CORTAZAR EN CINE

La filmografía de Cortázar, mejor dicho, la obra cinematográfica basada en sus escritos, es relativamente escasa y de calidad irregular, aunque como podía esperarse por la elección, este autor, como materia fílmica, nunca carece de inquietud artística y ambición expresiva. Las películas que han tomado relatos de Cortázar como base argumental son argentinas, con la excepción de *Blow Up*, de Michelangelo Antonioni, y han tratado de respetar y reeditar su atmósfera mágica y de doble fondo, salvo la citada obra de Antonioni, que apenas toma una idea del cuento original.

La primera, cronológicamnte, y una de las que mejor han alcanzado el clima equívoco y ambiguo de una realidad constantemente biselada por apariencias engañosas y superpuestas, es *La cifra impar* (1961), que se basa en el cuento *Cartas de mamá*. Su director era Manuel Antín, novelista y poeta, cuya única relación anterior con el cine era un corto, *Biografías*, realizado en 1960. Por cierto no es casual esta iniciación en el largometraje de la mano de un escritor prestigioso ya, pero no tan conocido como ahora. Antín llegaba al cine argentino en medio de una coyuntura favorable para las experiencias culturales y más o menos sofisticadas (1). A partir de 1957 (año en que una crisis profunda del cine del país había puesto al desnudo sus fallos estructurales y la mediocridad de una industria y de unos cineastas que alguna vez habían producido películas de plausible aliento popular), muchos jóvenes intentaron renovar este ambiente enrarecido y pobre, estólidamente convencional.

Su extracción no era casi nunca profesional: cineclubistas, escritores, pintores o simplemente intelectuales interesados en el cine como expresión. Algunos de ellos habían hecho sus primeras experiencias (puesto que les estaba vedado el acceso a los estudios comerciales, aun en los puestos más bajos) en el cortometraje independiente y sufragado en forma totalmente personal.

---

(1) Su segundo largometraje, *Los venerables todos*, nunca estrenado, era una versión propia de su novela (también inédita) del mismo nombre (1962).

Otros, siguiendo las pautas declaradas por la *nouvelle vague* francesa (movimientos contemporáneos cuyo ejemplo se extendió en algunos aspectos a todo el mundo), consideraban que el permanecer ajenos a la técnica de los estudios y las tradicionales normas de lenguaje y *mise en scène* era una de las formas de no caer en un cine ya muerto y enterrado... Como Chabrol, pensaban que todo lo que era necesario aprender del mecanismo del rodaje se podía absorber en un mes viendo trabajar a un equipo; añadiendo que era mucho más lo que había que evitar entender, porque era inútil.

Con todo lo relativo que contenía este concepto, en cuanto la técnica cinematográfica es un oficio como cualquier otro, herramienta de un lenguaje que —este sí— debe modificarse constantemente según el ánimo y la inspiración creadora del autor, era cierto que poco era lo que podía aprenderse en un estudio, fuera de las normas básicas de la puesta en escena. Los técnicos, habituados, por otra parte, a lidiar con directores y productores poco imaginativos, se prestaron de buena gana a ayudar a los bisoños directores-autores de los años 60, que traían su inexperiencia técnica, pero aportaban ideas y conceptos estimulantes y más o menos renovadores de la rutina.

Esta aparente digresión no es ociosa: aunque no es pertinente en este lugar y con tema tan específico extenderse en las características de un período del cine argentino que más tarde se denominó *Nuevo cine de los años 60,* sí es necesario advertir que este movimiento heterogéneo, fugaz y lleno de contradicciones, intentó al menos introducir nuevas pautas expresivas en un campo bastante ajeno a esas aventuras: La elección de Cortázar como fuente era una de estas transgresiones de la regla tradicional: si en los años 40 la materia literaria de posibles adaptaciones se remontaba a Balzac, Hermann Sudermann o, más gravemente, a Octavio Feuillet, una década después las únicas incursiones literarias serían las de Klimovsky con Ernesto Sábato *(El túnel,* 1952); Torre Nilsson con Adolfo Bioy Casares *(El crimen de Oribe,* 1950), y Borges *(Días de odio,* 1954), o Hugo del Carril con Alfredo Varela *(Las aguas bajan turbias,* 1952). Estos acercamientos «intelectuales» a la literatura argentina contemporánea eran excepcionales y poco numerosos (los ejemplos citados son todos los que se hicieron en ese período) y contrastan con una mayoría de filmes inspirados en libros extranjeros de poca vigencia *(vaudevilles* franceses, por ejemplo) o fugaces incursiones en libros originales del prolífico Alejandro Casona *(Siete gritos en el mar),* uno de los activos miembros de la numerosa colonia cinematográfica española de Buenos Aires. Ibsen *(La dama del mar),* Alejandro Dumas (h.) Rodenbach

(Brujas la muerta) eran los autores que aparecían, insólitamente, en los proyectos «ambiciosos».

La cifra impar, de Manuel Antín, es uno de los primeros ensayos conscientes (después de las precursoras obras de Torre Nilsson) para llevar al cine obras literarias estrictamente contemporáneas. En este caso, la adaptación fue un ejemplo feliz de comprensión acerca de las necesidades propias del medio expresivo. Como es natural, era en este caso necesario hallar una estructura visual y narrativa que produjese en el espectador una percepción sensible equivalente al del estilo del escritor.

Vale la pena recordar que el cuento original, *Cartas de mamá,* está concebido en forma de cartas que una anciana envía de Buenos Aires a París a su hijo casado. En todas hay referencias al hermano muerto de éste, primer novio de su actual esposa. Muy pronto aparecen alusiones al hijo muerto como si estuviese vivo, casuales y ambiguas. Por fin, anuncian su visita... Junto a la pareja se levanta ese fantasma, respecto al cual hay en ellos cierto sentimiento de culpa, de traición en los afectos, como una presencia tangible, alucinatoria.

El filme optó por convertir el relato epistolar en una compleja imbricación de *flashbacks* restrospectivos con el tiempo real de los personajes: sin puntuación realista, alternan en el montaje el tiempo de París, las imágenes solitarias de la madre en Buenos Aires y los recuerdos de la pareja: la enfermedad del hermano, el momento en que descubren su mutuo amor, la muerte de aquél.

La estructura del montaje, por ello, es fundamental para organizar los tiempos de la historia. En forma muy sutil y calculada, con la irrupción de imágenes asociativas, casi sublimales, crece en el filme el tema del ausente omnipresente, hasta convertirse en el motor decisorio de la vida de la pareja. Ese «pasado que vuelve» adquiere una «presentificación« más que proustiana, ya que las cartas —aparentemente normales— están desmintiendo ese pasado y la muerte del hermano hasta volverse más reales que la propia información de los hechos sucedidos. La noción de realidad concreta, fáctica, que da siempre la imagen cinematográfica, contribuye a que este montaje, fundado en la mezcla de recuerdos, sensaciones y tiempos, se torne aún más obsesivo que la base epistolar del cuento. De este modo, la adaptación cinematográfica de Antín y el montaje (Antonio Ripoll) logran esa cualidad tan pocas veces conseguida en cine: hallar el mecanismo cinematográfico apropiado para que la intransferible expresión literaria (no el «argumento», sino la expresión misma) se dé en nuevos términos, equivalentes al original, no en la forma, sino en su efecto sensible.

La cifra impar contaba con excelentes intérpretes (Lautaro Murúa, María Rosa Gallo, Sergio Renán), una fotografía matizada sutilmente para dar la mágica superposición de tiempos y lugares, y una dirección sensible al juego intelectual propuesto por el autor del relato.

El excelente recibimiento crítico que tuvo el filme y el estimable éxito de público (minoritario pero suficiente, dadas las características no demasiado onerosas de la producción, pese a que se rodaron varias secuencias en París), hizo que Antín volviera a escoger un relato de Cortázar para otra película, esta vez protagonizada por Graciela Borges y Sergio Renán. Esta vez fue «Los bombones del amor», que se transformó, más explícitamente, en *Circe*. El tema, en torno de una joven burguesa y sus noviazgos ritualmente ordenados y opresivos, era una irónica paráfrasis de los encantos mortíferos de la hechicera, ambientados en un marco familiar de pequeña clase media minuciosamente descrito. Antín conservó la sarcástica superposición del medio, costumbrista, con el humor negro del mito transformado, pero otorgó cierto patetismo a la figura del novio «romántico», cuya muerte vuelve cíclicamente por medio de un montaje «de la memoria». Como la anterior, aunque con menos rigor, repite el propósito de un cine intelectual, un poco «etilista», cuyo carácter «europeizado» cosechó críticas, en su momento, de parte de quienes deseaban un tipo de filmes más comprometidos con la coyuntura social... No debe olvidarse, sin embargo —la misma trayectoria de Cortázar lo clarifica—, que el cine político que se deseaba esos años por parte de las generaciones «concientizadas», no excluía un buceo más crítico de valores y contenidos psicológicos. Justamente éstos podían darse a través de la ficción literaria que —como en el caso de este autor— atraviesa estratos menos conscientes de la realidad.

En *Circe* (1964), como en *La cifra impar*, podía rastrearse la influencia del Alain Resnais de *Hiroshima mon amour* en el montaje asociativo basado en la memoria. El mecanismo funcionaba bien cuando las imágenes mentales estaban asociadas al entramado del relato, pero algo menos cuando se convertían en un recurso narrativo *per se*.

Otro notable cuento de Cortázar, *El perseguidor*, fue llevado al cine por Osías Wilensky, con Sergio Renán como protagonista. Esta fue una empresa fascinante, pero casi imposible de reflejar en cine. Como quizá se recuerde, la historia se refiere a un músico, un trompetista de jazz, que, entre penurias diversas. amores, alcohol y droga, entrevé una suerte de conocimiento inefable. Esta dolorosa búsqueda (de la divinidad, en última instancia), que sólo llega borrosamente en algunos momentos de improvisación a través de la música, es, entre

otras cosas, un entrañable retrato indirecto de un gran músico de jazz, también devorado por una sed de infinito: Charlie Parker.

En el relato, era perfectamente asimilable el hecho de que el protagonista era negro y americano; el filme enfrentaba una serie de dificultades concretas que la palabra escrita transmitía sin problemas. Ante todo, fue necesario «trasplantar» la historia a una vaga pero concreta ambientación argentina y hacer que el protagonista fuese blanco... En Argentina ya no quedan negros, aunque se posee una excelente escuela de jazz, como lo demuestran *Gato* Barbieri, Enrique Villegas, Mariano Tito, *Lalo* Schiffrin, y muchos otros notables instrumentistas locales. Todos blancos, claro.

El filme flaquea al introducir una historia de amor que ocupa un sector más amplio y convencional que lo requerido. Estos fallos de elección en los caracteres y en la adaptación misma de la historia hacen perder a *El perseguidor* la perfecta y rigurosa tensión trágica del original. Por añadidura, y pese a sus buenas intenciones, el lenguaje cinematográfico de Wilenski (otrora notable pianista y autor de cortometrajes experimentales de humor) no alcanza a encontrar el equivalente necesario para transmitir la experiencia metafísica, que se resiste a la imagen concreta...

La nómina de largometrajes argentinos, basados en obras de Cortázar, se cierra (esperamos que sólo provisionalmente) con *Intimidad de los parques*, de Manuel Antín. El guión combina la trama de dos cuentos *(Continuidad de los parques* y *El ídolo de las cícladas)* en una estructura poco feliz, cuyo hermetismo original conduce a una vacilante confusión. Una aventurada combinación comercial —el filme, rodado en 1966, fue una coproducción con Perú— indujo a utilizar los impresionantes decorados naturales de la fortaleza precolombina de Macchu Picchu, tan bellos como ajenos a la especulación intelectual de la historia. Los personajes deambulan cavilosamente entre los muros ciclópeos, con aires turísticos involuntarios. Para Antín, que volvió a intentar equivalencias literarias con planos de montaje asociativo y subliminal, el intento fue un fracaso notorio, mucho menos interesante que *La cifra impar* o *Circe.*

Otros proyectos ambiciosos, pero que no llegaron a concretarse, fueron versiones cinematográficas de las dos novelas de Cortázar: *Los premios* y *Rayuela.* Tanto las dificultades económicas como las inherentes a una compleja transposición al cine han impedido hasta ahora su rodaje, en el cual se interesaron sucesivamente Antín y otros directores.

Un caso sustancialmente distinto fue el filme italiano *Blow Up,* del famoso director Michelangelo Antonioni. El mismo Antonioni ha hecho

constar en la edición de su libreto (2) que el relato de Cortázar sólo le interesó como punto de partida: «La idea de *Blow Up* me vino al leer un breve relato de Julio Cortázar. 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.»

Efectivamente, del relato original sólo tomó Antonioni la idea de la ampliación fotográfica, en cuya impresión aparece un suceso misterioso y sólo registrado por la cámara. El sentido que adquiría en el cuento y la trama de éste desaparecen completamente para seguir un camino propio, sin duda original. Por tanto, *Blow Up* (1967, en España se tituló *Deseo de una mañana de verano)* no contiene nada del mundo de Cortázar y sólo por su función de *agent provocateur* de la inspiración de un autor cinematográfico debe consignarse aquí.

Para terminar, cabe señalar, sin embargo, la curiosa circunstancia de que en todos estos casos Cortázar intervino mínimamente en la elaboración de los filmes basados en obras suyas. Fuera del evidente caso *Blow Up,* donde se limitó a dar carta blanca a los cineastas, al ceder totalmente sus derechos (el guión definitivo pertenece a Tonino Guerra y Antonioni), tampoco en las adaptaciones argentinas participó personalmente.

Creo que debe lamentarse este distanciamiento, especialmente en su relación con los filmes argentinos basados en sus cuentos. Por un lado, porque su afición al cine es conocida; por otro, porque las afinidades formales entre su estructura (véase *Rayuela,* por ejemplo) y ciertas estructuras lingüísticas del cine actual son evidentes.

Es una pena, por tanto, que su afición al filme no haya pasado de alguna lucubración poética, como la que se lee, por ejemplo, en *Cazador de crepúsculos,* uno de los relatos incluidos en *Un tal Lucas* (3): «Si yo fuera cineasta, me dedicaría a cazar crepúsculos. Todo lo tengo estudiado menos el capital necesario para el safari, porque un crepúsculo no se deja cazar así nomás, quiero decir que a veces empieza poquita cosa y justo cuando se le abandona le salen todas las plumas, o inversamente en un despilfarro cromático y de golpe se nos queda como un loro enjabonado, y en los dos casos se supone una cámara con buena película de color, gastos de viaje y pernoctaciones previas, vigilancia del cielo y elección del horizonte más propicio, cosas nada baratas. De todas maneras creo que si fuera cineasta me las arreglaría para cazar crepúsculos, en realidad un solo cre-

(2) Michelangelo Antonioni: *Sei film e Blow Up* (Eunaudi, Roma).
(3) Julio Cortázar: *Un tal Lucas.* Ed. Alfaguara, Madrid, 1979.

púsculo, pero para llegar al crepúsculo definitivo tendría que filmar cuarenta o cincuenta, porque si fuera cineasta tendría las mismas exigencias que con la palabra, las mujeres o la geopolítica.»

En realidad, como se sabe, esas exigencias son muy difíciles de ejercer en el cine. Tal vez por eso Cortázar no se ha convertido en director-autor de películas...

JOSE AGUSTIN MAHIEU

Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha.
MADRID-13