creeme) y me dijo que nos arreglaremos, y que filmará la película en noviembre en Roma (Carta de Julio Cortázar a Francisco Porrúa, 4 de septiembre de 1965. Cortázar, 2012c:167).

Curiosamente Antonioni logra acercarse a la poética de Cortázar tanto como alejarse argumentalmente de su cuento. El propio Antonioni lo señala en el prólogo a la publicación del guión en España: “No me interesaba tanto el argumento como el mecanismo de las fotografías. Descarté aquél y escribí uno nuevo, en el que el mecanismo asumía un peso y un significado diversos” (Antonioni, 1968: 337).

La intuición de que quizá poco quedaría del original en la película la anticipa Cortázar en octubre de 1965, en una carta a Antín, donde le comenta que Antonioni le ha telefonado sobre el particular y le ha dicho que “el cuento era la cristalización (sic) de un tema que andaba buscando desde hacía cinco años” (Carta de Julio Cortázar a Manuel Antín y Ponchi Morpurgo, 8 de octubre de 1965. Cortázar, 2012c: 182).

Te lo digo porque Italo Calvino, que es amigo mío –señala Cortázar–, le escribió una vez un libro a Antonioni y cuando llegó el momento de filmarlo Italo descubrió que lo único suyo que había quedado era el tucán. Después supo por Mónica Vitti que le gustaba mucho la idea del tucán, y que por eso lo conservaron (Carta de Julio Cortázar a Manuel Antín y Ponchi Morpurgo, 8 de octubre de 1965. Cortázar, 2012c: 182).

Desde el primer momento Cortázar asume el hecho de que del cuento “no queda más que el personaje del fotógrafo” (Carta de Julio Cortázar a Francisco Porrúa, 28 de septiembre de 1965. Cortázar, 2012c: 177) y reitera que “el cine es siempre otra cosa, con sus derechos propios y sus limitaciones también propias; el que quiera leer mi cuento no tiene más que abrir el libro” (Carta de Julio Cortázar a Manuel Antín y Ponchi Morpurgo, 8 de octubre de 1965. Cortázar, 2012c: 182).

Finalmente el film fue producido por Carlo Ponti, rodado en Londres y estrenado en el festival de Cannes de 1967, donde ganó el gran premio del jurado.

Cortázar, de todos modos, rescató entre lo más positivo “que una película hecha por Antonioni será una fenomenal propaganda para el libro que contenga el cuento” (Carta de Julio Cortázar a Francisco Porrúa, 1 de diciembre de 1965 (Cortázar, 2012c: 205) y mucho tiempo después la posibilidad de “haber charlado un rato con Antonioni y haber sentido lo que vale” (Carta de Julio Cortázar a Manuel Antín, 22 de enero de 1966. Cortázar, 2012c: 229).

Cortázar vio la película en Amsterdam y volvió a verla en París, y las dos veces lo dejó “bastante frío” según le confiesa a Mario Vargas Llosa tiempo después. “Objetivamente te digo que lo vi como si fuera cualquier otro film –afirma– sin que la mención de mi nombre en los títulos me situara en una perspectiva diferente”. Luego admite que admiró “el genio cinematográfico de A., su admirable manejo de la cámara, y la secuencia de las ampliaciones de la fotografía le parecieron «lo mejor del film»”. De todos modos, Cortázar asume que sólo se reconoció en *Blow up* “en un brevísimo instante” y es cuando el fotógrafo vuelve al parque “y descubre que el cadáver ha desaparecido, la cámara enfoca el cielo y las ramas de un árbol que el viento agita. Ahí, en esa toma que dura apenas dos segundos *sentí* que había algo mío” (Carta de Julio Cortázar a Mario Vargas Llosa, 3 de julio de 1967. Cortázar, 2012c: 459).

Ciertamente la película de Antonioni rezuma familiaridad con las más profundas connotaciones del cuento de Cortázar donde el fotógrafo (el *voyeur*) con su intervención, en ambos casos, modifica la conducta de los personajes y con ello desbarata el rumbo de la historia. En *Blow up*, además, el partido de tenis con una pelota imaginaria que finalmente empieza a oír el fotógrafo es quizás la escena más cortazariana que pueda concebirse, ya que logra poner en escena la manera en que lo fantástico irrumpe en la realidad para transformarla.

La autopista del Sur

En los años siguientes otros directores requirieron a Cortázar para adaptar cuentos suyos, pero por diversas razones, los proyectos tomarían tanta distancia que el nombre de Cortázar no aparece registrado en sus créditos. Cortázar explica esta situación en una carta a Suzanne Jill Levine del 30 de junio de 1972.

En efecto, la película [*Week-end*] de Godard se inspiró en «La autopista del Sur», pero de una manera muy poco honesta, no por culpa de Godard que no estaba enterado de nada, sino por alguien que, según parece, conoció otro *script* con el cual un productor inglés pensaba filmar «La autopista» y le llevó la idea a Godard como si fuera propia (Cortázar, 2012d: 292).

Con el paso del tiempo, se reconoce la “paternidad” de Cortázar tanto en *Week-end*, como en *L'ingorgo*, de Luigi Comencini, ambas filmadas a partir del cuento “La autopista del Sur”.

Este relato también fue contratado con la idea inicial, que entusiasmó a Cortázar, de que lo filmara el director inglés Joe Massot, con Apple, la productora de The Beatles, a cargo de la película. La confección del guión corrió a cargo de Guillermo Cabrera Infante (con el pseudónimo de G. Cain) y aunque nunca llegó a concretarse, la adaptación, en sus distintas versiones (la última, de mayo de 1968, de ochenta y nueve páginas, con el nombre de *The Jam*), forma parte de los fondos del escritor cubano depositados en la Biblioteca de la Universidad de Princeton (Souza, 1996: 105).

La frustrante peripecia, además, bloqueó las posibilidades de que el cuento fuera adaptado para la televisión italiana, que “para colmo” es el que más le pedían los directores, según le cuenta Cortázar en 1973 a José Miguel Ullán (Carta de Julio Cortázar a José Miguel Ullán, 21 de diciembre de 1973 (Cortázar, 2012d: 411)).

CODA FINAL

Estas experiencias, lejos de distanciarlo del cine, profundizaron su afición como espectador. Por ejemplo, en carta a Manuel Antín de 24 de julio de 1964 Cortázar comenta:

Claro que vi *El cuchillo bajo el agua* [...]. Me pareció extraordinaria, y Dios sabe lo poco que me gusta el cine psicológico y el hastío que me producen en general Antonioni, Fellini y los demás novelistas del cine, como perversamente doy en llamarlos. Pero Polanski ha sabido manejar esa doble corriente (como tantas veces Bergman) que permite a un espectador sensible ir descubriendo lo que hay detrás de la fachada (Cortázar, 2012b: 538).

La evolución de Cortázar como espectador queda evidenciada si se compara esta opinión sobre Antonioni con la que sostiene en el texto “Ventanas a lo insólito”, de 1978, recuperado en el volumen *Papeles inesperados* publicado en 2009. Cortázar se refiere a la forma en que lo insólito a veces se desliza en composiciones artísticas, como la fotografía, con el resultado de que esa irrupción es más bella o más intensa que lo buscado.

La fotografía es una afición que Cortázar cultivó desde muy joven, y que está muy presente en su obra, por ejemplo en *Prosa del observatorio*, un libro en el que el texto poético acompaña las fotografías obtenidas por Cortázar en los observatorios del sultán Jai Singh (Jaipur, Delhi) durante un viaje a la India en 1967.

No estaba en mí el don de atrapar lo insólito con una cámara pues aparte de algunas sorpresas menores mis fotos fueron siempre la réplica amable a lo que había buscado en el instante de tomarlas. Por eso y por estar condenado a la escritura, me desquité de ella en la decepción de mis fotos, y un día escribí “Las babas del diablo” sin sospechar que lo insólito me esperaba más allá del relato para devolverme a la dimensión de la fotografía el año en que Michelangelo Antonioni convirtió mis palabras en las imágenes de *Blow up* (Cortázar, 2009: 419).

Para Cortázar lo asombroso fue ver cómo el cineasta sintió el deseo de mostrar “cómo una foto en la que se desliza lo inesperado puede incidir sobre el destino de quien la toma sin sospechar lo que allí se agazapa”.

Entonces lo que él denomina “el lento boomerang de lo insólito” no hizo que lo excepcional repercutiera en la realidad exterior sino que “incapaz de captarlo a través de la fotografía, me fue dada la admirable recompensa de que alguien como Antonioni convirtiera mi escritura en imágenes, y que el boomerang volviera a mi mano después de un lento, imprevisible vuelo de veinte años” (Cortázar, 2009: 418-422).

Tras la muerte de Cortázar, ocurrida en febrero de 1984, otros cineastas también recurrieron a cuentos suyos para desarrollar versiones más o menos libres, como *Furia*, realización de 1999 del francés Alexandre Aja a partir del cuento “Graffiti”, con la actuación de Marion Cotillard y Stanislas Mehar, sobre la violencia y la falta de libertad de expresión, que no fue estrenada fuera de su país.

Cabe mencionar también la numerosísima producción de cortometrajes basados en sus cuentos y aunque la mayor parte sea inaccesible para su visionado, en internet es posible encontrar muchas adaptaciones libres e incluso proyectos de fin de carrera sobre cuentos de Cortázar, lo que en todo caso demuestra un interés vivo por su obra y el vínculo posible con el lenguaje cinematográfico.

De todos modos, los proyectos posteriores más notables de los que tengamos constancia son, sin duda, los largometrajes *Diario para un cuento*, de la realizadora de origen checo Jana Bokova, de 1998; y la coproducción argentino-española *Mentiras piadosas*, de 2009, de Diego Sabanés.

Diario para un cuento

En *Diario para un cuento*, Bokova toma parte del argumento original, principalmente para hacer una recreación costumbrista del ambiente arrabalero de la ciudad de Buenos Aires en la década de 1950. El relato aparece en *Deshoras*, el último libro de cuentos que publicó Cortázar, y cierra el volumen. El cuento está construido como un diario, en el que un traductor –como el propio Cortázar– pasados los años evoca un episodio autobiográfico. Aparte de ser un homenaje al escritor Adolfo Bioy Casares, el diario funciona como una secuencia detectivesca en la que se cuestionan los difusos límites de la ficción y la realidad, para tratar de reconstruir un crimen que sucedió realmente e involucra a unas prostitutas de la zona del puerto de Buenos Aires, donde el traductor tenía su oficina, y que solicitan sus servicios para cartearse con los marineros.

La directora hace una versión mucho más lineal del relato, centrado en la peripecia vital de Elías (Germán Palacios), un joven escritor que se mueve entre París y Buenos Aires, la clase alta a la que pertenece su novia Susana, y el espacio marginal de Anabel, la prostituta. En la película se desdibuja la función catártica del personaje de Anabel, la verdadera protagonista en el cuento, cuya evocación despierta los recuerdos del escritor, a la manera de la magdalena de Proust, y del mismo modo desaparecen los magistrales recursos narrativos empleados por Cortázar para reconstruir literariamente el pasado.

En la película, ambientada en los meses previos a la muerte de Eva Perón (julio de 1952), también actúan entre otros Héctor Alterio, Silke, Ingrid Pelicori y el humorista Enrique Pinti, dueño del burdel.

La salud de los enfermos

En la línea de las adaptaciones que han mantenido una relación más próxima a la esencia de lo fantástico en los cuentos de Cortázar se encuentra *Mentiras piadosas*, coproducción argentino-española estrenada en 2009 con guión y dirección de Diego Sabanés. El joven director hace una versión libre del cuento “La salud de los enfermos”, de *Todos los fuegos el fuego*, en la que pueden rastrearse referencias a “Tía en dificultades”, de *Historias de cronopios y de famas*, “Cartas de mamá”, de *Las armas secretas*, o “Casa tomada”, y “Carta a una señorita en París”, de *Bestiario*.

En el reparto figuran entre otros Marilú Marini (la madre) y Lydia Lamaison (la abuela) junto a los jóvenes hermanos Walter Quiróz (Pablo), Claudio Tolcachir (Jorge), Paula Ransenberg (Nora) y Verónica Pelaccini (la novia de Pablo, el ausente). La casa donde transcurre la historia, y en particular la escalera como puente entre el lado de arriba –donde reina la madre enferma– y el lado de abajo, donde transcurre la vida de la familia, es como un personaje más, que va transformándose a la vez que los protagonistas de la historia. En todo caso, la casa también es “como una inmensa oreja” que todo lo oye, como la madre, recluida en su habitación del primer piso desde donde mueve todos los hilos de ese gran teatro familiar. La desmesura de la ficción que todos se ven obligados a construir para ocultar a la madre la desaparición de Pablo, que ha viajado a París para desarrollarse como músico, avanza inversamente al despojamiento de la casa para costear la farsa. Las habitaciones vacías son clausuradas a medida que los habitantes de la casa se marchan o mueren mientras se espera el incierto regreso de Pablo. La casa parece sufrir las ausencias y se vuelve silenciosa y oscura, al tiempo que los únicos habitantes que permanecen en ella, la pareja de hermanos, se recluye y rechaza progresivamente todo vínculo con el mundo.

La película no sólo combina personajes y situaciones de diversos cuentos sino que busca plasmar cierto costumbrismo cortazariano en su mirada crítica de las pequeñas manías de una familia porteña de la década de 1950 y principios de 1960. Curiosamente, mientras Antín filma en esa década tres obras de corte moderno y hasta experimental en términos narrativos, Sabanés se inclina por un modelo clásico, siguiendo el orden cronológico de los acontecimientos, apenas interrumpidos por tres *flashbacks* que remontan el relato a la infancia de los hermanos para instalar la figura del padre ausente. Este tono costumbrista le permite al director introducir luego, gradualmente, el enrarecimiento en las conductas y los discursos, de tal modo que lo fantástico va tomando la película, como en la casa de la ficción. ¿En qué momento se diluye el límite entre lo real y lo inventado, entre lo familiar y lo desconocido? Esa es la pregunta que parece guiar el trabajo de Sabanés sobre los relatos de Cortázar.

LOS CUENTOS DE CORTÁZAR EN TELEVISIÓN

Los cuentos de Cortázar también fueron requeridos en distintas etapas por las televisiones de Francia, España y Argentina. Entre las versiones más notables puede mencionarse la del cuento “Los buenos

servicios”, que Claude Chabrol produjo en 1974 bajo el título *Monsieur Bebe* para una serie de la televisión francesa titulada *Histoires insolites*.

Televisión Española, por su parte, en 1979 emitió, con el título “Escrito en América”, una serie ideada por la actriz argentina Susana Mara, trece telefilmes basados en obras de grandes autores de la moderna narrativa hispanoamericana. Entre otros, Miguel Picazo dirigió *Cartas de mamá*, episodio basado en el cuento homónimo de Julio Cortázar.

En 1983 se emitió *Instrucciones para John Howell*, sobre el relato del mismo nombre y con una secuencia inspirada en el cuento “Ómnibus”, dirigida para Televisión Española por José Antonio Páramo, con la actuación de Héctor Alterio.

Años después, en 1996, el argentino Alejandro Doria llevó a televisión *La salud de los enfermos*, según la adaptación del cuento de Cortázar, con la actuación de China Zorrilla, Jorge Marrale y Mónica Villa, entre otros.

(M.F.)

BIBLIOGRAFÍA

- Antonioni, M. (1968). *Blow up. Las amigas. El grito. La aventura*. Madrid: Alianza Editorial.
- Canoso, M. L. (s/f.) *Cartas de cine. Julio Cortázar a Miguel Antín (1961-1975). Investigación y comentarios*. Buenos Aires.
- Cortázar, J. (1972). *Prosa del observatorio*, Barcelona: Lumen.
- (2009). *Papeles inesperados*. (Bernárdez, A. y Álvarez Garriga, Ed.), Buenos Aires: Alfaguara.
- (2012a). *Cartas (1937-1954)*. (Bernárdez, A. y Álvarez Garriga, Ed.), Buenos Aires: Alfaguara.
- (2012b). *Cartas (1955-1964)*. (Bernárdez, A. y Álvarez Garriga, Ed.), Buenos Aires: Alfaguara.
- (2012c). *Cartas (1965-1968)*. (Bernárdez, A. y Álvarez Garriga, Ed.), Buenos Aires: Alfaguara.
- (2012d). *Cartas (1969-1976)*. (Bernárdez, A. y Álvarez Garriga, Ed.), Buenos Aires: Alfaguara.
- (2012e). *Cartas (1977-1984)*. (Bernárdez, A. y Álvarez Garriga, Ed.), Buenos Aires: Alfaguara.
- Souza, R. D. (1996). *Guillermo Cabrera Infante. Two Islands, Many Worlds*, Austin: University of Texas Press.
- Sur* (1952). N°209-210. Buenos Aires: Sur.
- Wolf, S (2001). *Cin/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.