

Cine y extrañamiento narrativo en las adaptaciones fílmicas de Julio Cortázar

Ana Sedeño
Facultad de Ciencias de la Comunicación
Universidad de Málaga-Andalucía Tech
valdellos@uma.es

La influencia cultural de la obra de un autor como Cortázar trasciende cualquier ámbito de creación autónomo. Al igual que la música contemporánea (la que transita desde la atonalidad, el dodecafonismo y la música electroacústica) ha llegado al gran público a través de su uso en géneros cinematográficos como la serie B, el cine de terror y el de ciencia ficción, algunos cuentos del escritor argentino están detrás de películas más o menos reconocidas como emblemas del cine intelectual europeo de los años sesenta y setenta.

En primer lugar, puede nombrarse *Weekend* de Jean-Luc Godard, basado en *La autopista del sur*, de *Todos los fuegos el fuego*. Una pareja de burgueses, Roland y Corinne (interpretados por Mireille Darc y Jean Yanne), quieren pasar unos días en un paraíso particular y visitar a los padres de ella para arrebatarse parte de su herencia. La película es una crítica a la burguesía y sus vericuetos morales. Su exposición de situaciones recuerda mucho al absurdo surrealista de procedencia europea, pero aderezado por un componente psicológico algo desquiciante y descorazonador, que la entroncan con obras de Buñuel como *El ángel exterminador*.

El mismo cuento sirvió de inspiración para *Los embotellados* (*Le*

grand embouteillage/ L'ingorgo, una storia impossibile, 1979) de Luigi Comencini. El tema del embotellamiento eterno, que fuerza la convivencia entre las personajes, es metáfora de la angustia moderna, tan cara a otros directores/autores que mencionaremos más tarde. Alberto Sordi, en uno de sus papeles oscuros, borda una interpretación un personaje negativo y siniestro, cargado de humor, que encuentra influencia en el género policíaco norteamericano.

En el otro polo geográfico del cine de autor europeo, el italiano, podemos citar a *Blow-Up -Deseo de una mañana de verano-* (1966), posiblemente la película más conocida de Michelangelo Antonioni. Para situar al lector, este director es el mejor ejemplo autoral proveniente de nuestro bello país, con clara inspiración intelectual y de distinción visual, como puede comprobarse en películas como *La aventura* (1960) o *El eclipse* (1962). El malestar metafísico de una generación y de ciertas personalidades desequilibradas a causa de la soledad y la alienación en un mundo que no tiene piedad con el ser humano y que avanza hacia una catástrofe medioambiental, nunca fue mejor materializado visualmente que en el desasosiego físico y el temblor nervioso de Giuliana (Monica Vitti), en *El desierto rojo* (1964). La película más conocida de Antonioni está basada en *Las babas del diablo* incluido en el recopilatorio *Las armas secretas* (1959). La historia de un fotógrafo que presencia un asesinato, en un Londres psicodélico y extraño, es una interesante reflexión sobre el poder de representación del lenguaje, utilizando los estilemas del género policíaco, aderezados con el genio del director para representar la ansiedad vital de la modernidad: la incapacidad del idioma verbal para enfrentarse a las nuevas claves de representación y la de lo visual para acercarse a la verdad se exponen virtuosamente a través del lenguaje cinematográfico. La cuestión planteada aquí es si mediante la fotografía se puede reconstruir el

escenario de un crimen y sus causas y circunstancias o si, por el contrario, todo se vuelve una traición a la realidad en el momento en que el lenguaje – de cualquier tipo- la reconstruye. En una excelente escena (con la que finaliza la película) en que un grupo de mimos juega al tenis con una bola inexistente, el protagonista, el fotógrafo, debe devolver, desde fuera del terreno de juego, la “pelota” a los jugadores. Su reticencia inicial a entrar en el engaño, se hace patente por su lejanía respecto al grupo de clowns y su gesto cínico y desconfiado... Finalmente, terminará por entrar en el juego de la simulación, aceptando las reglas del juego, tolerando que la realidad es una reconstrucción que se debe a unos principios con los que se crea y recrea constantemente.

Blow-up de Antonioni es la adaptación más libre de una obra de Cortázar, y, quizás por ello, la más potente, en tanto que fuerza la revisión que es toda película basada en un texto literario, y enfoca, desde las fórmulas del cine de autor moderno de los sesenta, las reflexiones sobre la textualidad que preocupaban a buena parte de la lingüística y la sociología de la época.

Sin embargo, es desde su país de origen, desde donde Cortázar encontró un director con un proyecto sólido de interpretación en pantalla de su universo particular de representación de lo extraño e insondable del alma humana.

Manuel Antín realizó la trilogía *La cifra impar* (1962), *Circe* (1964) e *Intimidación de los parques* (1965).

La cifra impar (1962) está basada en *Cartas de mamá*, recogido también en el volumen *Las armas secretas* (1959). Luis y Laura son una

pareja que, tras casarse en Argentina, se trasladan a París para olvidar la muerte del hermano de éste y llevar una existencia más tranquila, lejana del peso de la madre de ambos, todavía rencorosa con lo sucedido. Esa especie de “libertad condicional” como Luis describe la vida en París, se encuentra perpetuamente desestabilizada por las cartas de su madre. Sin embargo, de pronto una de ellas dice que Nico ha preguntado por ellos. La normalidad del presente impedida por el peso del pasado y la responsabilidad ante éste tienen su formalización en una estructura *in media res* muy elusiva de las circunstancias pretéritas y en la que el espectador debe componer el *puzzle* a través de objetos, palabras sueltas en cartas y reflexiones de la voz en off. La película ganó los premios Opera Prima, Mejor Director, Mejor Escenografía y Mejor Montaje de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina. El éxito y la conformidad del escritor autorizó a Antín para seguir con las adaptaciones e incluso comenzaron una relación epistolar a través de grabaciones con el objetivo de colaborar en las mismas.

Circe (1964), basada en relato homónimo, es posiblemente la película más coherente de las tres, de una unidad más reseñable de principio a fin. Destacables son sus diálogos, dominados por una admirable posición hierática de los personajes, que describe las complejas situaciones y la homogeneidad de escenarios en que se mueven los personajes. Todo ello desarrolla un aire de circularidad que tiene su metáfora en el travelling final de la película, volviendo sobre los tres momentos cruciales de la historia: un momento de una conversación entre los novios y dos momentos similares de la protagonista con sus dos anteriores novios muertos.

Intimidad de los parques (1965) se basó en *Continuidad de los*

parques y *El ídolo de las Cícladas*, pertenecientes a *Final del juego* (1956). La película se estructura en escenas con montajes paralelos de situaciones similares entre los personajes de un extraño triángulo amoroso: estas son situaciones de extrañamiento que relacionan este universo con los del creador argentino y que representan con frecuencia la imposibilidad de comprensión entre personajes. La cantidad de veces en que unos a otros se llaman, se dicen su nombre, se interpelan sin una respuesta clara, sin que se resuelva la tensión de la acción (que es similar a la que proviene de la lucha entre el presente y el pasado) dota de una cierta extrañeza a la edición de estos diálogos imposibles, que el espectador percibe, en principio, como desconectados.

La repetición de planos sobre el mismo encuadre (mecanismo que el cine clásico rechaza por poner en cuestión la transparencia de la narración fílmica y explicitar el mecanismo discursivo del cine) y la presencia de una enunciación aparte de la historia (a través, por ejemplo, de las miradas a cámara de un personaje que se dirige a otro, realmente, y no al espectador), son otros mecanismos de ruptura de la credulidad narrativa, propia del espectador tradicional y que explicitan la voluntad de extrañamiento que mueve al director.

Independientemente de las particularidades de cada una, las tres películas de Manuel Antín consiguen un aire visual muy homogéneo, aparte de las similitudes en los tipos de personajes, su interpretación, así como en la forma en que la cámara y la realización afrontan el relato. Hay en ellas un estudio personal sobre la culpa y el remordimiento, sobre la influencia y el poder de los ausentes y los muertos en los vivos (García Maroto, 2014).

Otras adaptaciones son *Diario para un cuento* (1998) de Jana Bokova, inspirada en el cuento homónimo; *Furia* (1999) de Alexandre Aja basada en *Graffiti*; *El perseguidor* (Osías Wilenski, 1965) o *Mentiras piadosas* (Diego Sabanés, 2008), adaptación de *La salud de los enfermos* (con mucha relación con las películas de Antin).

Misterios metafísicos, estudio de subjetividades, imposibilidad de comprensión humana... anticipan la confusión postmoderna, las identidades líquidas de las que estamos tan acostumbrados y demuestran la grandeza de Julio Cortázar, no ya como escritor sino como autor (en el sentido de generador de posibilidades de discursos, de Foucault) sobre la modernidad y posmodernidad contemporáneas, tan repleta de situaciones para el extrañamiento y la subjetividad en constante juego con lo fantástico y lo insólito.

Bibliografía

García Maroto, F. (2014): Cortázar y el cine: alguien que anda por ahí. *Miradas de cine*. Recuperado el 7 de octubre de 2014 de <http://miradas.net/2014/02/zeitgeist/cortazar-y-el-cine.html>