



Universidad de Oviedo
Universidá d'Uviéu
University of Oviedo

UNIVERSOS CORTAZARIANOS EN EL CINE: REESCRITURAS FÍLMICAS DE LOS RELATOS DE JULIO CORTÁZAR

Programa de Literatura y Lenguaje

Bárbara García Coto



RESUMEN DEL CONTENIDO DE TESIS DOCTORAL

1.- Título de la Tesis	
Español/Otro Idioma:	Inglés:
Universos cortazarianos en el cine: reescrituras filmicas de los relatos de Julio Cortázar.	Cortazarian Universes in the Cinema: Filmic Rewritings of Julio Cortazar's Short Stories.
2.- Autor	
Nombre:	DNI/Pasaporte/NIE:
Bárbara García Coto	
Programa de Doctorado: Literatura y Lenguaje	
Órgano responsable: Departamento de Filología Hispánica / Comisión académica del Programa de Literatura y Lenguaje.	

RESUMEN (en español)

Los relatos breves de Julio Cortázar se caracterizan por presentar al lector mundos ficcionales altamente inestables, en los que la presencia de lo fantástico es solamente perceptible a través del punto de vista y la subjetividad de los personajes. El objetivo de esta tesis doctoral es comprobar, por un lado, si es posible trasladar a lenguaje cinematográfico los universos ficticios presentes en la narrativa breve cortazariana, que aspectos cambian y cuáles se mantienen intactos y qué mecanismos se utilizan a la hora de convertir el texto literario en texto filmico. Por otro lado, este trabajo de investigación pretende clasificar las adaptaciones filmicas de los cuentos cortos de Julio Cortázar según el grado de fidelidad que mantenga el relato filmico respecto al texto original. De este modo, propondremos una nomenclatura que se ajuste a los distintos tipos de procesos adaptativos, distinguiendo así entre adaptaciones, apropiaciones, reescrituras, revisiones o simplemente homenajes.

Para lograr este objetivo realizaremos un análisis comparativo de varios relatos breves de Julio Cortázar, como son *Las babas del diablo*, *Graffiti*, *Manuscrito hallado en un bolsillo*, *Cartas de mamá*, *Circe*, *El perseguidor*, *La salud de los enfermos*, *Continuidad*



de los parques, El ídolo de las Cícladas y Diario para un cuento, junto con sus respectivas reescrituras filmicas. Nos centraremos, entre otras cosas, en las modificaciones que afecten al argumento y la fábula, los personajes, el espacio, el tiempo, la instancia narrativa, la focalización y punto de vista, la subjetividad del personaje y los mecanismos de autenticación ficcional.

RESUMEN (en Inglés)

Julio Cortazar's short stories usually make the reader face highly unsteady fictional worlds, in which the presence of the fantastic is only noticeable from the character's point of view or subjectivity. The aim of this doctoral thesis is to verify, on the one hand, if it is possible to show in the filmic rewritings the fictional universes that appear in the Cortazarian short stories and if so, which features change and which characteristics remain the same and also which mechanisms and techniques must be employed in order to transform a literary text into a filmic one.

On the other hand, this dissertation expects to classify the filmic rewritings based on Julio Cortazar's short stories according to the resemblance they bear to the original text. Thus, we suggest a nomenclature to describe the different adaptive processes, which leads us to distinguish between adaptations, appropriations, rewritings, reviews and mere tributes.

In order to achieve this goal, we will make a comparative analysis of several Julio Cortazar's short stories, such as *Las babas del diablo, Graffiti, Manuscrito hallado en un bolsillo, Cartas de mamá, Circe, El perseguidor, La salud de los enfermos, Continuidad de los parques, El ídolo de las Cícladas y Diario para un cuento*, along



with their corresponding filmic rewritings. We will focus, among other aspects, on the modifications that affect the plot and storyline, the characters, the time and space, the narrative instance, the focalization and point of view, the subjectivity of the characters and the mechanisms of fictional authentication.

ÍNDICE

1. <u>INTRODUCCIÓN</u>	Pág.7
2. <u>OBJETIVOS</u>	Pág.11
2.1 Objetivo general	Pág.11
2.2 Objetivos específicos	Pág.14
3. <u>METODOLOGÍA</u>	Pág.15
4. <u>SISTEMA DE HIPÓTESIS</u>	Pág.18
4.1 Hipótesis principales	Pág.18
4.2 Hipótesis secundarias	Pág.18
5. <u>MARCO TEÓRICO</u>	Pág.21
5.1 Narración y narrador en el texto literario y en el texto fílmico.	Pág.21
5.1.1 Narración en el texto literario y en el texto fílmico.	Pág.21
5.1.2 El narrador en el texto literario y en el texto fílmico.	Pág.24
5.2 El punto de vista	Pág.38
5.3 La subjetividad del personaje	Pág.59
5.4 Autenticación ficcional	Pág.71
6. <u>UNIVERSOS CORTAZARIANOS EN EL CINE.</u>	Pág.89
<u>ESTUDIO COMPARATIVO DE TEXTOS LITERARIOS Y TEXTOS FÍLMICOS.</u>	
6.1 “Nunca se sabrá cómo hay que contar esto”: análisis comparativo de <i>Las babas del diablo</i> y <i>Blow-up</i> .	Pág.89
6.1.1 Contexto y personajes	Pág.91
6.1.2 Argumento	Pág.97

6.1.3	Espacio	Pág.100
6.1.4	Tiempo	Pág.104
6.1.5	El problema de la instancia narrativa y la focalización	Pág.105
6.1.6	Autenticación ficcional. El artista como “fingidor”	Pág.115
6.2	El destino era un vagón de metro:	Pág.119
	<i>Manuscrito hallado en un bolsillo y Juego subterráneo.</i>	
6.2.1	Los personajes	Pág.119
6.2.2	El espacio como condicionante	Pág.121
6.2.3	El tiempo	Pág.124
6.2.4	La subjetividad	Pág.128
6.2.5	Estructura y argumento	Pág.135
6.2.6	La importancia del concepto de juego	Pág.137
6.3	Las paredes hablan: estudio comparativo de <i>Graffiti</i> y <i>Furia</i>.	Pág.139
6.3.1	El tiempo	Pág.139
6.3.2	Espacio	Pág.142
6.3.3	La simbología del color	Pág.144
6.3.4	La ambigüedad de los personajes y la instancia narrativa	Pág.145
6.3.5	Punto de vista y focalización	Pág.153
6.3.6	La importancia del concepto de juego	Pág.159
6.4	Mesa para tres. <i>Cartas de mamá</i> y sus adaptaciones cinematográficas.	Pág.161
6.4.1	El espacio	Pág.162

6.4.2	El tiempo	Pág.165
6.4.3	Los personajes	Pág.170
6.4.4	La subjetividad de los personajes. Voz e instancia narrativa.	Pág.172
6.4.5	Punto de vista y focalización.	Pág.176
6.4.6	Autenticación ficcional	Pág.186
6.4.7	El juego y la irrupción de lo fantástico.	Pág.192
6.5.	“Quisiera ser Bioy”: el problema de lo inenarrable en <i>Diario para un cuento.</i>	Pág.195
6.5.1	Pervivencia del texto original	Pág.195
6.5.2	Contexto y espacio	Pág.198
6.5.3	Personajes	Pág.200
6.5.4	Organización del relato	Pág.206
6.5.5	Narrador y punto de vista. Focalización.	Pág.210
6.5.6	La ineficacia del lenguaje. Lo inenarrable.	Pág.218
6.6	“Esto ya lo toqué mañana”: <i>El perseguidor</i> y el enigma del tiempo.	Pág.224
6.6.1	Título	Pág.224
6.6.2	Referencias históricas y contexto.	Pág.225
	¿Quién es Johnny Carter?	

6.6.3	Personajes	Pág.229
6.6.4	Tiempo y transformaciones en la estructura temporal.	Pág.238
6.6.5	Espacio	Pág.244
6.6.6	Narrador y punto de vista	Pág.247
6.6.7	Transformaciones	Pág.251
6.6.8	La eterna búsqueda	Pág.254
6.6.9	¿Hay método en su locura?	Pág.257
6.7	Un dulce veneno: <i>Circe</i> y su adaptación cinematográfica.	Pág.259
6.7.1	Contexto y tiempo	Pág. 259
6.7.2	Espacio	Pág.262
6.7.3	Personajes	Pág.264
6.7.4	Modificaciones	Pág.269
6.7.5	La instancia narrativa y la subjetividad	Pág.275
	de los personajes.	
6.8	La mentira como forma de vida: <i>La salud de los enfermos</i>	Pág.284
	y <i>Mentiras piadosas.</i>	
6.8.1	Espacio	Pág.284
6.8.2	Personajes	Pág.288

6.8.3	Transformaciones	Pág.298
6.8.4	Tiempo	Pág.304
6.8.5	La mentira como hilo conductor	Pág.307
6.8.6	Punto de vista, enunciado y narrador	Pág.310
6.8.7	Realidad y ficción en el uso del lenguaje	Pág.314
6.9	Universos en contacto: <i>Intimidad de los parques,</i>	Pág.316
	<i>El ídolo de las Cícladas y Continuidad de los parques.</i>	
6.9.1	Personajes	Pág.316
6.9.2	Espacio	Pág.326
6.9.3	Tiempo	Pág.330
6.9.4	Narrador y focalización	Pág.333
6.9.5	Transformaciones	Pág.338
6.9.6	La irrupción de lo fantástico	Pág.341
7.	<u>CONCLUSIONES</u>	Pág.348
7.1	Validación de hipótesis principales	Pág.348
7.2	Validación de hipótesis secundarias	Pág.349
	<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	Pág.363
	<u>FILMOGRAFÍA</u>	Pág.374

1. INTRODUCCIÓN

Si de algo puede presumir la literatura frente a la cada día más omnipresente cultura audiovisual es de permitir al lector aportar su experiencia personal a la hora de perfilar el universo ficcional de la narración. No importa cuántas descripciones detalladas nos encontremos: siempre dotamos las palabras que leemos de un toque único, íntimo. De ahí que las versiones cinematográficas sean víctima de numerosas críticas, por muy fieles que sean a la historia original. De algún modo percibimos que han “traicionado” al original y en muy pocas ocasiones lo que vemos en pantalla se ajusta a la imagen preconcebida que habíamos elaborado.

Tiene mucho que ver en esto la eterna confrontación entre lo visual y lo lingüístico, en la que algunos autores dan por hecho la “supremacía de lo escrito” (Stam 2005,3-8): el esfuerzo intelectual que realiza el receptor ante un mensaje visual es menor, lo que deriva incluso en prejuicios de clase, ya que este tipo de adaptaciones, reescrituras o transducciones (más tarde abordaremos lo polémico de la nomenclatura) se asocia a la cultura de masas en un sentido más bien peyorativo.

Otros autores se posicionan en el lado opuesto y consideran las adaptaciones como una forma de rendir culto a la obra original, además de un buen recurso para acercar la literatura a un público mayoritario. El genial crítico y teórico del cine que fue André Bazin se mostraba a favor de este, desde su punto de vista mal considerado, “cine impuro” y decía: *[...] adaptar, por fin, ya no es traicionar, sino respetar* (Bazin 2000:120)

Dicho esto, no podemos caer en el error de considerar que todas las reescrituras fílmicas presentan el mismo nivel de complejidad. Las narraciones en las que predomina la

acción frente a la reflexión resultan, en principio, más sencillas de llevar a la pantalla y lo mismo sucede con las obras en las que abundan los pasajes descriptivos.

En el caso de Julio Cortázar la reescritura se torna más compleja, y es por eso que considero muy interesante adentrarse en el proceso adaptativo de sus textos. Tras una lectura atenta de la narrativa de este autor percibimos que en sus escritos nada es lo que parece. Muchos de los hechos que leemos en relatos como *Casa tomada* no suceden en realidad, sino que todo es producto de la imaginación, del ensueño, de algún tipo de enajenación mental o simplemente es un pensamiento que cruza la mente del protagonista de la historia.

Esto suscita varias preguntas a las que pretendo dar respuesta en este trabajo de investigación: ¿es posible adaptar fielmente los relatos de Julio Cortázar? ¿Cómo podemos trasladar a un medio audiovisual los universos ficticios que nos presenta el autor? ¿En qué medida perviven los juegos narrativos y las principales características del personal estilo cortazariano en la gran pantalla? ¿Qué modificaciones sufre el texto original?

Decir a estas alturas que Julio Cortázar es un escritor que desafía la lógica de los cánones literarios y los límites de la realidad en sus relatos suena a obviedad y a lugar común. Sin embargo, la imposibilidad de calificar temáticamente sus obras y la dificultad de establecer una clasificación formal de los mismos, como bien apuntaba M^a del Carmen Bobes (1991:285-295), es precisamente lo que hace que sea muy interesante centrar mi investigación en cómo se refleja la atmósfera de los relatos cortazarianos en el cine.

Todo aquel que esté familiarizado con la narrativa de Julio Cortázar se ha dejado atrapar

alguna vez por el desasosiego, por la sensación punzante de que algo no acaba de encajar, de no saber muy bien qué está pasando, aunque sobre todo ello planea la duda de si todo es un sueño. Los universos que recrea este autor son ciertamente desconcertantes, plagados de situaciones absurdas en un entorno completamente normal: muchos de los sucesos que Cortázar convierte en narración suceden solamente dentro de la cabeza de sus protagonistas, con lo que una mirada externa no podría percibir nada anormal. Teniendo esto en cuenta, cabe pensar que la tarea de adaptar este tipo de situaciones al lenguaje fílmico será cuanto menos complicada.

Por este motivo creo oportuno indagar en los procedimientos literarios y cinematográficos que hacen posible la transducción de la fábula del papel a la pantalla y también ver si lo que llamamos adaptación es tal, o si simplemente se trata de una serie de ideas o referencias que se cuelan a la hora de escribir un guión. Como bien expresa Harold Bloom (2009) a propósito de la poesía (aunque es susceptible de aplicarse a todas las artes), cualquier obra literaria es deudora de un texto o textos anteriores o incluso está sujeta a influencias de otras artes, como la pintura o la música. Por tanto, podríamos añadir que cualquier obra cinematográfica se basa en autores precedentes, ya sea deliberada o inconscientemente: *nihil novi*, que decían ya los antiguos.

En este trabajo de investigación intentaré, pues, distinguir aquellas reescrituras fílmicas que son, en efecto, una traslación de un texto literario de Julio Cortázar a la gran pantalla, de otras películas que simplemente recogen retazos del estilo o la narrativa del autor y la incluyen en sus creaciones sin ser un homenaje consciente, sino simplemente un pastiche de imágenes o “influencias” que ya forman parte del imaginario colectivo.

Por otro lado, pese a que se han realizado múltiples estudios de diversos aspectos

relativos a la literatura de Cortázar, considero que se ha obviado la influencia que ha ejercido en cineastas de todas las generaciones y nacionalidades, y la crítica y los estudiosos se han limitado en su mayoría a trazar paralelismos entre las técnicas narrativas propias de la *nouvelle vague* y de Julio Cortázar y a analizar los puntos comunes entre la conocida *Blow-up* y *Las babas del diablo*. Sin embargo, podemos ver la influencia de la literatura de Julio Cortázar en muchas otras obras cinematográficas, desde *Intimidad de los parques* de Manuel Antín, basada en *El ídolo de las Cícladas* y *Continuidad de los parques*, hasta el cine de acción con tintes distópicos, como es el caso de *Furia* de Alexandre Aja, basada en el cuento *Graffiti*. Comprobar la pervivencia de los mundos ficcionales cortazarianos en el cine actual es otra de las razones que me llevan a centrar mi investigación en las adaptaciones cinematográficas de los relatos breves del mencionado escritor.

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

El objetivo general de esta investigación es, como apuntaba anteriormente, establecer cuánto pervive de la narrativa de Julio Cortázar en las adaptaciones cinematográficas que se han hecho de sus relatos breves, a la par que identificar y mostrar las modificaciones (necesarias o no) que sufren dichas obras en su paso de la literatura al cine.

Para ello realizaré un análisis comparativo del discurso literario de algunos de los relatos breves del mencionado autor, (en concreto *Las babas del diablo*, *Graffiti*, *Cartas de mamá*, *Diario para un cuento*, *Circe*, *La salud de los enfermos*, *Manuscrito hallado en un bolsillo*, *El perseguidor*, *El ídolo de las Cícladas* y *Continuidad de los parques*) y del discurso fílmico de las adaptaciones cinematográficas de los mismos. Me centraré en una serie de unidades que ya han sido delimitadas, analizadas y definidas por teóricos como Genette y Bobes y que son las siguientes: el argumento y la fábula, el personaje, el espacio, el tiempo, el narrador e instancias narrativas, el punto de vista y la focalización (incluyendo aquí la ocularización y auricularización en el caso de los textos fílmicos), la subjetividad del personaje, los mecanismos de autenticación ficcional y el diálogo y los modos del discurso, prestando especial atención dentro de estos al monólogo interior.

Por otro lado, y tras el estudio de cada relato escogido y de su correspondiente adaptación cinematográfica, expondré cuál es el tratamiento que se da a O1 en O2 y cuánto queda de la primera en la última, es decir, qué cambios ha sufrido el texto literario en su paso a texto fílmico. Según Groensteen, (1998) las alteraciones que la

obra original es susceptible de sufrir pueden tener varios campos de actuación: por un lado pueden afectar a la situación dramática y hacer que el desenlace sea completamente diferente, algo que sucede con frecuencia para conseguir agradar al público. Tomemos como ejemplo el continuo edulcoramiento de los cuentos tradicionales como *La sirenita* por parte de Disney e incluso obras de Shakespeare como *King Lear*, cuyo final fue modificado por Samuel Johnson por ser demasiado cruel e innecesario, permitiendo así a los lectores ver hasta mediados del siglo XIX cómo Cordelia conseguía sobrevivir, casarse con Edgardo y reinar en Gloucester.

Los cambios pueden también afectar a la situación enunciativa y sustituir por ejemplo la voz del narrador por diálogos u otros recursos, así como a los personajes (que son a veces modificados para hacerlos más cercanos al receptor o exagerar sus características e influir en el juicio del público acerca de ellos) y también al género en que se inscribe O2.

Considero oportuno prestar especial atención a las alteraciones que sufren los relatos originales en cuanto a su contexto, y cómo esto es susceptible de afectar al significado de la obra O1, a la recepción de la misma y por supuesto a la atmósfera general del cuento. En ocasiones la “modernización” o cambio de coordenadas histórico-sociales de un texto clásico indigna a los lectores, ya que arruina la esencia original del texto y no refleja la riqueza del lenguaje o la impronta personal que caracteriza y hace único a un determinado escritor. Pensemos por ejemplo en *Romeo+Juliet* (1996) de Baz Luhrmann, adaptación cinematográfica que sitúa a Capuletos y Montescos en plenos años 90 y en un entorno urbano.

Así, otro de los objetivos de este trabajo de investigación es comprobar cómo afecta el

paso del tiempo a los escenarios en los que Cortázar sitúa a sus personajes, y si aún resultan atractivos y cercanos al gran público o si por el contrario necesitan reajustarse para conseguir ser creíbles. Por otro lado, también es interesante ver cómo cambia una misma historia en función de la corriente artística que predomine en el momento o en relación a hechos históricos, movimientos ideológicos y cambios sociales. Como ejemplo podemos citar *Blow-up* de Antonioni, que cambia *Las babas del diablo* de emplazamiento y lo sitúa en mitad del *Swinging London* en plena explosión del pop y la psicodelia, o *Juego subterráneo* de Roberto Gervitz, que lleva al protagonista de *Manuscrito hallado en un bolsillo* del metro de París al Sao Paulo actual.

Hay que tener en cuenta para analizar este aspecto de las adaptaciones fílmicas de Julio Cortázar lo que ya expone Piñera Tarque con respecto a *Los premios*: los mundos ficticios que crea el autor son *altamente equiparables a un modelo de mundo real* (2009:55). Por tanto, uno de los objetivos que persigue este trabajo de investigación es comprobar si las reescrituras respetan esa sensación de normalidad que acompaña a los hechos más insólitos, o si por el contrario el cine no es capaz de recrear la naturalidad con que los personajes observan o viven situaciones caóticas y surrealistas. Tal como el mismo Cortázar expone en su artículo *Del cuento breve y sus alrededores* (*Último round Vol. I*, 2009:79): *Sólo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico.*

En este aspecto me hago eco de los interrogantes que plantea Peña Ardid (1992, 26-27) al respecto de lo que significa que una adaptación fílmica sea fiel a la obra literaria en la que se basa: *Si se trata de ser “fiel”, es inevitable preguntarse a qué aspectos de la obra literaria: ¿al “espíritu”, a la estructura, a su “ritmo interno”? ¿A la “letra”?*

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Los objetivos específicos de esta tesis están supeditados a ese fin último que es identificar, exponer y clasificar las características de las alteraciones que sufren los relatos de Julio Cortázar en su proceso de traslación de material literario a fílmico.

El primer objetivo que me he fijado para llegar a comprender las peculiaridades del proceso adaptativo es delimitar semánticamente los conceptos de “reescritura” y “adaptación”, teniendo en cuenta lo ya dicho sobre el tema por parte de teóricos como Genette (en cuyo *Palimpsestos* estudia además los distintos tipos de intertextualidad de un modo magistral), Bazin (2000), Stam (2001, 2005) o Dolezel (1999), citados en la bibliografía.

Asimismo, creo oportuno comprobar cuándo es operativa esta nomenclatura o por el contrario en qué casos carece de sentido y por lo tanto debemos buscar otro término que se ajuste mejor a lo que queremos expresar. Para conseguir este propósito analizaré también otras nociones como la de “apropiación”, propuesta por Vanoye (1996) y Sanders (2006), el término “transescritura”, estudiado por Groensteen y Gaudreault (1998) y “revisión”, buscando así el que resulte más pertinente para los casos a estudiar.

El último de los objetivos que me propongo es, tras un análisis exhaustivo de los relatos cortazarianos escogidos con sus correspondientes adaptaciones cinematográficas y un estudio comparativo de los mismos, comprobar el grado de fidelidad de O2 respecto a O1. Esto se hará a varios niveles, puesto que los cambios que se producen en esta traslación o transducción afectan, como ya se ha expuesto en el apartado anterior, a varios aspectos de la obra.

3. METODOLOGÍA

A la hora de abordar este trabajo de investigación he comenzado, durante lo que llamaríamos el estadio inicial del mismo, por realizar una búsqueda exhaustiva de las fuentes primarias, esto es, de los archivos literarios y fílmicos que voy a analizar y a comparar entre sí (los relatos breves de Julio Cortázar y sus reescrituras fílmicas).

Además, he organizado una bibliografía solvente que me ha permitido establecer un estado de la cuestión del tema central de mi tesis. De este modo, haré una recopilación de los estudios que se han hecho hasta el momento acerca de las relaciones entre cine y literatura, centrándome especialmente en las adaptaciones cinematográficas y en mayor medida en las influencias de la literatura de Julio Cortázar en el séptimo arte. En la bibliografía que acompaña a esta tesis aparecen, por consiguiente, tanto manuales de Teoría Literaria y Literatura Comparada como estudios dedicados al análisis del lenguaje cinematográfico, material específico relativo a relatos concretos e incluso correspondencia personal del propio Cortázar y otros textos en los que el autor ha ido desgajando sus concepciones acerca de la naturaleza de la narrativa breve, las características de la literatura fantástica y otras cuestiones que nos atañen y que resultan imprescindibles para poder interpretar en toda su complejidad los mundos ficcionales cortazarianos.

Tras esta primera fase comencé a releer y analizar los relatos objeto de estudio, a la par que a ver simultáneamente sus reescrituras fílmicas, comparando ambos y esbozando las primeras soluciones a las preguntas formuladas en este trabajo de investigación, teniendo en cuenta las hipótesis planteadas y las principales teorías que conforman el marco teórico en el que se inscribe este trabajo.

Una vez analizados en profundidad todos los materiales seleccionados, he establecido unas bases teóricas sólidas en las que enmarcar el trabajo y he esbozado unas primeras conclusiones. Tras una primera fase en la que cobra más relevancia la recogida de información y de documentos de diversa índole (textos, archivos audiovisuales...) he procedido a continuar con mi labor de analizar los materiales estableciendo los distintos tipos de relación entre O1 y O2.

Tras esto, y de la convergencia entre las tareas de tipo práctico (análisis y comparación de obras literarias y fílmicas) con las de índole más teórica, han surgido conclusiones más firmes y he empezado a confirmar o descartar las hipótesis planteadas.

En la última etapa del trabajo de investigación he establecido y expuesto mis conclusiones finales a través de la consecución de los objetivos propuestos; de este modo validaré o demostraré falsas las hipótesis establecidas, respondiendo a las preguntas formuladas en los primeros pasos de mi plan de tesis.

Para dar respuesta a las preguntas planteadas y comprobar la validez de las hipótesis formuladas analizaré y compararé entre sí una serie de relatos de Julio Cortázar y sus versiones cinematográficas para determinar si nos encontramos ante una adaptación, apropiación, revisión o reescritura, o si la obra cinematográfica no tienen nada que ver con la obra literaria precedente.

La estrategia metodológica que utilizaré para tal propósito, por consiguiente, seguirá los preceptos y teorías de la Literatura Comparada, y se basará en el análisis de textos tanto literarios como fílmicos, siguiendo, por ejemplo, el esquema propuesto por Sánchez Noriega (2000) o Carmona (1996). Por otro lado, seguiré enfoques de autores pertenecientes a distintas escuelas teóricas, cuyos ensayos y trabajos se centraron en

analizar las peculiaridades de las relaciones entre cine y literatura, tales como Chatman (1990), Company (1987), Peña Ardid (1992) o Piñera Tarque (2009).

4. SISTEMA DE HIPÓTESIS

A la hora de responder a las preguntas planteadas en este trabajo de investigación he formulado varias hipótesis que deberé validar o demostrar falsas y que resumiré a continuación:

4.1 HIPÓTESIS PRINCIPALES

-Hipótesis 1.1: adaptar con fidelidad y cierta exactitud los universos creados por Julio Cortázar al cine resulta imposible, debido a la complejidad de los mundos que recrea su narrativa, a la atmósfera característica de la que dota a sus relatos y a los juegos metaliterarios y narrativos que nos presenta.

-Hipótesis 1.2: es posible realizar reescrituras fílmicas (teniendo en cuenta las limitaciones de dicho término) de los relatos de Julio Cortázar, reflejando de manera más o menos fiel según el caso la esencia, la atmósfera, la fábula y elementos constitutivos de tipo formal, temático o semántico. En caso de poder demostrar esta hipótesis deberemos realizar una clasificación de acuerdo al nivel de fidelidad que presenta la O2 respecto de la O1.

4.2 HIPÓTESIS SECUNDARIAS

-Hipótesis 1.2.1: la versión cinematográfica de un relato determinado de Julio Cortázar reproduce el contenido de la obra original *in extenso*, limitándose las transformaciones al mero ajuste de los elementos sonoros y visuales. Estamos pues ante una “adaptación” o ejercicio de transmediatización simple, en la que se produce un cambio de medio sin que el autor de la reescritura fílmica modifique el contenido de la obra literaria original, su estructura formal, el significado, el contexto... En el caso de

existir representaría el grado máximo de fidelidad respecto al texto.

Naturalmente hay que tener en cuenta lo que Stam (2005) llamaba la “diferencia automática” en el paso del texto literario al fílmico o según la terminología de Bluestone (1957) entre la “imagen visual” propia del cine y la “imagen mental” que caracteriza a la literatura, por lo que surge la duda de si podemos hallar en la práctica un caso que encaje en esta hipótesis.

-Hipótesis 1.2.2: la versión cinematográfica objeto de estudio reproduce el texto de O1 con fidelidad sin realizar transformaciones que afecten a la situación dramática, a la situación enunciativa, los personajes o el género. Sin embargo, sí hay un cambio de perspectiva derivado de un contexto distinto, de la subjetividad individual del autor de la reescritura y de las diferencias en las expectativas de recepción de la obra O2. Según Vanoye y Sanders en este caso nos encontramos ante una “apropiación”, consecuencia de un “condicionamiento existencial”, en cuyo proceso distinguimos tres factores: el socio histórico, estético y estético-individual (Vanoye, 1996:146). La transferencia aquí no es solamente semiótica, sino también histórico-cultural, aunque la fidelidad al texto es una prioridad.

-Hipótesis 1.2.2a: la distinción entre “adaptación” y “apropiación” no es operativa en el caso de los relatos de Julio Cortázar llevados al cine, pues es imposible adaptar los textos sin que el autor de la versión cinematográfica deje en ella su impronta personal.

-Hipótesis 1.2.3: la versión fílmica del relato ya no es una mera adaptación, sino una “reescritura” o “revisión”. Esto es, un proceso que implica utilizar el texto precedente (determinados cuentos de Cortázar en el caso que nos ocupa) para

reformularlo y reutilizarlo desde una nueva mirada, lo que podría significar que la obra cinematográfica presenta cambios sustanciales respecto a aquella en la que se basa, pudiendo ser estos de tipo formal, temático o semántico.

También la intención autorial de la obra literaria puede diferir de la de su versión cinematográfica, lo que provoca cambios en los motivos de los personajes o causas de la acción (lo que Genette llama “transmotivación”) o en el valor que se atribuye a una acción o conjunto de acciones (“transvalorización”) además de en otros elementos del discurso ya apuntados anteriormente, como el narrador, los personajes, el punto de vista, los modos del discurso o incluso el género en el que se inscribe la obra. Si adoptamos una lectura posmoderna debemos tener en cuenta que existe la posibilidad de que cuanto más parecido al modelo sea la reescritura más subversiva será su lectura.

-Hipótesis 1.2.4: la obra resultante presenta un número de divergencias tal que hace que no podamos reconocer la presencia del texto literario original más allá de alguna referencia, por lo que la fábula, y por consiguiente también el relato, puede resultar irreconocible.

5. MARCO TEÓRICO

5.1 NARRACIÓN Y NARRADOR EN EL TEXTO LITERARIO Y EN EL TEXTO FÍLMICO

5.1.1 NARRACIÓN EN EL TEXTO LITERARIO Y EN EL TEXTO FÍLMICO.

Pese a que existen numerosas diferencias entre un texto literario y un texto fílmico, ambos tienen en común su condición de relato, concepto que delimitan Gaudreault y Jost (1995:26-29), enumerando una serie de características comunes a todos ellos y que se pueden resumir en las siguientes:

1. Un relato debe tener un inicio y un final.
2. Es una secuencia doblemente temporal: por un lado, la temporalidad de aquello que se narra, y por otro la del acto narrativo.
3. Toda narración es un discurso.
4. La percepción del relato “irrealiza” la cosa narrada.
5. Un relato es un conjunto de acontecimientos.

Sin embargo, esta definición presenta varias dificultades a la hora de abordar el análisis del relato cinematográfico, pues resulta complejo determinar qué enunciados se encuentran en una imagen. Es más, es prácticamente imposible atribuir un solo enunciado a cada imagen cinematográfica, aunque sí podemos afirmar que en toda imagen hay al menos un enunciado. Según Metz, *la imagen de una casa no significa casa, sino “he aquí una casa”*. (1968:118)

Además, el relato se compone, en ambos casos, de una “historia”, constituida por el desarrollo de unos sucesos (que llamamos “acciones” si son realizados por personajes y “acontecimientos” si son experimentados) y un “discurso” o “trama”, que se refiere a

los procedimientos o estrategias de la narración, es decir, al modo en que la historia es contada. De esta distinción podemos inferir que el discurso será diferente según el medio de expresión que se emplee (cine o novela) y los códigos que dicho medio utilice para contar la historia.

En el caso del cine sonoro nos encontramos ante un relato doble, pues imagen y palabra conforman dos relatos distintos que se entremezclan gracias al montaje, en lo que Eisenstein denominaba “montaje polifónico” (1970:256)

Son diversas las teorías de la narración que se ocupan del discurso fílmico. En primer lugar, debemos establecer la diferencia entre las teorías miméticas de la narración y las teorías diegéticas, cuya distinción ya establecieron Aristóteles y Platón.

A grandes rasgos, las teorías miméticas de la narración son aquellas que conciben la narración como la representación de un espectáculo, es decir, como el hecho de mostrar. Toman como modelo el acto de la visión, ya que un objeto de percepción se presenta al ojo del espectador. La perspectiva se convierte en el concepto principal para explicar la narración. En la *Poética* de Aristóteles (1974) se considera la representación teatral como el ejemplo principal de mimesis, y se distingue aquí la mimesis de acciones y la mimesis de hombres. Ya con Platón esto se extiende a otras artes, como la pintura o la escultura.

En cambio, las teorías diegéticas consideran la narración como una actividad verbal, literal o analógicamente, es decir, se equipara al hecho de contar, que puede ser oral o por escrito. Platón (2012) considera que la narración es una actividad fundamentalmente lingüística, y distingue en el libro III de la *República* esta forma de narrar, simple y pura, en la que *el propio poeta es el narrador y ni siquiera intenta sugerirnos que ningún otro*

excepto él sea quien habla, frente a la narrativa imitativa o “mimesis” en la que el poeta habla a través de sus personajes.

En términos más modernos, podríamos equiparar estas dos teorías narrativas con la distinción entre “show” and “tell” propuesta por Lubbock (1921), quien propone dos métodos narrativos: por un lado el pictórico, que representa la acción en el espejo de la conciencia de un personaje, y por otro lado el dramático, que presenta de forma neutral los hechos visibles y audibles del caso.

Esta dicotomía aparece también en autores como Gaudreault y Jost, quienes distinguen entre “narración” y “mostración” (1990:32-35). “Narración” (o el “decir”) sería para ellos el equivalente al método diegético, *un discurso en el que localizamos, con mayor o menor facilidad, como siempre, a un narrador, esa instancia que nos proporciona informaciones sobre los sucesivos estados de los personajes, en un orden dado, con un vocabulario escogido, y que nos transmite, más o menos, su punto de vista*. En cambio, la “mostración” (equiparable a la “mimesis” aristotélica y platónica) implica otra forma de transmitir informaciones narrativas, que para ellos sería *eliminando completamente al narrador del proceso de comunicación, la reunión en un mismo “terreno” [...] de los diversos personajes del relato. Para ello, se recurre a actores cuya tarea será la de hacer revivir, en directo (aquí y ahora), ante los espectadores, las diversas peripecias que supuestamente han vivido (antes y en otra parte) los personajes que personifican*.

También Todorov elaboró una distinción a este respecto, confrontando narración y descripción. Para Todorov, quien bebe de nuevo de la fuente primigenia de la *Poética* aristotélica, lo específico de la narración es que implica una transformación radical de la situación inicial, frente a la simple sucesión o yuxtaposición de elementos, propia de la

descripción (1971: 387–409).

Ahora bien, la narración de acciones –el hecho de contar una historia– no se presenta en el texto aristotélico como algo exclusivo del relato, sino compartido con el género dramático. Se trata de una perspectiva recuperada en estudios recientes, según la cual el texto narrativo y el texto dramático compartirían la misma estructura profunda (contar hechos), difiriendo únicamente en el tipo de manifestación concreta, que es variable de acuerdo con el modo específico de cada género (Bobes: 1987, 176–183).

5.1.1 EL NARRADOR EN EL TEXTO LITERARIO Y EL TEXTO FÍLMICO

Para abordar la cuestión de quién es realmente el encargado de narrar una historia en el relato literario y el relato fílmico debemos reconocer, en primer lugar, la dificultad que entraña identificar a esta instancia narrativa en el caso del texto cinematográfico.

Esta dificultad radica en la invisibilidad que caracteriza en la mayoría de las ocasiones al narrador cinematográfico, y a su capacidad de crear la ilusión de que las imágenes que presenciamos se presentan ante nosotros sin necesidad de la intervención de ninguna instancia superior que ordene el relato. Sin embargo, y tal y como dice Sánchez Noriega (2000:86): *Ningún relato se cuenta a sí mismo, por lo que la instancia narrativa es quien establece el contrato ficcional que el autor plantea al lector o espectador.* También Jost (1987:32) aclara que *el relato cinematográfico supondría un “gran imaginador”, como todo relato supone un narrador.*

Partimos, pues, del hecho de que todo relato fílmico tiene un narrador o instancia narrativa encargado de organizar esa materia narrativa, llámesele “gran imaginador”, tal como hizo Jost siguiendo a Laffay, “narrador invisible” (Ropars-Wuilleumier, 1972), “enunciador” (Casetti, 1983), “narrador implícito” (Jost, 1988), o “meganarrador”

(Gaudreault, 1988), nomenclaturas todas ellas que buscan poner un nombre a esa instancia narrativa que organiza el relato cinematográfico y cuyas huellas resultan difíciles de hallar.

Para Bordwell (1996:9) la teoría fílmica tradicional crea un ojo perspectivístico para el cine, al que podemos llamar “observador invisible”. Un filme narrativo presenta los acontecimientos de la historia a través de la visión de un testigo invisible o imaginario, capaz de transmitir al espectador lo que percibe y siente, además de lo que sabe.

Algunos teóricos clásicos sugerían que la narrativa fílmica emplea un narrador omnisciente, pero insistían en que la película debería limitar nuestra conciencia de dicha omnisciencia. Se empezó a comparar el movimiento de la cámara con el del cuerpo humano, dando así fuerza a la llamada “teoría del observador invisible”, que postula que toda narración fílmica estaría mediatizada por la lente de la cámara, que representa la mirada de un espectador implícito, cuyo punto de vista adopta el espectador. De este modo. Una inclinación de la cámara representaba un giro de la cabeza, un plano de seguimiento a un movimiento hacia adelante o hacia atrás, etc.

Esta teoría, sin embargo, no puede dar respuesta a procesos como las pantallas divididas o posiciones de cámara y puntos de vista que no serían atribuibles a ningún espectador, con lo que seguiríamos sin resolver la incógnita de quién se encarga de la narración en estos casos.

Bordwell va un paso más allá y se plantea en qué sentido podemos hablar de un narrador como fuente de la narración fílmica (1996:62). En algunos casos se presenta a un personaje narrando acciones de la historia de alguna forma, es decir, hay un personaje narrador. En otras ocasiones podemos identificar a una persona que no forma

parte del mundo de la historia como narrador, una figura que conocemos como “narrador extradiegético”. En ambos casos resulta sencillo identificar la figura del narrador.

Sin embargo, para algunos autores como Branigan (1984) estas instancias no producen. Si esto es así y no se identifica una voz o cuerpo como punto de narración, Bordwell se plantea si es posible hablar de la presencia de un narrador en el film.

Ante esta cuestión, varios autores sugieren que la fuente de la narración es una figura análoga al “autor implícito” que propone Wayne Booth (1961:71-75), es decir, un ser invisible que organiza el material narrativo, una figura que a pesar de no hacerse patente en el relato fílmico es el responsable último del mismo, una figura omnipotente que recuerda una vez más a ese “gran imagier” o “gran imaginador” que propugnó Laffay (1964:81), un personaje ficticio e invisible que elige y organiza lo que el espectador va a percibir. Para Laffay, en el centro de toda narración fílmica hay “un maestro de ceremonias fantasmal”.

A dicho autor implícito no se le puede atribuir ningún rasgo que no pueda adscribirse a la propia narración: a ella corresponde suprimir información, limitar nuestro conocimiento, generar curiosidad... Para Bordwell, dar a cada película un narrador o autor implícito diferente es “permitirse una ficción antropomórfica” (1996:62)

Según Prósper Ribes (1991:18) es importante no confundir la figura del autor (quien elabora la narración) con el ente al que se recomienda la función de actuar de intermediario entre el espectador y la narración, figura que debe estar integrada en el relato y que por tanto debe manifestar su presencia de una forma u otra, pues en el caso de que no lo haga no se podría considerar realmente que haya un narrador en la obra.

En el caso de la narración audiovisual, el narrador es una figura de la que puede o no servirse el autor, y como tal debe manifestarse en un momento dado, aunque no es necesario que se haga visible explícitamente, pues puede hacerse patente a través de otros mecanismos, tales como el montaje. Principalmente, el narrador en el cine se hace presente a través de la subjetividad de la imagen, es decir, por los deícticos que ponen de manifiesto el acto de la enunciación. Sánchez Noriega (2000:87) hace un inventario de estos, entre los que incluye:

- El subrayado del primer plano.
- El punto de vista visual por debajo de los ojos,
- La representación de una parte del cuerpo de un personaje cuya perspectiva visual se adopta.
- El primer plano.
- La sombra de un personaje.
- Un caché que remita a la mirada de un personaje.
- Las vibraciones de cámara al hombro.
- Los emblemas de emisión, como ventanas o espejos, que subrayan la acción de mostrar.
- Elementos propios de estilo autorial.
- La voz *over*.
- Carteles
- Figuras de informadores y personajes que recuerdan.
- Rótulos y sobreimpresiones exteriores a la diégesis.
- Roles profesionales como actores, cineastas y gentes del espectáculo que remiten al mundo del narrador o casos en los que el director interpreta a un

personaje o tiene una presencia esporádica a modo de firma.

- Recursos expresivos y todo tipo de figuras retóricas, como paralelismos, antítesis, metáforas, citas literarias y audiovisuales o símbolos.

Según Genette (1989:273) podemos considerar tres elementos que ayudan a perfilar la voz narrativa: el tiempo de la narración, el nivel narrativo, y la persona o las relaciones entre el narrador y la historia.

En primer lugar, según el tiempo de la narración podemos distinguir cuatro tipos de relato:

1. Ulterior, que corresponde a la posición clásica del relato en el pasado. Es el tipo de narración que impera en la mayoría de los relatos.
2. Anterior: un relato predictivo, que se sitúa normalmente en el futuro, aunque puede conducir al presente.
3. Simultánea, que corresponde a un relato situado en el presente contemporáneo de la acción. En este caso, la coincidencia de la historia y la narración elimina toda especie de interferencia y juego temporal
4. Intercalada, que tiene lugar entre los momentos de la acción. Se trata esta de una narración en varias instancias.

Según el nivel narrativo podemos diferenciar los siguientes tipos de relato:

1. Relatos de un solo nivel, en los que este relato es el único relato existente.
2. Relatos en los que hay un personaje que cuenta una historia dentro del relato principal, donde hay un relato de segundo orden o metadieético. En el relato de segundo orden la instancia narrativa se hace presente en el texto mediante narradores intradieéticos, que son creaciones suyas. El relato metadieético se

relaciona con el relato primero en virtud de distintas funciones:

- a) Función explicativa: cuando se trata de proporcionar diversas explicaciones mediante la narración de hechos del pasado, como sucede cuando se produce una analepsis.
- b) Función temática: cuando el relato segundo no mantiene continuidad diegética alguna con el primero y se presenta (como ocurre en el caso de las parábolas y las fábulas) como un inserto con valor de ejemplo, una lección moral de la que hay que deducir un mensaje que tiene su función en el relato primero.
- c) Función distractiva y obstructiva respecto al relato primero, en el sentido de que no hay ningún texto entre ambos niveles, más allá de la voluntad del autor implícito. Un ejemplo de esto sería *Las mil y una noches*.

El paso de un nivel narrativo al otro, según Genette (1989:289), solamente puede asegurarse mediante la narración, que consiste en introducir en una situación el conocimiento de otra situación por medio de un discurso, o dicho con otras palabras, toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o viceversa). Se trata, por tanto, de una ruptura mediante la cual el narrador transgrede su estatuto e interfiere injustificadamente en el relato metadiegético. Es lo que ya en la antigüedad se conocía como “metalepsis del autor” y que consistía en fingir que el poeta produce los efectos que canta. En literatura tenemos como ejemplo canónico *Continuidad de los parques* de Julio Cortázar, relato breve en el cual un hombre que lee una novela se ve amenazado por un personaje de la misma. En el relato fílmico es lo que llamamos “cine dentro del cine”, cuyo ejemplo más célebre es *La rosa púrpura del Cairo* (1985), de Woody Allen, película en la cual los personajes de un film cobran vida

y salen de la pantalla del cine.

Por último, y en cuanto a la persona o relación entre el narrador y la historia, podemos señalar, al menos, dos tipos de narrador, en función de su presencia o ausencia en la diégesis:

1. Narrador extradiegético (también llamado “impersonal”): el narrador se sitúa fuera de la historia, es decir, no participa en ella. Puesto que en el relato hay una única instancia narrativa, el narrador extradiegético coincide sustancialmente con el autor implícito o con el narrador principal.
2. Narrador intradiegético, a veces denominado “personaje narrador”: es un personaje que participa en la historia y cuenta los sucesos. Normalmente se considera que el narrador personaje es una figura diegética y extradiegética al mismo tiempo, aunque parece más acertado pensar que existe un narrador extradiegético encargado de otorgar al narrador intradiegético su estatuto como personaje y de autenticar su testimonio, que puede ser más o menos fiable.

En el caso del relato cinematográfico el discurso del personaje narrador siempre se halla envuelto en un relato principal mayor (o primer nivel de relato) controlado por un narrador extradiegético. (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 1999:121)

El narrador intradiegético puede hacerse visible en la historia de dos maneras principalmente:

- a) Narrador homodiegético: se trata de un personaje que está presente y participa en la misma historia que cuenta. En el caso de que el personaje protagonice el relato en primera persona se le denomina *autodiegético*.
- b) Narrador heterodiegético: personaje que cuenta una historia en la que no

actúa, en una historia insertada dentro de la principal, es decir, es el responsable de una narración metadieética. En ocasiones, toda la historia es contada por un narrador heterodieético que solo aparece en un prólogo introductorio o mediante una voz en *off* que no se identifica con nadie. Sin embargo, podemos hablar igualmente de narrador intradieético en estos casos.

Debemos puntualizar que en el cine las categorías de narrador intradieético y extradieético no son modos alternativos de relación del narrador con la historia, debido por un lado a que el relato fílmico exige un narrador principal al margen de que haya o no un narrador personaje y por otro lado a que mientras esté solo puede utilizar los procedimientos propios de un personaje, pues es un narrador personal que emplea códigos verbales para narrar la historia. El narrador cinematográfico es de carácter impersonal y se vale del conjunto de códigos visuales, sonoros y sintácticos.

Por otro lado, queda patente la necesidad de un narrador fílmico en los relatos que se presentan como resultado de un narrador intradieético pero que muestran unas imágenes que no pueden ser atribuidas a ese personaje narrador, pues sobrepasan la capacidad o nivel de conocimiento que se le atribuyen.

Podemos también establecer una diferencia entre el narrador extradieético e intradieético basándonos en que el primero es responsable de crear un mundo de ficción según unas leyes y además se encarga de dar cuenta de ese mundo como si tuviera una existencia autónoma. El narrador personaje, en cambio, no es capaz de crear tal mundo, sino que simplemente puede contar lo que él u otros personajes conocen.

Otra diferencia que hay entre ambos tipos de narrador tiene que ver con la fiabilidad que

se le presupone. Al narrador extradiegético se le considera tradicionalmente más fiable, puesto que él mismo se ha encargado de crear ese mundo ficcional que va a describir. Mentir, para este tipo de instancia narrativa, sería reconocer incapacidad narrativa o incoherencia. Los narradores intradieгéticos, en cambio, pueden mentir o equivocarse, olvidar datos u obviarlos o apreciar de forma subjetiva la realidad circundante, pues están refiriéndose a un mundo que no han creado. Puede darse el caso de que el fragmento del relato que conocemos a través de un narrador intradieгético presente diferencias respecto a la información transmitida por el narrador extradiegético, responsable último del mundo ficcional en que se inserta el relato. Por este motivo, puede ocurrir que la imagen y la voz en *off* se contradigan si cada una de ellas corresponde a un narrador distinto.

En el caso de la literatura, sin embargo, se acepta sin dificultad que el relato intradieгético pueda mentir en la medida en que la verbalización, es decir, el acto de contar unos hechos por medio de la palabra, se lleva a cabo mediante el filtro de un personaje. Por el contrario, resulta más inverosímil para el espectador aceptar que unas imágenes atribuidas igualmente a un narrador personaje puedan mentir, debido al carácter representacional que tiene la imagen y a la autoría del narrador fílmico.

El espectador otorga de manera natural una mayor credibilidad a la representación audiovisual de lo que cuenta el narrador, puesto que el mero hecho de mostrar una realidad tiene autonomía discursiva respecto a quien narra.

Para Chatman (1978:211) no es tan importante clasificar en categorías los tipos de narradores como identificar las características que señalan su grado de audibilidad. Cuantas más características de identidad tenga un narrador, más patente es su presencia.

Aquellas historias a las que llamamos no narradas o mínimamente narradas son esas en las que no se dan estas características o se dan en menor medida. Según esto, hay un espectro entre los narradores a los que apenas se oye y aquellos que son muy audibles. La presencia del narrador viene marcada por la sensación del público de que hay una comunicación demostrable: si sentimos que nos están contando algo supondremos que alguien lo está contando.

Ribes (1991:24) propone otra clasificación para los tipos de narrador, parecida a esa distinción entre narrador extradiegético/ intradiegético, basándonos en el grado de integración en los acontecimientos que se narran. Según esto podemos diferenciar entre:

1. Narrador que participa en los acontecimientos.
 - a) Narrador protagonista
 - b) Narrador secundario
 - c) Narrador testigo
2. Narrador que no participa en los acontecimientos y que sin embargo está integrado en el relato.

Para Prósper Ribes (1991, 28), el papel del narrador cobra relevancia a la hora de hacer más creíble una serie de rupturas que aparecen en el relato fílmico y que podrían resultar poco verosímiles al espectador. Señala tres tipos a este respecto:

- a) Primer tipo: cuando se suprimen datos en la imagen visual que el narrador cuenta mediante la voz en *off*.
- b) Segundo tipo: casos en los que a través del narrador se procede a señalar tan solo aquellos acontecimientos que son significativos en un corto espacio de tiempo, pero que en la vida de los personajes tardan mucho tiempo en producirse.

c) Tercer tipo: este es el caso de las rupturas temporales que se realizan a través del narrador. El relato del narrador justifica diegéticamente estas rupturas temporales; el ejemplo más claro de esto lo encontramos cuando alguno de los personajes recuerda, ya que la historia se traslada al pasado de forma natural, según los códigos de la narrativa clásica cinematográfica. Aquí, se hace más potente la ilusión de transparencia y se rechaza la presencia de un autor ajeno a la historia. Se facilita también el empleo de la elipsis, dotando de una mayor coherencia y lógica al paso de una secuencia a otra.

Para Ribes, el concepto de narrador personaje y su papel dentro del relato fílmico suelen ir unidos al *flashback* cinematográfico. La acción del narrador dentro del relato implica una referencia a un tiempo pasado, es decir, el narrador cuenta una historia que ya ha sucedido. Por este motivo, necesitamos *un tiempo que sirva como eje para el salto al pasado o los sucesivos saltos que se puedan producir. Este tiempo que se constituye como eje a partir del cual se articulan los posibles pasados en la narrativa clásica cinematográfica se entiende como presente.* (Op.cit.,31)

Por tanto, los relatos fílmicos son en la mayoría de las ocasiones producto de un *flashback* del narrador personaje. Sin embargo, también hay otras posibilidades, como aquellos films en los que el narrador relata hechos presentes. Sería este el caso, por ejemplo, de documentales.

Puede también ocurrir que la historia esté contada en *flashforward*, es decir, que se narren hechos futuros. Sin embargo, esta opción resulta más complicada de asimilar para el espectador que el *flashback*.

Aunque, como decíamos, el relato de un narrador es casi siempre un recuerdo de unos

hechos pasados, Prósper Ribes argumenta que podemos distinguir dos modalidades básicas para su presentación:

1. El relato se establece a partir de una acción del narrador hacia el exterior. Lo más común es que se utilice la voz del narrador, quien puede manifestarse a través de la imagen cuando empiece a contar lo sucedido o a través de la voz en *off*.
2. La acción del narrador no es tan manifiesta y su origen se encuentra en el personaje, que en un momento determinado del relato recuerda o piensa en algún suceso que tuvo lugar tiempo atrás.

El hecho de narrar unos sucesos en *flashback* a través del relato de un narrador plantea para Ribes (1991:36) dos problemas. El primero de ellos es, según sus propias palabras, que *Si el narrador es por definición un personaje de ficción, pero existe un desdoblamiento en el carácter del personaje, ¿cuándo un personaje se convierte en narrador?* Podríamos responder a esta incógnita que consideramos a un personaje narrador desde el momento en que se encarga de transmitir información al espectador. Efectivamente, en los relatos narrados en *flashback* nos encontramos con un personaje que se desdobra: por un lado, es simplemente personaje, que realiza una serie de actos mediatizados por el narrador, y por otro cumple la función de narrador, aunque esté recordando sucesos que el mismo protagonizó. Podemos concluir que cuando el personaje asume este papel de narrador no es exactamente el mismo personaje que vemos llevando a cabo esos hechos en el pasado.

El segundo problema que menciona Ribes es que hay cierta información que se suministra a través de *flashbacks* que plantean un desafío a la credibilidad y verosimilitud de la narración fílmica, y menciona específicamente los casos en los que

el narrador presenta unos hechos que es imposible que conozca, ya que no se encontraba allí en el momento en que tuvieron lugar o bien sí se encontraba presente pero no pudo haber sido capaz de apreciar completamente la complejidad de estos hechos.

Por otro lado, y puesto que la información que recibe el espectador siempre va a estar mediatizada por el narrador, o lo que es lo mismo, supeditada a lo que este conozca o desconozca y decida compartir, debemos tener en cuenta dos aspectos a la hora de clasificar al narrador de un texto fílmico:

1. El grado de conocimiento que posee el narrador de los acontecimientos que narra.
2. Cómo distribuye la información a partir de su saber y qué tipo de información distribuye.

Debemos puntualizar que puede darse el caso de que el narrador transmita información que no se puede corresponder con lo que realmente puede conocer.

El narrador puede encontrar la información dentro de la propia ficción, ya sea porque participa en los acontecimientos que relata o por algún tipo de referencia informativa dentro de la ficción, como una carta, una llamada telefónica u otro personaje que cuenta algo. También puede ser que tenga toda la información, pues está relatando un hecho ya pasado, sobre el cual puede opinar, puesto que ya está terminado.

Sea cual fuera la fuente de información a la que recurre el narrador, podemos clasificar al narrador de acuerdo con su grado de conocimiento respecto a lo que relata. Ribes (1991:40) propone esta tipología:

A) Conocimiento de los hechos:

- Total
- Parcial

B) Conocimiento con respecto a otros personajes:

- Mayor
- Igual
- Menor

C) Conocimiento con respecto al espectador:

- Mayor
- Igual
- Menor

5.2 EL PUNTO DE VISTA

Decía Cortázar en *Algunos aspectos del cuento* (1971:405) que:

[...] Nadie puede pretender que los cuentos sólo deban escribirse luego de conocer sus leyes. En primer lugar, no hay tales leyes; a lo sumo cabe hablar de puntos de vista, de ciertas constantes que dan una estructura a ese género tan poco encasillable.

Resulta pues imprescindible estudiar el uso del punto de vista en los relatos breves de este autor, que da gran importancia a este aspecto, hasta el punto de considerarlo el único elemento *sine qua non* del cuento.

Antes de proceder al análisis de los diversos tipos de puntos de vista, tanto en los relatos breves de Julio Cortázar como en sus adaptaciones cinematográficas, debemos delimitar el significado del concepto y dejar claro a qué nos referimos cuando hablamos de ello.

En ocasiones resulta complejo establecer el límite entre la voz narrativa y el “punto de vista”. Podemos empezar estableciendo que mientras la voz narrativa hace referencia al habla o a los otros medios explícitos por medio de los cuales se comunican los sucesos al receptor, el punto de vista es el lugar físico o la situación ideológica u orientación concreta de la vida con los que tienen relación los sucesos narrativos. Por otro lado, el punto de vista siempre se sitúa en la historia, al contrario que la voz, la cual queda fuera, en lo que denominamos “discurso.” (Chatman, 1978:1990, 166)

No debemos caer en el error de pensar que el punto de vista se refiere únicamente a lo que uno o varios personajes ven, ya que el término abarca todo lo relativo a la percepción. Tal y como apunta Chatman (1978:1990, 164), el punto de vista es *el lugar físico, situación ideológica u orientación concreta de la vida con los que tienen*

relación los sucesos narrativos. No se limita pues a la expresión, sino que abarca también la perspectiva con respecto a la que se realiza esa expresión. En este sentido, debemos tener en cuenta que el uso de palabras como “visión” y “ver” puede tener un sentido metafórico y no referirse literalmente a lo que los personajes perciben a través del sentido de la vista.

Cuando nos referimos al punto de vista, debemos distinguir tres tipos, de acuerdo con la tipología que establece Chatman (1978:1990, 163)

- a) Punto de vista litera o perceptivo: lo que ve el personaje a través de sus ojos, es decir, se pone en relación con la óptica focal del personaje.
- b) Punto de vista figurativo o cognitivo: lo que sabe el personaje, es decir, vemos los hechos y las cosas a través de su visión del mundo. Se trata pues de adoptar una óptica epistemológica, ya que el personaje imprime en los acontecimientos su ideología o su sistema conceptual. En muchas ocasiones esto se traduce en juicios de valor, como por ejemplo: *ayer vi a Luis, pobre...*
- c) Punto de vista transferido o de interés: los hechos se transmiten desde la posición de interés de alguien.

En este caso el sujeto puede ser totalmente inconsciente del efecto que van a tener los sucesos sobre él, ya sea positivo o negativo; por este motivo se relaciona en mayor medida con la autenticación ficcional.

Este concepto de punto de vista de interés carece de sentido cuando se trata de un narrador externo, ya que es ajeno a los hechos y su único interés es el de relatarlos (a pesar de que pueda ser más o menos objetivo). El interés surge cuando el narrador es o ha sido un personaje. Entonces puede usar la narración para conseguir perdón, comprensión... Encontramos un celeberrimo ejemplo de

esto en *El Lazarillo de Tormes* (1554), cuya misión es justificar los actos del protagonista.

Debemos tener en cuenta que en la mayoría de los relatos suelen combinarse los distintos puntos de vista. Resulta particularmente interesante la narración autobiográfica, en la que el protagonista narra los hechos desde una perspectiva de posterioridad: su punto de vista es el de su juventud, pero su ideología es la suya en su etapa de madurez. Esto es lo que denominamos “escisión actancial”, en la que un personaje actúa como narrador-personaje y como personaje-actante.

En otros casos el narrador puede utilizar un punto de vista perceptivo que no corresponde a ningún personaje, por ejemplo cuando describe algo a vista de pájaro o algo de lo que el personaje no se ha dado cuenta.

No podemos obviar el sistema de igualdades entre el conocimiento del narrador y el del personaje que propone Todorov (1965, 141-142). En él, encontramos tres posibilidades:

1. Narrador > Personaje: el narrador sabe más que el personaje.
2. Narrador = Personaje: el narrador no dice más de lo que sabe el personaje.
3. Narrador < Personaje: el narrador dice menos de lo que sabe el personaje.

Siguiendo con la terminología de Genette (1989, 244-245), debemos hablar de focalización, que él define como el ángulo de visión del narrador o del personaje cuya óptica orienta el enfoque narrativo. Para establecer una tipología, Genette tiene en cuenta no sólo lo que sabe el personaje, sino también lo que ve. Hablamos entonces de “focalización” para, según sus propias palabras, *evitar lo que los términos de “visión”, “campo” y “punto de vista” tienen de demasiado visual*. Distinguimos entonces tres tipos de focalización:

1. Focalización cero: el narrador es omnisciente y por tanto sabe más que cualquiera de los personajes. Puede conocer incluso los pensamientos más íntimos de estos, sus sensaciones o lo que va a suceder en el futuro.
2. Focalización interna: el relato da a conocer los acontecimientos como si estuviesen filtrados por la conciencia de un personaje. Puede haber tres tipos:
 - a) Fija: los acontecimientos se relatan a través de la conciencia de un solo personaje.
 - b) Variable: el personaje focal cambia a lo largo del texto.
 - c) Múltiple: el mismo acontecimiento se evoca en distintas ocasiones según el punto de vista de diversos personajes.
3. Focalización externa: el narrador solo transmite lo que hacen o dicen los personajes. No puede penetrar en la conciencia de nadie y por tanto no puede dar a conocer la subjetividad de los personajes.

Como cabría esperar, en el caso del cine el punto de vista presenta sustanciales diferencias. En el relato cinematográfico la representación de este puede convertirse en un obstáculo, pero por otro lado dota a la narrativa de nuevas posibilidades, ya que no hay uno sino dos canales de información cotemporales: el visual y el auditivo, que pueden ser independientes o combinarse.

Al contrario que en la literatura, en el cine puede resultar muy complicado distinguir una instancia narrativa, ya que las huellas que deja el narrador son menos perceptibles a simple vista. Dice Aumont (1983:6-7) que en el cine la problemática del punto de vista se torna más compleja, debido, por un lado, a la condición audiovisual de este medio y por otro lado a causa de su doble naturaleza narrativa y representativa.

Los espectadores podemos caer en la tentación de suponer que los sucesos que vemos en pantalla simplemente “ocurrieron” en presencia de un testigo neutral y que no hay nadie responsable de ordenar las imágenes, porque efectivamente no vemos ningún detalle que revele la existencia de ese ente narrativo (salvo excepciones). Esta llamada “visión de cámara” propia del cine da lugar a lo que se conoce como “ilusión de mimesis”. Chatman (1978:1990, 165) propone llamar a ese punto de vista “limitado de tercera persona expresado por un narrador no representado”, aunque en realidad el considerar que el discurso se atribuye a una persona concreta es muy discutible.

Para Jost y Gaudreault (1990:141) cabe distinguir tres posturas posibles en relación a la imagen cinematográfica:

1. Las escenas son consideradas como vistas por unos ojos y las atribuimos a un personaje.
2. El estatuto o la posición de la cámara atraen la imagen hacia sí, y la atribuimos entonces a una instancia externa al mundo representado o “gran imaginador”.
3. Se intenta borrar la existencia de una instancia narrativa que vertebre y ordene el relato, en lo que llamábamos anteriormente ilusión de mimesis o ilusión de transparencia.

¿Cómo establecemos entonces el punto de vista de un relato cinematográfico?

Para comenzar, conviene tener en cuenta que la cámara puede situarse en una posición que no coincide necesariamente con el punto de vista perceptivo de ningún personaje. El relato puede transcurrir en la más pura objetividad visual, sin que la cámara se identifique con nadie. El narrador cinematográfico tiene dos opciones:

sostener la existencia de varios personajes a la vez imparcialmente o ponerse en la piel de uno de ellos, con cuyos ojos vemos a todos los demás. No importa que este personaje sea presentado en tercera persona, porque moralmente esta en primera, es decir, aunque el personaje no narre la historia, nosotros nos identificamos con él al ver la historia a través de sus ojos y desde su punto de vista.

Por otro lado, para conseguir que el espectador se identifique con un personaje y asuma su punto de vista, este debe aparecer en pantalla previa y repetidamente, pues de otro modo el receptor se identifica con la cámara. Si esto sucediera se romperían las “normas” de la diégesis filmica, según las cuales el mundo de la ficción debe ignorar al espectador. (Peña-Ardid, 1992:146)

Según Prósper Ribes (1991:14) existen dos tipos de puntos de vista en el relato cinematográfico, que pueden combinarse:

- General: es decir, el punto de vista que utiliza el autor con carácter global para contar una historia. Este debe limitarse a mostrar los acontecimientos sin que podamos considerarlo un punto de vista ajeno al relato, y debe intentar dar la impresión al espectador de que la historia se cuenta por sí misma, de que el punto de vista es objetivo y de que no hay una intervención ajena que manipule el relato, aunque ya sabemos que eso no es así.

Sin embargo, es prácticamente imposible imponer un punto de vista general a lo largo de toda una película, ya que uno de los objetivos del relato fílmico es crear empatía entre espectador y personajes.

- Particular: cuando se adopta el punto de vista de un personaje sobre una serie de acontecimientos que le afectan. Este conoce o desconoce una serie de hechos.

Cuando se opta por privilegiar el punto de vista de un personaje determinado en el cine, caben varias opciones, no siendo necesaria la presencia de un narrador:

- a) El actor puede estar ubicado de tal manera en la imagen que intensifique nuestra relación con él. Por ejemplo, su espalda o su perfil pueden aparecer en un extremo del margen de la pantalla y cuando dirige su mirada hacia el fondo, nosotros miramos con él. En casos como *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954) vemos que el protagonista coloca los prismáticos, y a continuación vemos una imagen ampliada del edificio de enfrente. El espectador comprende que estamos viendo lo mismo que el personaje, y que los movimientos de cámara corresponden a sus propios movimientos al ajustar el visor.
- b) Se puede utilizar el montaje para indicar qué punto de vista estamos adoptando. Por ejemplo, podemos ver un plano del personaje mirando hacia fuera de la pantalla. Tras esto se produce un corte y después vemos una imagen dentro de su campo visual. Suponemos entonces que eso que aparece en el último plano es lo que ha visto el personaje y que nosotros lo hemos visto con él.
- c) Se emplean planos subjetivos. La cámara puede ser subjetiva cuando sustituye completamente al personaje y muestra exactamente lo que este ve desde la posición que ocupa, por ejemplo en *V de Vendetta* (*V for Vendetta*, 2006), la protagonista, Ivy, ve desde debajo de la cama cómo se llevan detenido a su amigo. Nosotros vemos la escena desde el mismo lugar, con las limitaciones que implica. También podemos hablar de cámara semisubjetiva, es decir, la cámara no sustituye al personaje ni está en el mismo lugar que él. Muestra lo mismo que ve el personaje pero no desde su posición exacta.

Para Mitry (1978) basta simplemente con que el personaje ocupe una posición

privilegiada en el plano o tenga un mayor número de planos para que sea comprendido con más facilidad por el espectador y para que este asuma su punto de vista. Hay otros mecanismos que pueden ayudar al espectador a identificarse con la perspectiva de un determinado personaje:

- Informar al espectador de un acontecimiento al mismo tiempo que el personaje, como por ejemplo en *Los cronocrímenes* (2007) o *El sexto sentido* (*The Sixth Sense*, 1999).
- Mostrar los acontecimientos tal como los entiende el personaje. De este modo justificamos comportamientos que de otro modo no serían justificables, precisamente porque interpretamos la historia de acuerdo a la perspectiva moral del personaje con el que nos identificamos. Por ejemplo, en *El Padrino* (*The Godfather*, 1972) entendemos que los Corleone metan la cabeza de caballo en la cama de su enemigo, porque comprendemos que según su sistema de valores eso es lo correcto. Lo mismo ocurre con *Cortina Rasgada* (*Torn Curtain*, 1966): el personaje que interpreta Paul Newman roba una fórmula secreta, pero lo vemos con buenos ojos porque nos identificamos con él y comprendemos sus motivaciones.
- Dar a la información el mismo sentido para el espectador y el personaje.

Debemos puntualizar que la visión cinematográfica no corresponde a la que tendríamos nosotros si estuviéramos en medio de los personajes (Laffay, 1964:76), sino que los fotogramas están en un ángulo que no podría ser el de un espectador que consideráramos “real”. Los trávelin y movimientos de cámara o los cambios de plano no se ajustan a los movimientos de una persona real, ya que la cámara puede realizar cambios de punto de vista muy fluidos gracias a su habilidad para moverse

brusca o lentamente. Tampoco resultan verosímiles los primeros planos o algunos planos de detalle, ya que nadie podría acercarse tanto a otra persona.

Que el espectador acepte como válidas estas imágenes responde a una convención que ya se manifiesta en los comienzos del cine. El pacto ficcional es tan poderoso que incluso permite, entre otras cosas, *flashbacks* encarnados, a pesar de que nadie puede hablar en imágenes. Un buen ejemplo de esto podemos hallarlo en la película *Suspense (The Innocents, 1961)*, adaptación cinematográfica de la novela de Henry James *Otra vuelta de tuerca (The Turn of the Screw, 1898)*. En dicho film vemos un primer plano de la atribulada institutriz, que muestra un evidente estado de nerviosismo y un plano detalle de sus manos, que une y retuerce en una suerte de plegaria. A continuación, y mientras se mantiene en pantalla el primer plano de su rostro, oímos una voz en *off* (que atribuimos a la mujer) hablando de los niños de los que estuvo a cargo años atrás. Sin mediar palabra pasamos a ver a la misma institutriz años atrás, a través de una analepsis que consideramos una proyección de sus recuerdos, evidentemente gracias a ese pacto ficcional del que hablábamos.

Sin embargo, hay ocasiones en las que la cámara sí muestra exactamente lo que ve el personaje o la instancia narrativa, y como consecuencia la visión es imperfecta. Es posible conseguir que el espectador identifique totalmente su visión con la del personaje o actor, colocando la lente de la cámara no solo al lado del personaje, sino dentro, literalmente detrás de sus ojos, en lo que se conoce como “cámara subjetiva”. Esto ocurre, por ejemplo, en películas que simulan ser un documental, donde uno de los personajes, que puede aparecer, no aparecer o aparecer parcialmente en pantalla (una mano o sus pies por ejemplo), lleva una cámara, a través de la cual vemos todo lo que pasa. Por ejemplo, en *El proyecto de la bruja de*

Blair (The Blair Witch Project, 1999), vemos lo mismo que ven los personajes a través de su cámara de mano. Si están demasiado lejos de un objeto nosotros lo vemos también de lejos, si están corriendo la imagen se mueve, y cuando se acercan para captar algún detalle nosotros también nos acercamos. Nuestra visión se identifica totalmente con la suya.

En *Bloody Sunday (2002)* nunca llegamos a ver al personaje que lleva la cámara, pero vemos todos los hechos a través de él. Incluso cuando algo salpica la cámara y su visión está sesgada, nosotros también dejamos de ver con nitidez. Si alguien se pone delante de él y le impide ver lo que pasa, nosotros veremos la espalda de la persona que obstaculiza su campo de visión. Normalmente este recurso se emplea de forma intermitente y no durante toda la película.

En otras películas como *Ciudadano Kane (Citizen Kane, 1941)* lo que se reconstruye no es la perspectiva ocular de uno o varios personajes, sino que la instancia narrativa o el “mostrador de imágenes” nos transporta a posiciones sucesivas con el objeto de sugerir la actitud moral de los personajes.

En todos los relatos cinematográficos el personaje percibe, pero cuando se relata esa percepción, se presupone otro acto de observación con un punto de vista independiente, llevado a cabo por el narrador, que accede a la mente del personaje y relata su contenido desde su propio punto de vista. En el caso del narrador-personaje, el narrador en el futuro describe la situación de su otra mitad como personaje después del hecho. La mayoría de las narraciones en primera persona son por tanto retrospectivas, aunque hay excepciones, por ejemplo *Alta fidelidad (High Fidelity, 2000)*, en la que el protagonista mira a cámara y va narrando lo que pasa a

la vez que ocurren los hechos. No cabe pensar que el narrador se sitúe en un futuro indeterminado desde el cual cuente su historia, ya que en sus apartes no sabe aún qué debe hacer ni que va a pasar a continuación. Por ejemplo, cuando mira a cámara y hace sus “top 5” de cosas que le gustan sobre su ex novia o de canciones para una determinada ocasión.

A este respecto no podemos obviar una diferencia sustancial entre el punto de vista del relato literario y del relato fílmico: si en literatura el personaje a través del cual se focaliza el relato puede permanecer en el anonimato, en el cine todo el que ve es visto, al menos parcialmente, o deja huella de su presencia.

La focalización cinematográfica, como decíamos anteriormente, difiere en algunos puntos con la del relato literario, siendo uno de los principales motivos el cambio de medio o canal. Siguiendo la clasificación establecida por Jost y Gaudreault (1990:1995, 148-153), tenemos tres tipos:

a) Focalización interna: cuando el relato está restringido a lo que sabe el personaje, lo que requiere que esté presente en todas las secuencias o en la mayor parte de ellas, aunque puede darse el caso de que relate momentos que no ha vivido, pero que alguien le ha contado. Como ejemplos de focalización interna podemos citar *Vértigo* (*Vertigo*, 1958) o *Los otros* (*The Others*, 2001), ambas películas de suspense, género que utiliza este recurso para sorprender al espectador. En las dos el personaje que mediatiza la historia ignora algo que otros personajes sí saben, algo que les será revelado en el desenlace del film y que conocerán a la vez que el espectador.

Eso explica que pasemos por alto detalles que deberían llamarnos la atención,

pero que consideramos verosímiles porque el personaje a través del cual percibimos los hechos también lo hace. Según nos vamos acercando al desenlace se produce en ambos casos un brusco giro del punto de vista, que conduce a la anagnórisis del protagonista y que precipita el desenlace del film.

Sin embargo, esto no implica que compartamos siempre la mirada del personaje protagonista, ni que veamos exclusivamente lo que este ve con sus propios ojos, sino que interpretamos los acontecimientos de acuerdo con su opinión y su sistema de valores.

Cuando una voz en *off* va comentando la acción, la focalización interna está asociada a una ocularización cero retransmitida por ocularizaciones internas secundarias. En ocasiones nos dejamos guiar tanto por las palabras que pasamos por alto otras incoherencias.

- b) Focalización externa: cuando solamente vemos la exterioridad del personaje. En cine, en mayor medida que en literatura debido a los recursos audiovisuales, el espectador puede compartir los sentimientos, sensaciones o pensamientos de un personaje mediante la gestualidad, expresión corporal y mímica del actor.

La exterioridad tiene una restricción de lo que sabemos frente a lo que sabe el personaje; por ejemplo, vemos un plano detalle de unos ojos, lo que reduce nuestra información respecto a la identidad de un personaje.

- c) Focalización espectral: el narrador da una ventaja cognitiva al espectador, que en un determinado momento sabe más que el personaje, algo que también vemos en teatro con la convención del aparte. Es un recurso muy utilizado en

películas de suspense y terror así como en comedias. Por ejemplo, en *Arsénico por compasión* (*Arsenic and Old Lace*, 1944), la instancia narrativa nos muestra que las ancianas tías (Abby y Martha) han escondido un cadáver en el arcón del salón, pero su sobrino Mortimer desconoce esta información. Por eso cuando lo descubre el efecto cómico es mayor, ya que nosotros sí sabíamos de la extraña afición de las dos mujeres, y también que en el baúl estaba una de sus víctimas. Conviene tener en cuenta que la focalización no se deduce de lo que el narrador debe supuestamente conocer, sino de la posición que adopta en relación con el protagonista cuya historia relata.

Resulta interesante recordar la diferencia que establece Hitchcock (1966:74) entre “sorpresa” y “suspense”, ya que esta radica precisamente en lo que el espectador conoce o desconoce. Para el director, el suspense no tiene que ver necesariamente con un efecto de miedo, sino que la única condición indispensable para que se produzca es que el espectador *esté totalmente informado de los elementos en presencia*. Evidentemente, el grado de identificación o de simpatía del espectador hacia el personaje aumenta el suspense, por ejemplo, tal y como afirma Hitchcock, cuando en *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954) el personaje que interpreta Grace Kelly registra la habitación del sospechoso, y vemos que este se acerca por el pasillo, la emoción del espectador es mayor, ya que simpatizamos con ella. Si se tratara de un villano quien se encuentra en peligro, se produciría la situación de suspense, pero la emoción sería menor.

Veamos ahora el ejemplo más que clarificador que ofrece el director para

diferenciar, como decíamos, sorpresa y suspense (1966: 76):

Nosotros estamos hablando, acaso hay una bomba debajo de la mesa y nuestra conversación es muy anodina; no sucede nada especial y de repente: bum, explosión. El público queda sorprendido, pero antes de estarlo se le ha mostrado una escena anodina, desprovista de interés. Examinemos ahora el suspense. La bomba está debajo de la mesa y el público lo sabe, probablemente porque ha visto que un anarquista la ponía. El público sabe que la bomba estallará a la una y es la una menos cuarto (hay un reloj en el decorado); la misma conversación anodina se vuelve de repente muy interesante porque el público participa de la escena. Tiene ganas de decir a los personajes que están en la pantalla: No deberías contar cosas tan banales; hay una bomba debajo de la mesa y pronto va a estallar. En el primer caso se le ha ofrecido al público quince segundos de sorpresa en el momento de la explosión. En el segundo caso le hemos ofrecido quince minutos de suspense.

Cuando el narrador cuenta una historia en voz *over* hay tres posibilidades:

- a) Nos desvela lo que ha vivido cuando era personaje sin prolepsis, es decir, los hechos aparecen en orden cronológico.
- b) Anticipa lo que va a seguir y se aprovecha el saber adquirido después de experimentar el acontecimiento que está a punto de vivir como personaje visualizado, como vemos en el comienzo de *Salvajes* (*Savages*, 2012), en el que la protagonista explica lo que vamos a ver a continuación.
- c) Confiesa su ignorancia respecto a cierto momento de su vida.

Jost (1983: 204), a partir de la clasificación propuesta por Genette, especifica que la focalización no tiene que ver simplemente con lo que sabe el personaje sino también con lo que ve y lo que oye. Para él, el concepto de “punto de vista” en el cine tiene al menos un primer sentido no metafórico, ya que antes que nada es, literalmente, un “punto de vista óptico”, es decir, el lugar en el que se sitúa la cámara y desde el cual se mira (y es visto) un objeto (1984: 67). Así, distingue entre “ocularización” (lo que ve el personaje) y “auricularización” (lo que oye el personaje).

Normalmente ambos conceptos se relacionan entre sí, tal y como atestigua la clasificación que propone Dominique Château (2006), quien propone la siguiente tipología de combinaciones audiovisuales:

- a) Ligadas-concretas: el contexto visual del sonido muestra la fuente del mismo.
- b) Ligadas-musicales: un sonido musical sustituye al ruido que hubiera dado lugar a una combinación ligada-concreta, lo que se conoce como “underscoring”.
- c) Libres-concretas: un sonido aparece en un contexto visual que no le corresponde.
- d) Libres-musicales: sonidos musicales totalmente abstractos con relación al mundo del film. En este caso la música es externa a la diégesis.

A esta taxonomía debemos añadir un término que utiliza Jost (1985, 24-25): las llamadas “ocurrencias desligadas”, que se producen cuando un sonido ligado continúa en un contexto en el que ya no le corresponden enunciados visuales adecuados.

En cuanto a la ocularización, Gaudreault y Jost (1990:1995, 141) distinguen dos tipos principales:

1) Ocularización interna

a. Primaria

-Cuando se señala la presencia de un ojo que permite identificar un personaje ausente en la imagen. Se trata de sugerir la mirada, sin obligación de mostrarla y para ello se establece un indicio que permite al espectador establecer un vínculo entre lo que se ve y quién lo ve.

Esto sólo funciona bien si la imagen está deformada, como por ejemplo una visión borrosa que remite a un personaje borracho, con deficiencias visuales, etc.

-La mirada también puede construirse directamente mediante la interpretación de algo que sugiera la presencia en perspectiva de un ojo, como el agujero de una cerradura, unos prismáticos, un catalejo o un microscopio. Además, es bastante común la utilización del rúcord de mirada y el montaje.

-Se puede representar una parte del cuerpo en primer plano, a través de la cual ve el personaje.

-Movimiento subjetivo de la cámara, que remite al movimiento de una persona que está grabando, ya sea porque tiembla, corre o se mueve bruscamente. En la película *Ciudadano Bob Roberts* (*Citizen Bob Roberts*, 1992), una cámara graba la campaña electoral de un candidato a la presidencia de EEUU. En un determinado momento le hacen una pregunta y vemos que la cámara se mueve de arriba abajo, es decir, el personaje que graba asiente.

b. Secundaria

La subjetividad de la imagen se realiza mediante récords de mirada y con ayuda de la contextualización. Una imagen que enlace con una mirada mostrada en pantalla quedará ligada a ella.

2) Ocularización cero

Llamamos ocularización cero a la ausencia de instancia intradiegética o personaje que vea la imagen, lo que se conoce como *nobody's shot*. El plano se atribuye entonces a un gran imaginador, cuya presencia puede ser más o menos palpable. Podemos señalar varios casos:

- La cámara puede estar al margen de todos los personajes, en una posición no marcada. Se muestra la escena de un modo lo más objetivo posible, intentando crear la ilusión de que no hay nadie manejando la lente.
- La posición o el movimiento de la cámara pueden marcar la autonomía del narrador respecto a los personajes.
- La posición de la cámara puede remitir a una elección estilística que revela más bien al autor, en lo que llamamos comentarios autoriales.

Como ya apuntábamos anteriormente, en el relato cinematográfico operan dos registros (la imagen y el sonido), por lo que podríamos hablar de un punto de vista no solamente visual, sino también sonoro o auricular. Esto engloba todo lo que oye el personaje, desde ruidos, palabras o música, es decir, todo lo que tiene que ver con el canal auditivo.

Con la incorporación del sonido, el cine tuvo acceso a otras tipologías de la narración propias de la novela (aunque incorporando algunas diferencias), como por

ejemplo las siguientes (Peña-Ardid, 1992; 145-146):

- a) La voz en *off* anónima de una narrador heterodiegético.
- b) Las formas del monólogo interior, expresado por medio de la imagen y la voz en *off* o por los subtítulos.
- c) El relato subjetivo en primera persona con un narrador visualmente identificable como personaje. Una cita casi obligada en este caso es *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950).
- d) La omnisciencia múltiple selectiva, como ocurre por ejemplo en *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950).

Tal y como señalan Gaudreault y Jost, construir la posición auditiva de un personaje plantea varias dificultades (1990:1995, 144-145):

- a) La localización de sonidos, ya que al contrario que en el caso de la imagen (que remite a un punto concreto) el sonido fílmico suele carecer de dimensión espacial, es decir, normalmente no sabemos de dónde viene. La mayor parte de las veces el sonido en el relato fílmico “flota” en el espacio de proyección y no acertamos a ver cuál es su origen, o lo que es lo mismo, su escucha es acusmática.
- b) La individualización de la escucha: en cine el sonido solamente tiene dos dimensiones, es decir, no localiza un punto, sino una superficie. Lo que conocemos como “sonido ambiente” de un film es un tejido sonoro que cubre el campo y también el fuera de campo.
- c) La inteligibilidad de los diálogos. Con la aparición del cine sonoro se tendió a eliminar los ruidos demasiado elevados para privilegiar los diálogos. Así, se llegó a una especie de “verosímil sonoro” que ya damos por sentado, por

ejemplo, se eliminan ruidos que sería lógico escuchar en un momento determinado, como pasos, ruidos de coches o el murmullo de fondo de un bar. Todo lo que no sea imprescindible para comprender la imagen es susceptible de ser borrado del mapa sonoro de la película.

Siguiendo la nomenclatura ya esbozada por Jost (1983, 1985) y expuesta más tarde por el mismo junto a Gaudreault (1990:1995, 146-147), encontramos varios tipos de auricularización:

1) Auricularización interna

- a) Secundaria: la restricción auditiva está construida por el montaje o la representación visual. Por ejemplo, cuando un personaje se tapa los oídos e inmediatamente se deja de escuchar la música o los ruidos exteriores.
- b) Primaria: un sonido remite a una instancia no visible sólo cuando haya ciertas deformaciones auditivas que modifiquen el mensaje, como un filtro determinado o pérdida de una frecuencia; es el caso de personajes que escuchan algo desde debajo del agua, desde un lugar donde hace mucho viento...

Hallamos un buen ejemplo de esto en *Sin City* (2005), donde hay una escena en la que un personaje salta desde una ventana mientras su novia le grita algo desde arriba. Al haber ruido, no capta el mensaje en su totalidad, y nosotros también escuchamos la información sesgada. Otro caso lo encontramos en *Dallas Buyers Club* (2013), donde el protagonista, enfermo, oye constantes zumbidos y pitidos provocados por la fuerte medicación, y escucha con voz distorsionada a la gente que se acerca a ayudarlo. Nosotros asumimos su punto de vista auditivo, y oímos todo con su filtro.

La supresión de ciertos sonidos también puede desempeñar la misma función. En *Perfect Sense* (2011) una misteriosa enfermedad hace que los humanos vayan perdiendo poco a poco los sentidos y entre ellos la audición. Cuando le toca el turno al protagonista vemos que grita, pero no se oye nada, así como tampoco se oyen ruidos del exterior: estamos adoptando su punto de vista auditivo.

2) Auricularización cero.

Consideramos auricularización cero a los casos en los que la intensidad de la banda sonora está sometida a las variaciones de la distancia aparente de los personajes, o cuando se hace variar para favorecer la inteligibilidad de los diálogos, por ejemplo cuando dos personas se despiden en una estación de tren y los ruidos de las máquinas, de la gente y los avisos se reducen al mínimo o desaparecen y se escucha solamente la conversación.

En este caso el sonido no corresponde a ninguna instancia intradieгética ni a ningún punto de vista concreto, sino que remite al narrador implícito.

Para finalizar, es interesante aclarar que el relato en primera persona solo puede tener lugar en la banda de sonido de un film, y por tanto, tendría más que ver con las auricularizaciones que con las ocularizaciones. Esto se debe a que las marcas de la enunciación o deícticos aparecen en la lengua, pero no en las imágenes. Tal y como recoge Peña-Ardid (1992:146)

El personaje-narrador que dice “yo” en el film se transforma en “él” desde el momento en que su relato verbal es sustituido por las imágenes que lo muestran actuando. En un caso límite, si su voz en off no las acompaña en contrapunto o

interviene esporádicamente, llegaremos a “olvidar” incluso que la historia está contada por y desde el punto de vista de alguien presente en la ficción.

Una reflexión pertinente a este respecto tiene que ver con el hecho de que en el momento en que vemos desde el exterior a un personaje que cuenta su historia en primera persona, este pertenece al discurso de otro narrador.

El narrador fílmico, al contrario del que aparece en los textos literarios, solamente es capaz de delegar la dimensión verbal del relato, mientras que la responsabilidad de toda narración audiovisual recae en este. El posible desajuste entre lo que se cuenta y lo que se ve posibilitará que llegado a un punto las imágenes desmientan lo que está afirmando un personaje.

5.3 LA SUBJETIVIDAD DEL PERSONAJE

Reflejar la intimidad psíquica de los personajes es algo a lo que aspiran la literatura y el cine ya desde sus comienzos. Podríamos incluso decir que explorar la subjetividad de los personajes y exponerla sin pudor ante los ojos de los lectores/espectadores es algo intrínseco al relato, pues encontramos ejemplos de ello en textos muy tempranos, al menos en la cultura occidental que marca nuestras coordenadas artísticas.

Ya en obras teatrales clásicas como *Edipo Rey* encontramos soliloquios y un buen número de espectadores ajenos al mundo literario y a sus tecnicismos sabrían detectar e incluso recitar monólogos de Shakespeare que en cierto modo se han fijado en el lenguaje (recordemos *Hamlet* o *Macbeth* por citar los más populares), lo cual nos indica que esta práctica está sobradamente aceptada y forma parte del pacto ficcional el tomar como natural que un personaje se dirija al público y le confiese sus pensamientos y sensaciones más íntimos, mientras que los demás personajes con los que comparte escena no pueden escuchar nada. Pensemos también en ejemplos como *La vida es sueño* (1635).

A pesar de lo extendido de este modo del discurso, los monólogos, y sobre todo los monólogos interiores, han sido en ocasiones denostados por su carácter inverosímil, ya que en principio resultan poco creíbles por su alta carga subjetiva e introspectiva (Pérez Bowie, 2010). Han sido incluso acusados de romper el pacto ficcional y en el caso del teatro de acabar con el realismo en escena, con esa impresión de realidad, ese *tranche de vie* al que aspiraban los naturalistas, pues resulta evidente que no podemos acceder al pensamiento del otro. Sin embargo, tal y como exponen Becerra Suárez y Pérez Pico (en Pérez Bowie, 2010:143) la utilización de técnicas para introducirse en la mente de los

personajes ayuda a que estos sean más próximos a nosotros, más reales y hace que podamos sentirnos identificados con ellos, algo que cobra especial relevancia con el Realismo y el Naturalismo, tan inclinados a indagar en las profundidades de la esencia del ser humano, y con el auge de la literatura social y la novela modernista.

En literatura, el problema de la representación de procesos mentales de los personajes se soluciona, al menos en principio, con la entrada en escena del narrador omnisciente, a quien se le atribuye el poder de acceder a la intimidad psíquica de todos los personajes. Veamos a este respecto un fragmento de *La Regenta* (1884-85: 2004) de Leopoldo Alas *Clarín*, en el que el narrador omnisciente accede a los pensamientos y recuerdos de Ana Ozores y así se los trasmite al lector:

Se acordó de que no había conocido a su madre. Tal vez de esta desgracia nacían sus mayores pecados «Ni madre ni hijos». Esta costumbre de acariciar la sábana con la mejilla la había conservado desde la niñez.-Una mujer seca, delgada, fría, ceremoniosa, la obligaba a acostarse todas las noches antes de tener sueño. Apagaba la luz y se iba. Anita lloraba sobre la almohada, después saltaba del lecho; pero no se atrevía a andar en la oscuridad y pegada a la cama seguía llorando, tendida así, de bruces, como ahora, acariciando con el rostro la sábana que mojaba con lágrimas también. Aquella blandura de los colchones era todo lo maternal con que ella podía contar; no había más suavidad para la pobre niña. Entonces debía de tener, según sus vagos recuerdos, cuatro años. Veintitrés habían pasado, y aquel dolor aún la enternecía. Después, casi siempre, había tenido grandes contrariedades en la vida, pero ya despreciaba su memoria; una porción de necios se habían conjurado contra ella; todo aquello le repugnaba recordarlo; pero su pena de niña, la injusticia de acostarla sin sueño, sin cuentos, sin caricias, sin luz, la sublevaba todavía y le

inspiraba una dulcísima lástima de sí misma

En los albores del siglo XX la narración tuvo como uno de sus objetivos principales reflejar la conciencia cognitiva y los procesos mentales de los personajes, sobre todo en la novela que a veces se califica como “novela de corriente de conciencia”, pues pretende hacer llegar al lector la interioridad psíquica de los personajes eliminando el filtro del narrador, o al menos pretendiendo hacerlo. El epítome de este tipo de narración es el *Ulises* de James Joyce (*Ulysses*, 1922). Sirva como ejemplo esté fragmento, extraído de la conciencia de Molly Bloom:

[...] me gustan las flores quisiera tener la casa entera nadando en rosas Dios del cielo no hay nada como la naturaleza las montañas salvajes luego el mar y las olas precipitándose luego la hermosa campiña con campos de avena y trigo y todo género de cosas y todo el lindo ganado andando por allí que haría bien al corazón ver los ríos y los lagos y las flores y todo género de formas y olores y colores brotando hasta de las zanjas primaveras y violetas eso es la naturaleza para aquellos que dicen que no hay Dios no daría ni el blanco de una uña por toda su ciencia por qué no se ponen a crear algo le preguntaba muchas veces al ateos o como se llamen que vayan primero a lavarse sus miserias luego van pidiendo a gritos un sacerdote cuando se mueren y por qué por qué tienen miedo del infierno a causa de su mala conciencia ah sí les conozco bien quién fue la primera persona en el universo antes de que hubiera nadie el que lo hizo todo ah ellos no saben y yo tampoco así pues podrían lo mismo tratar de impedir que el sol saliera mañana el sol brilla por ti me dijo el día que estábamos tumbados entre los rododendros en el promontorio de Howth [...]

Como podemos observar, en este fragmento se intenta reproducir el pensamiento o la conciencia del personaje sin que, aparentemente, el narrador lo ordene o estructure, de ahí la sintaxis deslavazada, la ausencia de signos de puntuación y la falta de coherencia y cohesión. Sin embargo, a pesar de la aparente falta de instancia narrativa, el texto está organizado por un narrador que utiliza una omnisciencia selectiva y que procura borrar toda traza de su existencia.

Si el traslado de la cognición al lenguaje escrito no supone gran dificultad, debido a su condición de actividad verbal, la percepción de carácter no verbal sí que supone un reto mayor.

En el cine nos encontramos con una dificultad añadida a la ya de por sí ardua tarea de revelar la interioridad de los personajes: la imagen fílmica no puede mostrar el pensamiento (ya sea cognición o percepción, o por decirlo con otras palabras, construcciones verbales o sensaciones). Obviamente ya desde las primeras manifestaciones cinematográficas podemos adivinar o percibir los sentimientos de los personajes mediante sus gestos o expresión corporal, pues si alguna ventaja tienen los medios audiovisuales es la de mostrarnos directamente lo que en literatura se nos cuenta (el eterno “show” frente al “tell”). Pensemos por ejemplo en *Metrópolis* (1927) o *El acorazado Potemkin* (1925): el espectador reconoce ciertos estados de ánimo en los personajes (enfado, miedo, compasión, curiosidad...) y puede hacer conjeturas sobre lo que los protagonistas pueden estar pensando. Por ejemplo, podemos llegar a imaginarnos que Freder, en la película de Fritz Lang, piensa que María es bonita cuando la ve por primera vez y que siente algo por ella. Deducimos esto por su gestualidad, su expresión corporal (se lleva las manos al corazón) pero en ningún momento tenemos la certeza de que eso sea así, aunque las notaciones gráficas pueden ayudar en algunas

ocasiones a clarificar el significado de algunas escenas.

El cine, por tanto, necesita desarrollar distintos recursos para construir el espejismo de penetrar en la conciencia de los personajes, recursos en su gran mayoría plenamente aceptados hoy, a pesar de las voces disonantes que, como Bluestone (1957: 292-293) piensan que *la reproducción de estados mentales (memoria, sueño, imaginación) no puede ser representada por el film tan satisfactoriamente como por medio del lenguaje*, ya que el cine sólo puede dar cuenta de los signos externos, pero no así de la interioridad de los personajes.

Otros autores como Company (1987) señalan la paradoja de utilizar imágenes concretas para tratar de representar algo imaginario, pues cabe pensar que de este modo desvirtuamos precisamente el carácter abstracto de los procesos psíquicos. Esta idea del relato filmico como incapaz de ser puramente “subjetivo” aparece ya en Laffay (1966), puesto que a la hora de reflejar lo irreal y lo imaginario el “sujeto” siempre va representado o sugerido por medio de un “objeto”.

Sin embargo, es ya un tópico muy manido el recurrir a la voz en *off* u *over* o a la voz que identificamos como la del personaje en cuestión (cuyos labios no se mueven) superpuesta. Actualmente sería justo decir que estos mecanismos, junto con otros más novedosos, ya no sólo evitan romper lo que se conoce como “suspension of disbelief”, sino que se han convertido una convención, y han llegado a ser parte fundamental de la narración, e incluso el hilo conductor y el impulso generador de la misma, tal como en su día fue la famosa magdalena de Proust. Basta recordar *Sin City*, en la que los continuos *flashbacks* y pensamientos de los personajes dan sentido a la película. De hecho, en muchas ocasiones la voz en *off* o voz *over*, junto con otros recursos, facilitan

el entendimiento de la obra, ya que pueden mostrar las intenciones de un personaje, o apoyar al material audiovisual, clarificando así puntos ambiguos del argumento. No podemos dejar de citar a este respecto a Mitry (1978), para quien los *flashbacks* subjetivos son *las únicas imágenes mentales aceptables en cine y susceptibles de una traducción*.

Antes de pasar a analizar el amplio abanico de procedimientos a los que recurre el cine para expresar la interioridad de los personajes, es conveniente recordar la tipología de imágenes subjetivas que propone Branigan (1984: 71-72):

1. Reflejo, o en otras palabras, lo que ve el personaje, aunque pueda no ser real.
2. Plano de punto de vista, es decir, lo que ve el personaje mostrado a través de sus ojos.
3. Plano de percepción, que refleja imágenes deformadas o distorsionadas, tal y como las está viendo el personaje, por ejemplo imágenes borrosas debido a los efectos del alcohol. Encontramos un buen ejemplo de esto en *North to Northwest*, en la escena en que el personaje principal conduce un coche en evidente estado de embriaguez, y vemos cómo su visión está visiblemente alterada.
4. Proyección, o lo que es lo mismo, aquellas imágenes que remiten metafóricamente al estado anímico del personaje, sin representar su punto de vista.
5. *Flashbacks*.
6. Procesos mentales, como sueños, fantasías, suposiciones...

Entre los procedimientos que utiliza el cine cuando adapta un relato literario para mostrar la interioridad psíquica y los procesos mentales de un personaje podemos

diferenciar dos tipos básicos, que son los procedimientos indirectos y los directos.

Sánchez Noriega, en su *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* (2000) hace un inventario de los procedimientos mediante los cuales se puede adaptar la expresión de la subjetividad del personaje en el relato fílmico, aun teniendo en cuenta que el relato literario es mucho más eficaz en este sentido. Dichos procedimientos son la cámara subjetiva, el primer plano, los rúcord de mirada, la utilización del espacio para reflejar estados de conciencia, el uso del color y la iluminación, la música, metáforas visuales, *flashbacks* que expresan recuerdos o ensoñaciones y monólogos evocados o pronunciados.

Otros autores como Neira Piñeiro (2003) hacen una recopilación más exhaustiva, empezando por enumerar aquellos procedimientos que el cine toma prestados de la literatura y sobre todo del teatro para mostrar la interioridad del personaje. Siguiendo con la terminología empleada en dramaturgia, podemos señalar que el relato fílmico incorpora los signos kinésicos (tales como la mímica o el gesto) para reflejar la conciencia de los personajes, pues resulta obvio que el cine, como medio audiovisual, se vale de la expresión corporal para hacer llegar al espectador un mensaje determinado. Pensemos por ejemplo en el film *Seven* (1995): al final de la película el detective Mills (encarnado por Brad Pitt) recibe una caja que contiene la cabeza de su mujer. Sabemos que se debate entre las ansias de venganza hacia el asesino y el saber que si acaba con el culpable estará entrando en su juego, tal y como él quería desde el principio. En este caso entendemos el dilema moral al que se enfrenta Mills por su gestualidad y expresión facial.

El cine también toma prestado del teatro los signos proxémicos, es decir, el movimiento

y la distancia entre los personajes, y los signos paralingüísticos (tales como entonación, ritmo o timbre). Encontramos un ejemplo de esto en la adaptación cinematográfica de *Orgullo y prejuicio* (*Pride and Prejudice*, 2005), en la que la voz de Mr. Darcy se ve visiblemente afectada en su declaración final a Elizabeth Bennet, reflejando su estado anímico en ese momento.

También hay que tener en cuenta los signos objetuales, es decir, objetos que cobran valor de signo, por ejemplo en *Vertigo* (1958), donde el colgante de Charlotte se convierte en pieza clave para el desenlace del film, o en la más reciente *Origen* (*Inception*, 2010) donde la peonza deja de ser un simple amuleto para ser lo que determina el límite entre el mundo real y un mundo imaginario.

Todos estos signos aparecen mediatizados en el relato fílmico mediante el montaje, el movimiento de la cámara, los diferentes tipos de plano... Estos elementos cobran importancia sobre todo en combinación con otros procedimientos que muestran una visión subjetiva de los hechos, como por ejemplo la representación de la mirada, la representación auditiva de un personaje, la superposición y combinación del plano subjetivo de un personaje con el primer plano del personaje, el paso de plano general a plano medio o primer plano, la mayor o menor duración de cada plano, o la banda sonora, que incluye tanto música como diálogos y voz extra e intradieética. Tal y como mencionaba anteriormente, estos procedimientos pueden combinarse entre sí para expresar del modo más efectivo posible la conciencia de un personaje. Asimismo, otros mecanismos pueden servir de apoyo a estas técnicas, como por ejemplo el cambio de blanco y negro a color o viceversa, que junto con un *trávelin* que acabe en primer plano y un *flashback* suele reflejar los recuerdos de un personaje. Por ejemplo, en *Memento* (2000) las escenas en blanco y negro marcan el cambio temporal y corresponden al

pasado, mientras que el color se utiliza para el presente.

El montaje, como ya mencionaba anteriormente, tiene un papel decisivo a la hora de expresar la subjetividad en el relato fílmico, casi siempre apoyado por la banda sonora. En los cuatro últimos minutos de *Los renegados del diablo* (*The Devil's Reject*, 2005) de Rob Zombie vemos una original combinación de trávelin que acaba en plano cenital del coche (mostrando a dos personas heridas en el asiento trasero), primer plano del protagonista, contraplano que nos muestra su punto de vista (una barrera de policías que le corta el paso), plano detalle de sus ojos y sus manos manchadas de sangre, mirada al cielo que conduce a un *flashback* y plano detalle de las armas, que indica las intenciones de los tres personajes de luchar hasta el final. La banda sonora de esta escena es *Free Bird* (algo que dota de significación al fragmento y nos indica lo que piensan los personajes, para los que vivir según sus reglas es más importante que la vida), canción cuya variación de ritmo se hace coincidir con el arranque del coche que avanza hacia la policía, lo que significa para ellos una muerte segura. Una vez que empieza el tiroteo, se acelera el ritmo de los planos y se corta la música en seco, oyéndose simplemente el ruido de los disparos.

Pasemos ahora a lo que Neira Piñeiro denomina “procedimientos directos para la expresión de lo interno”, que serían las imágenes y sonidos que representan los procesos mentales del personaje y que se ponen de manifiesto mediante una intrusión del narrador en la psique de los mismos. En primer lugar tenemos lo que Branigan (1984) llama “narración del proceso mental”, imágenes que muestran sueños, ensoñaciones, fantasías, deseos, proyecciones de futuro.... En algunos casos el personaje al que pertenecen dichos estados mentales aparecería junto a la imagen de lo que está pensando, mientras en otros ambos se mostrarían sucesivamente, por ejemplo, veríamos

un primer plano del personaje y a continuación un enlace (por ejemplo una carta, una fotografía o un objeto cualquiera) que nos lleva del exterior al interior y nos conduce a una imagen que refleja lo que el personaje piensa, por ejemplo un flash back en el que recuerda su infancia o un tiempo pasado. Ejemplos canónicos son *Citizen Kane* o la ya mencionada *Memento*.

Resulta interesante ver la variedad de mecanismos que pueden facilitar el enlace entre el exterior y la interioridad del personaje, como los ya comentados travelling hacia el rostro del personaje, que estará en la actitud que corresponda al proceso mental que mostrarán las imágenes. También se utiliza la banda sonora, que puede introducir o eliminar elementos sonoros, o incorporar al relato una voz *over*.

Asimismo, también se utilizan para este fin elementos visuales y sonoros que distorsionan de algún modo la realidad que rodea a los personajes: cambios de luz, deformaciones de la banda sonora o decorados y tamaños no realistas.

En otros casos resulta difícil discernir si lo que vemos en pantalla es realidad o producto de la mente del personaje, sobre todo si la transición entre mundo real y mundo imaginario no está suficientemente clara. De ser así, el contexto nos daría las pistas necesarias para saber distinguir entre ambas opciones. También es común utilizar una voz *over* que despeje las incógnitas y aclare las ambigüedades.

Otras técnicas utilizadas para expresar la interioridad subjetiva pueden ser juegos de espejos, miradas a cámara, la utilización de plano-contraplano, *flashbacks* propiciados en muchas ocasiones por zooms y planos detalle o la interiorización de cartas y voz interior, pero sobre todo hay que tener en cuenta que la combinación de varios recursos suele ser lo más efectivo a la hora de reflejar los procesos mentales de los personajes.

En cualquier caso, estos recursos deben contar con la colaboración del lector modelo, o en este caso espectador modelo, alguien con una competencia suficiente para desentrañar el sentido y significado de estas técnicas.

Debemos también tener en cuenta que normalmente damos por supuesto que lo que ocurre en la mente de un personaje puede ser siempre expresado con palabras, y así es como lo percibe el espectador. Sin embargo, son pocos los cineastas que han podido (o han querido) mostrar estadios preverbales del pensamiento o sensaciones no verbales, como por ejemplo percepciones o intuiciones, que forman parte de la corriente de conciencia o “stream of consciousness”, flujo encadenado de imágenes.

En el caso de las adaptaciones cinematográficas de los relatos de Julio Cortázar, la tarea se complica, ya que partimos de un hipotexto cuyos mecanismos narrativos son muy complejos. La polifonía de voces y de puntos de vista hace que en muchas ocasiones el lector dude de la identidad de la instancia narrativa, que fluctúa continuamente. Por ejemplo en *Las babas del diablo*, tal y como dice Alazraki (1983): *la primera persona del narrador forma un trenzado con la tercera persona del narrador exterior que asume la voz del autor para completar y equilibrar la voz del personaje*. Recordemos las primeras líneas de este relato, un clásico ejercicio de metaliteratura: *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*. Entonces, ¿a qué conciencia estamos accediendo?

Conviene tener en cuenta la reflexión de Graciela Reyes (1984) respecto a los narradores de los relatos de Cortázar, a quienes ella califica de *multívocos, polifónicos*, ya que el autor implícito que aparece en su narrativa *deja hablar a narradores que*

siempre se comportan como si padeciesen lo narrado, como personajes. A efectos prácticos, esto implica que el autor implícito, que mediatiza y organiza el discurso, imite el lenguaje de los personajes y adopte sus medios expresivos y puntos de vista, hasta el extremo de no poder saber a quién corresponde la voz que nos habla. Por ejemplo, en *Cartas de mamá* leemos: *La carta de mamá lo metía, lo ahogaba en la realidad de esos dos años de vida en París (...) Sí, mamá, sí, pobre Bobby sarnoso mamá (...).* En este fragmento, el narrador en tercera persona mediatiza las sensaciones del protagonista, pero sin transición alguna nos encontramos de repente con unas palabras cuyo lenguaje no se corresponde con el del autor implícito, sino con el del personaje (*sí, mamá, sí*).

Por otro lado, en Cortázar la subjetividad del personaje, sus procesos mentales y sus percepciones cobran especial relevancia; podríamos incluso decir que sin ellos no tendríamos relato, pues desde un punto de vista ajeno todo tiene una apariencia normal (un hombre que viaja en metro en *Manuscrito hallado en un bolsillo*, dos hermanos que viven en una gran mansión en *Casa tomada...*). ¿Cómo reflejamos todo esto en el cine? ¿Es posible conservar los juegos narrativos y las ambigüedades, los cambios y las distintas “subjetividades” o puntos de vista? ¿Puede el cine reflejar y justificar el tener acceso a varias intimidades psíquicas, a distintas percepciones?

5.4 AUTENTIFICACIÓN FICCIONAL

Tal y como afirma Ryan (1991), los relatos postulan “sistemas ficcionales de realidad”, respecto de los cuales se puede afirmar que algo es verdad o mentira en ellos. Conviene también recordar a este respecto a Dolezel (1998: 209-240), para quien la existencia ficcional que genera el texto narrativo según un tipo especial de acto de habla preformativo (enunciados que realizan una acción proporcionando cambios en el mundo) está regulada por una serie de condiciones que pueden garantizar su éxito y por tanto su credibilidad. Entre ellas destaca la autoridad del emisor de dicho acto de habla. Al ser el texto narrativo un texto polifónico con una mayor o menos pluralidad de discursos, se puede alcanzar una modulación variable, según la autoridad de la fuente verbal de la que proceda la autenticación.

Ahora bien, ¿qué mecanismos se emplean a la hora de construir la autenticación ficcional?

En primer lugar, hay que resaltar que en este proceso entra en juego un recurso textual que regula “el conjunto de verdades que sostienen la arquitectura ontológica de un mundo (ficcional) determinado” (Piñera Tarque, 2009:76). Este es el pacto autorial, convención general que regula la lectura de todo texto, aunque como veremos más adelante este puede ser revocado o tergiversado. La fuente de autenticación por excelencia, que es el narrador omnisciente en el caso de los textos literarios y el meganarrador en los mundos fílmicos, depende totalmente de este pacto, el llamado “suspension of disbelief”.

Los distintos tipos de narrador tienen mayor o menor autoridad convencional, siendo el narrador omnisciente el que ostenta el grado máximo de autoridad, puesto que por

convención no miente. En principio el narrador omnisciente clásico, heterodiegético por definición, tiene absoluta credibilidad, aunque esta convención puede romperse. En cualquier caso, siempre tendrá una mayor autoridad que cualquier narrador personal homodiegético de cualquier tipo. Si ambos ofrecen versiones contradictorias, la versión del narrador omnisciente es la que prevalece.

El narrador heterodiegético, por un lado, mediatiza el discurso de los personajes, el cual está sujeto por completo a la verificación de dicho narrador. No es en absoluto extraño que escuchemos la voz de un personaje a través de la instancia narrativa y que a continuación lo dicho sea desmentido por ese meganarrador. La convención literaria (ese pacto ficcional que suscribe el lector) nos hace dar por sentado que este último es la fuente de autoridad primordial y no dudamos que el personaje estaba equivocado y que una corrección era necesaria. Este modelo diádico de dos visiones enfrentadas (narrador y personajes) es muy frecuente en literatura.

Por otro lado, en los relatos homodiegéticos la voz de un personaje es responsable de la textura del relato, y produce un texto “relativamente auténtico” propio de la narración del personaje, como por ejemplo el discurso indirecto o el discurso indirecto libre y también de la narración homodiegética monológica. Al ser un personaje quien narra los hechos y organiza el relato, ya no hay una instancia narrativa superior que verifique todo lo que sucede, sino que la autenticidad depende de ese personaje y de su punto de vista y por tanto no podemos hablar de hechos totalmente verdaderos, sino de hechos que serán auténticos en cuanto que lo son para él. No tenemos entonces manera de contrastar la autenticidad del mundo ficcional con una autoridad superior que confirme o desmienta lo que relata el narrador personaje. Esto suele ocurrir en los relatos que presentan focalización interna, en la que los acontecimientos se dan a conocer como si

estuviesen filtrados por la conciencia de un personaje.

Entra aquí en escena el llamado “pacto experiencial”: aquello que vemos mediatizado por el punto de vista de un personaje es, en principio, tomado como verdadero, al menos siempre que no suscite incertidumbre.

La narración personal, por tanto, parece tener una cierta carencia de autoridad que afecta a la estabilidad de su mundo ficcional, ya que en muchos de los casos nunca llegamos a saber si lo que nos cuentan es simplemente producto de la imaginación de un personaje.

Normalmente cuando el narrador es un personaje podemos encontrarnos con dos posturas distintas: privilegiar el punto de vista del narrador cuando era personaje o tomar como referencia autenticadora al narrador en el tiempo del relato, desde el que recuerda los hechos. Normalmente se opta por la segunda, pues el narrador (el personaje en el futuro) conoce los hechos totalmente y puede hablar de ellos más objetivamente, con la ventaja que otorga hablar de unos acontecimientos ya pasados y terminados y también aclarar cosas que el narrador como personaje no podría saber. Esta doble condición del narrador-personaje consigue que el narrador deje de ser una simple voz y pase a ser una persona que ha experimentado algo, ya sea en calidad de testigo, participe o conocedor.

Sin embargo, el narrador, ya sea heterodiegético u homodiegético no se convierte automáticamente en autoridad autenticadora, sino que debe probar su competencia. Esto puede conseguirse mediante diversos mecanismos, siendo estos los más importantes:

1. Experiencia: cuando el narrador ha presenciado, vivido o escuchado unos hechos determinados adquiere autoridad autenticadora, pues conoce de primera mano lo que nos relata.
2. Justificación de sus conocimientos.
3. Imitación retórica de discursos naturales: el relato es una mimesis formal de un diario, epístola, manuscrito...

Aunque los narradores suelen intentar justificar su autoridad, hay ocasiones en las que se ignora la naturalización del relato y no se pretende demostrar ni especificar cómo la instancia narrativa está capacitada para ser fuente de autenticación. Esto ocurre por ejemplo en los llamados “textos desde la muerte” o en los relatos en los que el narrador no especifica cómo conoce unos hechos determinados. Aquí, la convención temática se impone sobre la naturalización. Con Marcel Proust esta convención triunfa.

Si los mecanismos de autenticación ficcional funcionan en textos que relatan hechos susceptibles de ser ciertos, también lo hacen en relatos fantásticos que no podrían ser ciertos fuera de su mundo ficcional.

El interrogante que aquí se plantea es cómo autenticar a un narrador o dar validez a un determinado punto de vista cuando los hechos no pueden ser verdaderos. Para conseguir autenticar el relato fantástico se emplean varios mecanismos retóricos que permitan al narrador erigirse como autoridad última dentro de su mundo ficcional:

1. Manuscrito hallado. Es muy común en los relato de aventuras o de ciencia ficción el justificar el relato alegando que el narrador se encontró unos papeles (diario, cartas...) en las que se contaban los hechos que se van a narrar a continuación. También se puede simular que el mismo texto es una copia de ese

manuscrito y que el narrador simplemente se ocupó de transcribirlo y de hacérselo llegar. De este modo, la autenticidad del relato no puede ponerse en entredicho.

2. Viajero narrador: en los relatos fantásticos y de aventuras es común que los hechos sean narrados por un viajero que ha vivido o presenciado lo que luego nos va a contar. Es también un recurso muy empleado el hacer que los personajes que hacen las veces de narrador reconozcan que lo que van a relatar es difícil de creer. En una suerte de *captatio benevolentiae* piden disculpas por adelantado por lo inverosímil de los acontecimientos y buscan la credulidad de los receptores.
3. Enunciación no extrañante: el narrador actúa como si los hechos, por increíbles que sean, fueran algo totalmente normal en ese mundo ficticio. Es este un recurso muy común en los relatos de Julio Cortázar, como veremos a continuación.
4. Enunciación fantástica: los personajes reconocen lo extraordinario de los hechos y manifiestan su sorpresa, ya que los acontecimientos que se relatan no tendrían cabida en su mundo ficcional.

En el relato fílmico la fuente última de autenticación ficcional es el meganarrador, figura que podríamos considerar la autoridad convencional. Sin embargo, el proceso de autenticación en el caso del cine (como también ocurre en literatura) plantea ciertos

retos, ya que el meganarrador se resiste a la caracterización e incluso puede ocultar su presencia.

Al ser un medio audiovisual, el proceso de autenticación difiere en algunos puntos del de los textos literarios. En primer lugar, y al igual que ocurre en el teatro, la presencia constituye el criterio básico de legitimación, es decir, los hechos tienen valor de verdad simplemente por ser mostrados. El narrador se beneficia de la representación visual para dar autoridad al relato, y juega con la identificación que hace el espectador entre lo visible y lo existente. La presencia es una convención primaria, siempre y cuando no se desmienta. Tal y como postulaba Aristóteles en su *Poética* respecto a la fábula, conviene que se presenten los hechos “ante los propios ojos lo más vivamente posible” (ed.cit., pág.158).

La tradición teatral occidental ha desarrollado otras convenciones autenticadoras además de la presencia en escena, como por ejemplo el papel del mensajero: su relato es siempre fidedigno para el espectador, a pesar de que no se escenifique lo que este nos cuenta, pues normalmente narrará hechos que han tenido lugar fuera del espacio y del tiempo representado en el escenario. La función del mensajero puede extrapolarse también al relato cinematográfico: un personaje cuenta a otro algo que nosotros no hemos podido ver. Si no hay ninguna indicación en sentido contrario (por ejemplo imágenes que desmientan su versión de los hechos) tomaremos su relato como verdadero.

Un buen ejemplo del equivalente fílmico del mensajero lo encontramos en *Memento* (2000): debido a que Leonard, el protagonista, no puede crear nuevos recuerdos, este debe confiar en lo que otros personajes le cuentan. En principio no tenemos por qué

poner en tela de juicio lo que dicen esos personajes, pero enseguida encontramos informaciones contradictorias, como una nota que ha escrito Leonard sobre su supuesto amigo Teddy, que dice: *No te creas sus mentiras*. Además, más adelante vemos que las imágenes contradicen lo que Teddy le cuenta a Leonard: le dice que su mujer, ya fallecida, era diabética. En un primer momento vemos como Leonard produce una imagen mental de su mujer quejándose cuando este le inyecta insulina, pero a continuación él mismo se da cuenta de la falsedad de esa información y aparece la misma imagen mental rectificadora: ella se queja por un pellizco. Su mujer nunca fue diabética, y por tanto su amigo miente. El proceso autenticador se realiza mediante la rectificación del *flashback*.

Otras convenciones autenticadoras son por ejemplo el Prólogo, el Coro o el narrador/comentador épico, tres recursos muy empleados en obras teatrales shakespearianas: recordemos el comienzo de *Romeo y Julieta* (*Romeo and Juliet*, 1597) que explica el contexto en que se habrá de desarrollar la obra:

En Verona, escena de la acción, dos familias de rango y calidad renuevan viejos odios con pasión y manchan con su sangre la ciudad. De la entraña fatal de estos rivales nacieron dos amantes malhadados [...]

En cine, estas instancias autenticadoras encuentran su equivalente a la voz *off* o voz *over* de los personajes o del narrador, que al comienzo o en otro punto del film donde sea necesario clarifican aspectos poco nítidos del relato fílmico o dotan a la película de un contexto o un punto de partida que nos ayude a entender el desarrollo de los acontecimientos. En el caso del relato fílmico puede ir acompañado de imágenes, como por ejemplo ocurre en *Amèlie* (2001), en la que aparece un narrador al comienzo que a

modo de prólogo presenta a la familia de Amèlie y nos muestra imágenes desde el nacimiento de la niña hasta el tiempo del relato, punto de partida del relato fílmico.

También los monólogos, apartes y otras apelaciones dirigidas al público adquieren valor de verdad, pues en principio ningún personaje mentiría al público deliberadamente. Algo similar ocurre en el cine, aunque en este caso no sólo las palabras cumplen este cometido, sino también las imágenes, que nos muestran detalles que uno o varios de los personajes no han visto. Esto vendría a cumplir la función del aparte, del guiño al público que resulta más inmediato en el caso del teatro, pero que también aparece en cine.

Por otro lado, también hallamos varios ejemplos cinematográficos en los que los personajes hablan directamente a cámara, como apelando a la complicidad del espectador, como por ejemplo en *Alta Fidelidad* (*High Fidelity*, 2000), donde el protagonista comparte confidencias con el receptor e incluso le pide comprensión y ayuda.

En el espacio escénico (y también en el espacio fílmico por extensión) podemos hablar de dos tipos de presencia, cada una con un distinto estatuto autenticador: presencia incondicionada y presencia condicionada o negada (Cueto Pérez, 2012:632). Como decíamos anteriormente, el espectador fílmico confiere existencia ficcional a todo lo que aparece en pantalla, con lo cual la presencia escénica es el criterio básico de legitimación de la existencia ficcional fílmica.

Esta identificación de lo visible con lo verdadero no debe atribuirse a una “fe perceptiva” (Abraham 2008:155), sino a una de las convenciones que la institución mimética ha incorporado al diseño de los mundos ficcionales dramáticos de acuerdo con

las normas de verosimilitud interna de dichos mundos. Aun así, también existen dispositivos retóricos cuya finalidad es negar la existencia ficcional de una presencia en el espacio fílmico, lo cual constituye uno de los retos del lenguaje fílmico.

Frente a la presencia condicionada encontramos la presencia incondicionada: en este caso la existencia ficcional se confiere también a lo que no está presente, como por ejemplo lo que los personajes cuenta acerca de algo que ha sucedido o lo que estos ven o han visto (o dicen haber visto) fuera del espacio y tiempo fílmicos. El grado de existencia de estas presencias incondicionadas se establece en función de la credibilidad que merezcan los personajes como fuente de información, de la concordancia o discordancia de las versiones de los distintos personajes. Por otro lado, serán descartadas y consideradas falsas las informaciones que estén en contradicción con datos anteriores ya autenticados.

El espectador puede enfrentarse sin problemas a la escenificación de delirios, fantasías, ensoñaciones o deseos, aunque no es posible mantener el punto de vista subjetivo a lo largo de todo el relato, ya que para poder descifrarlo e interpretarlo correctamente debe ponerse en contraposición con los momentos objetivos del relato, como en *The turn of the screw* (1992) o *Una mente maravillosa* (*A Beautiful Mind*, 2001)

La desautenticación de la presencia fílmica ha de considerarse como una manipulación llevada a cabo por el Autor Modelo, que rompe la premisa retórica básica de la autenticación dramática.

En cine hay diversos recursos que desmienten lo que muestra la imagen y que revocan el pacto existencial, como por ejemplo la utilización del *flou* que sugiere que los hechos están mediatizados por la subjetividad de un personaje y que por tanto la percepción (y

en consecuencia la imagen) puede estar alterada. Así, tendemos a no dar valor de verdad a esas imágenes distorsionadas.

Otros procesos de desautenticación ficcional consisten en la sustitución de la equisciencia focal por la omnisciencia, desmintiendo así lo que se ha mostrado antes y la analepsis completiva, es decir, se muestra un plano ya visto anteriormente pero corregido, mostrando una nueva y más correcta versión del mundo ficcional. Por ejemplo, en *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man who Shot Liberty Valance*, 1962), se muestra la escena del duelo entre Valance y Ransom en un plano diagonal. Según este plano, el asesino de Valance es Ransom. Sin embargo, más adelante Doniphon corrige esta información mediante un *flashback* dentro del *flashback* principal, esta vez utilizando un plano general: el cambio de plano nos muestra que quien acabó con la vida de Valance no fue Ransom.

Para que el relato sujeto a filtros subjetivos, como por ejemplo los recuerdos, ensoñaciones o la locura sea considerado como auténtico, el narrador visual y el verbal deben estar de acuerdo, siendo el responsable último de este acuerdo el meganarrador.

En cuanto a la mentira, el narrador, por convención no es cómplice del engaño. Por tanto, las imágenes no acompañan las declaraciones de un personaje mentiroso. Por ejemplo, en *Rashomon* (1950), donde escuchamos a tres personajes contar una versión distinta de un hecho (la violación de una mujer en el bosque y el asesinato de su marido). Uno de ellos confiesa haber mentido en su declaración anterior, pero las imágenes que acompañaban su versión (falsa según sus propias palabras) no mienten al espectador, es decir, no nos muestran algo que no ocurrió como verdadero.

Cuando esto no se respeta, el proceso de autenticación se ve obstaculizado y el

espectador no sabe qué es cierto en el mundo ficcional del relato fílmico.

En el caso de los personajes que recuerdan un hecho pasado, debemos tener en cuenta que esto no se produce de forma consciente, sino que es impredecible, a veces provocado por un estímulo externo que pone a funcionar la memoria. El recuerdo parte de un mundo narrativo preexistente al relato, pero la proyección de ese mundo a través de la subjetividad de un personaje es personal.

En cine los recuerdos suelen representarse a través de los *flashback*, que podríamos considerar como unos hechos verbalizados que son complementados o ilustrados mediante la narración visual, que correspondería a las imágenes mentales del personaje que recuerda. En este sentido, el *flou* y las imágenes distorsionadas resaltan la subjetividad de esas imágenes. El *flashback* va siempre vinculado a la homodiégesis y es el relato verbal del personaje el que da paso a la secuencia de imágenes que muestran los hechos narrados. En este paso de lo que dice el personaje a lo que se muestra confluyen dos instancias narrativas: el narrador verbal (responsable de los enunciados verbales, pero no de las imágenes que los acompañan) y el meganarrador fílmico, a quien atribuimos las imágenes. Esta confluencia de voces puede dar lugar a situaciones narrativas complejas o ambiguas.

La narración-mostración con imágenes se asigna al meganarrador por dos razones: en primer lugar el punto de vista de estas incluye generalmente al narrador-personaje, por lo que en principio no podría identificarse el *flashback* con la focalización interna del relato. En segundo lugar, en el *flashback* narrativo se muestran detalles que el narrador-personaje no está narrando (por ejemplo detalles que en aquel momento estaban ocultos para él). Generalmente, las imágenes exceden la lógica focal y epistémica del personaje.

En una visualización estándar, las imágenes funcionarían en la práctica como subjetivas y fidedignas, y para ello no debe existir contradicción entre lo que el personaje cuenta y lo que se ve, ni información significativa añadida. Además, no debe haber contradicción entre el *flashback* y la realidad. Las palabras del narrador-personaje pueden mentir, pero no así las imágenes (y por extensión el meganarrador). Esto constituye una convención general, cuya transgresión percibe el espectador como ruptura de un principio básico de la narración cinematográfica.

Es interesante traer aquí a colación uno de los mayores engaños al espectador, que supuso también uno de los más grandes fracasos en la carrera de Alfred Hitchcock: *Pánico en escena* (*Stage Fright*, 1950). Aquí, Hitchcock rompe con el estatuto autenticador de las imágenes, que por definición no apoyan las mentiras de los personajes. En este caso, uno de los protagonistas, Johnny, le confiesa a su amiga Eve que ha ayudado a su amante a encubrir un asesinato. Un *flashback* de lo acontecido acompaña sus palabras, por lo que todo indica que Johnny está recordando algo que efectivamente pasó. No hay ninguna información en ese momento que contradiga esta información. Sin embargo, este *flashback* resulta ser falso: Johnny ha mentido tanto a Eve como a su amante y resulta ser el verdadero asesino. La película, tal y como asegura el director, no funcionó, principalmente porque el espectador se siente engañado, al romperse una de las convenciones primarias del relato clásico cinematográfico. Tal y como le confiesa a Truffaut (1966:198):

Ya sabe que en esta historia hice algo que nunca debí permitirme...un flashback que era mentira.

Sin embargo, él justifica de algún modo la inclusión de ese relato falso, y argumenta que:

En el cine aceptamos de buena gana que un hombre haga un relato falso. Además, aceptamos también de buen grado que cuando alguien cuenta una historia que se desarrolla en el pasado, que esté ilustrada por un flashback como si ocurriera en el presente. En ese caso, ¿por qué no podríamos contar una historia falsa en lugar de un flashback?

Esta sensación de engaño no se produce en otros casos en que los personajes también mienten, precisamente porque las imágenes no apoyan la mentira. En películas como *El escondite* (*Hide and Seek*, 2005) la premisa sobre la que se sustenta el relato (un acosador intenta hacer daño a la hija del protagonista) es falsa, ya que quien atormenta a la niña es precisamente su padre, que sufre de trastorno disociativo. Sin embargo, en ningún momento (hasta el desenlace) se muestran imágenes de otra persona atacando a la niña, simplemente adoptamos el punto de vista del padre, que no es consciente de su trastorno. La instancia narrativa (y por tanto las imágenes) no han mentido al espectador.

El *flashback* también puede surgir de la memoria del personaje, como evocación mental del pasado. Las imágenes-recuerdo son responsabilidad del meganarrador, pero la convención es ahora la de una estricta fidelidad al punto de vista del personaje, aunque las marcas que introducen el recuerdo subjetivo (trávelin hacia delante, primero o primerísimo plano del rostro de un personaje en actitud pensativa, *flou* o fundido encadenado) revelen la presencia de la instancia fílmica fundamental. Cuando las marcas que indican el cambio de nivel en el mundo diegético desaparecen resulta casi

imposible definir el estatuto de la imagen mental del personaje.

La primacía otorgada al recuerdo o a la percepción de un personaje puede dar lugar a mundos ficcionales inciertos o ambiguos, como ocurre por ejemplo en *Rashomon*, film que se articula en torno a sucesivos *flashbacks* de los narradores personajes o *Abre los ojos* (1997), en la que la perspectiva distorsionada de la realidad fílmica por parte del protagonista crea mundos ficcionales altamente inestables difíciles de autentificar.

El *flashback* del personaje puede insertarse puntualmente en el curso de la diégesis o iniciarse desde el comienzo del film y abarcar casi toda la extensión del relato, como por ejemplo *Forrest Gump* (1986) o *Titanic* (1997), que supuestamente es la narración de Rose, ya anciana, que habla del hundimiento y de su historia de amor con Jack.

Los narradores puntuales son percibidos como narradores delegados, mientras que los narradores – personaje cuyo relato empieza cuando empieza el relato fílmico, a pesar de ser también narradores delegados, adquieren categoría de narrador principal. Así, el relato adquiere el tinte subjetivo que le confiere el punto de vista de un determinado personaje.

En literatura los recuerdos presentan una retórica distinta, pues no puede mostrar este tipo de imágenes mentales. Mientras en el relato fílmico podemos ver directamente lo mismo que ve el personaje y podemos acceder a su intimidad para conocer de primera mano los procesos mentales que lleva a cabo, en el relato literario solamente se dice que el sujeto afirma ver algo o en este caso recordar algo. La ventaja del relato fílmico es precisamente la posibilidad de que el recuerdo se traduzca en imágenes, ya que el medio audiovisual es capaz de mostrar (“show”), al contrario que el relato literario, que solamente es capaz de contar (“tell”).

De entre los filtros que pueden dificultar la tarea autenticadora debemos destacar dos que son más susceptibles de socavar la autoridad del narrador y que pueden alterar por completo el estatuto ontológico del mundo ficcional del relato: la locura y la mentira.

Cuando el relato está sujeto a filtros subjetivos o a la mentira, la autenticidad del mismo puede verse gravemente comprometida. Ante esta situación tenemos dos posibilidades, según Piñera Tarque (2009):

a) Rectificación en forma de contrapunto autenticador: una instancia narrativa desmiente o corrige los desvíos producidos por los filtros subjetivos o la mentira, en lo que conocemos como “mundos negados”. Esta tarea autenticadora puede ser llevada a cabo de varias maneras:

1. El propio narrador-personaje, ya situado en un futuro en que los hechos narrados han quedado atrás, aclara los puntos oscuros del relato y rectifica la información errónea viendo los hechos desde un punto de vista diferente al que tenía como actante y protagonista. En el caso de la mentira, al ser una manipulación deliberada de los hechos, es frecuente que el mismo personaje mentiroso confiese una vez conseguido lo que buscaba. Pensemos por ejemplo en el clásico juego de espías tan común en películas como las protagonizadas por James Bond, por ejemplo *Muere otro día (Die Another Day, 2002)*, en la que una de las coprotagonistas aliada de Bond resulta estar al servicio de sus enemigos.
2. Otro personaje se encarga de desmentir la información errónea fruto de una perspectiva alterada y de arrojar luz sobre unos hechos que se perciben

parcial o totalmente de un modo incorrecto debido a los filtros subjetivos.

3. Se proporciona un ejemplo visual que corrige las partes erróneas del relato.

Por ejemplo, se puede repetir un mismo plano pero desde una perspectiva que podríamos considerar válida o correcta según la instancia autenticadora máxima, que sería el meganarrador. Esto ocurre en la película *El maquinista* (*The Machinist*, 2004), en la que el sentimiento de culpa del protagonista le lleva a crear un mundo imaginario fruto de la paranoia, con situaciones e incluso personajes imaginarios. Finalmente se produce un giro de punto de vista y el meganarrador nos muestra las imágenes de lo que sucedía en realidad, corrigiendo la percepción distorsionada del protagonista. Esto ocurre como decíamos en *El hombre que mató a Liberty Valance*, pero también en películas más actuales, como *Identity* (2003), película en la que se investiga una serie de sospechosos que podrían estar detrás de una serie de asesinatos en un motel. Desde el principio vemos a todos los personajes hablar y relacionarse con los demás, y hasta el final del film no se produce el cambio de punto de vista que demuestra la falsedad de todo lo que hemos visto hasta entonces: los personajes que hemos visto son las múltiples personalidades de un enfermo mental que sufre de trastorno disociativo. Cambiamos una focalización interna en el personaje trastornado por una focalización externa que corrige todos los sucesos anteriores.

- b) La perspectiva del personaje se impone de principio a fin, por lo que resulta imposible saber si el relato es fruto de una interpretación errónea de la realidad

debido a la percepción alterada del personaje narrador. En literatura esto correspondería al relato monológico, mientras que en el relato fílmico sería fruto de una aquiescencia absoluta entre narrador visual y verbal. Es lo que conocemos como “mundos irresolubles”, puesto que no son confirmados ni desmentidos, es decir, no están sujetos a autenticación.

Un buen ejemplo de esto sería la película *American Psycho* (2000), basada en el texto del mismo nombre, en la que al final no sabemos si todo lo relatado sucedió en realidad o si es producto de la imaginación del personaje protagonista que presenta una especie de trastorno de la personalidad.

La locura y la mentira son capaces de provocar graves alteraciones en los mundos ficcionales, ya que se toma como verdadera una perspectiva subjetiva que es desmentida en el proceso de autenticación.

En los relatos de Julio Cortázar los mundos ficcionales son altamente inestables y la autenticación de los mismos resulta complicada por varias razones, entre ellas por el papel central que juegan los filtros subjetivos ya mencionados anteriormente y la presentación deliberada de mundos incompletos cuya autenticidad no está confirmada. Los personajes cortazarianos suelen situarse en un plano a caballo entre lo real y lo imaginario, llegando incluso a confundir ambos. El papel del narrador es fundamental a la hora de crear universos en los que lo más descabellado es visto como algo normal, mientras que un hecho cotidiano como un simple viaje en autobús se convierte en algo lleno de misterio e interrogantes que suscita en el lector una sensación de desasosiego difícil de explicar. Tal y como el mismo Cortázar manifestó: (*Algunos aspectos del cuento*, 1971:3-4):

Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género de lo fantástico por falta de mejor definición y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII [...] en mi caso la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes, sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo.

A este respecto contestaba Cortázar a la siguiente pregunta de González Bermejo (1978: 47): *¿Se puede definir lo fantástico?*

Con lo fantástico pasa como con la poesía que, según aquel humorista, era lo que se queda afuera después de definir la poesía [...] mi sentimiento de lo fantástico no ha sido explicado, no ha encontrado solución. Renuncio a definir lo fantástico en La vuelta al día en ochenta mundos y Último round. [...] hay un público inmenso que admira los cuentos fantásticos de Lovecraft, a mí personalmente no me interesan en absoluto porque me parece un fantástico totalmente fabricado y artificial.

En esta misma entrevista intenta Cortázar definir una vez más lo fantástico (1978:48):

Lo fantástico es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol [...] es algo absolutamente excepcional, pero no tiene que diferenciarse en sus manifestaciones de esta realidad que nos envuelve. Lo fantástico puede darse sin que haya una modificación espectacular de las cosas.

Los relatos de Julio Cortázar combinan entonces una enunciación no extrañante de hechos insólitos (pensemos en *Las manos que crecen*, *Axolotl* o *Casa tomada*) con una

enunciación fantástica de hechos completamente normales, como en *Ómnibus*.

Siguiendo la enunciación de lo fantástico de Todorov, esto es la incertidumbre entre *una ilusión de los sentidos...un producto de la imaginación, en cuyo caso las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente..., y entonces la realidad está regida por leyes que desconocemos.*

Dice Irène Bessière (*Le recit fantastique*, Larousse, 1974) que con los lenguajes y situaciones de la normalidad Cortázar construye lo extraño y *finge el nivel de la verosimilitud para que el lector adhiera a su fantasticidad*. Ella establece tres categorías de cuentos cortazarianos:

1. Invasión de un plano sobre otro: *Casa tomada, Carta a una señorita en París* En varios de estos relatos hay conciencia de la presencia de las fuerzas invasoras, aunque no se pueda hacer nada por contenerlas. En *Circe* sí se da ese conocimiento y se rechazan esas fuerzas invasoras.
2. Inversión de los planos, como *La noche boca arriba*.
3. Interpenetración de los planos, fusión de lo real y lo extraño en un plano u otro, como por ejemplo *Lejana, Instrucciones para John Howell* o *Continuidad de los parques*.

6. UNIVERSOS CORTAZARIANOS EN EL CINE. ESTUDIO COMPARATIVO DE TEXTOS LITERARIOS Y TEXTOS FÍLMICOS

6.1 NUNCA SE SABRÁ CÓMO HAY QUE CONTAR ESTO: ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS BABAS DEL DIABLO Y BLOW-UP

Aunque a menudo se cita *Blow-Up* (1966) como la más conocida de las adaptaciones cinematográficas de la narrativa breve de Julio Cortázar, quizás sería más correcto afirmar que la huella de *Las babas del diablo* se deja sentir en el film de Michelangelo Antonioni e impregna diversos aspectos del mismo, aunque está lejos de poder ser considerado una reescritura fílmica del texto cortazariano. De hecho, en los títulos de crédito iniciales se especifica que la película está simplemente *inspirada en un relato breve de Julio Cortázar*.

Si bien hay varios elementos en *Blow-Up* que son deudores de *Las babas del diablo*, más allá de la utilización de la fotografía como hilo conductor en ambos textos, no sería correcto calificar a *Blow-Up* como una adaptación de dicho relato; en el mejor de los casos sería una adaptación libre que toma el texto como punto de partida para explorar varias cuestiones, algunas ya planteadas en *Las babas del diablo*, destacando entre ellas la dificultad de narrar un hecho y de representar la realidad fielmente. No nos vamos a encontrar en este caso con ningún tipo de reproducción del texto original: los diálogos del film no son una adaptación del hipotexto ni se intenta reproducir o llevar a la pantalla en modo alguno el contenido *in extenso* del texto literario. De hecho, Antonioni explica así la génesis del film:

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 aquel y

escribí uno nuevo, en el que el mecanismo asumía un peso y un significado diversos (Antonioni, 1970:337).

Esto nos lleva a la primera diferencia obvia entre hipotexto e hipertexto, que es el título de ambos. *Las babas del diablo* hace referencia precisamente al tema central del relato: las varias interpretaciones que surgen de una situación o una realidad concreta. Cortázar nos dice en su relato:

[el chico] se volvía y echaba a correr, creyendo el pobre que caminaba y en realidad huyendo a la carrera, pasando al lado del auto, perdiéndose como un hilo de la Virgen en el aire de la mañana. Pero los hilos de la Virgen se llaman también babas del diablo [...].

Sin embargo, *Blow-Up* remite directamente a la fotografía, preocupación central de Antonioni a la hora de elaborar el film, ya que *blow up*, en el argot del gremio, es la máxima ampliación de una instantánea.

6.1.1 CONTEXTO Y PERSONAJES

Otro de los primeros cambios que apreciamos a simple vista en *Blow-Up* es el contexto en el que se inserta el relato: si *Las babas del diablo* nos transporta a unas coordenadas concretas de un París soleado y otoñal (noviembre para ser exactos), *Blow-Up* se enmarca en la psicodelia del *Swinging London* y el deambular de Thomas, el fotógrafo, nos lleva por distintos lugares del Londres de la década de 1960. El cambio se debe a varios motivos: en primer lugar a necesidades del rodaje, y en segundo lugar y más importante al deseo del director, que consideraba la capital británica como el mejor escenario posible. Así lo explica el cineasta en una entrevista:

El ambiente en el que trabajan es típico del Londres de la época en la que se desarrolla la narración [...] Él [Thomas] ha optado por la nueva mentalidad que se creó con la revolución de la vida, de la ropa, de la moral en Gran Bretaña, sobre todo entre jóvenes artistas, publicistas, estilistas o entre los músicos que formaban parte del movimiento Pop (2002, 135-136).

Cabe destacar que en el film no aparece ningún elemento icónico londinense y que no hay rastro del Londres turístico. La ciudad se presenta aquí como un fondo que refleja la superficialidad y el engaño de las apariencias, elemento clave en la película de Antonioni que crea un escenario por el que desfilan personajes un tanto estereotipados que representan esta idea de falsedad. Tras la frialdad de los muros de ladrillo y los barrios obreros que vemos en pantalla se esconde una ciudad majestuosa.

Blow-Up pone un mayor afán en retratar una época, un movimiento, en ubicar al espectador en el burbujeante mundo del protagonista, lleno de chicas jóvenes absolutamente a la moda, artistas y fiestas en una ciudad en plena efervescencia. El relato de Julio Cortázar carece de tanto detalle a este respecto, y más que ahondar en el contexto social de los hechos se limita a ofrecer unas coordenadas espaciales muy exactas que nos permiten seguir con precisión los pasos de los personajes, pero que no desvían nuestra atención del microcosmos que protagoniza la historia. De hecho, en ningún momento se especifica el tiempo del enunciado, ni se hacen referencias a un momento histórico concreto, quizás porque el autor (y el narrador) no lo consideran importante para su historia.

Muchos de los personajes, que suelen actuar como colectivo a excepción de unos pocos, van vestidos con algún tipo de disfraz: desde los jóvenes con la cara pintada del

principio del film, pasando por las modelos, que posan con atuendos que no son los suyos, hasta los inquietantes mimos de la escena final. En cierto modo, los anónimos personajes están actuando, en un ejercicio de cine dentro del cine. El mismo protagonista, Thomas, parece esconderse detrás de su cámara a la hora de relacionarse con los demás y con su entorno. De hecho, parece sufrir un cambio cuando está interpretando su papel de fotógrafo. Al igual que le ocurre a Roberto Michel, el protagonista se divide en dos: Thomas fotógrafo y Thomas, digamos, “persona de a pie”. Vemos por ejemplo cómo cambia su estatus cuando trabaja: en la sesión fotográfica del principio (06:34) la cámara le otorga poder y le permite acercarse a la modelo en una clara posición de superioridad, tanto literal como metafórica, en una escena que ha servido para ilustrar el cartel promocional del film (09:03), donde Thomas se sienta a horcajadas encima de la chica, cámara en mano. Más adelante Thomas, en el papel de fotógrafo profesional, se permite gritar y dar órdenes a sus modelos con una actitud poco amable (13:38): *¡Despertad! [...] ¡Sonreíd! ¡Sonreíd! ¡Os he pedido que sonriáis!*

La cámara también marca su relación con Jane, la chica a la que sorprende en el parque con su amante, pues a través de este objeto afianza su situación de poder respecto a ella: puesto que tiene sus fotos es capaz de chantajearla y logra que acceda a posar para él.

El personaje de Jane destaca en el relato fílmico entre tanto pliegue y ambigüedad: su semidesnudo en el estudio de Thomas, lleno de pudor, nos hace pensar que es la única que se muestra como es, libre de artificio, de ahí que, al contrario que las otras chicas que pasan por allí, se muestre tímida. El valor simbólico de esta escena encaja con la historia de Jane, que no solamente muestra su cuerpo al fotógrafo, sino que desde el primer momento se muestra sincera y revela detalles de su intimidad, cosa que la hace

destacar entre los demás personajes. De hecho, es también ante Jane cuando Thomas se muestra tal y como es, hasta el punto de revelarle detalles sobre su vida privada, en concreto sobre su pareja (46:14): *Ella no es realmente mi mujer [...] No, ni siquiera tenemos niños, aunque algunas veces parece que los tengamos. Ella no es bonita... sencillamente es fácil vivir con ella. No, no lo es. Por eso no vivo con ella.* Parece como si Thomas sintiera todavía el impulso de mentir, de esconderse en su *alter ego*, pero sin su cámara no tiene ningún parapeto tras el que ocultarse, y por esa razón no tiene más remedio que mostrarse ante Jane sin trampa ni cartón.

A pesar de las diferencias entre ambos relatos, *Las babas del diablo* y *Blow-Up* tienen un aspecto en común. En el hipotexto los personajes aparecen divididos, por seguir con terminología fotográfica, en dos planos: por un lado el primer plano que correspondería a Roberto Michel, único personaje con nombre y quien da sentido al relato (recordemos que mediatiza todos los sucesos) y por otro un segundo plano en el que ubicaríamos a las tres personas que aparecen en la fotografía que le obsesiona, a saber: el chico, la mujer y el hombre mayor, de los que desconocemos sus nombres pero de los que tenemos una somera descripción física de la que derivan algunas conjeturas y opiniones subjetivas.

De la mujer nos dice: *Era delgada y esbelta, dos palabras injustas para decir lo que era, y vestía un abrigo de piel casi negro, casi largo, casi hermoso [...] sus ojos negros, sus ojos que caían sobre las cosas como dos águilas, dos saltos al vacío [...],* mientras que del chico: *Seamos justos, el chico estaba bastante bien vestido y llevaba unos guantes amarillos que yo hubiera jurado que eran de su hermano mayor, estudiante de derecho o ciencias sociales [...] Largo rato no le vi la cara, apenas un perfil nada*

tonto-pájaro azorado, ángel de Fra Filippo, arroz con leche-y una espalda de adolescente que quiere hacer judo y que se ha peleado un par de veces por una idea o una hermana. Al filo de los catorce, quizás de los quince [...]

Del hombre mayor del coche tenemos menos datos: apenas algún comentario sobre su atuendo. Resulta curioso ver cómo el narrador parece capaz de imaginarse cómo es la vida del chico, en qué piensa, a qué dedica su tiempo, tal vez como si quisiera comprender al personaje, dotarle de una personalidad, encontrar algo que explique su presencia en ese lugar, (*[...]se le adivinaba vestido y alimentado por sus padres, pero sin un centavo en el bolsillo, teniendo que deliberar con los camaradas antes de decidirse por un café, un coñac, un atado de cigarrillos. Andaría por las calles pensando en condiscípulas, en lo bueno que sería ir al cine y ver la última película, o comprar novelas o corbatas o botellas de licor con etiquetas verdes y blancas[...]*) mientras que no le interesa o no es capaz de ahondar en los pormenores de la vida del hombre del coche, acaso porque el fotógrafo no cree que este personaje tenga nada que ver con la trama que está presenciando: *Me hubiera gustado saber qué pensaba el hombre del sombrero gris sentado al volante del auto detenido en el muelle que lleva a la pasarela, y que leía el diario o dormía. [...]* En fin, bien podía suceder que también el hombre del diario estuviera atento a lo que pasaba [...]; Michel es puritano a ratos, cree que no se debe corromper por la fuerza.

Del propio Roberto Michel sabemos lo que él mismo nos cuenta, ya sea utilizando la primera o la tercera persona: *Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas [...]* llevaba tres semanas trabajando en la versión al francés del tratado sobre recusaciones y recursos de José Norberto Allende [...]

En *Blow-Up* ocurre algo parecido: tenemos, en primer lugar, a Thomas, protagonista indiscutible del film (aunque curiosamente su nombre no se menciona en toda la película) y por otro lado a los demás personajes, entre los cuales destaca uno (Jane, la chica del parque) como en el caso de *Las babas del diablo*. Sin embargo, hay diferencias fundamentales entre los personajes de hipotexto e hipertexto: *Blow-Up* incluye una mayor variedad de personajes, cuya función es, a priori, reflejar un movimiento cultural y social y mostrar los estereotipos sociales que lo definen. Así, encontramos modelos, grupos musicales, mimos y grupos de jóvenes que deambulan por las calles de Londres buscando diversión. Todos ellos son un mismo personaje, una colectividad que es el reflejo de una época, pero en cuyos individuos no interesa ahondar. Son figurantes que forman parte del espacio y del tiempo del relato fílmico.

A pocos de los personajes que aparecen se les da un nombre o una identidad. El único personaje que merece la atención de la instancia narrativa (y de Thomas) es esa chica que aparece en las fotografías que este toma en el parque. Así, aunque Thomas fotografía a una pareja, es ella, Jane, quien establecerá una relación con el fotógrafo y a quien se le dota de una personalidad individualizada, destacada del resto.

Los personajes que aparecen en las fotografías difieren de un relato al otro, y en consecuencia los sucesos que conocemos a través de la instancia narrativa son también distintos. En *Las babas del diablo* las fotografías nos muestran un triángulo (la mujer, el chico, el hombre del coche) cuya relación, perversa a los ojos del narrador, resulta difícil de establecer a primera vista. En *Blow-Up*, en cambio, aparecen solamente dos personajes, una pareja cuya historia (o al menos la parte que concierne a la chica) conocemos brevemente más adelante. Aparte de estos, tendremos un tercer “protagonista” individual involuntario, que es el supuesto cadáver que Thomas

encuentra al ampliar las fotografías.

6.1.2 ARGUMENTO

Los dilemas morales y las reflexiones que llevan a cabo Roberto Michel y Thomas tras el ampliado de las fotografías son muy similares, pero a la vez contienen elementos distintos. Por un lado, en *Las babas del diablo*, el problema con el que se encuentra el fotógrafo es con la historia oculta que no ha podido ver cuando ha tomado las fotografías (el chico no va a establecer una relación con la mujer como él pensaba, sino que esta trabaja para el hombre del coche). Para Roberto Michel la cámara no engaña, aunque su interpretación de las imágenes puede ser desacertada. El dilema que aquí se plantea no es realidad/ficción, puesto que el microcosmos que ha captado la Contax ha sustituido incluso la realidad temporal posterior desde la que se sitúa Michel para observar las fotografías. Las instantáneas no solamente dejan de ser ficción, sino que se convierten en la única realidad posible para el fotógrafo, que se ve atrapado por ellas. Los papeles se cambian: *De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro.*

Lo que aquí se plantea, por tanto, no es si el relato es verdadero o falso (eso queda en manos del lector), sino las múltiples realidades que conviven y que resultan difíciles de captar, ya sea mediante una imagen o mediante la palabra. El narrador fracasa doblemente en esta empresa: no es capaz de reflejar fielmente la realidad a través de sus fotografías, ya que solamente es capaz de captar una parte de ella, y tampoco puede abordarla mediante una narración escrita.

En *Blow-Up* Thomas amplía las fotografías y también se encuentra (o cree encontrarse) con algo inesperado: un cadáver y una mano empuñando una pistola entre los arbustos

del parque. Sin embargo, además del debate ya presente en el hipotexto acerca de poder o no poder representar fielmente una realidad oculta mediante el arte, y también del arte como medio para sacar a la luz aquello que no se ve, se pone aquí de relieve el binomio realidad/ficción: ¿es lo que estamos viendo real o es por el contrario fruto de la imaginación?

Esta idea se reitera a lo largo del film, y así la instancia narrativa nos muestra las imágenes desde varios ángulos y distancias, de modo que en ocasiones el cadáver y la pistola se ven con mayor nitidez, y en otras vemos simplemente un amasijo de luces y sombras. De nuevo se tiende la mano al espectador y se ofrece un relato abierto, en el que cualquier interpretación es posible. Al igual que Thomas, nos encontramos preguntándonos si en el parque había algún cadáver o si simplemente se trataba de una pareidolia, de un trampantojo, lo que nos lleva de nuevo a la idea que aparece en ambos relatos: ¿es posible representar la realidad de un modo objetivo? ¿Hay más de una interpretación correcta para un solo hecho?

Puesto que ni personajes ni argumento son iguales, parece lógico que el desenlace de hipotexto e hipertexto sea también distinto. Aunque ambos tienen en común el descubrimiento de otra realidad que se filtra a través de las ampliaciones de las fotografías, las consecuencias que derivan de dicho hallazgo serán distintas. En *Las babas del diablo* el destino de Roberto Michel no está del todo claro: sabemos que en un momento dado se enfrasca en el análisis de las instantáneas ampliadas, tanto que parece que estas cobran vida y que atrapan al fotógrafo en una especie de realidad paralela que solo existe en las imágenes. Es más, los personajes son capaces de interactuar con Michel, que estaría en otro plano, aunque nunca sabremos si se trata de la acción de su imaginación o sí en realidad estos habían venido a ajustar cuentas con él

por su intromisión. Esto es un ejemplo más de los “mundos inciertos” típicamente cortazarianos y uno de los temas que aparecen en gran parte de sus obras: la vivencia del arte y la interacción entre ficción y realidad.

En *Blow-Up* el desenlace parece más claro: Thomas, en su estudio, comienza a analizar las fotografías y sus sucesivas ampliaciones, hasta que en un momento dado descubre una pistola y un cadáver en ellas. Esto le crea dudas, y comienza a plantearse si lo que cree ver es real, lo que le lleva a volver al lugar de los hechos en plena noche, donde efectivamente ve un cuerpo escondido entre los arbustos (1:18:35). Tras este hallazgo, vuelve a su apartamento con actitud pensativa, y a partir de entonces parece ver las cosas de otra manera: por ejemplo, mira la hélice que ha comprado como algo que no debería estar ahí. Lo que antes le parecía normal, aceptable, ahora se torna absurdo y extraño. El protagonista pasea por su apartamento observando los objetos, los muebles, las paredes, que no parecen los mismos de antes. Su nueva forma de ver lo que le rodea ha cambiado su percepción de la realidad. Si se le ha pasado por alto algo tan llamativo con un cadáver, ¿qué más será incapaz de ver? El concepto de “apariencia” platónica como forma superior de conocimiento entra aquí en juego.

Cuando le confiesa a la chica que está en su apartamento lo que ha visto y le enseña la ampliación que muestra el cuerpo, su respuesta no puede ser más ambigua: *parece uno de esos cuadros...* Podríamos deducir que ella no ha visto nada, y que utiliza esa frase para no decirlo abiertamente.

Es también digna de reflexión la conversación que tiene Thomas con su amigo en la fiesta en la que se encuentran. El protagonista necesita una segunda opinión, ya que no es capaz de fiarse de su propia percepción, por lo que le dice: *Quiero que veas el*

cadáver, a lo que su interlocutor responde: *No soy fotógrafo*. Thomas da por concluida la conversación con un sucinto: *Yo sí lo soy*. Aquí vemos cómo el ejercicio de la profesión de fotógrafo lleva implícita la condición de “saber mirar”. Si Thomas, como profesional que vive precisamente de mostrar a los demás cosas que ellos no ven, carece de sentido pensar que una persona que no está habituada a ello le pueda ayudar a resolver su misterio.

Las inquietudes de Thomas lo llevan a volver una tercera vez al parque, cámara en mano, para cerciorarse de que el cadáver sigue donde lo vio por última vez. Sin embargo, cuando se acerca al lugar en cuestión, esta vez no hay ningún cuerpo, lo que deja al protagonista totalmente descolocado.

6.1.3 ESPACIO

El espacio intradieгético será también distinto en hipotexto e hipertexto. En *Las babas del diablo* nos encontramos con varios escenarios, aunque no se describen con minuciosidad. El espacio del texto literario está supeditado a la experiencia de la instancia narrativa, por lo que nos interesa describir solamente aquello que le rodea. Así, la primera descripción espacial se realiza de un modo que recuerda (quizás paradójicamente, de un modo algo premonitorio) a una cámara cinematográfica, que sigue al protagonista y lo acompaña, mostrando el espacio que recorre. Al principio del relato leemos: *Bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo 7 de noviembre, justo un mes atrás. Uno baja cinco pisos y ya está en el domingo*; y más adelante: *salió del número 11 de la rue Monsieur-le-Prince el domingo 7 de Noviembre*. Aquí, el narrador une tiempo y espacio, desafiando una vez más las convenciones narrativas tradicionales.

Seguimos acompañando a Roberto Michel en su andadura parisina, en una especie de travelling por la ciudad, que también tiene algo de *flashback*, pues según el narrador esto sucedió *un mes atrás*. De este modo continuamos con el recorrido:

Nada me impediría dar una vuelta por los muelles del Sena y sacar unas fotos de la Conserjería y la Sainte-Chapelle [...] para perder el tiempo derivé hasta la isla Saint-Louis y me puse a andar por el Quai d'Anjou, miré un rato el hotel de Lauzun [...] después seguí por el Quai de Bourbon hasta llegar a la punta de la isla.

También debemos incluir en el inventario de espacios intradieгéticos la casa de Roberto Michel, donde ocurre buena parte de la acción narrada, que corresponde a las asociaciones mentales del protagonista una vez que amplía las fotografías. De este modo, leemos: *Lo que sigue ocurrió aquí, casi ahora mismo, en una habitación de un quinto piso. [...] fijó la ampliación en la pared de su cuarto [...]* De hecho, se describe la posición exacta del protagonista:

Desde mi silla, con la máquina de escribir por delante, miraba la foto ahí a tres metros, y entonces se me ocurrió que me había instalado exactamente en el punto de mira del objetivo.

En este análisis tampoco podemos obviar un espacio que aparece tanto en el hipotexto como en el hipertexto, y, si bien no es un “lugar” en sí mismo, considero que debe ser incluido en este repaso, ya que juega un papel importante en ambos relatos. Se trata del espacio que enmarcan las ampliaciones que hacen tanto Thomas como Roberto Michel, que se nos describen una y otra vez. En mi opinión, esto constituye un espacio intradieгético en sí mismo, no solamente porque sea un lugar donde se desarrollan los hechos, sino porque crea un espacio diferente, uno que el fotógrafo es capaz de alterar

con su mirada, al igual que el lector o espectador, según el caso, es capaz de cambiar el significado del texto. Los espacios, por tanto, no son idénticos para todo el que los habita, sino que dependen de la percepción, del punto de vista *stricto sensu*. La cámara fotográfica ilustra en buena parte esta idea, ya que a medida que se amplían las fotografías, el espacio (y con él la realidad) va modificándose.

En *Blow-Up* el espacio intradiegético abarca una extensión mucho mayor: comienza a la salida de la cárcel de Thomas (2:31) y al igual que en *Las babas del diablo*, seguimos al protagonista, esta vez en su camino en coche hacia su estudio por un Londres lluvioso y oscuro. Como pasaba con Roberto Michel, en *Blow-Up* seguimos al protagonista en su periplo londinense. Dentro de la ciudad de Londres, destacan varios escenarios en los que se desarrollan los hechos: por un lado tenemos un espacio abierto, que se va volviendo más cerrado a medida que pasamos de la ocularización cero a una ocularización interna a través del objetivo de la cámara de Thomas. Precisamente este uso de la ocularización cero en el parque (24:42) será lo único que Julio Cortázar confiese reconocer de *Las babas del diablo* en *Blow-Up*:

En algún momento, en el rumor del follaje cuando la cámara sube hacia el cielo del parque y se ve temblar las hojas, sentí que Antonioni me guiñaba un ojo y que nos encontrábamos por arriba o por debajo de las diferencias; cosas así son la alegría de los cronopios, y el resto no tiene la menor importancia (Cortázar, 2009c:238)

A través de las ampliaciones volvemos una y otra vez al parque en el que el protagonista fotografía a Jane y a su supuesto amante, que se trata de Maryon Park, ubicado en Woolwich. Tanto aquí como en el apartamento-estudio de Thomas, el espacio intradiegético se va encogiendo poco a poco. Como si de una ampliación más de una

fotografía se tratase, pasamos de la amplitud espacial del parque (acentuada por la soledad y quietud del mismo), al espacio reducido que ocupa la pareja, y de un plano general a un plano que se va cerrando progresivamente a partir del minuto 24:58, momento en el que Thomas repara en ellos. Posteriormente, el plano pasara a centrarse en Jane, de la que el fotógrafo toma planos medios y primeros planos.

Lo mismo ocurre en el estudio de Thomas en la primera sesión fotográfica: del espacio ya de por sí escaso del mismo pasamos a un plano general de la modelo, que se va cerrando poco a poco hasta llegar a un primer plano.

Los acontecimientos que salen a la luz tras revelar las fotografías son también distintos en el texto literario y en el fílmico: si en el relato de Cortázar el fotógrafo descubre (o cree descubrir) una complicada trama de engaño y pederastia...

Esa mujer no estaba allí por ella misma, no acariciaba ni proponía ni alentaba para su placer [...] El verdadero amo esperaba, sonriendo petulante, seguro ya de la obra; no era el primero que mandaba a una mujer a la vanguardia, a traerle los prisioneros maniatados con flores.

...en el film de Antonioni, Thomas descubre algo más aparte de la relación adúltera de Jane y su amante, que en un primer momento ocupa su atención: tras ampliar las fotografías adivina lo que parece ser una pistola entre los arbustos del parque y un cadáver.

Asimismo, las consecuencias derivadas del descubrimiento de una y otra realidad subyacente son distintas para Roberto Michel y para Thomas, aunque la sensación de incertidumbre y desorientación prevalece en ambos. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar que además de que las dos tramas tienen en común ese descubrimiento que

parte del revelado de unas fotografías, cada texto pone de relieve cuestiones distintas para poner en tela de juicio la capacidad del arte para representar fielmente la realidad.

6.1.4 TIEMPO

En cuanto al tiempo del relato, también podemos establecer varias diferencias entre el texto literario y el fílmico. En primer lugar, debemos destacar que el orden temporal difiere de uno a otro: mientras *Las babas del diablo* se desarrolla en un *flashback* del protagonista, que recuerda los hechos en un punto temporal posterior a los acontecimientos narrados (*bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo 7 de Noviembre, justo un mes atrás*), en *Blow-Up* no hay anacronías, sino que la narración es lineal. Se especifica de hecho el tiempo que pasa desde que el fotógrafo toma las instantáneas hasta que las revela, momento este que supone un punto de partida para las especulaciones del narrador: *Pasaron varios días antes de que Michel revelara las fotos del domingo.*

En cuanto a este aspecto de ambos textos debemos tener muy en cuenta cómo las fotografías alteran el tiempo, o mejor dicho, lo congelan. Una escena que dura unos breves instantes se extiende hasta ocupar prácticamente todo el *flashback* que conforma *Las babas del diablo*, y se analiza una y otra vez, volviendo al 7 de Noviembre, fecha en la que parece estar atrapado el protagonista, que no consigue avanzar. De hecho, aunque ha pasado un mes desde que los acontecimientos tuvieron lugar, no sabemos qué ha ocurrido desde ese día hasta el momento en el que Roberto Michel comienza su relato un mes más tarde. La cámara ha atrapado una historia, un momento en el tiempo, capturando también al fotógrafo.

La cámara de *Blow-Up* también es capaz de parar el tiempo y hacer a Thomas repasar

una y otra vez las imágenes que captó en su paseo por el parque. Las iteraciones se suceden, ampliación tras ampliación, haciendo que el protagonista, pese a estar en un punto temporal posterior, se quede congelado en el tiempo. A partir del minuto 59:53 el pasado invade el presente, el tiempo de la narración que es, por otra parte, lineal. A través del minucioso repaso que hace el protagonista de las imágenes, nosotros como espectadores volvemos a revivir una y otra vez ese breve instante. Algo que dura poco más de unos minutos se prolonga en el tiempo a través de las fotografías.

6.1.5 EL PROBLEMA DE LA INSTANCIA NARRATIVA Y LA FOCALIZACIÓN

Resulta interesante ver cómo opera la instancia narrativa tanto en el hipotexto como en el hipertexto, por la complejidad que esta presenta en el relato original, lo que sin duda planteará un reto en su adaptación al cine. En *Las babas del diablo*, tal y como dice Alazraki (1983): *la primera persona del narrador forma un trenzado con la tercera persona del narrador exterior que asume la voz del autor para completar y equilibrar la voz del personaje*. Recordemos las primeras líneas de este relato, un clásico ejercicio de metaliteratura:

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.

A la hora de analizar la figura del narrador en *Las babas del diablo* y por extensión en *Blow-Up*, se ha hablado en diversas ocasiones de “sabotaje” en tanto en cuanto ambos relatos intentan resaltar la imposibilidad de narrar con objetividad y exactitud, de narrar eficazmente o simplemente de narrar. Tanto Cortázar como Antonioni incorporan a sendos textos una reflexión (tal vez preocupación) común: la desconfianza en la realidad. Tal vez sea porque los propios Autores Modelo sospechaban, como bien expresó

Cortázar en alguna ocasión, que existía otra realidad subyacente, que permanece oculta bajo una capa de normalidad y rutina, una realidad que estos autores luchan por sacar a la luz, y que hace que el acto de narrar se torne más complejo, ya que ¿cómo describir aquello que no se ve, sino que se adivina, que se intuye?

Ante esta situación, el discurso tanto de hipotexto como de hipertexto se caracteriza por poner en marcha lo que Cepelledo y Melendo (2013:229) califican como “procesos sabotadores”, que generan ambigüedad y que favorece las interpretaciones subjetivas del texto y el juego de perspectivas. En el caso de *Las babas del diablo*, como ya mencionaba anteriormente, se procede desde las primeras líneas (*nunca se sabrá cómo hay que contar esto*) a la deconstrucción del concepto tradicional de narrador, que, como decíamos, es a la vez homodiegético y heterodiegético, primera y tercera persona (*De repente me pregunto por qué tengo que contar esto [...], Roberto Michel [...] salió del número 11 de la rue Monsieur-le-Prince*) está vivo y muerto: *Mejor que sea yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie [...])*

En *Blow-Up* perdemos esta ambigüedad, en el sentido de que Thomas no puede estar muerto, ya que lo estamos viendo en pantalla. Sin embargo, el film sí recoge la alternancia de puntos de vista que también conforma el hipotexto, como veremos enseguida.

Tanto en *Blow-Up* como en su hipotexto, la clave son las fotografías, la ampliación de las mismas y lo que el fotógrafo ve o cree ver en ellas. En *Las babas del diablo* el narrador (ese narrador que juega con la primera y la tercera persona, ese Roberto Michel) nos explica todo el proceso, desde ver al chico y a la mujer hasta el acto de tomar las instantáneas: *Levanté la cámara, fingí estudiar un enfoque que no los incluía.*

En el film todo esto se nos muestra: la persecución de la pareja en el parque (23:41), cómo el fotógrafo se va acercando y cómo los “modelos” se sienten acosados. Pero lo que nos interesa en este caso es lo que pasa a partir del momento en el que el fotógrafo (Roberto Michel o su homólogo cinematográfico Thomas) revela las instantáneas. En *Las babas del diablo* se nos cuenta que *el negativo era tan bueno que preparó una ampliación, la ampliación era tan buena que hizo otra mucho más grande*, lo que se corresponde con el minuto 58:18 de *Blow-Up*, donde vemos que el protagonista se acerca a la ampliación, la mira con detenimiento y acto seguido aparece con otra ampliación de esa parte de la imagen que estaba mirando atentamente. Accedemos aquí a la conciencia del personaje, sabemos que piensa que nada tiene sentido y que se siente desconcertado al encontrarse con una realidad que no había visto hasta ese momento.

No necesitamos que un narrador extradiegético nos diga lo que está sucediendo, ni siquiera es necesario el uso de una voz en *off* que simule las construcciones mentales del fotógrafo: mediante el juego de miradas (mira una foto, mira la otra, se acerca, fija la vista en un punto concreto que luego amplía...), la composición y el encuadre sabemos que está tejiendo una hipótesis. Esta hipótesis se confirma cuando tras varias ampliaciones Thomas encuentra una pistola entre los arbustos (1:05:21) y un cadáver. Mediante la asociación de imágenes se nos permite pues reconstruir el proceso mental del protagonista, que no tiene por qué corresponderse con la realidad, sobre todo teniendo en cuenta que toda la película está impregnada de un atmósfera onírica e irreal, casi con aura de alucinación (pensemos en la fiesta a la que Thomas va a buscar a su amigo o en el partido de tenis entre mimos).

Los espectadores vemos “con” Thomas, a través de sus ojos y del objetivo de su cámara, pero nos es imposible saber si su percepción está alterada, ya que no hay

ninguna instancia narrativa que autentifique esta hipótesis. De igual modo, no sabemos si la trama que teje Roberto Michel a partir de sus fotografías (la mujer que engaña al chico, el hombre esperando) es producto de su imaginación o no.

Las babas del diablo es sin duda uno de los relatos breves de Julio Cortázar que más polémica ha suscitado en cuanto al análisis del punto de vista, en parte debido a que nos hallamos ante lo que se ha llamado “narrador no fidedigno”. El mundo ficcional que se presenta es altamente inestable, y el punto de vista que se ofrece no lo es menos. Desde el principio vemos que se pone en tela de juicio la objetividad y el papel del narrador: “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”. Esta declaración debe ponernos sobre la pista de una característica que nos ayudará a entender este relato: la condición metaficcional del mismo.

Tal como afirma Pozuelo Yvancos (1993: 228), en este cuento *se ha diseñado artísticamente un discurso propio sobre la construcción artística como artificio*. Para él, una de las cuestiones clave de la perspectiva metaficcional contemporánea es la muerte del autor junto con los constantes vacíos de información. En *Las babas del diablo* se proclama la muerte del personaje cuyo punto de vista debería guiarnos a lo largo de todo el relato: *mejor que sea yo que estoy muerto*. Sin embargo, él mismo rebate esta declaración: *yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie)*.

Esto puede suscitar varias interpretaciones: de un lado, que la historia sea pura invención en su raíz y que nada de lo que nos cuenta el narrador haya sucedido en su mundo ficcional; con lo cual si se ha inventado todos los hechos también puede haber inventado la muerte del yo-él narrador. Puede ser, por tanto, que todo el relato sea un

ejercicio de metaliteratura que explore las presunciones ficcionales. El autor lleva a cabo una deconstrucción de las nociones fundamentales de todo relato ficcional, como el punto de vista, el narrador o la voz. El mismo narrador, sea quien fuere, advierte al lector de las dificultades con las que se va a encontrar a la hora de autentificar el relato:

Va a ser difícil porque nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido y que estoy viendo (nubes y a veces una paloma) o si sencillamente cuento una verdad que es solamente mi verdad [...].

Por otro lado, también cabe pensar que efectivamente el narrador está muerto de verdad en el mundo ficcional del relato, en lo que se conoce como “textos desde la muerte”, que suponen ignorar por completo la naturalización del relato y por extensión la autentificación del mismo.

Para Bobes Naves (1991:311) el tema central del relato es un análisis de las posibilidades del conocimiento como fuente de una historia literaria. Se juega aquí con una ley que rige toda construcción ficcional, y es que hay una historia que alguien nos cuenta. Las cosas ocurren de una manera y los lectores accedemos a ellas según la selección o punto de vista que el narrador ha hecho. En *Las babas del diablo* se insiste en la objetividad de la cámara, a pesar de que todo el relato se articula en torno a la interpretación que Roberto Michel hace de unas fotos.

Para Pozuelo Yvancos (1993:240) el narrador es, precisamente, la cámara: *es ella quien narra, el yo que ve pasar las nubes, el que está por encima de la muerte, puesto que es cosa, registro, escritura, solamente dicción. Ella es quien ve a Michel unas veces, quien juzga sobre lo escrito.* Sin embargo, eso no quiere decir que estemos ante dos instancias creadoras, sino que se trata de una misma que sufre un desdoble. Tendríamos

por tanto “yo-Michel” frente a “él-cámara”.

En cualquier caso, *Las babas del diablo* es ante todo un juego interpretativo en el que el Lector Modelo debe rellenar cada hueco, cada vacío de información. Para ilustrar esto creo necesario traer a colación a Chatman, que en *The Rhetoric of Difficult Fiction* (1980:57) explica que tuvo la oportunidad de discutir acerca de la interpretación de este relato con el propio Cortázar, quien aseguró que para él el narrador muere asesinado por el viejo, y que la imagen del paso de las nubes es ya la cámara. Sin embargo, Chatman se opone a esta idea, alegando que es imposible que una cámara se seque los ojos (*fue lo que vi al abrir los ojos y secármelos con los dedos*). La polémica en cuanto a la interpretación de este relato está servida; quizás se deba esto a que *Las babas del diablo* es ante todo un ejercicio de deconstrucción de las convenciones narrativas. Por tanto, creo que cualquier análisis que se haga al respecto dependerá casi exclusivamente de un criterio subjetivo.

Dicho esto, a mi entender el narrador es consciente de que su trabajo como fotógrafo le hace desdoblarse en dos: de un lado Michel, que como sujeto tiene un punto de vista determinado, y por otro Michel-fotógrafo, al que la cámara le otorga otra visión de las cosas más minuciosa, más compleja, en el sentido de que con ayuda de la cámara “ve” cosas que a simple vista no podría percibir. Creo que esta hipótesis podría tener sentido si atendemos a la siguiente frase: *Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa*. Él mismo asegura que sin su cámara es una persona con una perspectiva diferente: *le bastaba salir sin la Contax para recuperar el tono distraído, la visión sin encuadre*. Por tanto, ese desdoblamiento “yo”/“él” responde a esa dicotomía “Michel sin cámara”/ “Michel con cámara”, y el “nosotros” correspondería

precisamente a la suma de sí mismo y su cámara, que dan como resultado dos visiones distintas y a la vez complementarias. De este modo cobra sentido la segunda interpretación de la escena una vez que Michel amplía la fotografía y comienza a ver ciertos detalles que antes se le habían escapado: *explicando algo que lo hacía mirar a cada momento hacia la zona donde Michel sabía muy bien que estaba el auto con el hombre del sombrero gris; esa mujer no estaba ahí por ella misma*. Irónicamente, la cámara le permite ver más allá, pero le imposibilita intervenir en los hechos y ayudar al muchacho.

Dice Elvira Aguirre (1986:123) algo a tener muy en cuenta a este respecto: ella ha visto que el tratamiento de la subjetividad como desdoblamiento, metamorfosis u otras variantes de destrucción del sujeto aparecen con relativa frecuencia en la obra de Julio Cortázar. Según Aguirre en este proceso de destrucción se llega a anular la identidad, y el sujeto aparece “ambiguo, indefinible”, tal y como se pone de manifiesto en *Las babas del diablo*. Esta idea de la otredad aparece en otros relatos, como *Lejana* o *El perseguidor*, e incluso en *Axolotl*.

El juego de oposiciones se hace patente aquí, ya desde el título mismo, que insinúa que todo es susceptible de interpretación: las babas del diablo también pueden ser los hilos de la virgen, así como la mujer puede ser actante o cómplice y el viejo simple espectador o participante; del mismo modo Michel está muerto y a la vez vivo.

De este modo nos encontramos con historias distintas a medida que el personaje va percibiendo detalles: *lo que había tomado por una pareja se parecía más a un chico y su madre*. Nosotros, como lectores, estamos limitados a la focalización interna de Michel (*al principio el miedo del chico no me dejó ver bien a la mujer rubia*), y los

demás personajes aparecen mediatizados por su perspectiva y sus opiniones subjetivas: *el chico estaba bastante bien vestido y llevaba unos guantes amarillos que yo hubiera jurado que eran de su hermano mayor*. Esta descripción no puede ser atribuida de ninguna manera a una cámara objetiva, por lo que contraviene cualquier análisis que tenga a la cámara como único narrador. A mi entender, el punto de vista de la “cámara” va siempre asociado al de Michel, y es de la fusión de ambos de donde surge la interpretación final que provoca el desenlace del relato.

El punto de vista del protagonista domina incluso la subjetividad de los demás personajes (de los que ni siquiera sabemos el nombre, pues los vemos a través de la perspectiva de Michel). Por ejemplo, se le atribuyen pensamientos al chico (*vio a la mujer y la encontró admirable*) y también a la mujer (*segura desde el comienzo de que él iba a tenerle miedo*).

Cuando se produce la interacción entre el fotógrafo y los demás personajes, que se percatan de la mirada indiscreta de Michel, también se adopta su punto de vista. De hecho, reduce la escena a lo que a él le interesa: *Lo podría contar con mucho detalle pero no merece la pena. La mujer habló de que nadie tenía derecho a tomar una foto sin permiso, y exigió que le entregara el rollo de película, Michel tuvo que aguantar minuciosas imprecaciones, oírse llamar entrometido e imbécil*.

En *Blow-Up* (1966) no cabe la opción de considerar el relato como un “texto desde la muerte”, principalmente porque no hay ningún indicio en el film que apoye esta tesis. Al contrario, resultaría farragoso justificar que el protagonista al que seguimos durante todo el relato nos habla desde la muerte, pues al contrario que en el relato literario podemos “ver” todo lo que hace y dice sin estar aparentemente mediatizado. También

desaparece en el relato fílmico esa ambigüedad en cuanto a la figura del narrador.

Blow-Up comienza con una ocularización externa, en unas imágenes que nos muestran al protagonista a su salida de la cárcel. La instancia narrativa nos presenta en el minuto 3:46 a otro protagonista indiscutible del relato: la cámara fotográfica que reposa en el asiento trasero del coche. En este sentido, el film respeta la concepción de la cámara como entidad capaz de aportar un punto de vista propio: como veremos más adelante, es ella quien ofrece una perspectiva alternativa a la de Thomas, que complementa, como en el caso de *Las babas del diablo*, a la del personaje.

El relato se articula mediante ocularización cero hasta el minuto 24:04, cuando Thomas llega al parque. Entonces se pasa a una focalización interna mediante una ocularización interna marcada. Esto se sugiere mediante el movimiento circular de la imagen, que indica que el fotógrafo mira de derecha a izquierda. Por el momento no vemos qué está fotografiando Thomas, sino que simplemente observamos lo que sucede en el parque a través de la instancia narrativa superior. De hecho, se recurre a la focalización espectacular para que el espectador perciba la presencia de una pareja mucho antes de que Thomas llegue a verlos.

A continuación, tenemos una ocularización interna secundaria, en la que la mirada de Thomas se reconstruye mediante ránkords de mirada: en primer lugar vemos al personaje y en el siguiente plano a la pareja que mencionaba anteriormente, por lo interpretamos que lo que estamos viendo está mediatizado por el protagonista (24:58).

Una vez que Thomas amplia las fotografías de la pareja (tal y como ocurre en *Las babas del diablo*) se resalta en mayor medida la percepción del protagonista, proyectada ahora sobre la nueva visión que la cámara fotográfica otorga a los hechos.

Esta idea se repite a lo largo de la película en sucesivas ocasiones y no solamente en relación a la fotografía, sino también a otras artes como la pintura: cuando Thomas visita a su amigo pintor, este le explica que primero pinta sus cuadros y después le busca significado; según sus propias palabras *es como buscar una pista en una novela policiaca*. Esto mismo ocurre con las fotografías ampliadas, que nos revelan detalles a posteriori y nos permiten ver más allá de lo que nuestros propios sentidos pueden percibir. Percibimos una escisión del punto de vista de Thomas: sobre la realidad, por un lado, y sobre la fotografía por otro.

La ocularización interna se construye mediante movimiento de cámara, que indican que Thomas mira una y otra ampliación intermitentemente (58:36). Cada ampliación va acompañada de una focalización interna del protagonista, fundiéndose así, como en el hipotexto, los dos puntos de vista que indicábamos: por un lado Thomas y por Thomas interpretando lo que ve a través de la cámara fotográfica. Resulta importante destacar que todos los detalles intrigantes que van apareciendo en las ampliaciones (la mano con la pistola, el supuesto rostro entre los arbustos) se muestran al espectador de tal modo que se asocien con la mirada de Thomas. La contextualización y la posición de la cámara sugieren que vemos lo mismo que el personaje, y que percibimos las imágenes a través no solamente de sus ojos, sino también filtradas por su conciencia.

Sin embargo, no siempre adoptamos el punto de vista de Thomas en lo que a las fotografías se refiere: la instancia narrativa se mantiene a veces al margen, como si fuera incapaz de adentrarse en la mente del personaje o de ver a través de él. Así, cuando el fotógrafo coge la lupa y enfoca una parte determinada de la ampliación, no sabemos qué está viendo exactamente (1:13:43).

6.1.6 AUTENTIFICACIÓN FICCIONAL. EL ARTISTA COMO “FINGIDOR”

Una diferencia sustancial entre *Blow-Up* y *Las babas del diablo* es que en el film sí hay un proceso de autenticación que apoya el punto de vista de Thomas (unido a la “visión” impersonal pero más detallada de la cámara), ya que efectivamente hay un cadáver en el lugar en el que fueron tomadas las fotos, al menos en un momento determinado. Ninguna instancia autenticadora desmiente estas imágenes, por lo que en principio nada indica que sean falsas o que sean fruto de la inestabilidad mental de Thomas o de un filtro subjetivo. En *Las babas del diablo*, en cambio, nada apoya la versión de Michel salvo su propia interpretación de las mismas, ya que como lectores nos es imposible verlas.

En cambio, cuando Thomas vuelve al parque en pleno día para comprobar que el cadáver sigue en el mismo sitio, este ha desaparecido. Ante este hecho caben dos interpretaciones: por un lado, que las fotografías no mientan y que el cuerpo haya estado efectivamente allí, pero que por alguna razón alguien lo haya movido. Por otro lado, podríamos pensar que Thomas, obsesionado por lo que creía ver en las ampliaciones, llega a confundir realidad y ficción e imagina un desenlace a la realidad captada por los lentes, realidad por la que se deja llevar. Tal vez el cadáver no sea más real que la pelota invisible con la que juegan los mimos al final del film.

Precisamente la escena de los mimos ha dado cabida a múltiples interpretaciones, ya que Thomas, a pesar de saber que no hay ninguna pelota, entra en el juego y se la devuelve. Lo que no se ve, al igual que ocurre con la fotografía, es susceptible de alterar igualmente la realidad.

Las babas del diablo comparte con *Blow-Up* esta preocupación metaliteraria: la

problematización de cómo narrar y cómo lo narrado es solamente la representación de un fragmento de la realidad, la punta del iceberg que esconde, en palabras de Antonioni, *una realidad que se nos escapa, cambia constantemente; cuando creemos que nos acercamos a ella, la situación se transforma en otra cosa distinta...* (Antonioni, 1970:41), palabras que recuerdan a lo expuesto por Cortázar en *Algunos aspectos del cuento*, esa *sospecha de otro orden más secreto, menos comunicable*.

En los textos que nos ocupan la subjetividad de lo narrado se centra en la imagen fotográfica, y en cómo esta puede ser engañosa. Así, en *Las babas del diablo*, el protagonista nos dice al respecto: *Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad*. Esta idea se condensa, como decía, en un fragmento del relato que titula precisamente al relato, y que insiste en que no hay ninguna verdad absoluta, sino que todo es relativo: *Pero los hilos de la Virgen se llaman también las babas del diablo*. Esto constituye todo un guiño al receptor, una invitación a interpretar los hechos que se nos presentan.

Por otro lado, tanto en el hipotexto como en el hipertexto la fotografía establece una relación dialéctica con la realidad e interactúa con ella. Las imágenes, en ambos casos, sacan a la luz esa realidad oculta susceptible de subyacer en toda narración. En *Las babas del diablo*, la fotografía transgrede la historia que Roberto Michel cree verdadera en un principio y acaba por afectar al protagonista. Él mismo cree lo siguiente: *Pensé...que mi foto, si la sacaba, restituiría las cosas a su tonta verdad*.

Por tanto, aunque se parte de la asunción de que todo acto narrativo, ya sea a través de imágenes o palabras, es poco fidedigno, también se reconoce la importancia, la urgencia que tiene el ser humano de narrar, de “contar”, ya sea empleando la imagen o la palabra.

Así, en *Las babas del diablo*, el narrador nos dice: *por qué cuando alguien nos ha contado un buen cuento, en seguida empieza como una cosquilla en el estómago y no está tranquilo hasta entrar en la oficina de al lado y contar a su vez el cuento [...]* Siempre contarlos, siempre quitarse esa cosilla molesta del estómago, y al respecto de la fotografía: *Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños [...]*.

Lo mismo ocurre con Thomas en *Blow-Up*: su deber como fotógrafo es captar la realidad y dar a conocer al mundo la historia con la que se encuentra en el parque, oculta a simple vista. Tal y como le dice a Jane, cuando ella le reprocha que invada su intimidad: *Es mi trabajo. Algunas personas son toreros, otras políticos...yo soy fotógrafo.*

Esto nos hace pensar que el relato esconde una reflexión acerca del papel del narrador en general y escritor y fotógrafo en particular y cómo cuando uno se encuentra de bruces con una buena historia tiene el deber de compartirla, sacarla a la luz. Baste ilustrar esta idea con un fragmento de una entrevista al propio Cortázar, en la que habla de la génesis de *Casa tomada*:

Era pleno verano, yo me desperté totalmente empapado por la pesadilla; era ya de mañana, me levanté (tenía la máquina de escribir en el dormitorio) y esa misma mañana escribí el cuento, de un tirón. (Prego Gadea, 2010:92-93)

El autor, al igual que el narrador de *Las babas del diablo*, se encuentra con una historia que debe contar, que lucha por salir y darse a conocer, en una mezcla de impulso incontrolable y reconocimiento de su deber como escritor.

En *Blow-Up*, las fotografías ampliadas y el descubrimiento de un cadáver y una pistola

en ellas tienen también un efecto en la vida de Thomas, que le empuja a querer descubrir esa verdad oculta que esconden las instantáneos. Si en el caso del hipotexto la incógnita a desvelar es la relación entre el chico, la mujer y el hombre del coche, en el hipertexto el misterio es la identidad (y la existencia o no) de víctima y asesino, y si estos en realidad existen o no.

6.2 EL DESTINO ERA UN VAGÓN DE METRO: *MANUSCRITO HALLADO EN UN BOLSILLO Y JUEGO SUBTERRÁNEO*

Pasamos ahora a analizar las diferencias y similitudes entre el relato de Julio Cortázar titulado *Manuscrito hallado en un bolsillo*, incluido en *Octaedro* (1974) y su adaptación fílmica a cargo de Roberto Gervitz, la cual lleva por nombre *Juego Subterráneo* (*Jogo Subterrâneo*, 2005), en clara alusión al espacio en el que se desarrolla la trama.

6.2.1 LOS PERSONAJES

La primera diferencia con la que nos encontramos tiene que ver con los personajes. De estos debemos señalar que sufren un cambio sustancial en el paso del texto literario al texto fílmico. En primer lugar, el protagonista de *Manuscrito hallado en un bolsillo*, que ejerce también de narrador, es prácticamente un desconocido para el lector. De él no sabemos apenas nada, ni siquiera su nombre o su profesión. Es más, ignoramos todo lo que no tenga que ver con el juego de azar que ha ideado; de hecho, él mismo parece considerar poco relevante todo lo relativo a su persona que no tenga que ver con las líneas del metro (*No me acuerdo qué pude contarle de mí, tal vez todo salvo el juego pero entonces tan poco*).

En *Juego subterráneo*, en cambio, el personaje principal se perfila con mayor detalle. Para empezar, ya tiene nombre y apellido (Martín Oliveira) y sabemos algunas cosas de él, como por ejemplo que es pianista, que trabaja en un bar musical y que vive en un hotel.

Por otra parte, y gracias al cambio de medio, podemos ver cómo es físicamente, cosa a la que no se presta atención en el hipotexto. En definitiva, el personaje protagonista, que en el texto literario aparece un tanto desdibujado (pues de él solamente destaca su faceta

de jugador), es descrito en el hipertexto con todo lujo de detalles, tanto en lo relativo a su físico como a su personalidad y a través de sus palabras, actos y reflexiones.

Aunque el juego es el mismo en ambos relatos, su resultado no es idéntico, como tampoco lo son las chicas a las que conocen los protagonistas en el metro. En primer lugar, el nombre ficticio que les da Martín a estas mujeres con las que comparte miradas y sonrisas en el metro no es el mismo que tienen en *Manuscrito hallado en un bolsillo*: si en *Juego subterráneo* son “Fiona, “Nina” o “Sofía”, en el texto de Cortázar los nombres elegidos son “Margrit”, “Ana”, “Paula” u “Ofelia”.

En el hipotexto, además del protagonista y de las chicas del metro a las que no llega a conocer, solamente aparece un personaje más: Marie-Claude, la chica por la que se salta las normas del juego y con la que tiene un encuentro en la superficie. De ella tampoco conocemos mucho aparte de su nombre, y todo a través de la mediación de la instancia narrativa, que nos habla de su mechón de pelo negro, de que tiene una hermana menor y de que fuma los mismos cigarrillos que él.

En la adaptación cinematográfica el personaje equivalente a la Marie-Claude de Cortázar es Ana. Aunque en realidad no comparten nombre, el protagonista del relato le adjudica a Marie-Claude, antes de conocerla, también el nombre de “Ana”. Ambas tienen en común que este deja a un lado el azar y decide irse detrás de ellas, y a las dos las aborda con una frase idéntica: *No puede ser que nos separemos así, antes de habernos encontrado.*

Aunque no sabemos mucho de la Marie-Claude del relato de Cortázar, su vida no parece tener mucho que ver con la de Ana, que parece vivir bajo la sombra de un pasado un tanto turbio y estar siempre huyendo de algo. En su primera aparición la vemos

nerviosa, mirando constantemente hacia atrás, recibiendo llamadas que acaban con una discusión o un corte brusco. Más adelante vamos descubriendo más detalles acerca de su vida y de su entorno, que nos revelan los porqués de su comportamiento.

En *Juego subterráneo*, además, aparecen varios personajes que no vemos en el hipotexto y que tienen un mayor o menor peso en el film. Entre ellos destacan, por ejemplo, Victoria, la niña autista con la que Martín se encuentra en el metro, y su madre, con la que este mantiene temporalmente una relación.

También en un vagón de metro se encuentra varias veces el protagonista con una escritora invidente, a la que le explica las reglas de su juego y los acontecimientos que derivan de su puesta en práctica. Este personaje haría de narratario en una especie de juego metanarrativo, en el que el propio protagonista del relato le cuenta la historia que estamos viendo a otro personaje.

Aparte de estos personajes con un peso relativamente importante en el film también aparecen otros de menor relevancia, pero que están del mismo modo ausentes en el texto literario, como por ejemplo la chica que se da cuenta de que Martín la persigue y le pega una bofetada (9:14).

6.2.2 EL ESPACIO COMO CONDICIONANTE

Otra de las diferencias que vemos entre el relato literario y el fílmico tiene que ver con las coordenadas geográficas en las cuales se desarrolla la acción, ya que aunque en ambos casos la acción tiene lugar, en su mayor parte, en el metro, *Manuscrito hallado en un bolsillo* se ubica en París, mientras que *Juego Subterráneo* tiene como escenario Sao Paulo.

Dicho esto, debemos también poner de manifiesto que tanto en el hipotexto como en el hipertexto el metro juega un papel muy importante en el desarrollo del relato. En el caso del texto literario, la práctica totalidad del mismo tiene lugar en el subterráneo, excepto en el caso del encuentro del protagonista con Marie-Claude, que ocurre en la superficie, concretamente, como decíamos, en la capital francesa. De hecho el relato, que corresponde al diario o “manuscrito” del protagonista, se escribe en un vagón de metro, a juzgar por las palabras de su autor:

[...] si yo bajaré primero o ese hombre flaco con un rollo de papeles, si la vieja de verde seguirá hasta el final, si esos niños bajarán ahora [...].

Los deícticos que aquí aparecen, como “ese”, “esos” o “ahora” no hacen sino señalar la inmediatez del discurso.

En *Juego subterráneo* el protagonista no escribe un diario, sino que se limita a garabatear una serie de combinaciones de líneas (*coincidencias* como dirían los italianos) y posibles nombres de mujeres. Una diferencia fundamental es que en el film vemos a Martín bajar al metro, descender a su particular infierno, mientras que en *Manuscrito hallado en un bolsillo* el protagonista nos habla (nos escribe) en todo momento desde su vagón. De hecho, como veremos más tarde, poco o nada sabemos de la vida del protagonista fuera del metro, como si su existencia se limitase al juego que él mismo ha inventado.

El metro tiene aquí una particular importancia y encierra una gran simbología que se remonta ya a la mitología clásica, en cuanto a que se encuentra bajo tierra, espacio tradicionalmente asociado a los infiernos, a lo desconocido. No tenemos más que pensar en Orfeo y Eurídice o Perséfone, mitos que han influido enormemente a la literatura

occidental.

El propio Cortázar asegura en una entrevista, a propósito de este relato precisamente:

El Metro, ese 'árbol de Mondrian', como lo llamo en Manuscrito, me fascina enormemente. La infinidad de combinaciones posibles [...] Debe estar también el hecho de que es subterráneo y se conecta con arquetipos junguianos: son los infiernos. El Metro es el infierno que visitamos en vida. (González Bermejo, 1978:43-46)

El concepto de metro como laberinto condiciona el relato; la multiplicidad de opciones, de equívocos y de encuentros son la base de las normas del juego que define al protagonista de *Manuscrito hallado en un bolsillo*, que se convierte aquí en una suerte de Teseo muy particular, siempre en busca de la coincidencia perfecta, o tal y como el narrador dice, *la última estación del último metro de la vida* [...].

Resulta también interesante destacar que el plano del metro constituye una especie de réplica del plano de la ciudad, aunque no es una copia exacta, ya que los caminos se ven simplificados y se establecen nuevas conexiones. En la superficie y en el subsuelo, digamos, los recorridos son más simples, más ordenados, y por tanto (o eso parece pensar nuestro protagonista) también serán más sencillas las normas que regulan las relaciones personales. En efecto, lo que sucede en el metro no parece ser extrapolable a la vida “real”; de hecho, su relación con Marie-Claude no funciona de igual manera en la superficie. Si al protagonista (tanto al de *Manuscrito* como a Martín) le resulta sencillo entablar contacto con mujeres en el metro, una vez fuera sus habilidades se ven mermadas.

Dicho esto, parece que en *Juego subterráneo* el espacio abarca más allá de las líneas del metro de Sao Paulo. De hecho, podemos ver a Martín en diversos escenarios: en su casa

al comienzo del film (02:00), en la casa de Victoria y su madre (14:00), en el bar musical en el que toca el piano (18:40), en casa de Ana (47:08) y en lo que Ana conoce como “Porto Desejado” (56:20).

6.2.3 EL TIEMPO

En cuanto al tiempo, debemos decir, en primer lugar, que el tiempo externo de ambos relatos permanece más bien incierto, exceptuando una mención a Catherine Deneuve en el hipotexto y algunas pistas visuales que nos ofrece el film, como por ejemplo la vestimenta de los personajes o el diseño del plano del metro que enmarcan la acción en la década de los años 2000.

Respecto al tiempo interno, en el relato literario la acción sigue un orden lineal y lógico, en el que los acontecimientos se narran según un patrón cronológico, a pesar de que todo el relato responde a una analepsis del narrador-protagonista, que se sitúa en un punto indeterminado posterior a los hechos narrados. De hecho, el principio del cuento corresponde también con el comienzo del relato de la instancia narrativa, que comienza a escribir su crónica, su “manuscrito”, tal y como reza el título, de esos viajes por el subsuelo parisino:

Ahora que lo escribo, para otros eso podría haber sido la ruleta o el hipódromo [...]

Podemos dividir entonces el tiempo interno en dos partes: la primera de ellas corresponde al presente en el que se encuentra el autor del manuscrito, desde el cual escribe, y que aparecería al principio del relato, cuando describe lo que ve en el vagón del metro en el que se encuentra. Volvemos a ese presente (un jueves, según el narrador) al final del relato, para darnos cuenta de que el protagonista narra los hechos en tiempo real, cuando aún no conoce el desenlace de su historia. Mientras escribe en

su diario espera que un milagro (o el azar, llamémoslo como queramos) le vuelva a juntar con Marie-Claude:

Pero es jueves, en la estación Chemin-Vert, afuera cae la noche, todavía cabe imaginar cualquier cosa [...]

El protagonista, entonces, deja de escribir solamente cuando el juego se pone serio, cuando Marie-Claude se levanta para bajarse en la siguiente estación, y él debe actuar, ya sea siguiendo sus instintos o plegándose a los dictados del azar, a las normas de su propio juego.

La segunda parte sería ya esa analepsis, que corresponde al nudo del relato, y en la que el narrador explica tanto las reglas de su juego como su historia con Marie-Claude. De esta relación podemos afirmar que se extiende en el tiempo, ya que el narrador-protagonista nos dice que solían quedar habitualmente, al menos una vez por semana: *[...] pero los martes, llegar al café, imaginar que Marie-Claude ya estaría allí o verla entrar con sus pasos ágiles [...]*

Podríamos decir que *Manuscrito hallado en un bolsillo* presenta una multitemporalidad, ya que combina el presente desde el que escribe el protagonista (*Digo ruptura para comprender mejor [...]*, *No me acuerdo de lo que pude contarle de mí*) con un pasado reciente e indeterminado, que corresponde a su historia con Marie-Claude (*yo creo que Marie-Claude me dejaba venir*).

En la adaptación cinematográfica nos encontramos también con un relato estructurado de manera lineal, aunque esta vez no hallamos ningún signo de que los hechos sean fruto de un *flashback* de la instancia narrativa, sino que los estamos presenciando, por así decir, en el mismo orden en el que suceden, aunque claro está, no a tiempo real, ya

que se producen a lo largo del film varios saltos temporales a modo de *flashforward*.

En el hipotexto también se producen elipsis que hacen avanzar el relato, aunque estas responden a la ordenación de los hechos por parte de la instancia narrativa, que decide qué contar y qué omitir. Por ejemplo, pasa de puntillas por el tiempo que dura su relación con Marie-Claude, yendo directamente de la noche en la que hablan por primera vez a la noche en la que el protagonista se sincera con ella y le explica las reglas del juego. De lo que sucede con ellos en el tiempo que media entre ambas noches no tenemos apenas información.

La prolepsis más llamativa de *Juego Subterráneo*, en cuanto a que abarca un mayor arco temporal, es la que sitúa a los dos protagonistas (Martín y Ana) en un punto indefinido del futuro en el que se muestra cómo sus vidas, una vez separados, han cambiado en gran medida. Se produce, llegado a este punto, una elipsis, ya que desaparece el tiempo que media entre la despedida de los personajes en el metro y ese momento futuro.

Esa ruptura del orden lineal se marca mediante un fundido en negro, tras el cual vemos de nuevo a Martín en el metro, pero en una situación muy distinta, ya que no está allí tentado al azar con su juego, sino que da la impresión de que tras un giro del destino se ha visto obligado a hacer un “hogar” de lo que antes era un sitio de recreo. Así, lo vemos durmiendo en el andén (donde olvida la libreta en la que apuntaba sus combinaciones de metro, que termina en el cubo de la basura) y tocando por dinero en una estación.

También vemos más adelante qué ha sido de Ana, a quien la suerte, paradójicamente, ha sonreído, ya que la encontramos en el lugar en el que siempre había soñado estar, ese “Porto Desejado” que le traía buenos recuerdos de su infancia, regentando un bar.

En este caso, el cambio de estructura temporal trae consigo un cambio sustancial en el desenlace del relato, ya que mientras en *Manuscrito hallado en un bolsillo* el final queda inconcluso, dejando al lector ignorante de lo que le deparará el azar a la pareja protagonista del relato, y privándonos de saber si ambos escogen la misma combinación de líneas de metro, en el relato fílmico la historia no se acaba en el mismo punto, sino que continúa en la superficie y se alarga en el tiempo hasta cerrar la historia y aclarar que los dos protagonistas se encuentran de nuevo, ya ajenos al juego comenzado tiempo atrás.

Por tanto, si en el relato de Julio Cortázar ese juego se lleva hasta las últimas consecuencias, anteponiéndose sus reglas a los deseos de quienes participan en él, en la adaptación de Roberto Gervitz ocurre justamente lo contrario: la libertad de elección y la búsqueda de la felicidad se imponen y el azar pasa a un segundo plano.

Además, en el caso de la adaptación fílmica no encontramos la estructura circular que veíamos en *Manuscrito hallado en un bolsillo*: la instancia narrativa no vuelve hacia atrás para acabar en el mismo punto en el que empezó, sino que avanza y sigue hacia adelante; por ese motivo le vemos tiempo después de romper con el juego. Es significativo el hecho de que al final del film Martín deje abandonada la libreta en la que escribía las combinaciones y los nombres que regían su experimento, ya que al contrario que en el relato literario el protagonista es capaz de salir del círculo vicioso del azar y seguir su camino, mientras que en el otro caso el personaje está condenado a seguir dando vueltas, paradójicamente como hacen los trenes en el metro, de ahí que vuelva de nuevo al punto de partida.

Por otro lado, el tratamiento del tiempo del discurso varía en los fragmentos o escenas

que se enmarcan en el metro, ya que la instancia narrativa, tanto en el hipotexto como en el hipertexto, pausa el ritmo. En *Manuscrito hallado en un bolsillo* llama la atención que se describan con tanto detalle las cábalas y elucubraciones del protagonista en el metro, por ejemplo el intercambio de miradas entre el protagonista y las chicas del metro, que son hechos muy fugaces:

Debió durar un segundo, acaso algo más porque sentí que Margrit había advertido esa sonrisa que Ana reprobaba aunque no fuera más que por el gesto de bajar la cara, de examinar vagamente el cierre de su bolso de cuero rojo; y era casi justo seguir sonriendo aunque ya Margrit no me mirara porque de alguna manera el gesto de Ana acusaba mi sonrisa [...])

En cambio se dedica, en proporción, menos tiempo al encuentro real con Marie-Claude.

En el relato literario se toma un día al azar para ejemplificar lo que el protagonista hace con frecuencia, como sugiere el narrador-protagonista en algunos momentos:

Como ya con Paula (y con Ofelia) y con tantas otras que se habían concentrado en la tarea de verificar un cierre, un botón, el pliegue de una revista [...],

Ahora eran Margrit y Ana, pero una semana atrás habían sido Paula y Ofelia [...].

En *Juego subterráneo*, en cambio, la frecuencia temporal no es la misma, ya que vemos a Martín haciendo lo mismo varios días, con mujeres distintas. Lo que se sugería en *Manuscrito hallado en un bolsillo* se hace evidente en la adaptación.

6.2.4 LA SUBJETIVIDAD

La adaptación de *Manuscrito hallado en un bolsillo* resulta un ejemplo muy interesante

de cómo se representa la subjetividad en el cine. En el texto original el narrador nos habla de su curioso pasatiempo y de cómo “apuesta” con los pasajeros del metro, cómo les da nombre y les imagina un destino, una parada, un recorrido: *mi regla del juego era maniáticamente simple [...]*, y debemos destacar que esto se narra con una estructura sintáctica que recuerda a las construcciones mentales, a lo que Chatman (1990) llama registros de pensamiento en estilo directo libre o monólogo interior (aunque el hecho de que llegue a nosotros sugiere que hay intrusión en mayor o menor grado).

Chatman (1990) establece cuatro características que debe cumplir el discurso para ser considerado, monólogo interior; características que encontramos en *Manuscrito hallado en un bolsillo*: estar escrito en primera persona (*si yo bajaré primero o ese hombre flaco con un rollo de papeles*), que el momento del discurso sea el mismo que el momento de la historia (*allá en el ángulo hay una muchacha que se instala para durar*), que el lenguaje se identifique como el del personaje, haya o no intervención del narrador en otras partes (*oh, sí, no hubieras podido negarlo*) y que las alusiones a la experiencia del personaje se hagan sin más explicaciones que las que él mismo necesitaría, pues en principio no hay otro público más que el “pensador” en cuestión:

Pero entonces Margrit, si algo podía yo prever era que en algún momento Ana se volvería distraída hacia la ventanilla y entonces Margrit vería mi reflejo, el cruce de miradas en las imágenes de ese vidrio donde la oscuridad del túnel pone su azogue atenuado.

El discurso parece un tanto anárquico y la sintaxis no sigue las normas de una narración al uso, y salta de un pensamiento al otro sin aclarar, por ejemplo, quiénes son Margrit y Ana o qué sucede con su reflejo. En la adaptación cinematográfica, como es natural, los

acontecimientos no son narrados verbalmente, sino que se muestran al espectador. En el hipotexto leemos:

La regla del juego era ésa, una sonrisa en el cristal de la ventanilla y el derecho de seguir a una mujer y esperar desesperadamente que su combinación coincidiera con la decidida por mí antes de cada viaje [...]

Mientras en *Juego subterráneo* vemos cómo el protagonista (que en este caso es un pianista) apunta en su libreta nombres y recorridos, y mira insistentemente a varias mujeres que entran y salen del vagón de metro mientras oímos la voz *over* del personaje, que suponemos es su conciencia: *tal vez seas tú, Sofía (05:47), [...] eso Sofía, ni pienses en bajar aquí, cuando el tren salga del túnel te levantas [...]* acompañada de cruces de miradas y juegos con los reflejos en las ventanas del vagón. La imagen tiene ciertas dificultades para mostrar la conciencia, por lo que debe buscar el apoyo de la banda sonora y de otros detalles que guíen al espectador (voz en *off*, rúcord de miradas...).

En el relato literario, sin embargo, el narrador (en primera persona) nos hace partícipes de todo eso. Accedemos a su conciencia y somos partícipes de todo el proceso, nos identificamos con el personaje – narrador y sabemos a ciencia cierta cuáles son sus intenciones. Sabemos lo que piensa en todo momento, e incluso podemos adivinar lo que piensan los otros personajes basándonos en sus percepciones. En el film el espectador no sabe a qué atenerse con los personajes, y resulta más difícil comprender las razones de sus actos.

Parece que lo que se relata no está contado ni expresado en voz alta, sino que está más bien pensado, ya que la estructura del discurso se antoja un tanto inconexa y espontánea,

características propias de eso que llamamos “corriente de conciencia” y que se caracteriza por frases inacabadas o argumentos inconexos que sólo tienen sentido en la mente.

En lo que respecta al punto de vista, en el texto literario, el que domina el relato es el del protagonista, ese hombre que se deja llevar por el azar en el metro de París. A través de él conocemos todos los hechos, es él quien mediatiza la historia y la impregna de su particular visión del mundo: lo que para otros sería un aburrido trayecto en metro, para él es un conjunto de pequeñas casualidades, de pequeños enamoramientos diarios. Por tanto, estamos hablando, de acuerdo con la tipología que establece Chatman, de punto de vista figurado, aunque también lo podríamos considerar punto de vista de interés, ya que como narrador-personaje siempre tenderá a contar los hechos de un modo que resulte beneficioso para él: desde su perspectiva, el juego de azar que establece es algo noble, sin maldad, pero quizás desde el punto de vista de las chicas este hábito tome otro cariz.

En este caso, al contrario que en otros relatos, el narrador-personaje a través del cual “vemos” los hechos no es omnisciente, es decir, no puede penetrar en la conciencia de los demás personajes, aunque quizás pueda llamar a equívoco la manera en la que anticipa los hechos de alguna de las mujeres a las que sigue en el metro, o la forma en la que hace suposiciones respecto a lo que piensan: *Ana era acaso tímida o simplemente le parecía absurdo aceptar el reflejo de esa cara [...], si algo podía yo prever era que en algún momento Ana se volvería distraída hacia la ventanilla [...]*.

De cualquiera manera, a los únicos pensamientos que el protagonista tiene acceso y los únicos de los que nos hace partícipes son los suyos propios. Por tanto, nos encontramos

ante un ejemplo de focalización interna fija, pues no varía de un personaje a otro.

Juego subterráneo adopta también en esencia el punto de vista del protagonista, Martín, que en ocasiones es literal (vemos lo que él ve) y otras figurativo, ya que sabemos lo que piensa y lo que siente, ya sea mediante la voz en *off* del personaje que remite a su conciencia o mediante otros mecanismos como la expresión facial o la gestualidad.

Sin embargo, no siempre “vemos con” el personaje, es decir, la focalización cambia a lo largo de la película. Encontramos muchos ejemplos de focalización interna, donde como espectadores solamente podemos llegar a saber lo que sabe el personaje, ya que vemos a través de él. Por ejemplo, en la escena en que una mujer con gafas de sol sonríe a Martín y este le devuelve la sonrisa (15:41). Nosotros, que focalizamos la escena con el protagonista, creemos que la mujer está flirteando con él. Sin embargo, más adelante él se percata de que es invidente, y en ese momento lo vemos también nosotros.

Por otro lado, en otras ocasiones se utiliza la focalización espectral, que da una ventaja cognitiva al espectador; por ejemplo, cuando sigue a una chica en el metro. Nosotros vemos lo mismo que ella (su reflejo en el espejo y Martín detrás mirándola) y a partir de entonces sabemos que la chica se ha dado cuenta de que el protagonista la sigue, y también nos damos cuenta de que cambia de dirección para despistarle, algo que Martín desde luego desconoce.

La focalización en *Juego subterráneo*, al contrario que en su hipotexto, es variable, ya que no siempre percibimos los hechos mediatizados por el mismo personaje. En este caso, aunque el protagonista es Martín, también adoptamos el punto de vista de Ana, una de las mujeres que él conoce en el metro. Por ejemplo, cuando ambos están en la casa de la chica y llaman al timbre, ella mira a través de la mirilla de la puerta: nosotros

vemos lo mismo que ella ve, con el efecto distorsionador correspondiente. Nos encontramos pues antes un ejemplo de ocularización interna primaria.

Sin embargo, cuando de ocularizaciones internas se trata, la mayoría de ellas corresponden a Martín. Cobran especial relevancia para el relato los juegos de miradas en el metro. Por ejemplo, al comienzo del film (5:03) la cámara hace un zoom hacia Martín y ofrece un plano detalle de sus ojos. A continuación se muestran las piernas de una chica que va sentada en el metro, y el objetivo se va moviendo en sentido ascendente, dando planos detalle de sus manos, su boca, sus ojos...En este caso de ocularización interna secundaria, la mirada se construye mediante el montaje y la utilización plano/contraplano, que sugiere que el movimiento de cámara corresponde a la mirada de Martín.

Lo mismo ocurre en el minuto 12:30, cuando Martín observa a los pasajeros de su vagón: primero vemos su cara y después en contraplano lo que suponemos que él está observando: su mirada (y la cámara) van desde una niña con su madre hasta una chica que está sentada.

Otro recurso utilizado para sugerir una mirada y atribuirla a un personaje es el juego de espejos (12:04) que se establece entre Martín y una de las chicas que viaja en el metro y a la que el protagonista decide dar un nombre e incluir en su juego de cruces de caminos.

Por otro lado, también tenemos que hablar de ocularización cero, es decir, escenas en las que no podemos atribuir las imágenes a la percepción de ningún personaje, sino que corresponden a lo que llamábamos un “gran imaginador”. Es este un punto de vista general, en apariencia objetivo, que simula el “efecto de transparencia”. Por ejemplo, en

1:00:26, la escena en la que Martín y Ana tienen un encuentro amoroso no parece corresponder a la focalización de ningún personaje, sino que más bien remite a una instancia extradiegética, ajena a ellos.

En lo que concierne a la auricularización, en esta adaptación predomina la auricularización cero, ya que el sonido no remite a ninguna instancia intradiegética en la mayor parte de las escenas. Por ejemplo cuando Martín se cita en el bar con la chica tatuadora que conoce en el metro (15:41), la banda sonora se adapta para favorecer la inteligibilidad del diálogo: dejamos de oír la música del bar y el ruido de fondo de los clientes para escuchar limpiamente la conversación que ambos mantienen. Sin embargo, encontramos ejemplos de auricularización interna, como cuando Martín y Ana viajan en coche y entran en un túnel (51:01): su conversación se ve distorsionada por el ruido exterior y vemos que tienen dificultades para entenderse correctamente por este motivo. Por tanto, percibimos el sonido mediatizado por los sentidos de los personajes.

Hacia el final del film (1:34:00) hallamos un ejemplo de auricularización interna muy interesante: Martín está tocando en el metro cuando la niña Victoria se separa de sus padres y se acerca a él. Entonces escuchamos, por un lado, lo que hablan Martín y la niña en primer plano, y oímos también a los padres hablar y llamar a Victoria desde lejos. La auricularización de esta escena remite a Martín, ya que desde su posición sería imposible escuchar lo que dicen con claridad debido al ruido de la multitud entrando en el metro. Aquí, por tanto, se privilegia su punto de vista auditivo por encima de la inteligibilidad del diálogo, lo que incide una vez más en la importancia de la percepción de Martín para dar sentido al relato.

6.2.5 ESTRUCTURA Y ARGUMENTO

En cuanto a la estructura de ambos relatos, debemos señalar que aparecen varias diferencias. En primer lugar, el hipertexto no refleja la estructura circular del hipotexto: recordemos que en *Manuscrito hallado en un bolsillo* el narrador-protagonista termina del mismo modo que empezaba, es decir, escribiendo en su diario, sentado en un vagón de metro. Además, el final del relato nos lleva de nuevo al punto temporal del comienzo, a ese presente desde el que nos habla el personaje. En *Juego subterráneo*, en cambio, no tenemos esa estructura circular, ya que el relato sigue un orden temporal lógico.

Juego subterráneo mantiene el hilo argumental de *Manuscrito hallado en un bolsillo*: en ambos casos el eje vertebrador del texto es el juego de azar que lleva a cabo el protagonista en el metro. También en los dos relatos se describen los detalles de esos encuentros que el protagonista propicia con varias mujeres en los vagones del metro, y en ambos aparece el personaje de la chica que le hace saltarse las normas del juego para ir tras ella. Indudablemente, el film toma prestados muchos elementos del relato de Julio Cortázar, como el hilo conductor del mismo o el espacio en el que se desarrolla; incluso en los créditos se explicita que el film está *Basado en el cuento* Manuscrito hallado en un bolsillo *de Julio Cortázar*.

Sin embargo, aparte de estos puntos comunes, hipotexto e hipertexto no comparten mucho más. *Juego subterráneo* no reproduce el texto “in extenso” ni reproduce diálogos o acciones. La única parte del texto original que se traslada al film es la frase con la que el protagonista aborda a Marie-Claude en un caso y a Ana en el otro (*No puede ser que nos separemos así, antes de encontrarnos*).

En cambio, en la adaptación cinematográfica se añaden, además de personajes, como ya apuntaba anteriormente, secuencias dramáticas completas que alteran en gran medida el texto original, a la vez que lo amplían.

Por ejemplo, en *Juego Subterráneo* se inserta la historia de la niña Victoria y su madre (11:24) a las que Martín conoce en el metro y que le obligan a bajarse del vagón en una estación que no era la suya. Su encuentro va más allá y sube a la superficie, llegando los dos adultos a mantener una relación sentimental, y convirtiéndose Martín también en alguien especial para Victoria, aunque sus lazos se corten más adelante.

Otra línea argumental es la que viene introducida de la mano de la escritora invidente a la que Martín elige en principio como una de esas chicas a las que otorgar un nombre y un destino. Ambos comienzan a hablar y descubren que tienen algo en común: a los dos les divierte inventarse detalles la vida de los demás pasajeros. La relación que se establece entre ambos resulta importante para el desarrollo del film, ya que este personaje sirve como excusa para que Martín clarifique al espectador las reglas del juego.

De este modo, al igual que en *Manuscrito hallado en un bolsillo* el protagonista explica al lector las normas que rigen su búsqueda (*Mi regla del juego era maniáticamente simple, era bella, estúpida y tiránica, si me gustaba una mujer, si me gustaba una mujer sentada frente a mí junto a la ventanilla, si su reflejo en la ventanilla cruzaba la mirada con mi reflejo en la ventanilla [...] Entonces comenzaba el combate en el pozo*), también en *Juego subterráneo* el personaje principal siente la necesidad de contar las razones por las que juega, aunque no confiesa que quien lo lleva a cabo sea él, pues habla en tercera persona: *Él no es un jugador cualquiera. Él quiere encontrar a la*

mujer de su vida. Asimismo, como ocurría en el hipotexto, intenta explicar las reglas de ese juego basado en las distintas combinaciones de las líneas de metro: *Él inventa un trayecto, después escoge una mujer y espera que ella haga el mismo camino*.

También se añade en la adaptación cinematográfica toda la historia de Ana, el equivalente de la Marie-Claude de *Manuscrito*. Si de Marie-Claude no sabemos apenas nada, sí que llegamos a conocer varios aspectos de la vida de Ana. Por ejemplo, vemos escenas en las que su jefa la llama insistentemente o en las que alguien la viene a buscar con una actitud no muy amable. Más adelante llegamos a poner cara a esas personas, que a falta de más datos parecen estar involucradas en un negocio de prostitución, del que Ana formaba parte. También son añadidas las secuencias del viaje, o más bien escapada, de Martín y Ana (50:23) hacia un lugar de la costa.

6.2.6 LA IMPORTANCIA DEL CONCEPTO DE JUEGO

Como ocurre en buena parte de los textos de Julio Cortázar el concepto de juego se vuelve a colar en el texto; esta vez, si cabe, de manera aún más patente, ya que se convierte en el hilo conductor de todo el relato y se concibe como mecanismo válido para regir la vida de un ser humano.

También en la adaptación se habla del juego en varias ocasiones, pero no solamente en relación al que el protagonista se ha inventado, al “subterráneo”, sino que también se aplica a Ana. Cuando su jefa le recrimina que haya faltado a las citas que tenía concertadas, alude al “juego”: *Tus juegos me pueden hacer perder la licencia., Aceptaste las normas del juego, ganaste mucho dinero, el juego no es así*.

Parece por tanto que los dos personajes principales, Martín y Ana, están atrapados en la dinámica de un juego cuyas reglas ya no les agradan. Tal y como dice la escritora

invidente, *ya no sabe si está jugando al juego o si el juego está jugando con él.*

En ambos textos, pero en mayor medida en el fílmico, el concepto de juego tiene una connotación más de vicio que de pasatiempo inofensivo, carece del matiz lúdico y divertido que se asocia generalmente a ese concepto. De hecho, el protagonista de *Manuscrito* lo compara con actividades que tiene más que ver con una adicción: *para otros esto podría haber sido la ruleta o el hipódromo [...].*

Martín también le confiesa a su amiga que a pesar de haber encontrado a una mujer (Ana) por la que se siente atraído no ha podido evitar volver a jugar, ya que para él es *como una religión, un vicio*. Ambos protagonistas (tanto Martín como el personaje-narrador de *Manuscrito*) se debaten entre ser fieles a las normas del juego a costa de su propia felicidad o seguir su propio instinto y hacer lo que les apetece. En el caso del hipotexto, el protagonista opta por la primera opción, mientras que en *Juego Subterráneo* Martín acaba por renegar del juego y decide irse a buscar a Ana. Del mismo modo, Ana decide también dejar de jugar y abandona su antigua vida para siempre.

6.3 LAS PAREDES HABLAN: ESTUDIO COMPARATIVO DE GRAFFITI Y FURIA

Si en otros casos como *Blow-Up* hablábamos de que el film no reproducía el texto en sí del relato original, en *Furia* (1999), adaptación cinematográfica del relato *Graffiti* (1980) que corre a cargo del francés Alexandre Aja, sí se incluyen fragmentos *in extenso* del hipotexto. La influencia del texto cortazariano en el hipertexto es más que notable, y afecta a varios aspectos del film que analizaremos a continuación, siendo quizás los que más se aprecian a simple vista el argumento y la historia de los personajes. De hecho, en el cartel promocional de la película se incluye la obligada referencia al escritor, resumida en un *Basada en el relato Graffiti de Julio Cortázar*, al que curiosamente se cita como autor de *Blow-Up*.

Comencemos pues a analizar las similitudes y diferencias entre el tiempo de ambos relatos.

6.3.1 TIEMPO

El tiempo de la enunciación, como es de suponer, difiere en hipotexto e hipertexto: mientras que *Graffiti* fue incluido en *Queremos tanto a Glenda*, colección de cuentos publicada en 1980, *Furia* data de 1999. Sin embargo, esto no afecta demasiado al texto en sí, aunque sí a la interpretación que se le da al mismo. Ni uno ni otro relato hacen referencias explícitas a ningún momento histórico ni se erigen como crítica de unos hechos determinados; sin embargo, el tiempo de la enunciación, unido a la procedencia

de su autor, ha hecho que se intente dotar al texto de un significado muy específico y se insista en ubicar los sucesos narrados en unas coordenadas temporales (y geográficas) concretas.

En el caso de *Graffiti*, hubo varias interpretaciones que apuntaban a que los hechos tenían lugar en plena dictadura militar argentina, a pesar de que no hay ninguna pista en el texto que apunte en esta dirección. Al contrario, y esto es algo que refleja también *Furia*, el enemigo de *Graffiti* es anónimo, se refiere a un gobierno represivo que podría ser cualquiera. Por tanto, tanto en *Graffiti* como en *Furia* nos encontramos con un tiempo del enunciado que podrían ser muchos al mismo tiempo, con un momento histórico indeterminado que sirve de crítica de episodios concretos que cada lector hará suyos según su propia experiencia. Sin necesidad de poner nombre ni cara a quien reprime hasta la más mínima expresión la individualidad del ser humano, se hacen valoraciones susceptibles de tener un alcance universal, por lo que particularizar sería una mera conjetura. Como dice Théo al comienzo del film: *vivir aquí es como vivir en ninguna parte*.

Lo cierto es que tanto la indefinición temporal como la espacial (algo más concreta en el film) nos hacen pensar que la realidad que se presenta en hipotexto e hipertexto podría corresponder a cualquier parte y a cualquier momento; es más, podría ser un reflejo de lo que ocurre ahora mismo. *Furia*, por su parte, comienza poniendo en situación al espectador, y no *in media res* como en el caso de *Graffiti*, en el que no se explica cómo la sociedad ha llegado al punto que se describe en el texto. Como decía, el film establece un contexto que justifica lo que se va a contar posteriormente: después de un conflicto, ha llegado al poder un gobierno autoritario que ha anulado todas las libertades individuales. A este régimen se enfrentan diversos individuos y lo que se conoce como

“la resistencia”, quienes son duramente perseguidos y castigados a lo largo de todo el país en el que se ambienta el film, cuyo nombre no conocemos.

En cuanto al tiempo de hipotexto e hipertexto, nos encontramos, en primer lugar, con que el tiempo referencial histórico de ambos es una incógnita, al igual que el espacio que sirve de telón de fondo para la narración. Respecto al tiempo del relato, vemos que no corresponde con el tiempo de la historia: en *Graffiti* el narrador (la chica que realiza los dibujos) cuenta unos hechos ya pasados, es decir, se produce una analepsis mediante la cual la instancia narrativa da cuenta de una serie de sucesos, para finalmente explicar cuál es su situación actual. Lo mismo podríamos decir de *Furia*, ya que al final del film Théo nos cuenta que los hechos narrados anteriormente han tenido lugar dos años atrás, por lo que todo el relato podría insertarse en un *flashback* del protagonista masculino.

Cabe destacar que en ambos casos el narrador recurre constantemente a la elipsis, centrándose así en lo que le interesa destacar. En *Graffiti* no llegamos a saber gran cosa de los personajes más allá de lo que tiene que ver con dibujar en los muros de la ciudad que habitan. De este modo, el narrador no describe con minuciosidad la vida de los dos protagonistas, sino que simplemente nos relata los momentos del día en que uno u otro salen a dibujar o a observar las pintadas que otros han hecho. En *Furia* también se recurre al mismo mecanismo, por lo que el tiempo de la historia y el tiempo del relato no coinciden, sino que hay grandes vacíos de información y saltamos de un momento a otro. Las elipsis van abarcando más tiempo a medida que avanza el film, y si cuando Elia es capturada el narrador se salta unos días (que se resumen en un par de escenas que muestran lo que ocurre en las salas donde interrogan a los prisioneros) al final de la película son dos años los que se condensan en una frase (*Llevo dos años buscándote, saliendo a dibujar cada noche [...]*) en la técnica que se conoce como “sumario”, es

decir, resumir una extensión temporal determinada en algo que en el relato ocupa mucho menos tiempo.

6.3.2 ESPACIO

El espacio fílmico que recrea *Furia* ha sabido captar la sensación de opresión, de seres humanos sometidos a vigilancia constante que prevalece en *Graffiti*, a pesar de que, como ocurre siempre en el caso del texto literario, el espacio es fruto de una construcción individual de cada lector y es en cierto modo abstracto, ya que deriva de construcciones verbales y de las imágenes que evocan las palabras, cuya recreación corre a cargo del lector implícito.

En *Graffiti* no encontramos descripciones detalladas del espacio ni del escenario en el que se desenvuelven los personajes, más allá de algunos detalles que nos permiten hacernos una idea de la clase de entorno en el que se desarrolla la historia. En este caso el espacio geográfico no tiene mayor importancia, sino que tiene un mayor peso el espacio dramático, es decir, el que se utiliza para localizar, ambientar y poner de manifiesto la psicología de los personajes o la atmósfera de una situación concreta y potencialmente conflictiva. En el texto de Cortázar, como decía, no se describe directamente el espacio, sino que más bien se intenta reflejar el ambiente que se respira en esa lugar, que es lo que condiciona los hechos y las reacciones de los personajes.

De este modo, la ciudad en la que viven (o sobreviven) los personajes se caracteriza no por cómo es físicamente, sino por cómo es la vida allí, por el “estado de cosas en la ciudad” contra el que se rebelan los protagonistas. Las prohibiciones y leyes represivas definen el lugar mucho más que sus edificios o parques:

El toque de queda, la prohibición amenazante de pegar carteles o escribir en los muros

[...] la prohibición abarcaba cualquier cosa, y si algún niño se hubiera atrevido a dibujar una casa o un perro, lo mismo los hubieran borrado entre palabrotas y amenazas [...]

El léxico que se utiliza para hablar de la vida en la ciudad también ayuda a perfilar el espacio dramático: encontramos varios términos relativos a fuerzas del orden, como “policías”, “patrullas”, “carros celulares”, “pantalones azules” o “cuartel central”, que alimentan la sensación de opresión que invade el relato.

El espacio recreado en *Furia*, es un desierto tanto físico como intelectual y metafórico. Los personajes sobreviven en un paraje árido y cuasi post apocalíptico en una sociedad distópica que recuerda mucho al universo creado por George Orwell en su *1984*. El film mantiene las rígidas normas que condicionan la vida de los protagonistas, entre ellas la de no dibujar en las paredes, por lo que las calles que aparecen en el espacio explícito de la película, es decir, en campo, carecen de adorno alguno.

Desde los primeros minutos de metraje vemos a Théo, uno de los personajes protagonistas, corriendo por las calles desiertas de su ciudad. Las paredes están desconchadas y los edificios prácticamente en ruinas, todos de un anodina piedra color arena cuya monotonía rompe, como ocurre en *Graffiti*, la aparición de la primera pintada de ese artista en un principio anónimo, que muestra el rostro de una chica, y que Théo completa.

Los actos de rebeldía que suponen los grafitis se amplían también a otros tipos de manifestaciones artísticas, como la música o la fotografía. Uno de los personajes que aparecen en el film es de hecho detenido precisamente por ser fotógrafo.

6.3.3 LA SIMBOLOGÍA DEL COLOR

Por otro lado, el narrador emplea los colores como símbolo, como elemento diferenciador entre la triste, monótona vida que se impone en la ciudad y la alternativa que proponen los protagonistas con sus dibujos. Vemos el contraste, por ejemplo entre el “paredón gris” sobre el que pinta uno de los personajes y el abanico de colores que emplea el narrador para hablar de los grafitis:

Simplemente te divertía hacer dibujos con tizas de colores; composición abstracta en dos colores; tiza negra; tizas cálidas; tizas rojas y azules; un triángulo blanco rodeado de manchas como hojas de roble; un esbozo en azul, los trozos de ese naranja [...]; llenaste las maderas con un grito verde, una roja llamada de reconocimiento; el óvalo naranja y las manchas violeta[...]

Mediante el uso de los colores frente al gris que parece inundar la ciudad se establece un juego de contrarios entre la monotonía, el orden que impone la ciudad y la ruptura de los mismos por parte de quienes se atreven a desobedecer y a llenar las paredes de pintadas, de dibujos que ya no son tal cosa, sino un acto de necesaria rebeldía ante lo absurdo de las normas establecidas. Lo mismo podríamos decir de *Furia*: el omnipresente color tierra, que reina en edificios, paisaje, casas e incluso en la ropa de los personajes se ve desafiado por primera vez en el film por unas pinceladas de color azul con las que un chico pinta una pared. Las consecuencias de este acto tienen un efecto inmediato, y las fuerzas del orden matan al chico, provocando una explosión de sangre, de color rojo.

Aparte de en este momento, el color se representa mediante las tizas de Théo, con las que sale a pintar las calles. Resulta significativo ver cómo el protagonista afila esas tizas

de colores, ya que en realidad son sus armas contra el mundo que le rodea.

También debemos llamar la atención sobre el hecho de que Elia, uno de los personajes protagonistas, tiene un ojo de color azul y otro de color negro, cosa que no encaja demasiado bien en el mundo uniforme y monocromático que recrea *Furia*, en el que cualquier individuo que destaque es considerado peligroso.

6.3.4 LA AMBIGÜEDAD DE LOS PERSONAJES Y LA INSTANCIA NARRATIVA

Respecto a los personajes, tanto en hipotexto como en hipertexto encontramos a dos que destacan por encima del resto, aunque varía la manera de presentarlos. En *Graffiti* más bien intuimos quienes son, ya que no sabemos nada de ellos, excepto que desafían a la autoridad mediante sus dibujos en las paredes. En cierto modo, parece como si los protagonistas existieran y se relacionaran con la realidad y con los demás por medio de sus dibujos. De hecho, la relación entre los dos personajes de *Graffiti* (el narrador y la persona a la que se dirige) no se conocen, sino que establecen un diálogo a través de los muros.

Podemos deducir que el narrador del cuento es una chica, que habla de sí misma en tercera persona hasta el último párrafo del texto, momento en que sabemos que quien cuenta la historia es a la vez quien la vive. La narradora se describe a sí misma mediante lo que se imagina que estará pensando y suponiendo el otro personaje a raíz de sus dibujos:

Y ese alguien por si fuera poco era una mujer. Vos mismo no podías probártelo, había algo diferente y mejor que las pruebas más rotundas: un trazo, una predilección por las tizas cálidas, un aura [...] la admiraste, tuviste miedo por ella [...] casi te delataste cuando ella volvió a dibujar [...]

Sin embargo, no tenemos la certeza de que nada de esto sea real, ni de que la chica esté haciendo un retrato de sí misma. No sabemos prácticamente nada de dichos personajes, que incluso carecen de nombre propio. Desconocemos su aspecto físico, más allá de esas suposiciones que el narrador atribuye al chico: [...] *la imaginaste morena y silenciosa [...]* También se pone en el lugar del chico y nos describe con algún detalle lo que este habría podido ver, que sería al coche patrulla llevándosela a ella, a quien nos cuenta esta historia: [...] *un pelo negro tironeado por manos enguantadas, los puntapiés y los alaridos, la visión entrecortada de unos pantalones azules [...]*

De la relación entre ambos personajes tampoco se dan detalles, aunque caben varias interpretaciones, dependiendo de lo fidedigno que consideremos al narrador. Ateniéndonos al texto, y suponiendo que los hechos se cuenten de un modo objetivo, y el narrador solamente dé cuenta de lo que ve, la hipótesis más lógica es la de que ambos personajes no se conocen entre sí, y que su relación se establece únicamente mediante los dibujos de la pared, pero no hay ningún nexo anterior entre ellos, aunque sí se crea una especie de vínculo a raíz de los grafitis.

Si nos atenemos a esto, todo lo que sabe el narrador acerca del otro personaje se basa en meras especulaciones y conjeturas que parten de la observación. Por ese motivo, solamente puede hablar con certeza de las acciones del chico (*incluso volviste más tarde a mirarlo, tomando las precauciones de siempre; Una sola vez escribiste una frase; Descuidando tu empleo salías en cualquier momento; Esa noche escapaste por poco de una pareja de policías; Al amanecer del segundo día elegiste un paredón gris y dibujaste un triángulo blanco [...]*) pero no tanto de lo que piensa o lo que siente el chico.

En ocasiones es incapaz de acceder a su interioridad (*supongo que te hizo gracia encontrar el dibujo al lado del tuyo; quizá por eso te divertía dominar el tuyo y cada tanto elegir el lugar y la hora propicios para hacer un dibujo; a lo mejor como andabas solo te imaginaste por compensación*), mientras que en otros casos sí parece poder conocer los procesos mentales del otro personaje: *Casi en seguida se te ocurrió que ella buscaría una respuesta, que volvería a su dibujo como vos volvías ahora a los tuyos; (no te gustaba el término grafiti, tan de crítico de arte); Lo sabías muy bien, te sobraría tiempo para imaginar los detalles de lo que estaría sucediendo en el cuartel central.*

El esquivo narrador parece ser también capaz, en algunas ocasiones, de ver y escuchar lo mismo que el chico, accediendo por tanto a su conciencia. Así, leemos: *Mirando desde lejos tu dibujo podías ver a la gente que le echaba una ojeada al pasar [...]; desde el mismo café de la esquina podías ver el paredón [...]; Ya era de noche cerrada cuando oíste la sirena y los proyectores te barrieron los ojos; [...] alcanzaste a ver un esbozo en azul [...]; Desde lejos descubriste el otro dibujo, sólo vos podrías haberlo distinguido tan pequeño en lo alto y a la izquierda del tuyo.*

En las últimas ocho líneas del relato se desvela el misterio, y la identidad del narrador es por fin, en cierto modo, revelada. En este fragmento final se confirma la teoría de que los dos personajes de *Graffiti* no se conocían entre sí, y que todo lo que el narrador nos había contado hasta ahora estaba basado en suposiciones: *Así como había imaginado tu vida [...]* Al calor de esta confesión final, podemos deducir que el narrador, la chica, se había inventado un contexto para el autor de los dibujos y le adjudica así una vida y una personalidad a ese artista de quien no sabía nada, pero a quien observaba en sus salidas nocturnas.

En la adaptación cinematográfica de este relato, *Furia*, la identidad de los personajes es mucho más clara. Por cuestiones del cambio de medio podemos verlos directamente y sabemos desde el primer momento quienes son, e incluso sus nombres. El primero en aparecer es Théo, que sería el equivalente del chico de *Graffiti*, y que aquí lleva el peso de la narración junto a Elia, cuyo correlato en el hipotexto sería la chica que cuenta la historia y que utiliza la primera persona al final del cuento. Ambos protagonistas tienen una voz propia, al contrario que en el texto literario, donde solamente hablaba la chica. Además, se les dota de un contexto, una personalidad y una motivación que les empuja a dibujar en las paredes a pesar de la prohibición expresa de cualquier forma de expresión artística; en definitiva, dejamos atrás las suposiciones y pasamos a las certezas.

Conocemos en primer lugar a Théo, quien tendrá mayor presencia a lo largo del film. Sabemos dónde vive, a qué se dedica, con quién se relaciona y su posición respecto al régimen imperante. De este modo, aparecen nuevos personajes con un papel más secundario, como por ejemplo Freddy, amigo fotógrafo de Théo, o Laurence, hermano del protagonista, que tendrá un papel importante en el desenlace del film.

Más adelante nos encontramos con Elia, una chica envuelta en misterio y a quien Théo reconoce por uno de los grafitis, que resulta ser un autorretrato. A medida que avanza el relato Elia va tomando protagonismo, hasta el punto de que es ella quien conduce la narración en buena parte de la segunda mitad de *Furia*.

Otra característica que diferencia hipotexto e hipertexto es que si bien *Graffiti* se movía en la ambigüedad, en *Furia* sí podemos distinguir dos facciones enfrentadas en la sociedad en la que se ambienta el film: por un lado, tenemos a las fuerzas del orden, de

las que forma parte el hermano de Théo, que torturan y asesinan a aquellos que se atreven a ejercer sus libertades y por otro lo que ellos conocen como la “Resistencia”, un grupo de personas que desafían el sistema establecido e intentan derrocarlo y del cual Elia forma parte. Aun así, a pesar de que conocemos a quienes actúan como brazo ejecutor de las leyes que rigen el país, no llegamos a saber quién se encarga de dictar las reglas del juego, como también ocurre en *Graffiti*. El poder, en ambos casos, permanece en la sombra.

Como ya mencionaba anteriormente, *Furia* incorpora un elemento que no aparece en *Graffiti*: el enfrentamiento entre Théo y su hermano Laurence, que representan a esa sociedad dividida entre quienes apoyan al régimen y quienes intentan acabar con él. La relación que establecen Théo y Elia y la posterior desaparición de esta a manos de Laurence hace que la tensión entre los dos hermanos crezca hasta culminar en el fatal desenlace del film.

Otra novedad que incorpora el film y que no encontramos en *Graffiti* es que la relación entre los dos personajes protagonistas no se establece solamente a través de los dibujos, sino que llegan a conocerse e incluso a entablar una relación que va más allá de la amistad, si bien su primer contacto se produce a través de las paredes, al igual que en el hipotexto, cuando Théo descubre un rostro pintado en uno de los muros, que más tarde atribuye a Elia. En el film, Elia le confiesa a Théo que ya se conocían, y que incluso fueron al colegio juntos, aunque seguramente se trate de una coartada para justificar su presencia allí, como se pone de manifiesto posteriormente. A medida que avanza el relato, los dos personajes protagonistas empiezan una relación amorosa, que no aparece en el hipotexto, y que da lugar a una línea argumental totalmente nueva, que es la búsqueda de Elia por parte de Théo, una vez que esta es apresada por las fuerzas del

orden.

El tratamiento de los personajes en el hipertexto nos lleva al análisis de las instancias narrativas tanto de *Graffiti* como de *Furia*. En el relato de Julio Cortázar solamente encontramos un narrador, quien mediatiza toda la información. Este es un narrador inusual, ya que utiliza la segunda persona de singular, es decir, le cuenta a un hipotético interlocutor su propia historia. Únicamente al final del relato, en las últimas ocho líneas, utiliza la primera persona, dando así a conocer la identidad de quien narra la historia. El narrador de *Graffiti* es, ante todo, ambiguo, como también lo es ese protagonista indirecto, que por lo que sabemos podría ser cualquiera. Cortázar rompe aquí una vez más las convenciones narrativas y crea un vínculo con el lector, a quien parece hablar directamente e incluir en el relato, convirtiéndolo en personaje a través del diálogo retórico que se establece mediante la utilización de esa segunda persona.

Resulta confuso descubrir, al final del cuento, que quien narra la historia es una mujer, la autora de los grafitis a los que respondía el otro dibujante. En un primer momento, parece que el narrador quiere dar cuenta de la historia de esa persona anónima (que como decía anteriormente podemos deducir que se trata de un chico) que se rebela contra la ausencia de libertades individuales, pero en realidad quien protagoniza el relato en última instancia es el propio narrador, la chica, que cuenta los hechos desde su escondite. El otro personaje podría ser un vehículo para contar su propia historia, el por qué comenzó a dibujar en las paredes y el motivo por el cual estuvo en prisión y ahora prefiere permanecer oculta. Tal vez la historia que se nos cuenta sea la de ese último grafiti que dedica al otro pintor, a la sociedad entera en cierto modo, y con el que empiezan los síntomas de que el régimen establecido se desmorona poco a poco. Puede entonces que toda la narración sea el contexto que justifique la existencia de esa última

obra de arte antes de desaparecer, y que toda la historia esté supeditada a contar el origen del mismo.

El narrador de *Graffiti* se desdobra en dos: utiliza a la vez una inusual segunda persona (*Descuidando tu empleo salías en cualquier momento con la esperanza de sorprenderla*) y una primera (*Algo tenía que dejarte antes de volverme a mi refugio*) y por tanto es narrador-personaje al mismo tiempo que narrador-testigo. Igualmente, cuando utiliza la segunda persona fluctúa entre la omnisciencia y la mera suposición, y si bien hay ocasiones en las que parece poder penetrar en el subconsciente de su interlocutor (*Casi enseguida se te ocurrió que ella buscaría una respuesta; [...] era horrible pensar que eso pasaba por culpa de tu dibujo en el paredón gris*) en otras no sabe a ciencia cierta lo que piensa o siente el personaje: *A lo mejor como andabas solo te imaginaste por compensación [...]*

En la adaptación cinematográfica de *Graffiti*, llamada *Furia*, el cambio de medio propicia un cambio en la instancia narrativa. El film comienza con una serie de rótulos cuya función es poner al espectador en situación y dotar al relato de un contexto. A continuación (00:40) escuchamos la voz *off* de uno de los personajes protagonistas (Théo), que explica por qué sale a dibujar por las noches, y nos habla de prohibiciones y toques de queda, a la vez que le vemos caminar por las asoladas calles de su ciudad.

Por el momento nos encontramos con que Théo actúa como narrador-personaje, y cuenta su historia en primera persona, aunque todo ello queda supeditado a una instancia narrativa superior o meganarrador, que va a hacerse cargo por completo de la narración tras esta introducción a partir del minuto 1:55. A partir de aquí el narrador pasa a ser heterodiegético, y puesto que no conoce los entresijos de la mente de los

personajes, tendría más que ver con un narrador testigo que con un narrador omnisciente. La instancia narrativa se limita a observar y transmitir lo que ve al espectador, sin intervenir en los hechos ni ofrecer ningún comentario al respecto. Su presencia se limita a ordenar el relato y a privilegiar el punto de vista de uno u otro personaje.

Al igual que en *Graffiti*, la instancia narrativa que ordena el relato se desdoble al final del relato, y así en el minuto 1:29:53 escuchamos una voz en *off*, en este caso de Elia, que pronuncia las mismas palabras que conforman la confesión final en el texto de Julio Cortázar: *¿Pero qué otra cosa hubiera podido dibujarte? ¿Qué mensaje hubiera tenido sentido ahora?* A pesar de reproducir este fragmento final *in extenso*, el alegato de Elia desde su escondite no tiene el mismo efecto revelador que en el hipotexto, ya que aquí sabemos en todo momento quiénes son los protagonistas. Las imágenes que muestra el meganarrador, sin embargo, no muestran a Elia, sino a Théo mirando el último grafiti que la chica ha dejado en las paredes, a modo de legado, escena que representa punto por punto lo que tiene lugar al final de *Graffiti*: *Desde lejos descubriste el otro dibujo, sólo vos podrías haberlo distinguido tan pequeño en lo alto [...]*

Además, *Furia* incorpora otro cambio, y es que el film no acaba con el manifiesto de Elia desde la sombra, sino que este tiene una respuesta por parte de Théo, mientras que en *Graffiti*, posiblemente el chico que dibujaba en los muros no sabía de la existencia de la chica. Al incorporar *Furia* una relación personal entre los dos personajes, tiene sentido que el final no sea desesperanzador, como en *Graffiti*, y que en este caso Théo decida ir a buscar a Elia y sacarla de la oscuridad. De este modo, el film termina tal y como comenzó: con la voz en *off* de Théo, que en esta ocasión no se dirige al espectador, sino a Elia, a pesar de que ella no esté allí para escucharlo:

Llevo dos años buscándote y cada noche he salido a dibujar, pensando en ti. Te encontraré, mi amor, pase lo que pase. Aunque nos aplasten, aunque tenga que buscar en cada casa del planeta, te encontraré.

6.3.5 PUNTO DE VISTA Y FOCALIZACIÓN

En *Graffiti*, calificar el punto de vista resulta más complejo. En primer lugar, podemos determinar que se trata de un punto de vista figurado, ya que no solamente se limita a narrar unos hechos, sino que también los interpreta de acuerdo con su propio sistema de valores. La persona que mediatiza el discurso se posiciona claramente en contra del régimen imperante que prohíbe hacer pintadas en las paredes, y en su relato se cuela su opinión sobre la brutalidad y lo absurdo de las fuerzas del orden: *si algún niño se hubiera atrevido a dibujar una casa o un perro, lo mismo lo hubieran borrado entre palabrotas y amenazas; una patrulla volvía y volvía rabiosa.*

Por otro lado, también podríamos hablar de punto de vista de interés, ya que al final del relato el personaje a través del cual se focaliza la narración dice: *¿pero qué otra cosa hubiera podido dibujarte? ¿Qué mensaje hubiera tenido sentido ahora? De alguna manera tenía que decirte adiós y a la vez pedirte que siguieras.* Así, podemos interpretar que el narrador-personaje intenta justificar una acción y en cierto modo pedir perdón.

Establecer de quién es el punto de vista resulta una tarea algo más complicada. En un primer momento parece que se trata de una focalización interna fija, pues siempre conocemos los hechos a través de un mismo personaje, que habla de algo que le ha sucedido a otro personaje, al que ella, la chica que habla, se dirige en segunda persona: *Desde lejos descubriste otro dibujo; mirando desde lejos tu dibujo podías ver a la*

gente...

Este personaje, a quien atribuimos el relato y el punto de vista, no se limita a dar cuenta de unos hechos, sino que en principio también es capaz de transmitir la percepción del otro personaje. Algunas veces establece meras conjeturas (*supongo que te hizo gracia; a lo mejor te imaginaste por compensación*), pero en otras parece cumplir el papel de narrador omnisciente a la perfección: *casi tuviste miedo; [...] se te ocurrió que ella buscaría una respuesta.*

También tenemos que resaltar el hecho de que la chica, ese narrador-personaje, hable de sí misma en tercera persona y que su presencia esté supeditada al punto de vista del otro personaje y a la relación que establecen por medio de las pintadas: *ella volvió a dibujar al lado del otro dibujo tuyo; [...] cualquiera de las muchas mujeres que iban y venían podían ser ella.*

En otras ocasiones no tenemos muy claro si el punto de vista se corresponde con el de la persona que narra los hechos o si es del otro personaje, mediatizado por ella: *fue un tiempo de contradicción insoportable; era horrible temblar así, era horrible pensar que eso pasaba por culpa de tu dibujo en el paredón gris.* En este último ejemplo el posesivo “tu” nos inclina a pensar que el narrador está expresando el punto de vista de la otra persona, quien revive unos hechos pasados. Resulta confuso pensar que un personaje está narrándole a otro los hechos que este último vivió y sus propias sensaciones y pensamientos. ¿Cómo se explica esto? ¿Se trata de un narrador-personaje capaz de adoptar el punto de vista interno de otro personaje? ¿Es en realidad el propio punto de vista de la chica, que imagina la vida de ese otro dibujante?

Solamente al final del cuento la chica ofrece su propio punto de vista sin interferencia

del otro personaje y aclara las incógnitas que planteábamos antes:

Algo tenía que dejarte antes de volverme a mi refugio donde ya no había ningún espejo, solamente un hueco para esconderme hasta el fin en la más completa oscuridad, recordando tantas cosas y a veces, así como había imaginado tu vida, imaginando que hacías otros dibujos, que salías por la noche a hacer otros dibujos.

Por tanto, la explicación más acertada es que todo el relato remite a la focalización de la chica, que le atribuye una vida y una subjetividad a otro personaje que no conoce. Esto nos ayudaría a comprender cómo el narrador es capaz de conocer hasta el más mínimo detalle del otro “personaje”. Como apuntábamos anteriormente, se trata entonces de una focalización interna fija.

En la adaptación cinematográfica encontramos diferencias sustanciales en lo que al punto de vista y la focalización se refiere. En primer lugar, el recurso de la voz en *off* para expresar la subjetividad de los personajes no deja lugar a dudas sobre quién está hablando en cada momento. Resulta inverosímil suponer que como en el hipotexto, la vida del chico (Théo en este caso) es producto de la imaginación del narrador (Elia), ya que realmente “vemos” cómo ambos personajes interactúan y actúan independientemente, sin que sus actos estén mediatizados por el punto de vista del otro.

Furia comienza con un punto de vista general y ocularización cero: las imágenes que vemos no pueden atribuirse a ningún personaje, sino a una instancia narrativa objetiva y ajena a los acontecimientos. Sin embargo, poco más tarde adoptamos un punto de vista particular, el de Théo en concreto, que nos guiará la mayor parte del relato. En este caso, la identificación del espectador con el personaje no se consigue mediante ocularización, sino mediante la expresión de la subjetividad, pues oímos su voz en *off*,

que según la convención representa su interioridad: *cuando encontré tu primer dibujo...* En este sentido, la adaptación cinematográfica comparte con el hipotexto el hecho de que los personajes mantienen un “diálogo” e interpelan al otro en segunda persona. Aun así, en el film ambos personajes tienen voz, lo que causa menos incertidumbre en cuanto a quién percibe los hechos y quién “ve”.

Como adelantábamos anteriormente, hay varias formas de hacer que el espectador se identifique con un personaje en concreto. La más directa es la ocularización interna, es decir, la cámara nos muestra lo que ve el personaje. En este caso, el mayor número de ocularizaciones internas corresponde a Théo; por ejemplo en 6:11 se mira al espejo, y nosotros vemos su reflejo exactamente como lo ve él. Un poco más adelante hallamos un ejemplo interesante de doble ocularización interna secundaria, que se construye mediante *récords* (7:30): mientras asisten a un funeral, Théo ve a Elia. La mirada se construye con un primer plano de la cara de Théo y un contraplano de la chica, lo que sugiere que es lo que está mirando. Elia se da cuenta de que él la está mirando, y le devuelve la mirada: de nuevo entran en juego los *récords*, y vemos un primer plano de Elia que mira directamente a cámara (cámara que asume la perspectiva de Théo, y que se pone en el lugar de sus ojos) seguido de un primer plano del chico. Así, se indica que ambos se están mirando, y tenemos una escena vista desde el punto de vista de dos personajes distintos, o focalización interna variable.

A lo largo de todo el film encontramos varios ejemplos de ocularización interna primaria construida mediante planos subjetivos y planos semisubjetivos, por ejemplo en 8:50 cuando Théo mira a Elia desde su ventana, o más adelante, cuando descubre un dibujo de la chica en la pared (17:04). En estos ejemplos, estamos viendo lo mismo que el personaje, pero no exactamente desde su misma posición o desde “sus ojos”; en este

último ejemplo vemos el grafiti por encima de los hombros de Théo, lo que sería un plano semisubjetivo. Resulta curioso ver cómo en este caso nosotros seguimos viendo el dibujo desde la misma posición incluso después de que Théo se vaya, lo que sería una ocularización cero, correspondiente a una instancia narrativa externa al relato o “gran imaginador”.

También encontramos en *Furia* ejemplos de focalización espectral, en los que el espectador tiene una ventaja cognitiva frente al personaje, como en 17:59, momento en que vemos a Elia acercarse por detrás a Théo momentos antes de que él se dé cuenta. Durante la fiesta que organizan (34:30) Elia ve a alguien que nosotros en principio no podemos ver, y por la reacción que se refleja en su gestualidad es alguien cuya presencia resulta inquietante para Elia. A continuación vemos que se trata de Laurence, el hermano de Théo, pero ya no sabemos si podemos confiar en él: desde su aparición tenemos un conflicto como espectadores, ya que por un lado percibimos los hechos (y conocemos a los personajes) a través del punto de vista de Elia, que ve a Laurence como una amenaza, y por otro el relato está mediatizado por Théo, que lógicamente quiere a su hermano y confía en él, al menos en un primer momento.

Además, como espectadores sabemos que Elia está prisionera mucho antes que Théo, ya que la instancia narrativa nos muestra lo que sucede en la cárcel, en otro ejemplo de ocularización cero. Al contrario que en *Graffiti*, Elia no cuenta su propia historia a través del punto de vista del chico, sino que directamente vemos lo que ocurre, a veces a través de Théo y otras a través de la chica. En los hechos que se relatan ambos son protagonistas, y por ese motivo escuchamos la voz en *off* de los dos al final del film, y no solamente la de la chica como ocurre en el hipotexto: por un lado oímos a Elia (*¿Qué otra cosa podría dibujar?*) y por otro a Théo (*Llevo dos años buscándote*)

En cuanto a la percepción auditiva, encontramos un ejemplo de doble auricularización interna cuando los dos personajes están con las ventanas abiertas y escuchan el ruido de sirenas acercándose. Sabemos que escuchamos el sonido a través de ellos porque lo oímos desde su posición y lo percibimos con más claridad a medida que se va acercando.

El tratamiento de la subjetividad de los personajes en *Graffiti* y *Furia* presenta varias diferencias: en el hipotexto tenemos desde el principio un narrador que, como decía anteriormente, conoce de primera mano las andanzas del personaje al que se dirige, tanto que es capaz de penetrar en su conciencia e incluso mostrarnos algo que presenta una dificultad añadida, como son los pensamientos no verbalizados (*casi tuviste miedo, la admiraste*) y también los verbalizados, que encontramos más comúnmente: *era horrible temblar así, era horrible pensar que eso pasaba por culpa de tu dibujo en el paredón gris*.

En *Furia*, por el contrario, ningún personaje accede a la interioridad psíquica del otro, sino que es el espectador quien penetra en los pensamientos de ambos protagonistas (llamados aquí Théo y Elia). En este caso no accedemos a la subjetividad del chico a través de la narración de la chica, sino que se nos muestra directamente, sin filtro. Así, mientras en el relato de Cortázar prima el punto de vista de ella (él ni siquiera llega a hablar), en su reescritura fílmica resultan igual de importantes tanto Théo como Elia. Al comienzo de la película escuchamos los pensamientos de Théo por medio de su voz superpuesta a la banda sonora, que recuerda lo que pensó al descubrir otro grafiti junto al suyo: *alguien más se divertía arriesgándose a la cárcel, a la tortura* (3:30). Gramaticalmente hablando, la estructura de la frase parece más bien una narración en voz alta, pero al utilizar el recurso de la voz en *off* del propio personaje la convención

nos indica que es un pensamiento, y que no hay interlocutor que escuche esas palabras en un principio.

Hacia el final del film (1:29:52) volvemos a escuchar una voz en *off*, que reconocemos esta vez como la de Elia, en una especie de mensaje para el espectador, y que se corresponde con el último párrafo del relato original en que se basa esta película: mientras Théo mira el autorretrato de Elia en la pared, oímos lo que piensa la autora en una suerte de justificación:

(¿Qué más podía dibujar? ¿Qué mensaje podría significar algo ahora? Necesitaba una forma de despedirme...y decirte que sigas adelante...Tenía que dejar algo antes de volver a mi refugio...)

Después, volvemos a oír la voz de Théo: *llevo dos años buscándote y cada noche he salido a dibujar pensando en ti*. El juego de voces en *off* recuerda al recurso utilizado cuando dos personajes se envían cartas, aunque en esta ocasión el medio de comunicarse de los dos protagonistas no es mediante un texto al uso, sino mediante dibujos.

6.3.6 LA IMPORTANCIA DEL CONCEPTO DE JUEGO

Debemos también destacar que en *Graffiti* (y por extensión en *Furia*) aparece un elemento que resulta clave en muchos de los textos de Julio Cortázar: el juego. Conviene destacar a este respecto las palabras del escritor en una entrevista realizada en un programa de la televisión Mexicana llamado *El juglar* (1983):

Esa noción de juego...y cuando yo hablo del juego... hablo siempre muy en serio del juego, como hablan los niños, porque para los niños el juego es una cosa muy seria. La

literatura es así. No hay más que pensar en cuando éramos niños y jugábamos: los que nos parecían triviales eran los grandes cuando venían a interrumpirnos.

El juego, efectivamente, deja a un lado su papel de elemento accesorio para convertirse en los relatos de Julio Cortázar en elemento constitutivo y piedra angular de los textos. El desafío a las convenciones literarias y lingüísticas, las rupturas espacio-temporales y argucias varias que desestructuran la narración y desconciertan al lector son omnipresentes en la literatura de este autor. El pacto de ficción permite suspender el descreimiento y vivir la ficción como si en efecto fuera real.

No parece casualidad que el relato que nos ocupa comience con estas palabras del narrador: *Tantas cosas que empiezan y acaban como un juego, supongo que te hizo gracia encontrar el dibujo al lado del tuyo [...] Tu propio juego había empezado por aburrimiento, no era en verdad una protesta contra el estado de cosas en la ciudad [...] Simplemente te divertía hacer dibujos con tizas de colores [...] y continúa: Alguien se animaba como vos a divertirse al borde de la cárcel o algo peor [...]*

A pesar del contexto en el que se inserta el relato, a todas luces gris y sombrío, donde se coartan todas las libertades individuales, *Graffiti* reivindica el derecho al juego, a la diversión, a la imaginación, por muy adversa que sea la situación, o precisamente como respuesta y remedio a una existencia poco gratificante. Tal y como dice Théo, uno de los protagonistas de *Furia*: *Tal vez por aburrimiento o para vivir, antes de que explote la bomba en nuestro interior, salgo a dibujar. No para protestar contra la situación, el toque de queda, la prohibición en los letreros o escritos. Pintar las paredes me permite respirar.* El juego se convierte entonces en más que un mero entretenimiento y pasa a ser una forma de vida.

6.4 MESA PARA TRES: *CARTAS DE MAMÁ* Y SUS ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS

La adaptación cinematográfica de *Cartas de mamá*, relato incluido en *Las armas secretas* (1959), plantea un reto añadido a la ya de por sí ardua tarea de llevar al cine los mundos ficticios que recrea Julio Cortázar. En este caso, una de las principales dificultades es que este cuento se estructura alrededor de una hipótesis y de una serie de hechos que pueden ser simplemente producto de la imaginación y de los sentimientos de culpabilidad de los personajes. El peso del relato lo lleva una persona que ni siquiera existe ya, que es simplemente un recuerdo doloroso, una sombra del pasado que consigue, sin embargo, hacerse protagonista indiscutible del cuento.

Podríamos decir que, realmente, nada “sucede”, sino que cualquier acontecimiento tiene lugar en la mente de los protagonistas. Son aplicables a este respecto las palabras de Luis Buñuel, que ante la propuesta de adaptar el texto de Malcom Lowry *Bajo el volcán* (1947), exclamó: *Es imposible adaptar esta novela. ¡Todo ocurre en la cabeza del protagonista!* (Gimferrer, 1985:83)

Así pues, parece una misión un tanto complicada rodar una película en la que los personajes ausentes tienen más peso que los presentes, y donde las creaciones mentales de los protagonistas suplantán a la realidad tangible. Veamos entonces cómo han reflejado el universo creado por Julio Cortázar los dos cineastas que han llevado el relato al cine: Manuel Antín en *La cifra impar* (1962) y Miguel Picazo en la homónima *Cartas de mamá* (1978).

Ambas adaptaciones siguen la línea argumental que vertebra el relato de Julio Cortázar, y tanto los personajes principales como el texto original se mantienen en los dos casos,

como veremos a continuación, a pesar del cambio de título en *La cifra impar*; título que por otra parte condensa la idea central del relato, en el que una pareja vive bajo el influjo de una tercera persona.

6.4.1 EL ESPACIO

En primer lugar, hipotexto e hipertexto comparten ubicación espacio-temporal, en el sentido de que en ambos casos la pareja protagonista (Laura y Luis) vive en el tiempo del relato (es decir, en el momento que consideramos “presente” en la narración) en París, aunque en el pasado vivían en Buenos Aires. Tanto en el relato literario como en las adaptaciones cinematográficas el cambio de lugar no significa solamente un distanciamiento físico de los personajes respecto de su vida anterior, sino también una ruptura a nivel psicológico y emocional. Conviven, pues, en el relato, dos espacios, cada uno de ellos asociado al pasado y presente de la pareja respectivamente.

El silencio que se impone a la hora de recordar a Nico, el hermano muerto de Luis, y anterior novio de Laura, se ve roto por las cartas de “mamá”, que suponen la irrupción de un espacio-tiempo en el otro y que logran franquear el microcosmos de la pareja y alterar su aparentemente apacible existencia.

Debemos puntualizar a este respecto que, a efectos prácticos, el espacio geográfico de la narración textual y de la narración fílmica, tanto en el caso de *La cifra impar* como de *Cartas a mamá* no varía en realidad a lo largo del relato, ya que los protagonistas no se mueven de París.

En el hipotexto esta cuestión no plantea ninguna dificultad, ya que en todo momento se deja claro que los personajes se encuentran en París y siempre que se habla de Buenos Aires se hace desde la distancia. Sin embargo, en el hipertexto este aspecto puede

resultar más confuso, ya que en el espacio intradiegético de ambas adaptaciones aparece la capital Argentina. En el caso de *La cifra impar*, de hecho, el film comienza con imágenes de “mamá” en su casa de Buenos Aires, escribiéndoles una carta a Luis y a Laura. En esta adaptación hay dos espacios intradiegéticos que aparecen de modo simultáneo, de acuerdo con un eje temporal: París y Buenos Aires.

A cada espacio, además, se asocian unos personajes: mamá y Nico pertenecen a Buenos Aires; es por eso que su viaje (ficticio o no) a París significa una descontextualización de los mismos y una ruptura del orden natural.

Sabemos que las imágenes con las que se abre el film suceden prácticamente al mismo tiempo que las escenas de la vida en pareja de los protagonistas en París gracias a las cartas, que estos reciben al poco tiempo. La sucesión temporal viene marcada por la inmediatez con la que se suceden los planos (primer plano de mamá pensativa – cartas por debajo de la puerta de Luis y Laura en París) que sugieren la consecutividad de dichas escenas.

En el caso de *Cartas de mamá* de Miguel Picazo, Buenos Aires solamente aparece como recreación mental de los personajes, y esas imágenes lejanas vienen siempre introducidas por un plano que indica que el que le sigue en la cadena fílmica corresponde a la conciencia de un personaje. Por ejemplo, en 4:22 Luis lee una de las cartas de su madre y ve a un chico jugando a la pelota en la calle. Inmediatamente después vemos la misma escena, pero con un Luis de niño en su casa bonaerense, conclusión que es propiciada por los ránkords. Lo mismo ocurre en 5:07, cuando vemos a “mamá” y escuchamos su voz en *off*, presumiblemente una construcción mental de Luis mientras lee la carta que ella le ha escrito. Asimismo, al leer el nombre de Nico,

automáticamente aparece una imagen fugaz de este en su ataúd, también fruto de los pensamientos de Luis.

En resumidas cuentas, podríamos distinguir dos tipos de espacio fílmico en las adaptaciones cinematográficas de *Cartas de mamá*: por un lado, el espacio intradiegético físico, en el que se encuentran los personajes en el tiempo del discurso, que es París (y Buenos Aires en el caso de *La cifra impar*, ya que en ocasiones muestra imágenes de “mamá” sin previa mediación de la conciencia de Luis o Laura) y por otro lado el espacio que responde a una construcción mental de dichos personajes, que es Buenos Aires, ya sea en la época en la que se ubica el texto o en un pasado más o menos lejano.

En relación al espacio, podríamos clasificarlo como “dramático”, ya que actúa en muchas ocasiones como proyección de los sentimientos y estado de ánimo de los personajes. Así, mientras París se representa como un lugar luminoso, abierto, esperanzador al principio, los lugares que se muestran de Buenos Aires tienen algo de opresivo, de negativo. En *La cifra impar*, por ejemplo, vemos un primer plano de Laura tras las rejas del caserón (18:52). No es casualidad que Nico, a causa de su enfermedad, estuviera casi siempre en el interior, mientras que Luis se asocia con lugares abiertos. De este modo, los encuentros de este con Laura tienen lugar, por ejemplo, en un gran parque (28:54).

El caserón bonaerense representa un ambiente cerrado del que Laura quiere escapar marchándose a París. Sin embargo, la asfixiante presencia de “mamá”, vinculada siempre a la casa, traspasa los muros de esta y se manifiesta a través de las cartas que envía periódicamente a la pareja. Las cartas de mamá generan conflicto precisamente

porque ponen en relación un espacio asociado al pasado (Buenos Aires) con el asociado al presente (París),

6.4.2 EL TIEMPO

En relación al tiempo del relato, debemos dar cuenta, en primer lugar, del contexto temporal o tiempo referencial histórico en el que se enmarca el texto literario, que no se explicita en ningún momento. A pesar de ello, tenemos algunas pistas que nos indican las coordenadas espacio-temporales en las que se desenvuelven los personajes, como por ejemplo los nombres de los actores protagonistas de las películas que Nico y Laura iban a ver al cine cuando eran novios: [...] *empezaba la hora de Barbara Stanwyck o Tyrone Power [...]*.

Esto nos permite situar los hechos en una época entre la década de los años 30, que es cuando las carreras de estos actores comienzan a despegar, y finales de los años 50. Sin embargo, en las adaptaciones fílmicas se actualiza el contexto histórico y se sitúa a los personajes en un ambiente más actual, cercano a la década de los años 60 en ambos casos. En *Cartas de mamá* de Picazo se hace otra referencia cinematográfica, pero en este caso se menciona a Nathalie Delon, lo que sitúa la historia en una época posterior a los años 70.

En cuanto al tiempo de la historia, tanto hipotexto como hipertexto abarcan un arco temporal que va desde que Luis y Laura se conocen en Buenos Aires, a través de Nico, hermano y novio de estos respectivamente, hasta que la pareja se encuentra ya en París, unos dos años después de que Nico fallezca y se precipiten los acontecimientos (*Llevaban más de dos años en París, habían salido de Buenos Aires apenas dos meses después de la muerte de Nico [...]*).

Del tiempo del relato fílmico (tanto de *La cifra impar* como de *Cartas de mamá*) debemos decir que refleja fielmente el orden propuesto en el relato literario, en el que cada carta de mamá provoca una analepsis, una vuelta al pasado con su consiguiente ruptura de la progresión lineal de los acontecimientos: [...] *las cartas de mamá eran siempre una alteración del tiempo, un pequeño escándalo inofensivo dentro del orden de cosas que Luis había querido y trazado y [...]*.

El mismo efecto tienen las recurrentes pesadillas de Laura, que se despierta en mitad de la noche pensando en aquello que han dejado atrás en Buenos Aires, así como otras situaciones, palabras u objetos que retrotraen a los personajes a lo sucedido dos años atrás. Sirva como ejemplo el cuadro que Laura encuentra en un mercadillo parisino, que le trae a la memoria un retrato suyo que había dibujado Nico y la lleva a rememorar esa época ya pasada. En realidad, el pasado se cuele por cada resquicio de la vida de Luis y Laura, y cualquier pequeño detalle hace que los protagonistas vuelvan una y otra vez a recordar lo acontecido en Buenos Aires.

A la hora de llevar al cine estas anacronías, se emplean varios mecanismos. *La cifra impar* comienza con una escena en la que aparece “mamá” (llamada aquí “señora Lía”) escribiendo una de las cartas que más tarde recibirán Luis y Laura. A continuación, tras los títulos de crédito y en progresión lógica, pasamos a un plano detalle de dichas cartas pasando por debajo de la puerta del domicilio de Luis y Laura en París. La conexión psicológica entre ambos escenarios, tan lejos físicamente, se hace patente mediante la contigüidad de ambas escenas, sin apenas transición ni enlace que nos lleve de una a otra.

La mayoría de las analepsis se introducen por medio de la conciencia de los personajes

y a través de planos que junto con la gestualidad de los actores nos indican que las imágenes que veremos a continuación corresponden a los procesos mentales de los personajes, en este caso recuerdos que significan un salto al pasado. Esto ocurre en diversas ocasiones a lo largo del film, y prácticamente todas ellas tienen su paralelismo en el texto literario. Por ejemplo, cuando en el hipotexto Luis recuerda cómo justifica a su madre su primer encuentro con Laura en un baile al que había ido con su hermano Nico, y también el encuentro en sí:

Uno charla un rato, simpatiza, cómo no va a bailar esa pieza con la novia del hermano, oh, novia es mucho decir, Luis, supongo que puedo llamarlo Luis, verdad. Pero sí, me extraña que Nico no la haya llevado a casa todavía, usted le va a caer tan bien a mamá.

Los pensamientos de Luis, mediatizados por la instancia narrativa, no van precedidos de ningún tipo de marcador que nos indique que estamos accediendo a los recuerdos del personaje, por lo que es el lector quien una vez más debe juntar todas las piezas para llegar a esa conclusión. Como es característico de la corriente de conciencia o *stream of consciousness*, el lenguaje de los pensamientos es anárquico y salta de unas ideas a otras. Aquí, por ejemplo, vemos como se intercala lo que dice Luis (*Cómo no va a bailar uno [...]*) con lo que dice Laura (*oh, novia es mucho decir*), ya que así ocurre en la mente de Luis.

En *La cifra impar* y en *Cartas de mamá* de Picazo nos encontramos con la misma escena, que debido al cambio de medio no es narrada sino representada, a pesar de que queda claro que se trata de un recuerdo de Luis. Así, tras un plano medio del personaje en actitud pensativa, la voz en *off* del mismo nos lleva de vuelta a su casa de Buenos Aires, donde pronuncia las mismas palabras que leíamos en el hipotexto en una

conversación con su madre:

Un baile en el Club de Flores, mamá. Fui porque él insistía, me imagino que quería darse importancia con su conquista. Uno charla un rato, simpatiza, cómo no va a bailar esa pieza con la novia del hermano.

A continuación, se produce un cambio de escenario y vemos a Luis bailando con Laura, quien repite las palabras del hipotexto: *oh, novia es mucho decir, Luis, supongo que puedo llamarlo Luis, ¿verdad?*

Lo mismo sucede en *Cartas de mamá*: en 34:17 Luis lee una carta en su oficina y piensa en el baile donde conoció a Laura. Sus pensamientos se traducen en imágenes, pero en este caso no vemos la conversación entre Luis y su madre, sino que pasamos directamente a las imágenes del baile. En este caso no se reproduce el texto *in extenso*, sino que se varía el contenido de ese primer encuentro, recreando en estilo directo cómo podría haber sido esa conversación entre hermanos que no aparece en el texto. Así, Luis le pregunta a Nico: *¿Puedo bailar esta pieza con la novia de mi hermano?*

La cifra impar, por tanto, sigue la progresión temporal lineal del hipotexto, rota en diversas ocasiones por los *flashbacks* de los personajes que son propiciados bien por las cartas o bien por otras situaciones que desencadenan sus recuerdos. En cualquier caso, los personajes se mueven constantemente entre la época presente, que representa París y un pasado reciente que abarca hasta dos años atrás, vinculado a Buenos Aires.

En *Cartas de mamá* de Miguel Picazo la secuenciación temporal de los hechos es parecida, si no idéntica, a la ya descrita anteriormente a propósito de *La cifra impar*. Al igual que en la adaptación de Manuel Antín, en esta el orden de los hechos es lineal, y se ve alterado solamente por las cartas de mamá u otros estímulos externos que hacen

que los personajes se retrotraigan a la vida que han dejado atrás en Argentina.

Debemos destacar, a la hora de hablar del tratamiento del tiempo tanto en el hipotexto como en el hipertexto, el hecho de que pasado y presente parecen convivir en un mismo plano, siendo a veces el pasado quien se impone sobre el momento actual. Luis y Laura, al igual que mamá, siguen anclados en unos hechos pasados que no son capaces de dejar atrás. Cada uno recurre a distintos mecanismos para intentar superar la situación: Laura utiliza el silencio como método para intentar olvidar: (*Con Laura hablaban poco del pasado, casi nunca del caserón de Flores.*) y en un primer momento también es el mecanismo al que recurre mamá:

Nunca, en los dos años que llevaba ya en París, mamá había mencionado a Nico en sus cartas. Era como Laura, que tampoco lo nombraba. Ninguna de las dos lo nombraba, y hacía más de dos años que Nico había muerto.

Sin embargo, tras esos dos años, mamá rompe el silencio, rompe esa especie de acuerdo mudo que comparte con Laura, y decide nombrar a Nico en una de sus cartas (*Nico preguntó por ustedes*) como si por fin desistiera en el empeño de olvidar lo sucedido, y de este modo es capaz de revivir el pasado. De hecho, la frontera entre pasado y presente es cada vez más fina, y aún más: los protagonistas llegan a sentir añoranza de ese pasado que habían querido dejar atrás. Tal y como Luis le dice a Laura:

Si se pudiera romper y tirar el pasado como el borrador de una carta o de un libro. Pero ahí queda siempre, manchando la copia en limpio, y yo creo que eso es el verdadero futuro.

Esta idea de Luis nos avanza lo que va a ser el desenlace de este relato: el pasado, personificado en el difunto Nico, se convierte en realidad en su futuro cuando,

desafiando a toda lógica, este llega a París tal y como anunciaban las cartas.

6.4.3 LOS PERSONAJES

En cuanto a los personajes, debemos decir que no hay variación respecto del hipotexto. Además de los personajes secundarios, que son los mismos (el tío Emilio, Víctor, Matilde...), los protagonistas también lo son. Podemos hablar aquí de los protagonistas presentes (que serían Luis y Laura) y los ausentes, Nico y “mamá”, que a pesar de no estar invaden tanto el texto literario como el texto fílmico, llegando incluso a aparecer físicamente en escena, en el caso de las adaptaciones fílmicas. Es el caso, por ejemplo, de *Cartas de mamá*, la imagen de Nico se materializa en varias ocasiones, aunque su existencia es desmentida poco después.

La presencia de Nico y mamá se manifiesta siempre, tanto en hipotexto como en hipertexto, a través de la conciencia de Luis y Laura, aunque debido al cambio de medio hay algunas diferencias entre el texto original y sus adaptaciones: en el relato de Julio Cortázar, por razones obvias, nunca llegamos a ver a Nico, ni tampoco a mamá, por lo que su existencia queda reducida a la mente de Luis, que es quien mediatiza todo el cuento. En las adaptaciones fílmicas, en cambio, su presencia es evocada tanto por Luis como por Laura mediante imágenes, proyecciones mentales que se transforman en imágenes (casi siempre *flashbacks* que corresponden a recuerdos).

La presencia de mamá, por otro lado, se hace visible también en el film mediante el sonido, ya que algunas escenas tienen como banda sonora la voz *off* de esta, en la mayoría de los casos expresando en voz alta el contenido de las cartas que envía periódicamente a París. Por ejemplo, en 6:55 vemos a Laura abriendo un cajón de la cómoda, del que saca unas cartas. La escena va acompañada de la voz de mamá

(*Siempre tomo Saridón. Dice Víctor que es bueno para el reumatismo [...]*), y es precisamente esa voz la que sirve de hilo conductor entre las imágenes de París (de Luis y Laura por separado) y las de Buenos Aires, que ilustran lo que cuentan las ya mencionadas cartas (los chicos que tiran la pelota a su casa). Resulta significativo que las escenas consecutivas en las que aparecen Laura, mamá y Luis tengan distintos escenarios, sucedan en momentos distintos, pero estén sin embargo unidas por un elemento común, que es la voz *off* de mamá. Esto incide una vez más en el efecto devastador que tienen las cartas en Luis y Laura.

Tal y como nos ocurre en el hipotexto, las adaptaciones fílmicas nos dejan con la duda de si en realidad Nico se bajó de ese tren o no. En *La cifra impar* aparece una pareja en el andén que encaja con la fisionomía de Nico y “mamá”, aunque como siempre la interpretación corre a cuenta del espectador. En *Cartas de mamá*, en cambio, no vemos ninguna imagen de quien podría ser el difunto, sino que esto se sustituye por un primer plano de Laura que profiere un grito de terror, provocado por algo que ha visto en el andén. En ambos casos se juega deliberadamente con la ambigüedad y con la posibilidad de que esa llegada del malogrado Nico sea una metáfora del efecto de los recuerdos y la culpabilidad en la vida de Luis y Laura, que han hecho que este se “instale” entre ellos dos y sea un inquilino más de su tranquilo apartamento en París. Tal y como manifiesta Luis al final de *La cifra impar* en su última carta a mamá, que no aparece en el relato original: *Nico llegó. No hacía falta que llegase porque estaba en todas partes, mamá. Aquí es como si siempre hubiese un tercer cubierto en la mesa, y un tercer cuerpo en la cama.*

6.4.4 LA SUBJETIVIDAD DE LOS PERSONAJES. VOZ E INSTANCIAS NARRATIVAS.

La subjetividad de los personajes, sobre todo la de Luis, al igual que las cartas, también juegan un papel definitivo en este relato. *Cartas de mamá*, si bien no parece estar narrado en primera persona, podría ser considerado un extracto de la conciencia de Luis, ese hijo al que periódicamente llegan cartas de su madre desde Buenos Aires y que alteran su vida y la de Laura, su mujer. Aunque vemos cómo se habla de Luis en tercera persona (*a Luis le bastaba reconocer la minúscula cara familiar de José de San Martín...*) en determinados momentos parece que la subjetividad del protagonista se adueña de la narración, y es su voz la que parece hacerse cargo del discurso y mezclarse con la voz del narrador (*mamá había querido escribir Víctor y había puesto Nico*).

En ocasiones resulta prácticamente imposible discernir quién actúa como instancia narrativa. Por ejemplo, cuando Luis recibe una carta de su madre, leemos: *El Bobby se había escapado a la calle y unos días después había empezado a rascarse, contagio de algún perro sarnoso*. Podríamos argumentar que el narrador omnisciente penetra en la mente de Luis, lee lo que está leyendo él y nos lo transmite, pero también cabe la posibilidad de que estemos accediendo directamente a la conciencia de Luis, que está leyendo e interiorizando la carta que ha mandado su madre. El discurso, por tanto, es estilo indirecto libre: emplea la voz del narrador, pero el punto de vista corresponde al personaje.

Otras veces en cambio el papel de narrador lo asume Luis, con marcas claras del discurso en primera persona, como el pronombre personal: *pero yo no le dije eso a mamá*.

El paso de este relato al cine supone, como decía, un trabajo complejo, si tenemos en cuenta esa polifonía de voces y de puntos de vista. Resulta especialmente interesante ver cómo dos autores Miguel Picazo y Manuel Antín resuelven la problemática de reflejar la subjetividad de los personajes, en concreto la de Luis, cuyos pensamientos parecen interrumpir el relato constantemente.

Debemos tener en cuenta, tal y como expone Stam (2001), que el cine pone en juego una gran multiplicidad de recursos narrativos, permitiendo la conversación de ambiente, aproximaciones al discurso interior mediante la superposición de voces o fragmentos dispersos de comentarios, como ocurre en *La cifra impar* y *Cartas de mamá* cuando los personajes recuerdan fragmentos de las cartas, lo que da la impresión de simular el lenguaje propio de las construcciones mentales, normalmente inconexas.

En la versión de Miguel Picazo la interioridad de los personajes cobra relevancia en varias ocasiones y es el hilo conductor que da sentido al argumento. Gracias a los procesos mentales de Luis y Laura nos enteramos de la muerte de Nico, de cómo Laura prefirió a su hermano Luis antes que a él, del idilio al principio oculto y luego público entre ambos, de la huida a París...

Un ejemplo de narración en que la subjetividad de los personajes nos lleva al pasado lo encontramos en el minuto 4:44: mientras en el hipotexto leemos *cada carta de mamá cambiaba de golpe la vida de Luis, lo devolvía al pasado como un duro rebote de pelota*, en el hipertexto vemos a un niño jugando a la pelota. Luis mira al chico jugar con la pelota, y a continuación viajamos al interior de la mente del personaje, que recuerda su infancia y cómo él jugaba también a la pelota, ya entonces bajo la atenta observación de su madre.

Tras recibir la primera carta en la que la madre habla de Nico como si estuviera vivo, Luis comienza a pensar en qué podría hacer para evitarle a Laura el disgusto de leer el nombre del difunto. En el texto original el pensamiento de Luis se expresa en tercera persona con mediación del narrador: *pensó si no podría borrar la palabra, reemplazar Nico por Víctor*. Sin embargo en la adaptación de Picazo accedemos directamente a sus pensamientos por medio de la voz en *off* del personaje (*habrá querido poner Víctor*) y vemos que piensa en la posible reacción de Laura, ya que oímos también su voz: *sí, seguramente quiso poner Víctor*. Asimismo, el protagonista contempla la posibilidad de deshacerse de la carta (*ahora tendría que tirarla al wáter de la oficina*) y reflexiona acerca de lo que Laura podría decir si no llegaban noticias de mamá. Picazo resuelve esto haciendo que Laura aparezca al lado de Luis en un puente parisino, mientras mantienen la conversación que aparece en el texto original (*Qué raro, no ha llegado carta de tu madre*). Sin embargo, todo sucede en la imaginación de Luis, que sigue sentado en su oficina.

Su obsesión se hace patente, y nosotros, como espectadores privilegiados con acceso permanente a su conciencia, sabemos que piensa constantemente en la carta y en esa frase premonitoria: “Nico preguntó por ustedes”. Picazo nos hace acceder a su mente mediante varios recursos; por ejemplo la voz interior de Luis repitiendo para sus adentros una y otra vez esas palabras en el autobús, junto con el reflejo de Nico que ve (o cree ver) en la ventana. Más tarde en el trabajo lee un anuncio que en su imaginación se convierte de nuevo, mediante un enfoque plano-contraplano, en la frase que le obsesiona. El espectador sabe que, aunque se muestre en pantalla un papel con la frase escrita, no es real: estamos viendo una proyección de la subjetividad de Luis. Resulta interesante ver cómo Manuel Antín, en *La cifra impar*, adaptación cinematográfica del

mismo relato de Cortázar, utiliza los mismos recursos para mostrarnos la visión subjetiva del protagonista y para incidir en el efecto devastador de las palabras de la madre: primer plano de un Luis preocupado, acompañado de la voz en *off* de la madre (*Nico preguntó por ustedes*).

Tanto en *La cifra impar* como en *Cartas de mamá* de Picazo hay elementos que nos introducen de lleno en la conciencia de los personajes y en sus recuerdos, nos llevan al pasado y resultan finalmente un mecanismo narrativo que permite conectar el presente con los acontecimientos que preceden a los hechos que se nos presentan y que son la explicación de los sucesos que se desarrollan en ambas películas. Así, en la versión de Picazo, Luis ve a un hombre (que en un principio se nos muestra a través de sus ojos como alguien que se asemeja a su hermano) tosiendo en la calle, lo que le retrotrae a la enfermedad de Nico (15:28).

En la adaptación llevada a cabo por Antín son unas palabras que pronuncia Laura (*nada, ¿qué puede pasarme?*) las que la llevan a acordarse de su noviazgo con Nico y de cuando ella misma pronunció esas mismas palabras. Así, mediante un primer plano de la protagonista, con especial atención al movimiento y la expresión de sus ojos que indica que está recordando, nos introducimos en su interioridad y podemos saber en qué piensa (15:55),

Es interesante ver cómo el binomio objetividad/subjetividad se desdibuja a medida que avanza el relato, como ocurre en otros relatos de Julio Cortázar como por ejemplo *Casa tomada*. El plano objetivo de la vida cotidiana retrocede en favor de la subjetividad de los pensamientos, delirios y recuerdos que cada vez van cobrando más fuerza, hasta adquirir valor de verdad. De este modo, lo que al principio parecía un error, algo

absurdo producto de la demencia (*Nico preguntó por ustedes*) se convierte en la realidad, que pierde contorno con cada carta de la madre. La realidad, en la que nada sucede, pasa a ser un telón de fondo que sirve de escenario y pretexto para desencadenar las reflexiones de los personajes.

6.4.5 PUNTO DE VISTA Y FOCALIZACIÓN

En cuanto al punto de vista, podemos comenzar diciendo que en *Cartas de mamá* el punto de vista de Luis se impone de principio a fin, a pesar de que la historia está narrada en tercera persona, en lo que consideraríamos omnisciencia selectiva. Esto resulta muy interesante si tenemos en cuenta que en este relato lo narrado es una reflexión, tal y como apunta muy acertadamente Elvira Aguirre (en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar I*, 1986:125), para quien lo que ha sucedido o sucede es interpretado por un narrador y la selección de hechos comentados está siempre referida a Luis. Si analizamos el relato detenidamente vemos que este tiene una sorprendente falta de acontecimientos; de hecho los personajes recalcan esta monotonía a menudo: *Iban al cine como siempre, hacían el amor como siempre. Para Luis ya no había en Laura otro misterio que el de su resignada adhesión a esa vida [...], en no vivir apenas para nada.* La trama del cuento, en realidad, la constituyen las reacciones de Luis y la hipotética respuesta de Laura a las cartas de la madre (o a la ausencia de ellas), por tanto podemos afirmar que los hechos no “suceden”, sino que son proyecciones de la mente de Luis. Si el relato tuviera una focalización externa lo único que veríamos sería a Luis yendo al trabajo, viajando en autobús o cenando con su mujer. Ya desde el título mismo del relato se establece que la perspectiva de Luis es la que prima: el término “mamá” indica que el destinatario de estas cartas será quien imprima

su punto de vista a todos los hechos. Desde el principio se aclara que nadie más que él puede utilizar este apelativo, ya que Laura *nunca decía tu mamá, tal vez porque había perdido a la suya siendo niña*. Por tanto la palabra “mamá” nos sirve para saber que no ha habido un cambio focal en el relato.

Como adelantábamos anteriormente, el narrador de *Cartas de mamá* se expresa en tercera persona, pero adopta el punto de vista de Luis, hasta el punto de que conocemos a los demás personajes a través de lo que el protagonista dice de ellos. Luis les atribuye pensamientos, palabras y hechos que ayudan al lector a perfilar a los demás, a pesar de que no podamos corroborar si lo que él nos cuenta se ajusta a la realidad. Podríamos incluir a Luis en la categoría de narradores no fidedignos, sobre todo teniendo en cuenta que la visión del mundo ficcional que propone Luis se ve en varias ocasiones comprometida debido a diversos filtros subjetivos.

En cualquier caso, fidedigno o no, Luis mediatiza tanto la percepción de los hechos como la caracterización de los personajes; así vemos cómo da por cierto que *mamá había querido escribir Víctor y había puesto Nico*. Lo mismo ocurre con Laura, de quien anticipa movimientos, reacciones y palabras: *Laura se extrañaría: “qué raro, no ha llegado carta de tu madre”*. De nuevo la focalización interna en el personaje de Luis es evidente, ya que sólo así se podría explicar que el lector sea partícipe de una situación que solamente ha tenido lugar en la conciencia del protagonista.

Por otro lado, el relato se nutre con frecuencia de acontecimientos pasados en el ya lejano Buenos Aires: cada carta, como bien dice Luis, *lo devolvía al pasado como un duro rebote de pelota*, y siempre a un mismo punto. En realidad, las misivas de la madre y sobre todo la desafortunada mención del nombre de Nico le hacen pensar en ese

hermano enfermo al que le arrebató la novia. Si el sentimiento de culpa de Laura se manifiesta a través de las pesadillas y los silencios, el de Luis se activa con las cartas, que le llevan a recordar de un modo muy vivo ese incipiente triángulo amoroso que acabaría con la muerte de Nico y la huida de Laura y Luis a París. Estos hechos siempre se focalizan a través de Luis en el hipotexto (aunque veremos cómo en las adaptaciones fílmicas también se ofrece la perspectiva de Laura).

Así, rememora situaciones e incluso diálogos, mediatizando las palabras de Laura también: *Un baile en el club de flores, mamá, fui porque él insistía, me imagino que quería darse corte con su conquista. Pobre Nico, mamá, con esa tos seca en que nadie creía todavía [...] Uno charla un rato, simpatiza, cómo no vas a bailar esa pieza con la novia del hermano, oh, novia es mucho decir, Luis, supongo que puedo llamarlo Luis, verdad.*

Este fragmento resulta interesante, ya que vemos que no hay signos lingüísticos que cabría esperar cuando se representa un diálogo en discurso directo libre. Debemos entender por tanto que la estructura de este fragmento se ajusta a la expresión de la subjetividad de Luis, al lenguaje caótico y desordenado por definición de los pensamientos. Los recuerdos y las palabras se agolpan en la mente de Luis, y así llegan al lector, aparentemente sin ninguna instancia que ordene el discurso. Tenemos entonces un acceso directo a la conciencia de Luis, sin ningún tipo de introducción o marcador del discurso (*usted no lo saca del ajedrez y la filatelia, hágame el favor*) mezclado con una narración en tercera persona con focalización interior en el protagonista (*A mamá le parecía tan bien que él sacara a pasear a Laura*). En este último ejemplo, la palabra “mamá” sería atribuible a Luis, mientras que “él” podría corresponder al narrador que habla a través del punto de vista del protagonista; tanto que incluso toma prestada su

forma de hablar.

Otras veces parece haber una mezcla entre la focalización externa del narrador omnisciente selectivo y la focalización interna de Luis. Por ejemplo, cuando leemos *Pensó si no podría borrar la palabra, reemplazar Nico por Víctor*, parece obvio atribuir estas palabras al narrador, que accede a la subjetividad de Luis. Sin embargo, la situación se complica cuando a continuación vemos lo siguiente: *las cartas de mamá interesaban siempre a Laura*. Tal como ya hemos dicho, el término familiar “mamá” indica una cercanía que no podemos conceder al narrador. Lo mismo ocurre cuando se nombra a otros miembros de la familia, por ejemplo en *El primo Víctor, tan atento siempre* resultaría más natural pensar que es Luis quien habla, pues de ser el narrador el empleo de “el primo Víctor” parecería algo forzado, siendo quizás más propio decir “su primo Víctor”. En el caso de escribió al tío Emilio, sin embargo, tenemos dos mensajes contradictorios: por un lado el marcador de tercera persona, que indicaría que se trata de la voz del narrador en focalización cero, y por otro un apelativo familiar de nuevo que remite al lenguaje propio de Luis. Podríamos decir que el peso de la subjetividad de Luis en el relato es tal que incluso invade el discurso del propio narrador, que está totalmente supeditado al punto de vista del protagonista. Esta combinación de voz del narrador y del personaje con el punto de vista del personaje corresponde, como decíamos anteriormente, al estilo indirecto libre. Gracias al punto de vista adoptado en este relato, el lector se identifica más fácilmente con el personaje, y así este es capaz de transmitirnos la ansiedad que le produce la falta de comunicación que se instala en su matrimonio (Blanco Arnejo, 2003:495).

Así como Luis no es capaz de comprender a Laura, tampoco a nosotros se nos permite saber lo que piensa, cómo se siente y por tanto no nos identificamos con ella, nos

limitamos a observarla desde la distancia, a través de los ojos de Luis, en ocasiones exactamente igual que él: *la miraba sin sorpresa, como a un insecto cuyo comportamiento podía ser interesante.*

A continuación veremos cómo se resuelve el problema del punto de vista en las adaptaciones cinematográficas de *Cartas de mamá* y si estas convergen con la propuesta hipotextual.

Por un lado tenemos *La cifra impar*, (1962) reescritura fílmica que corre a cuenta de Manuel Antín. El film comienza con una ocularización cero que nos muestra al personaje de mamá desde varias perspectivas visuales (de frente, de espaldas, de lejos y en primer plano) para a continuación adoptar una auricularización interna primaria en el mismo personaje (1:15). Sabemos que estamos percibiendo el sonido a través de ella porque reacciona a las voces de los niños: cuando dicen *señora Lía, ¿nos da la pelota?* ella se para en seco, como si esas palabras trajeran ecos de tiempos pasados. Continuamos con una ocularización interna (foto de Nico) para a continuación focalizar el relato en la madre (cosa que no hallamos en el hipotexto). Así, accedemos a la subjetividad del personaje mientras escribe una carta, esa carta en la que menciona a Nico: *esta mañana Nico preguntó por ustedes.* Podemos entonces adelantar que va a haber un cambio sustancial: la focalización interna ya no es fija como en *Cartas a mamá*, sino múltiple, ya que se adoptan los puntos de vista de varios personajes. Sin embargo, el punto de vista de Luis sigue predominando a lo largo del relato. Ya desde su primera aparición en pantalla nos identificamos con él, ya que sabemos lo mismo que él: sabemos que ha escondido una carta, mientras Laura lo desconoce.

Poco después también encontramos focalización interna de Laura, que mira una foto de

la madre y busca unas cartas, a la vez que oímos la voz de “mamá” en *off*, supuestamente leyendo el contenido de una de esas cartas. La explicación a esa voz en *off* puede ser o bien una expresión de la subjetividad de Laura que recuerda la lectura de una carta atribuyéndole la voz de quien la escribió, o bien la actuación del narrador que cree pertinente explicar al espectador el tipo de cosas que escribe mamá, tal vez reiterando el efecto asfixiante de las cartas que alteran por completo la tranquila existencia de la pareja. Cabe sin embargo una tercera interpretación teniendo en cuenta las imágenes posteriores: la voz de mamá y las imágenes que la acompañan son fruto de una focalización interna en el personaje de Luis, que piensa en lo que ha leído mientras viaja en autobús.

A continuación, de nuevo ocularización cero: una instancia narrativa superior sigue el paseo de Laura y la mañana de trabajo en la oficina de Luis, aunque pasa poco tiempo hasta que volvemos a la focalización interna: escuchamos de nuevo lo que interpretamos como la subjetividad de Luis, recordando esas fatídicas palabras de su madre: *esta mañana Nico preguntó por ustedes* (10:48).

Es interesante ver cómo se construye la ocularización interna a través de la posición de la cámara: Luis habla con su compañero de trabajo, y nosotros lo vemos como si la cámara estuviera tras los ojos de Luis, la cámara por tanto se identifica totalmente con el personaje, y ve exactamente lo mismo que él. Todo lo que vemos a continuación son los procesos mentales de Luis que ilustran lo que está contando a su interlocutor.

Sin embargo, mientras Luis habla y le cuenta a su compañero todo lo que pasa por su cabeza, se intercalan escenas protagonizadas por Laura empleando focalización externa, aunque podemos intuir lo que está pensando si interpretamos sus gestos faciales: su

expresión al ver un cuadro del mercadillo nos dice que cree posible que sea el retrato que Nico le había dibujado cuando eran novios (14:06). Sin embargo, no accedemos a la subjetividad de Laura en este momento, aunque sí más adelante (30:58): las palabras de Laura (*no me pasa nada*) la llevan a pensar en Nico y en el momento en que ella le dedicó esas mismas palabras. Hallamos aquí un cambio de focalización que no encontramos en *Cartas de mamá*, donde prevalece el punto de vista de Luis.

A pesar de estos cambios, el punto de vista de Luis sigue dominando en *La cifra impar*; por ejemplo, sabemos cómo empezó su historia con Laura según su versión y del mismo modo las escenas el pasado que contemplamos son fruto de un acceso a la conciencia de Luis. Aun así, resulta confuso ver cómo aparecen entremezcladas con los recuerdos de Luis conversaciones entre Nico y Laura de las que es imposible que haya sido testigo. Una posible interpretación es que Laura se lo haya contado y que él se haya imaginado la escena o que corresponda a un fenómeno que se da con relativa frecuencia en los relatos cinematográficos: la paralepsis o exceso informativo.

Algo parecido ocurre cuando vemos una escena protagonizada por Nico, como en 57:50. No parece posible que ninguno de los personajes haya sido testigo de dicha escena, y puesto que Nico está muerto la única explicación es que las imágenes remitan a un “gran imaginador”, ya que no resulta plausible que podamos acceder al punto de vista de Nico.

También vemos cómo se combina la ocularización cero con la focalización interna en el personaje de Luis: por ejemplo en 36:19 Luis y Laura están hablando en un puente. Entonces él le explica que ha roto la carta que recibió de su madre para no preocuparla, y efectivamente vemos cómo eso sucede gracias a que penetramos en la interioridad de

Luis y comprobamos, siempre de acuerdo a la versión de Luis, que ha roto la carta. Sin embargo no podemos saber si eso es cierto, ya que no hay ninguna instancia narrativa superior que lo confirme o lo desmienta, aunque en principio quedaría autenticado por el mero hecho de no existir nada que contradiga este hecho.

Lo mismo ocurre en 50:02, cuando Luis ve a una pareja en la que reconoce a su madre y a su difunto hermano Nico. Nosotros asumimos por completo su punto de vista gracias a una ocularización interna de Luis, y ningún mecanismo de autenticación corrige esta percepción. En este caso, al contrario que en el anterior, queda desautenticada la presencia de ambos por la lógica del relato.

Resulta interesante ver cómo al final del film, cuando Laura y Luis se dejan llevar por las cartas y la realidad comienza a ceder ante la posibilidad de que Nico se baje del tren a la hora señalada, hay un vacío importante de información. La instancia narrativa adopta una focalización externa y solamente nos muestra a los personajes desde fuera, pero no hay ocularización interna de ninguno de ellos. Así, no llegamos a saber qué vieron exactamente en la estación.

Sin embargo, las escenas que vemos a continuación vienen a confirmar que Nico, ese tercer lado del triángulo, el que hace de la pareja una cifra impar, simplemente constituye una presencia intangible que se instala entre ellos como un fantasma. Tal y como escribe Luis, *es como si siempre hubiera un tercer cubierto en la mesa y un tercer cuerpo en la cama*. Según la adaptación de Antín, la llegada de Nico es una metáfora para explicar cómo este está siempre presente en las vidas de Luis y Laura.

En la adaptación de *Cartas de mamá* que realiza Miguel Picazo también se privilegia el punto de vista de Luis desde el primer minuto, en el que se ofrece un primer plano del

personaje, indicando así mediante el montaje que el peso del relato recae en él y no en Laura, que está tendida a su lado, ajena a los pensamientos de su marido. Del mismo modo, cuando Luis se levanta de la cama la cámara lo sigue: esto le basta al espectador para conceder al personaje cierta autoridad. Resulta chocante que a continuación (03:41) accedamos directamente a los pensamientos de Laura (*¿por qué estaré tan cansada?*) ya que apenas se había introducido al personaje. Como apuntaba anteriormente, esto contrasta con el hipotexto, en el que el punto de vista de Laura no se ofrece directamente, sino siempre por mediación de Luis.

También en otras escenas se privilegia el punto de vista de Laura; por ejemplo en 29:00 accedemos a su conciencia (escucha toser a Nico) y entendemos de este modo su negativa a tener sexo con su marido. Así, nos identificamos con Laura al tener acceso directo a sus pensamientos.

Como decía, al igual que en el hipotexto y que en *La cifra impar*, el punto de vista que predomina en este relato fílmico es el de Luis, aunque también se muestran los de otros personajes en determinados momentos. Así, cuando Luis viaja en autobús, se focaliza el relato en él y se muestra el contenido de la carta que está leyendo (carta de mamá) a través de la construcción mental que hace el personaje de ella y de la situación en que fue escrita. De este modo vemos escenas fruto de la mente de Luis acompañadas de la voz en *off* de la madre que las describe (voz que también atribuimos a la conciencia del protagonista). Por ejemplo, cuando Luis lee *tomo Saridón*, su mente asocia esto con una imagen de su madre en un estado más bien de abatimiento, pero cuando lee *Nico preguntó por ustedes* nos encontramos con un fotograma que muestra a Nico en su ataúd. De este modo sabemos que la cámara acompaña a los procesos mentales de Luis. Justo en ese momento (6:32) se recurre a una ocularización interna para mostrar al

espectador lo que está viendo Luis, fruto del efecto demoledor de esa frase de su madre: el protagonista ve el reflejo de su hermano en la ventanilla del autobús. Sin embargo, a continuación se ofrece una corrección de este plano y se muestra la escena vista en ocularización cero: la persona que está a su lado no se parece en absoluto a Nico. Se produce aquí una desautenticación del proceso mental.

A lo largo de toda la película, así como en el hipotexto, Luis formula hipótesis y adelanta las reacciones de Laura en lo que respecta a las cartas que llegan desde Argentina. En *Cartas de mamá* de Picazo esto se resuelve mostrando directamente a Laura como si estuviese en ese momento con Luis. Esto ocurre en varias ocasiones, por ejemplo en 07:54 cuando Luis está leyendo una carta en la cafetería y también en 10:30, donde en lugar de imaginarse a Laura a su lado en la oficina se imagina un contexto distinto: ambos están en un puente hablando. En 11:25 se imagina la hipotética conversación entre él y Laura cuando descubre que en la carta aparece el nombre de “Nico”.

También cuando los protagonistas van al cine se aprovecha para mostrar cómo Luis y Laura están distanciados aunque estén uno al lado del otro: por medio de la focalización espectral se recalca que Laura desconoce lo que ocurre con las cartas, y mientras nosotros vemos que Luis rompe la última carta de mamá, Laura se tiene que conformar con una mentira (*Rompí el programa*). Algo parecido ocurre en la estación, cuando ambos van por separado a verificar que Nico ha llegado: sabemos que Luis también ha ido al encuentro, algo que Laura ignora.

Como diferencia sustancial entre *Cartas de mamá* y sus dos adaptaciones fílmicas cabe señalar la aparición del punto de vista de Laura en estas dos últimas, ya que ofrece otra

perspectiva de la dejadez y el hastío que se ha instalado en la pareja. Si bien en el hipotexto no comprendemos lo que le ocurre a Laura y simplemente nos dejamos guiar por la interpretación de Luis, en *La cifra impar* sí vemos que Laura se siente atrapada en una vida monótona y repetitiva: *no me pasa nada [...] vamos mucho al cine, conocemos cada vez mejor París. La vida es sorprendentemente fácil aquí.* En *Cartas de mamá* de Picazo se hace ver al espectador que el recuerdo de Nico ronda constantemente los pensamientos de Laura, lo que le impide tener una relación normal con su marido.

6.4.6 AUTENTIFICACIÓN FICCIONAL

Cartas de mamá es un texto clave a la hora de entender cómo funciona el proceso de autentificación ficcional en los relatos de Julio Cortázar. En este caso concreto se emplean magistralmente los filtros subjetivos, entre ellos la confusión entre realidad/irrealidad, los sueños o la paranoia, que caracterizan la percepción alterada de unos personajes en un estado mental próximo a la locura, que dificultan en gran medida el proceso de autentificación del texto.

En *Cartas a mamá* los hechos son mediatizados por la conciencia de Luis, por lo que su perspectiva, que llega a nosotros por medio de un narrador omnisciente selectivo, se impone ya desde el mismo título: solamente Luis podría decir “cartas de *mamá*”, mientras que resultaría extraño que el narrador, que en principio no tiene ninguna relación con esa mujer, se refiriera a ella de ese modo. Las únicas intervenciones de otros puntos de vista corresponden a los diálogos directos y las trasposiciones de las cartas en estilo directo o estilo indirecto libre.

El resto de los personajes son un misterio para el lector en la medida en que también lo son para el narrador y para Luis. Esta limitación acrecienta el poder de sugerencia que

se desprende del entrecruzamiento de interpretaciones diversas y contradictorias, ya que no hay una instancia en el texto que esclarezca el significado último de situaciones, sentimientos y conductas (Blanco Arnejo, 2003:495).

Así, el personaje de Laura resulta para nosotros una incógnita, ya que solamente nos acercamos a ella a través del punto de vista de Luis y tan solo llegamos a conocer lo que piensa y lo que siente mediante la interpretación de Luis. Así, leemos: *Una semana más tarde Laura se sorprendió de que no hubiera llegado carta de mamá. Sabemos cuál ha sido la reacción de Laura porque Luis la ha presenciado y es capaz de transmitírnosla.*

La tarea autenticadora queda incompleta, pues no hay una instancia con más autoridad que Luis que sea capaz de esclarecer la autenticidad de los hechos, al menos en el texto literario. Especialmente significativo es el final del relato, cuando Nico, el hermano muerto de Luis y anterior novio de Laura, llega supuestamente a París en el tren. Ambos reciben con asombro la noticia de esta visita, pero no llegamos a saber si se lo creen o no y si finalmente la persona que llega es efectivamente Nico o si todo es producto de su imaginación y de su sentimiento de culpabilidad. En un primer momento somos testigos de las conjeturas de Luis al ver bajarse a los pasajeros del tren: *uno sobre todo se parecía a Nico, puesto a buscar semejanzas [...] Nico era zurdo como él, tenía esa espalda un poco cargada, ese corte de hombros.* A través del punto de vista de Luis podemos saber también lo que piensa Laura al respecto, pero una vez más no tenemos confirmación de si lo que ellos creen ver es efectivamente real en ese mundo ficcional o si es producto de su imaginación, ya que no hay una instancia autenticadora superior: *Laura debía haber pensado lo mismo porque venía detrás mirándolo, y en la cara una expresión que él conocía bien, la cara de Laura cuando despertaba de la pesadilla [...].*

Más perturbadora si cabe resulta la última conversación de Luis y Laura:

-“¿A vos no te parece que está mucho más flaco?” – dijo.

Laura hizo un gesto. Un brillo paralelo le bajaba por las mejillas.

-“Un poco”-dijo-. “Uno va cambiando...”

De aquí se desprende que Nico realmente llegó a la estación de Saint-Lazare a las 11:45 tal y como estaba previsto, tal y como decía mamá en sus cartas. Al menos eso parecen pensar Luis y Laura, que ya empiezan a considerar la presencia del difunto Nico una opción más que válida. Sin embargo, a falta de una instancia autenticadora que valide esta hipótesis, el lector tiene que conformarse con un relato incierto e inconcluso al que él mismo debe buscar un final. Aunque resultaría lógico pensar que todo es fruto de la demencia del personaje de mamá, que acaba contagiando a Luis y Laura, llega un momento en que comenzamos a dudar, debido a la enunciación no extrañante de los hechos, como si pudiesen encajar perfectamente en el mundo ficcional del relato.

Resulta muy interesante comprobar cómo funciona el proceso de autenticación ficcional en las adaptaciones fílmicas de *Cartas de mamá*. Por un lado tenemos *La cifra impar* de Manuel Antín, en la que se muestra ya no solo el punto de vista de Luis, sino también el de Laura e incluso el de mamá: los tres son fuente de autoridad en el film, pero sus distintas perspectivas siguen sin ser contrastadas y confirmadas por una fuente autenticadora. La única referencia que tenemos para saber si un determinado hecho es real o es producto de la subjetividad de los personajes son precisamente imágenes mentales de Luis y Laura no desmentidas.

Así, por ejemplo, cuando Laura ve en el mercadillo un retrato boca abajo, parecido al

que le había regalado Nico, nosotros vemos lo mismo que ve ella y nos dejamos llevar por su reacción: el cuadro es el mismo. Sin embargo, ella misma desmiente esta teoría cuando le da la vuelta y observa que solamente tienen un ligero parecido. Al ver a través de la perspectiva de Laura, también llegamos a esa conclusión. Sin embargo, podríamos considerar que el meganarrador del relato fílmico ha hecho posible la autenticación, pues al comienzo de la película nos muestra deliberadamente el retrato de Laura, con el objeto de que más adelante pudiéramos entender la sorpresa del personaje al ver la pintura en París.

Más adelante vemos a Luis en la estación del tren, que se encuentra con una mujer mayor con un chico joven que lleva un bastón y que el protagonista identifica con su madre y su hermano Nico. De nuevo, no hay ninguna instancia autenticadora que valide la visión de Luis, pero tampoco que la desmienta. Por lo que al espectador respecta, la pareja de la estación del tren podría ser perfectamente la familia del protagonista, ya que nada indica lo contrario. Aún podríamos ir más allá: cuando la escena no está focalizada a través de la conciencia de Luis, sino que corresponde al “gran imaginador” o meganarrador fílmico, la imagen no cambia lo más mínimo. Podríamos pensar que si el meganarrador, que convencionalmente es la fuente última de autenticación ficcional, nos muestra esas imágenes, es que son reales en el mundo ficticio del relato. Sin embargo, cabe también pensar que el meganarrador no actúa en ese momento como tal, sino que asume el punto de vista de Luis. Cabría pensar que lo hace precisamente para subrayar la incertidumbre del relato, lo cual es coherente con la desconfianza de Julio Cortázar en la lógica de la realidad.

A pesar de la complicación formal, la polifonía de puntos de vista y la actuación extrañante de los filtros subjetivos, *La cifra impar* ofrece una interpretación más cerrada

de los hechos, expresada a través de la interiorización de una carta que escribe Luis a su madre: *Nico llegó. Nico está, siempre estuvo. Nico es inextirpable*. De este modo, el propio personaje desmiente los hechos que él mismo vivió y aclara al espectador que cuando se habla de la presencia de Nico se hace en un sentido figurado, ya que el sentimiento de culpa respecto a lo sucedido con el fallecido invade cada rincón de sus vidas.

La reescritura fílmica de *Cartas de mamá* que lleva a cabo Miguel Picazo, y que lleva ese mismo título, también está mediatizada por la subjetividad de Luis y en menor medida por la de Laura, a cuyos pensamientos podemos acceder en algunas ocasiones. Sin embargo, el peso subjetivo del relato recae, como en el texto original, en Luis. Sus recuerdos y sus hipótesis impregnan el relato, aunque en este caso son desmentidas por el meganarrador. Por ejemplo, en el minuto 06:34 Luis está sentado en el autobús, y se encuentra con el reflejo de su hermano muerto Nico. Sin embargo hay un proceso desautentificador que nos indica que esa imagen es simplemente fruto de su imaginación; así, cuando Luis se gira, ve que su compañero de asiento no es su hermano.

Después (08:02) vemos a Luis con Laura en una cafetería manteniendo una conversación (*¿carta de tu madre?*) desde la conciencia de Luis. El meganarrador se encarga de hacernos ver que Laura no está allí en realidad y así cuando Luis sale de su ensoñación la imagen desaparece. Esto ocurre cada vez que se imagina la posible conversación en la que le explique a Laura lo que ha pasado con la carta de su madre y baraja las reacciones que puede tener, como por ejemplo en el minuto 10:09, en el que vemos a Luis hablando con una Laura imaginaria en un puente. De nuevo se corrige la información errónea proporcionando al espectador un plano corregido de la misma

escena, en el que se elimina el filtro subjetivo de Luis y se muestra la realidad tal según el sistema ontológico del film.

Lo mismo ocurre con los rótulos que prepara Luis en su oficina, que de repente cambian la inscripción “la verité du confort” por la frase que le atormenta: *Esta mañana Nico preguntó por ustedes* (9:10). Sabemos que es imposible que esto último sea real porque la instancia autenticadora se ha encargado de mostrarnos primero la versión correcta.

De igual modo sabemos que la imagen en la que Luis rompe la carta de su madre es simplemente una hipótesis que formula, un pensamiento: la tarea autenticadora recae en este caso en el montaje, que alterna planos de Luis sentado en su mesa de oficina (que corresponde a la realidad) y escenas en las que Luis se deshace de la carta (que son negadas por contraste con los planos anteriores).

Este mecanismo autenticador es recurrente en este film y sirve para resaltar la dificultad que tienen Luis y Laura para discernir verdad y ensoñación. En el minuto 15:06 Luis ve a una persona tosiendo en la calle y cree que es Nico; de hecho el parecido es notable si tomamos como ciertas las imágenes filtradas por la conciencia del protagonista. El espectador ya está sobre aviso y sabe que no todo lo que ve Luis tiene que estar sucediendo, sobre todo en lo que respecta a Nico, y también tiene en cuenta que este último ha fallecido, por lo que no sorprende ver que unos segundos más tarde, cuando Luis se acerca, la persona que creía su hermano es poco menos que un anciano. El propio punto de vista de Luis sirve en este caso de mecanismo autenticador y aclara los hechos, corrigiendo las imágenes y sustituyendo una visión errónea, sujeta a un filtro subjetivo perturbador de la realidad, por una que se ajusta a la noción de realidad del mundo ficcional del relato.

También vemos el mismo proceso con la madre del protagonista, con quien este tiene una charla en el parque (33:34). En un momento dado ella se levanta y Luis la persigue, para segundos más tarde darse cuenta de que no hay nadie allí y de que lo que estaba viendo era una alucinación. Si interpretamos que las dos imágenes (la real y la irreal) están sometidas a la focalización interna de Luis, debemos pensar que él mismo actúa como agente autenticador de sus propias visiones.

Por último, resulta interesante ver cómo Picazo plantea el desenlace del relato, y si ofrece una solución cerrada o lo deja en manos del espectador: al igual que en el hipotexto y que en *La cifra impar*, Luis y Laura acuden por separado a la estación del tren, y aunque algo incrédulos al principio, a medida que pasa el tiempo se van convenciendo de que quizás Nico sí que llegue a la estación. Nosotros no llegamos a ver a nadie bajarse del tren, pero sí vemos la reacción de Laura al ver a los pasajeros en el andén: lanza un grito. Ya en casa, Laura le dice a su marido: *Luis, ¿a vos te parece que está mucho más flaco?*, a lo que él responde *Sí, un poco* (56:56). Una vez más, al no tener una instancia autenticadora superior, dependemos del punto de vista de los personajes, para quienes parece que Nico ha llegado a París tal y como vaticinaban las cartas de mamá.

6.4.7 EL JUEGO Y LA IRRUPCIÓN DE LO FANTÁSTICO

Lo fantástico, como en muchos otros relatos de Julio Cortázar, no se utiliza, tal y como dice Alazraki (1983:63) para infundir terror en el lector, sino *para sacudir sus premisas epistemológicas, para enfrentarlo con esos fugaces instantes en que lo irreal socava “lo real”, la realidad cede y una fisura abierta en su materia deja entrever “lo otro”,* al igual que ocurre en los relatos de Borges. Tal y como dice el propio Cortázar en una

carta dirigida a Manuel Antín, fechada el 21 de mayo de 1961 (2002):

Iré a esperarlo a la estación, y sé que ni “mamá” ni Nico nos harán una mala jugada. A menos que usted y yo, sin saberlo, seamos a nuestra vez fantasmas para un tercero o una tercera, y el juego continúe al infinito, como le gusta a nuestro Borges.

Es interesante la mención del concepto de juego, del que ya hemos hablado a propósito de otros relatos de Cortázar. En este caso, el juego es una metáfora que se hace visible en el texto a través de una partida de ajedrez entre Luis y Laura:

-¿Vos te das cuenta?”- dijo Luis, cuidando su voz.

-“Sí. ¿No creés que se habrá equivocado de nombre?”

Tenía que ser. Peón cuatro rey, peón cuatro rey. Perfecto.

-“A lo mejor quiso poner Víctor”-dijo, clavándose lentamente las uñas en la palma de la mano.

-“Ah, claro. Podría ser”- dijo Laura. Caballo rey tres alfil.

Empezaron a fingir que dormían.

El juego en *Cartas de mamá* ya no tiene una connotación lúdica, sino que tiene que ver con un enfrentamiento entre dos personas y con la idea de poder predecir los movimientos del adversario para poder anticiparse a ellos y responder de manera acertada, pudiendo así vencer. La relación entre Luis y Laura se asemeja a una partida de ajedrez en el sentido de que cada uno estudia las reacciones del otro para actuar en consecuencia.

No es casual tampoco que la partida de ajedrez acompañe a este diálogo, ya que Luis, al

igual que ocurre en el tablero de juego, intenta controlar la partida y alterar la realidad con sus movimientos (en este caso intentando convencer a Laura y a sí mismo de que su madre pretendía poner *Víctor* pero escribió *Nico* por equivocación). La vida de Luis y Laura está perfectamente orquestada y organizada; sin embargo la mención de Nico en las cartas rompe el orden establecido e incorpora otra variable, otro jugador que juega según sus propias reglas: mamá.

El ajedrez sirve también como metáfora de la imposibilidad de controlar el devenir de los acontecimientos y reitera una idea presente en otros relatos del autor: el ser humano no es libre, no es dueño de su propio destino, ya que depende de otras personas, es decir, el juego siempre está condicionado por nuestros contrincantes y en última instancia por algo que va más allá

La idea de que hay cosas que no podemos cambiar aparece en *La cifra impar* a propósito de la posibilidad de que Nico llegue realmente a Saint Lazare: Luis y Laura, huyendo de sus propios miedos van a pasar el día a Fontainebleau, el mismo viernes en que supuestamente el difunto llegará a París. Allí tiene lugar la siguiente conversación, que comienza Laura, y que corrobora la idea de que por mucho que intenten negarlo e imponer el silencio como norma lo cierto es que Nico volverá de nuevo a sus vidas:

- *“Pero hoy es viernes, ¿entendés?”*
- *“Sí, hoy es viernes. Pero si creyeras todo lo que acabo de decirte no te importaría.”*
- *“¿Y dejaría de ser viernes?”*
- *“No...sería viernes lo mismo, claro que sí.”*

6.5 “QUISIERA SER BIOY”: EL PROBLEMA DE LO INENARRABLE EN *DIARIO PARA UN CUENTO*

6.5.1 PERVIVENCIA DEL TEXTO ORIGINAL

La película *Diario para un cuento* (1998), dirigida por Jana Bokova, deja bien claro desde sus títulos iniciales su deuda con el relato de Julio Cortázar del mismo nombre. De este modo, las imágenes que abren la película se acompañan de un rótulo que nos informa de que está *basada en el cuento homónimo de Julio Cortázar*. Más adelante nos advierten de que se trata de una “adaptación libre” a cargo de Gualberto Ferrari.

Las huellas del texto literario se advierten ya desde el comienzo del *film* y si bien no se reproduce el hipotexto *in extenso*, sí encontramos similitudes más que evidentes tanto en los hechos narrados como en las palabras utilizadas para ello. Podríamos decir que el texto filmico reorganiza el contenido del “diario” para adaptarlo al nuevo medio mediante una serie de diversos mecanismos. Podemos distinguir dos procedimientos frecuentes: por un lado el empleo del diálogo, que suele sustituir fragmentos del texto original. Por otra parte, se utiliza la voz en *off* para aquellas partes en que el texto se torna más íntimo y el protagonista expresa sus sentimientos, sus frustraciones respecto a la elaboración del cuento o sus recuerdos en general; en definitiva cuando el hipotexto da cuenta de las construcciones mentales del personaje. Un ejemplo de esto último lo vemos en el siguiente fragmento del hipotexto, que aparece en la adaptación cinematográfica a través de la voz en *off* del personaje protagonista:

¿Estoy escribiendo un cuento o siguen los aprontes para probablemente nada? Viejísima, nebulosa madeja con tantas puntas, puedo tirar de cualquiera sin saber lo que va a dar; la de esta mañana tenía un aire cronológico, la primera visita de Anabel.

Otro ejemplo significativo lo encontramos en la reflexión inicial del narrador: tanto en el texto literario como en el fílmico aparecen los mismos elementos y las mismas ideas, pero expresadas de distinta forma y con algunos cambios casi imperceptibles. Así, tenemos la mención a Bioy Casares en ambos, de igual modo que se mientan unos versos de la *Annabel Lee* de Allan Poe y se aclara al lector que el paralelismo entre la Anabel bonaerense y la de Poe empieza y termina en el nombre, pues la protagonista de este proyecto de cuento ya ha dejado de ser “doncella” tiempo atrás.

Así lo escribía Julio Cortázar:

Pero a veces, cuando ya no puedo hacer otra cosa que empezar un cuento como quisiera empezar este, justamente entonces me gustaría ser Adolfo Bioy Casares.

Quisiera ser Bioy porque siempre lo admiré como escritor [...] yo fui a cenar a su casa y esa noche hablamos sobre todo de vampiros. [...] Si Bioy pudiera leerlas se divertiría bastante, y nomás que para hacerme rabiar uniría en una cita literaria las referencias de tiempo lugar y nombre que según él la justificarían. Y así en su perfecto inglés,

“It was many and many years ago

in a kingdom by the sea,

that a maiden there lived whom you may know

by the name of Annabel Lee.”

-Bueno- hubiera dicho yo-, empecemos porque era una república y no un reino en ese tiempo, pero además Anabel escribía su nombre con una sola ene, sin contar que many and many years ago había dejado de ser una maiden.

En el *film*, en cambio, escuchamos lo siguiente en la voz en *off* del narrador-protagonista:

Hay historias que a uno le lleva mucho tiempo ponerse a escribir. Quisiera que mi amigo Bioy Casares me ayudara, porque siempre lo admiré como escritor. Dudo que así sea porque terminaríamos la noche conversando sobre vampiros. Si yo le hablara a Bioy sobre la historia que quiero escribir, él seguramente empezaría en su perfecto inglés con el poema de Edgar Allan Poe: "It was many and many years ago /in a kingdom by the sea, that a maiden there lived whom you may know/ by the name of Annabel Lee." Claro que Anabel no se llamaba Lee y hacía años que ya no era una doncella y lo que pasó en un lugar que de reino tenía poco o nada.

Esto adelanta la tónica general que podemos esperar en este proceso adaptativo: el eco de las palabras de Julio Cortázar resuena prácticamente en todas las escenas de *Diario para un cuento*, aunque con la reestructuración que exige el cambio de medio y con una evidente labor de reescritura del texto. Los fragmentos tomados del hipotexto, ya sea *in extenso* o introduciendo alguna leve variación, se ponen siempre en boca del narrador-personaje mediante la voz en *off*, como por ejemplo en 06:13:

Así a veces, cuando cae la noche y pongo una hoja en blanco en la máquina, y enciendo un cigarrillo y me trato de estúpido. ¿Para qué un cuento? Al fin y al cabo, ¿por qué no abrir un libro de otro cuentista o escuchar alguno de mis viejos discos?

Comparemos esto con las palabras exactas que aparecen en *Diario para un cuento* de Julio Cortázar:

Así a veces, cuando cae la noche y pongo una hoja en blanco en el rodillo y enciendo un Gitane y me trato de estúpido,

(¿para qué un cuento, al fin y al cabo, por qué no abrir un libro de otro cuentista o escuchar uno de mis discos?) [...]

Como se puede ver, ambas versiones difieren mínimamente, a pesar de que su lugar y su importancia en el texto son distintos.

El orden de los acontecimientos, por otra parte, es prácticamente idéntico en texto literario y texto fílmico y aunque se inserten escenas o desaparezcan ciertos fragmentos, el grueso del hilo argumental y los momentos clave de la trama permanecen, así como las reflexiones de las que el autor nos quiere hacer partícipes. Los elementos de la narración, por tanto, no sufren grandes cambios en este paso del papel a la gran pantalla de *Diario para un cuento*.

La historia, efectivamente, es la misma: un joven traductor conoce a Anabel, que acude a él, como otras tantas chicas, para que le traduzca las cartas que su novio William le escribe desde alta mar, y para que él le escriba también de vuelta. El protagonista y Anabel acaban entablando una relación sentimental, que lleva al protagonista a conocer de lleno el oscuro mundo en el que ella se desenvuelve, un mundo de prostitución, engaños e incluso crímenes. A raíz de esta experiencia, el protagonista intenta elaborar una especie de diario en el que refleja las dificultades de escribir un relato acerca de Anabel, la inefable, la inenarrable Anabel, sin darse cuenta que mientras niega su capacidad para el cuento, está escribiendo uno.

6.5.2 CONTEXTO. TIEMPO Y ESPACIO.

El contexto en el que se inserta el *film* es fiel al escenario que pintaba Julio Cortázar en el hipotexto. Por un lado, tenemos el espacio en el que tienen lugar los hechos, que en el texto literario se dibuja de una forma muy concreta: todo sucede en Buenos Aires ([...]

cuando la conocí en Buenos Aires [...]), pero no en un Buenos Aires cualquiera, sino en los bajos fondos de la ciudad, en un barrio repleto de tugurios de mala muerte con aspiraciones, de chicas con poca ropa, de tango y de marineros.

En el hipotexto aparece un bar llamado *Fénix* que parecen frecuentar tanto las chicas como el protagonista, que tiene su equivalente en el “cabaret” llamado *El gato negro*, lugar de encuentro de todos los personajes del *film*. Además de este escenario, también aparecen la casa en la calle San Martín donde tiene el despacho Elías y el apartamento de Anabel, que según el texto original se encuentra en la calle Reconquista.

El tiempo externo también coincide, ya que ambos relatos se ubican en los años cuarenta (a finales, según el texto de Cortázar), en una época en la que el peronismo estaba en apogeo, aunque el narrador escribe ya desde su madurez; de hecho la fecha de la primera entrada del diario reza *2 de febrero, 1982*. En el caso del hipertexto vemos al protagonista en un ambiente distinto (en París) en el año 1978.

El tiempo interno de ambos textos (que dividimos en dos momentos, correspondientes al tiempo de los hechos que recuerda el escritor y al tiempo desde el que escribe) presenta claras similitudes y también diferencias: por un lado, los hechos que se cuentan parecen extenderse por un mismo periodo de tiempo, indefinido eso sí. Al ser los acontecimientos prácticamente idénticos cabe pensar que sucederían dentro de un arco temporal similar. Por otro lado, el escritor tarda en el hipotexto veintiséis días en escribir su “diario”, mientras que en el *film* no se especifica cuánto le lleva a Elías hacer lo propio.

El ambiente marginal define a la mayoría de los personajes, a quienes se pinta como incultos y un tanto maleducados, y en cierta medida también describe al protagonista

por oposición. En el *film* se insiste varias veces en que Elías no encaja en ese escenario. Por ejemplo, en 0:12:45, el dueño del cabaret dice que “no es del barrio”, queriendo así dejar claro que no sabe cómo funcionan las cosas allí. De hecho, tal y como confiesa a continuación, Elías ha nacido en Bélgica (curioso paralelismo con el propio Cortázar), lo que, a pesar de ser hijo de argentinos, le hace un extranjero; de hecho en la película algunos personajes se dirigen a él con el nombre de “gringo”. Además, su formación cultural y su educación le hacen destacar entre personas que se mueven en ambientes al margen de la sociedad e incluso de la ley.

6.5.3 PERSONAJES

Los personajes que aparecen en hipotexto e hipertexto son esencialmente los mismos. Los protagonistas indiscutibles son en ambos casos el escritor (llamado “Elías” en el *film*) y Anabel. Del primero no sabemos muchas cosas, aparte de su procedencia, que sabe varios idiomas y que trabaja de traductor, aunque quiere ser escritor (y si acaso como Bioy Casares). También sabemos que tiene una novia llamada Susana, aunque la historia entre ambos comienza a hacer aguas al poco de parecer Anabel en escena.

Resulta curioso ver cómo casi todo lo que se dice del protagonista en el relato original tiene que ver con su profesión. En primer lugar, pone de manifiesto su deseo de tener la capacidad de escribir como Bioy Casares. Después, nos habla de sus traducciones (Derrida, Keats), las cuales le llevaron a traducir cartas de amor para las chicas que frecuentaban el cabaret, y así a conocer a Anabel. Esta insistencia en reflejar este aspecto de la vida del personaje protagonista cobra sentido si tenemos en cuenta que a lo largo de todo el relato se está hablando de las dificultades a las que se enfrenta un escritor, lo que llamaríamos “el síndrome de la página en blanco”. El protagonista es

importante en tanto que sirve de excusa para hablar del reto que supone escribir un cuento.

El paralelismo entre el narrador-personaje y el propio Cortázar es evidente: ambos tienen raíces argentinas, pero nacieron en el extranjero, ambos dominaban varios idiomas, lo que les llevó a trabajar como traductores y también los dos se marcharon a París. Posiblemente las reflexiones e inseguridades del protagonista sean las del propio Cortázar que en este, su último relato publicado, decide desvelar las dificultades que entraña el proceso creador a través de lo que Wayne Booth llamó “autor implícito”.

En la adaptación de *Diario para un cuento* de Jana Bokova el personaje mantiene todos los elementos que lo caracterizan en el hipotexto, pero a estos se les añade algún dato más, como por ejemplo su nombre (Elías), su lugar de nacimiento, y también su aspecto físico, debido al cambio de medio. Su apariencia (gafas, aire despistado, cierta timidez) delata algo que ya decíamos antes: no encaja en el ambiente marginal que sirve de escenario a la narración. En el *film*, el camarero de *El gato negro* le dice: *A vos te tengo bien junado. Vos sos un pituco que pretende vivir como uno de este barrio: puro verso.*

El otro personaje con el que comparte protagonismo absoluto Elías es Anabel Flores. La descripción que de ella se da en el hipotexto encaja perfectamente con lo que vemos en el *film*. Sin embargo, la manera de describirla cambia en uno y otro texto: en el relato de Cortázar la conocemos antes por los comentarios del escritor, como por ejemplo:

[...] sin contar que many many years ago había dejado de ser una maiden, no por culpa de Edgar Allan Poe, sino de un viajante de comercio de Trenque Lauquen que la desfloró a los trece años.

Por tanto, la caracterización de Anabel está supeditada a la percepción del narrador y al

recuerdo que este tiene de ella. En cambio, en la adaptación cinematográfica nuestro primer acercamiento es visual: primero la conocemos físicamente, mucho antes incluso de saber su nombre o cualquier detalle de su pasado. A pesar de que seguimos viendo a Anabel a través de los ojos de Elías, el personaje resulta más independiente, ya que el espectador puede verla sin necesidad de la mediación del escritor. Además, también tenemos nueva información que nos ayuda a completar la descripción de Anabel; por ejemplo que nació en Madrid y que aún no ha cumplido la mayoría de edad.

Al igual que sucedía con la caracterización del protagonista, Anabel es definida a través de su profesión. Desde el principio prácticamente parece obvio que se dedica a la prostitución, y eso, en cierto modo condiciona la descripción que la instancia narrativa hace de ella, así como su relación con ella. Del mismo modo, se la juzga continuamente por su apariencia y su ropa:

[...] me acuerdo más de la cartera de hule y los zapatos con plataforma de corcho que de su cara aquel día [...]

[...] lo que más se veía de ella era la cartera de hule brillante y unos zapatos que no tenían nada que ver con las once de la mañana de un día hábil en Buenos Aires.

Se la dibuja en el hipotexto como una chica poco instruida (*[...] hubiera dicho desvirgar en vez de la otra palabra [desflorar] de la que desde luego no tenía ni idea.*) y vulgar. De alguna manera podríamos decir que Anabel tiene aire de cliché, de estereotipo de *femme fatale*, de mujer que lleva a los hombres “incautos” a la perdición. En realidad, cumple todos los requisitos para serlo: es veleidosa (*La verdad es que nada parecía durarle a Anabel [...]*), es una acumulación de poses artificiales (*De fumar también por clisé [...]*) y provocativa. Apoya esta teoría el léxico que se utiliza para

describirla: *Anabel fue como la entrada transtornante de una gata siamesa en una sala de computadoras.*

En el hipertexto la imagen eclipsa los demás detalles de la personalidad de Anabel, de la que no llegamos a saber mucho, aparte de que nace en Madrid, que su madre muere en el parto y su padre en la Guerra Civil, y que es entonces cuando su tío se la lleva a Sudamérica. El personaje de Anabel se perfila en el *film* como alguien muy simple, inocente o tal vez no muy inteligente, mediante comentarios que ella hace y que no tienen demasiado sentido ni trascendencia, como *Yo de niña mataba a los animales porque pensaba que se me iban a morir*. En cierto sentido sigue siendo una niña, lo que supone una contradicción terrible si tenemos en cuenta la profesión que ejerce.

Aparte de por su físico y su comportamiento, Anabel se construye también por contraposición a otro personaje que aparece tanto en hipotexto como en hipertexto: Susana, la novia del protagonista. En *Diario para un cuento* de Julio Cortázar es un personaje prácticamente ausente, prescindible, que cobra relieve en tanto en cuanto sirve para ayudar a definir a Anabel y para explicar su intimidad con el protagonista. Así, se describe a Susana de este modo:

[...] en ese entonces, me movía en el cómodo pequeño mundo de una relación estable con alguien a quien llamaré Susana y calificaré de kinesióloga, solamente que a veces ese mundo me resultaba demasiado pequeño y demasiado confortable [...].

Susana es la comodidad, la seguridad (*[...] con su Susana previsible [...]*) frente a Anabel, que representa la aventura y la libertad para el escritor, y aún más: su musa.

Se intenta justificar el acercamiento del protagonista a Anabel, aludiendo a esa sensación de monotonía que le produce su noviazgo con Susana:

[...] entonces había como una urgencia de sumersión, una vuelta a tiempos adolescentes con caminatas solitarias por los barrios del sur, copas y elecciones caprichosas [...].

En cierto modo, y así se dice en el *film*, el protagonista justifica su incursión en los bajos fondos bonaerenses como una forma de conseguir material narrativo para sus relatos. De hecho, le dice a Susana: *¿Pensás que puedo escribir sin saber de qué estoy escribiendo?*

Por otro lado, a Susana siempre se la relaciona con la erudición, la inteligencia; no es casual que siempre se la mencione envuelta en actividades de carácter intelectual. Así, leemos: *[...] Susana estaba leyendo a Aldous Huxley, lo que daría materia para temas más bien diferentes [...].*

Otra de las formas que emplea Cortázar para caracterizar a Anabel en oposición a Susana es el lenguaje que utilizan. De hecho, el narrador-protagonista hace ese ejercicio comparativo en *Diario para un cuento*:

Pero en esos tiempos me dedicaba más bien a comparar mentalmente el habla de Anabel y de Susana, que las desnudaba tanto o más profundamente que mis manos, revelaba lo abierto y lo cerrado en ellas, lo estrecho y lo ancho, el tamaño de sus sombras en la vida. Nunca le oí la palabra 'democracia' a Anabel, que sin embargo la escuchaba o leía veinte veces por día, y en cambio Susana la usaba con cualquier motivo y siempre con la misma cómoda buena conciencia de propietaria. En materias íntimas Susana podía aludir a su sexo, mientras que Anabel decía la concha o la parpaiola [...].

Mediante su forma de hablar, por tanto, se dibuja a una Anabel con escasa formación,

más bien vulgar, que contrasta con una Susana refinada y culta.

En la adaptación cinematográfica también aparece este contraste y esa caracterización de Susana como alguien previsible con quien Elías tiene una relación más bien tediosa y monótona. Así, en 0:16:08 oímos la voz en *off* de Elías: *Las veladas de Susana tenían la cualidad de reunir en una sola habitación a veinte o treinta personas de las más aburridas de Buenos Aires. Sus comentarios, por otro lado (Por lo menos te has puesto una camisa limpia, Sé amable, cortés y divertido, alguien tiene que promover tu carrera)* nos indican el tipo de relación que mantienen.

Sin embargo en el *film* el personaje de Susana cobra una mayor relevancia y adquiere carácter de personaje principal, aunque su función viene a ser la misma: establecer un contraste entre dos ambientes y dos clases sociales. Elías pertenece a la misma clase que Susana, pero se empeña en formar parte de un estrato social que no le corresponde. Así, Elías tendrá que decidir entre dos mundos: el suyo, que también es el de su novia Susana, el de las traducciones de T.S Eliot y Derrida, el de las veladas formales, o uno que le es ajeno, el de Anabel y las cartas a los marineros.

En el *film* este contraste se hace extensible a los espacios físicos, ya que se contrasta la vivienda de Susana (amplia, lujosa, muy luminosa) con la de Anabel (pequeña, vieja, oscura, desordenada) que constituyen una metáfora de quienes la habitan.

Aparte de estos, hay varios personajes que aparecen en hipotexto e hipertexto y que tienen un carácter más secundario, como por ejemplo Marucha, amiga y compañera de Anabel y clienta de Elías; William, marinero americano que es el novio de Anabel y la Dolly, *madame* del “cabaret” donde trabaja Anabel y con quien Marucha tiene un enfrentamiento, que culmina trágicamente.

En la adaptación cinematográfica aparecen también otros personajes secundarios que no están en el hipotexto; destaca entre ellos Bruno “Farolito”, pianista del bar que frecuentan los protagonistas y compañero de andanzas de Elías. Es Bruno quien, años más tarde, le envía una cinta a Elías, haciéndole recordar todo lo sucedido en Buenos Aires. También aparece Pablo, traductor ya retirado de quien Elías hereda clientes (entre ellos las chicas que quieren traducir sus cartas). Pablo tiene una relación con Marucha, que se ve en peligro debido a las malas artes de la Dolly, conflicto que desencadena los acontecimientos que involucran tanto a Marucha como a su entorno más próximo, incluido William, que les proporciona un frasquito de veneno.

6.5.4 ORGANIZACIÓN DEL RELATO

En cuanto a la organización del relato, ya adelantábamos anteriormente que no hay grandes cambios, y que la ordenación de los hechos es prácticamente idéntica en hipotexto e hipertexto. Partimos en ambos casos de un punto concreto en el que el narrador se encuentra escribiendo (o intentando escribir) un cuento que hable de Anabel. Esto le lleva a recordar unos hechos acaecidos cuarenta años atrás, hechos que recuerda en orden cronológico. El mismo reconoce que el orden de los hechos puede no ser el más acertado:

De la foto de Anabel tendría que haber hablado después de otras cosas que le dieran más sentido, aunque tal vez por algo asomé así, como ahora el recuerdo del papel que una tarde encontré clavado con un alfiler en la puerta de la oficina [...].

Podríamos decir que ambos textos tienen un orden cronológico circular, ya que terminan en el punto de partida, que es el protagonista intentando escribir un cuento en un tiempo muy posterior a su coqueteo con los bajos fondos de Buenos Aires y a la

inefable Anabel.

La adaptación cinematográfica es también deudora de la estructura un tanto desestructurada del texto original, aunque hay algunas diferencias entre este y el texto fílmico. Puesto que se trata de un diario, la narración aparece fragmentada en el hipotexto y cada fragmento, cada entrada, corresponde a un recuerdo elegido al azar por el narrador. Por ejemplo, en el fragmento con fecha 9 de febrero, el protagonista recuerda la forma en la que Anabel se dirigía a él. En la entrada del 13 de febrero por la noche habla de pisito de Anabel, de su cuarto y en la del día 23 de sus clientes. Como podemos ver, la información que recibe el lector se presenta un tanto deslavazada, sujeta a los procesos mentales del narrador. Así, este elige qué contar y qué omitir de su época de coqueteo con los bajos fondos

En el *film* algunas escenas aparecen introducidas por la voz en *off* del narrador, indicando que las imágenes pertenecen a los recuerdos del escritor, y como tal pueden estar ordenados a capricho. En realidad, no sabemos si las escenas están ordenadas cronológicamente, salvo excepciones (por ejemplo, está claro que la primera visita de Anabel es anterior a la entrada en escena del frasco de veneno), aunque por convención tendemos a suponer que sí lo están.

Como ya viene siendo habitual en las adaptaciones cinematográficas de los relatos de Julio Cortázar hay varias secuencias añadidas que no encontramos en el texto original. Por ejemplo, las escenas que reflejan la vida en los bajos fondos, que si bien se describen someramente en el hipotexto, en el *film* cobran mayor relevancia. Todas esas escenas tienen la función de dar detalles acerca del espacio en el que se desarrollan los hechos y también la de caracterizar de un modo más preciso a los personajes.

Algunas de estas escenas añadidas son, por ejemplo, la pelea que tiene la Dolly con un hombre al principio de la película, lo que ya nos da pistas sobre su personalidad. Muchas de las secuencias que tienen lugar en *El gato negro* tampoco aparecen en el hipotexto, como la primera visita de Elías, que supone también su primer conato de pelea, la actuación del bandoneonista que presencia el protagonista con Pablo y Bruno (0:22:16) o la noche de la trifulca entre Marucha y *la Dolly* (0:24:58). También es añadida la escena de la velada de Susana (0:16:04), que del mismo modo ayuda a configurar el personaje y contrastar su mundo con el de Anabel y su entorno. Asimismo, tampoco aparecen en el hipotexto las visitas de Elías a su novia (0:29:58). Otros añadidos son la escena del cine (0:41:50), la detención de Elías (0:52:28) o la carta que William le pide a Elías que escriba a Anabel para pedirle que se vaya con él a los EE.UU.

El desenlace del *film* también varía respecto del final del texto literario: aunque en ambos casos la Dolly acaba siendo asesinada por Marucha, en el hipotexto suponemos que muere envenenada, mientras que en el hipertexto nos cuentan que ha sido por un balazo. Además, en el original el protagonista y Anabel quedan en el café del Negro tras el asesinato; en la adaptación aparece por sorpresa en casa de Susana para pedirle a Elías una contribución para saldar las deudas de Marucha, lo que supone un encuentro entre las dos mujeres del protagonista que no tiene lugar en el relato de Julio Cortázar. Por otro lado, en el *film* Elías consigue un buen trabajo como Director de publicaciones en Buenos Aires, cosa que no le sucede al narrador del texto literario. Igualmente, se añade también a la adaptación que Marucha se casa con Pablo en la cárcel.

Aparte de los añadidos de escenas, hay otros fragmentos que si bien no desaparecen, sí que sufren algún cambio. Este es el caso, por ejemplo, de la primera visita de Anabel al

despacho del protagonista. De este primer encuentro recuerda el narrador varias cosas: la indumentaria de la chica (*[...] me acuerdo más de la cartera de hule y los zapatos con plataforma de corcho que de su cara ese día [...]*) y las primeras palabras que intercambian (*[...] su amiga Marucha le había dado mi dirección.*). Sigue el narrador: *Entonces ella sacó un cigarrillo rubio y yo uno negro [...]*

En el *film* esta primera visita es distinta. Por un lado, no hay ni rastro de cigarrillos ni se menciona a Marucha. Tampoco la ropa de Anabel se asemeja a la descrita en el hipotexto y además la tarea que le encomienda a Elías no es la misma: quiere que le traduzca un poema para enviárselo a William.

Otro ejemplo de estas transformaciones del texto en su paso al lenguaje fílmico lo encontramos en el episodio del frasco de veneno: en el hipotexto, el protagonista se entera porque Anabel se lo confiesa entre risas, sin tomárselo demasiado en serio. Este fragmento combina fragmentos narrativos con diálogos, que según el propio narrador son una reconstrucción de lo que se pudo haber dicho. Así, leemos:

Incluso riéndose me contó lo del frasquito [...]

-¿Pero qué te dijo?

-Que cuando vuelva me va a traer un frasquito. Me lo dibujó en la servilleta y arriba puso una calavera y dos huesos cruzados. ¿Me seguís ahora?

En el *film* de Jana Bokova no aparece la introducción a cargo del narrador-protagonista, sino que directamente nos encontramos con Elías ojeando esos dibujos que ha hecho William, a los cuales se refería Anabel en el hipotexto. Cuando Elías se encuentra con uno que muestra a William entregándole a Marucha un frasco, le pregunta a Anabel (1:00:00):

-¿Qué es esto, Marucha con un frasquito?”

A lo que ella responde:

- *Es un veneno que no deja rastros. Dulce como la miel. Lo hacen los vudú de Puerto Príncipe. Me lo trajo William, ¿vale?*

Una vez más, pues, nos encontramos con los mismos hechos narrados con distintas palabras y mecanismos diferentes.

Por último, debemos hablar de fragmentos que aparecen en el hipotexto pero que no están presentes en el hipertexto, es decir, que se pierden en el paso texto literario a fílmico, como por ejemplo la historia de un tal Rosatti, vendedor de coches: *Rosatti vendía autos nuevos y usados, se llegaba hasta el rancho de la viuda cuando le caía bien en alguna de sus giras.*

6.5.5 NARRADOR Y PUNTO DE VISTA. FOCALIZACIÓN.

En cuanto al narrador, podemos comenzar por aclarar que en el texto literario nos encontramos con un narrador-protagonista que alterna la primera persona, que utiliza para referirse a lo que a él le concierne, y sobre todo a su proceso creador (*Releo el pasaje de Derrida, verifico que no tiene nada que ver con mi estado de ánimo [...]*) con la tercera, que se utiliza para hablar de Anabel y de todo lo que le rodea, así como de otros personajes (*Pero ya Anabel me estaba sonriendo desde la puerta de su cuarto [...]*). En la adaptación fílmica de *Diario para un cuento* no parece haber grandes diferencias a este respecto, aunque de nuevo debemos tener en cuenta el cambio de medio y lo que ello implica. Por un lado, vemos que el narrador continúa siendo homodiegético y que es de nuevo el personaje protagonista. A él le pertenece la voz en

off que sirve de hilo conductor entre escena y escena, ya que estas aparecen a medida que Elías las va recordando.

Además de este narrador homodiegético, también aparece, como suele ser el caso de los textos fílmicos, una instancia narrativa superior o “meganarrador”, responsable último de la ordenación del *film*. Solo así se justifica que el espectador pueda contemplar imágenes que el narrador homodiegético, el personaje protagonista, no ha presenciado.

En cuanto al punto de vista, en el caso del relato literario parece evidente ya desde el principio que el punto de vista dominante es el del protagonista, el traductor, por varios motivos. En primer lugar, los pensamientos y reflexiones del personaje invaden todo el relato: *[...] me voy hundiendo en recuerdos y a la vez queriendo huirles, exorcizarlos escribiéndolos [...], Ayer me encabroné contra mí mismo, es divertido pensarlo ahora., Me acuerdo [...] que al citarme con ella estuve tentado de decirle que mejor viniera a mi bulín [...]*

Por otro lado, todos los hechos narrados corresponden a los recuerdos del protagonista, y por lo tanto, están mediatizados por él. En este sentido se trata de un narrador no fidedigno, ya que lo sucedido, ya acaecido años atrás, se ha ido desdibujando con el tiempo hasta el punto de que el personaje ya no se acuerda con seguridad de muchos detalles, pero en cambio sí recuerda con claridad otros a priori más insignificantes. Así, él mismo confiesa:

Pretender contar desde la niebla, desde cosas deshilachadas por el tiempo (y qué irrisión ver con tanta claridad la cartera negra de Anabel, oír nítidamente su ‘gracias, joven’ cuando le terminé la carta para William y le di el vuelto de diez pesos). [...]

(No me acuerdo, cómo podría acordarme de ese diálogo. Pero fue así, lo escribo

escuchándolo, o lo invento copiándolo, o lo copio inventándolo).

Puesto que el relato está focalizado en el personaje protagonista, lo narrado es susceptible de estar alterado por su percepción; de hecho el texto está plagado de opiniones subjetivas y juicios de valor personales, algo que se hace evidente a la hora de describir a los demás personajes, a quienes no conocemos directamente, sino a través del filtro del narrador. Este nos cuenta lo que le interesa sobre ellos, y su descripción se ve empañada por su percepción. De hecho, él mismo reconoce su incapacidad para ser imparcial:

[...] yo seré incapaz de hacerlo, mostrándola [a Anabel] de cerca y hondo y a la vez guardando esa distancia, ese desasimiento que decide poner [Bioy] entre algunos de sus personajes y el narrador. A mí me va a ser imposible [...] Me será imposible porque siento que Anabel me va a invadir de entrada como cuando la conocí en Buenos Aires [...]

En este caso, hay varios tipos de punto de vista que se aplican al protagonista, aparte del literal: también encontramos ejemplos en los que se utiliza un punto de vista de interés, ya que el narrador pretende justificarse o buscar una excusa para algunas de sus acciones. En concreto, el protagonista intenta defenderse ante su incapacidad de escribir un cuento sobre Anabel, y así nos dice: *Curioso que ayer no pude seguir escribiendo [...] quizá precisamente porque sentí la tentación de hacerlo y ahí nomás Anabel, su manera de contármelo., Es que no es fácil seguir, me voy hundiendo en recuerdos y a la vez queriendo huirles [...].*

También podemos hablar aquí de un punto de vista figurativo, que hace que el personaje imprima a los hechos su visión del mundo o cuele opiniones personales en la narración,

como por ejemplo en: [...] *como lo hizo entonces sin saberlo, pobrecita.*

Si en el texto literario el punto de vista permanece estable, en el texto fílmico resulta algo más complicado. En principio parece evidente que el relato se focaliza en el personaje de Elías, ya que accedemos a sus pensamientos desde el primer momento, materializados mediante la voz en *off*. Por otro lado, la cámara le sigue a él en la mayor parte de las escenas, confiriéndole así un estatus de protagonista. Como en el caso del texto literario, la adaptación fílmica de *Diario para un cuento* presenta, pues, a priori, una focalización interna fija en el personaje de Elías. Esto no quiere decir que veamos a través de sus ojos constantemente, sino que el relato está restringido a lo que sabe este personaje, e interpretamos los acontecimientos según la experiencia del mismo. En este *film*, por ejemplo, consideraremos a los personajes según lo que Elías opine de ellos. Así, siempre nos situaremos del lado de Marucha porque despierta las simpatías del protagonista, mientras que la Dolly nos resultará antipática y Susana nos parecerá tediosa y previsible, porque así nos lo hace ver Elías.

Debemos tener en cuenta en este caso que toda la película es resultado de una analepsis de Elías, por lo que podemos suponer que todas las escenas son la proyección de sus recuerdos, es decir, no son hechos que el protagonista esté presenciando en el momento en que se produce la narración (aunque en la película, claro está, se muestre así). Digamos que, como espectadores, estamos asistiendo a una recreación de unos hechos de la vida de Elías que él mismo nos cuenta.

En el film tenemos varios ejemplos de ocularización interna secundaria, en la que nosotros vemos a través de los ojos del propio personaje y por lo tanto lo mismo que él. Esto se hace evidente mediante los ránkords de mirada y la contextualización, como en el

caso de la escena en la que Elías presencia una pelea entre la Dolly y un hombre que le debe dinero (3:13) o cuando llega a la fiesta de Susana, momento en el que vemos la escena a través del marco de la puerta, tal y como hace él (16:08).

Otro ejemplo claro en el que el espectador comparte el punto de vista literal del personaje en una ocularización interna lo encontramos cuando Elías se asoma a la ventana de su estudio para ver marcharse a Anabel (21:04) o cuando ve en el periódico la noticia de la muerte de la Dolly (1:10:40).

Asimismo, también hay ejemplos de auricularización interna, es decir, escenas en las que escuchamos lo mismo que el personaje. De este modo, en 18:55, escuchamos la voz de Anabel tal y como lo hace Elías (“¿Ya cerró, señor?”) y el sonido de sus tacones alejándose: el espectador asume el punto de vista auditivo del protagonista.

Sin embargo, como en todo relato fílmico, debemos aceptar la presencia de ese meganarrador fílmico, una instancia narrativa superior encargada de organizar el relato, y a la que debemos atribuir las escenas grabadas en lo que se conoce como ocularización cero; es decir, la mirada no corresponde a ningún personaje. Un ejemplo de esto serían las imágenes que abren el *film*, y que muestran a Elías paseando. Recordemos a este respecto que en los relatos cinematográficos todo aquel que ve es visto.

Este modo cuasi-epistolar del que hablábamos es un importante elemento constituyente del relato *Diario para un cuento*, que parece ser un continuo ir y venir de los recuerdos de un joven traductor (al que, decía, se bautiza como Elías en el *film*) en una época en la que conoció de primera mano el lumpen de Bueno Aires. Desde un futuro indeterminado, intenta escribir un cuento, o simplemente escribir, sobre una chica

llamaba Anabel con la que se relacionó en esos años. En la película intuimos que la historia que se nos presenta comenzó hace un tiempo, y aunque se va desarrollando conforme Elías la escribe, al final vemos al protagonista, ya encanecido, recordando esos tiempos pasados. El film, por tanto, no juega con saltos en el tiempo ni se vale de los recuerdos de Elías para andar a caballo entre presente y pasado, sino que su conciencia nos muestra los hechos de un modo lineal. Tal y como el mismo Cortázar expone por boca del protagonista de este *Diario*: [...] *pero tampoco me gustan los flashback gratuitos que complican tanto cuento y tanta película.*

Paradójicamente, podríamos decir que toda la película ocurre en un gran *flashback* del escritor, ya que la voz en *off* que va narrando algunas escenas corresponde al “diario” que escribe a posteriori, con lo que los hechos se narran desde una perspectiva de posterioridad.

Sorprende ver cómo el relato no aparece tan fragmentado como cabría esperar al tratarse de recuerdos que invaden la mente del escritor: aun siendo recuerdos, no están desordenados. Sin embargo, podemos suponer que no estamos accediendo a la conciencia del protagonista directamente, sino que él mismo ha ordenado previamente sus pensamientos para mostrarlos al lector/espectador (no olvidemos que su propósito es escribir un cuento, por lo que no podemos descartar que lo que expresa la voz en *off* de Elías no sea otra cosa que su proyecto literario).

En el hipotexto, en cambio, vemos constantes ejemplos de intromisiones de la conciencia del protagonista, que incluso interrumpe sus propios recuerdos con otros: *así a veces, cuando cae la noche y pongo una hoja en blanco en el rodillo y enciendo un Gitane y me trato de estúpido (¿para qué un cuento, al fin y al cabo?..).*

En la adaptación fílmica del relato encontramos esta misma escena (6:01): escuchamos la voz del propio Elías, aunque no sabemos si estamos oyendo cómo interioriza las cuartillas que tienes en las manos (y que presumiblemente tienen escrito lo que él está “pensando”) o si son sus pensamientos, sus reflexiones al leer ese proyecto de “diario”. Como ya podemos adelantar, el juego metatextual del relato complica la tarea, pues se trata de un escritor que escribe sobre la dificultad, precisamente, de narrar una historia.

A lo largo de todo el *film*, las escenas (que recordemos van ordenadas en una sucesión cronológica) están salpicadas por las reflexiones del escritor sobre el diario del cuento que está escribiendo, y que adivinamos aún inconcluso. La voz en *off* de Elías acompaña el relato, y puesto que se expresa siempre en pasado, cabe suponer que lo que estamos viendo son los recuerdos de Elías mientras escribe el cuento.

Por ejemplo, en el minuto 21:00, oímos la voz en *off* de Elías: *¿Estoy escribiendo un cuento o siguen los aprontes para probablemente nada? Viejísima, nebulosa madeja con tantas puntas, puedo tirar de cualquiera sin saber lo que va a dar; la de esta mañana tenía un aire cronológico: la primera visita de Anabel...* Lo que nos muestra la instancia narrativa mediante imágenes es esa visita de Anabel, no el momento en que escribe sobre ella; por lo tanto, las imágenes son fruto del acceso a la memoria de Elías.

Más adelante (38:05), vemos a Elías caminando mientras oímos su voz en *off*:

Ayer me encabroné contra mí mismo. Anabel no me va a dejar escribir el cuento, porque en primer lugar no va a ser un cuento, y luego porque Anabel hará todo lo que pueda para dejarme solo delante de un espejo [...].

Aunque la convención sugiere que la voz en *off* del personaje remite a su conciencia, cabe suponer que corresponde una vez más a ese proyecto de cuento y que mientras

escribe recuerda ese pasado cercano (ya que en el momento en que toma estos apuntes aún no se ha ido a París ni ha dejado de ver a Anabel).

La voz en *off* de Elías corresponde la mayoría de las ocasiones a la lectura interiorizada de su diario. En 58:12 oímos esa voz acompañada de un plano medio de Elías escribiendo: *mi vida le traía perfectamente sin cuidado a Anabel...* Los mecanismos de expresión de la subjetividad, tales como la gestualidad del personaje, que sonríe y mueve la cabeza mientras piensa en las preguntas que le hacía Anabel (*¿tenías un perro de chico?*) nos indican que la banda sonora se corresponde con lo que está escribiendo (y por tanto interiorizando) Elías.

Después (01:06:50) volvemos a ver cómo la banda sonora y la imagen se complementan para expresar la subjetividad del personaje: Elías lee sus papeles (su proyecto de cuento) mientras se oye su voz en *off* (*yo enfrento una nada que es este cuento no escrito (...) siento que eso es Anabel.*) A continuación, el protagonista deja de leer y la cámara nos muestra a Anabel en el estudio del traductor, pero continúa la voz en *off*: *quiero decir, que hay Anabel aunque no haya cuento.* En este caso, podríamos pensar que mientras Elías escribe, recuerda un momento concreto de su relación con la chica. Las imágenes revelan el contenido de sus procesos mentales y muestran al espectador sus recuerdos.

Según se acerca el final del *film* (1:19:30) volvemos a escuchar la voz en *off*, que narra (suponemos que a posteriori) lo que muestra la cámara: vemos a Elías entrar en *El gato negro* buscando a Anabel, mientras le oímos explicando la situación (*sin perder la esperanza volví al cabaret. Tenía que confesarle a Anabel...*). Previsiblemente, la banda sonora da cuenta de la subjetividad de Elías, quien recuerda los hechos desde un tiempo futuro, pues el uso de los tiempos verbales con carácter perfectivo (*volví, tenía que...*)

indica que el hablante narra una experiencia pasada. Las imágenes, por tanto, reflejarían la interioridad psíquica del protagonista, que recuerda unos hechos ya pasados.

Una vez que los acontecimientos se desencadenan (el asesinato de Dolly, el encarcelamiento de Marucha y su boda con Pablo, la desaparición de Anabel), Elías decide irse a París. Mientras su amigo Bruno lo lleva en coche (1:22:35), ambos repasan los hechos que han vivido juntos, e inevitablemente la conversación deriva en las chicas del cabaret. El protagonista quiere saber si alguna de ellas ha preguntado por él, y ante el silencio de Bruno, Elías dice que es *como si yo no hubiera existido*. Inmediatamente vemos una analepsis que refleja la subjetividad del protagonista: la imagen muestra a Anabel en su balcón, como tantas noches, con un llamativo vestido rojo. Así, la instancia narrativa hace hincapié en la importancia que tiene Anabel en la vida de Elías, pues es en lo único que piensa, lo único que le importa dejar atrás.

Finalmente (1:22:55) vemos a Elías, ya en su madurez, tal y como nos indica el subtítulo (París, 1978). De nuevo escuchamos la voz en *off* del personaje, que repite la cita que aparece al comienzo del film y también del cuento: *it was many and many years ago...*

Podemos interpretar que esta cita constituye un comentario autorial cuya función es aclarar al espectador que hay un salto temporal en el relato, aunque al ser la voz del propio Elías la que habla, sería más acertado pensar que esta frase corresponde a su conciencia, a sus recuerdos, activados tras recibir un paquete procedente de Buenos Aires, algo que sin duda le habrá hecho pensar en todo lo que allí sucedió, y que está representado por esa cita del *Anabel Lee* de Poe.

6.5.6 LA INEFICACIA DEL LENGUAJE. LO INENARRABLE.

Considero muy interesante detenernos en este punto en el tema principal del relato, que también late en la adaptación cinematográfica, y que no es ni la vida de Anabel ni un retrato de los bajos fondos de Buenos Aires, sino la imposibilidad de narrar un cuento: el problema de lo inenarrable.

El narrador deja claro desde el comienzo del relato que su intención es escribir un cuento sobre una mujer que conoció tiempo atrás, pero le resulta imposible. Ante esa frustración y ante su impotencia literaria, reconoce que quizás no es el más indicado para escribir esa historia, y desea ser otra persona para poder escribir sobre Anabel: [...] *pero a veces cuando ya no puedo hacer otra cosa que empezar un cuento como quisiera empezar ésta, justamente entonces me gustaría ser Bioy Casares.*

Dice Blanca Anderson (1990:15) que el escritor, condenado a ser el narrador, se da cuenta de que el cuento es imposible y por tanto *leemos un diario que nos recuerda que 'no es el cuento', un relato que nunca podrá ser fiel.* En efecto, el narrador se pregunta lo siguiente: *¿Cómo hablar de Anabel sin imitarla, es decir, sin falsearla?*

Entramos aquí en un tema ya explorado por Cortázar en otros relatos como *Las babas del diablo*: la ineficacia del lenguaje a la hora de representar la realidad. Entre el mundo real y la palabra que se utiliza para describirlo hay un vacío insalvable, en tanto que toda representación de la realidad es también una copia de la misma, una “falsificación”. Otros artistas habían ya abordado este problema: al igual que Magritte nos decía “Esto no es una pipa” (sino la imagen de una pipa), el autor pone en boca del narrador que [...] *hay Anabel aunque no haya cuento.* Es decir, el cuento no puede, no debe, ser Anabel, sino una representación más o menos fiable de la misma.

El narrador, entonces, se niega a contribuir a esa farsa que representa el lenguaje: *Resistencia a construir un diálogo que tendría más de invención que de otra cosa*. Dice Alazraki (1983:167) que la calificación del relato como “diario”, o “relato inacabado” pone de relieve las dos fuerzas enfrentadas que perturban al narrador: la voluntad de contar una historia y *el temor a traicionarla, falsearla o reducirla a literatura*.

El escritor protagonista de *Diario para un cuento* intenta cruzar esa línea entre la realidad y la palabra, pero falla una y otra vez. El autor no puede, tal y como hace Bioy Casares, distanciarse de la realidad que quiere narrar, y mucho menos de Anabel: él no puede narrar “desde la distancia”. La solución final a este dilema pasa por enfrentarse a Anabel; tal y como dice un personaje en otro relato de Julio Cortázar, titulado *Los reyes: Sólo hay un medio para matar a los monstruos: aceptarlos*.

Si como narrador uno es incapaz de permanecer al margen, no queda otro remedio que involucrarse para poder continuar con el relato. De este modo, el narrador parece aceptar el hecho de que toda narración es falible, parcial e incapaz de reflejar la vida tal y como es. Así, a la hora de escribir un diálogo que no recuerda muy bien, escribe el narrador:

No me acuerdo, cómo podría acordarme de ese diálogo. Pero fue así, lo escribo escuchándolo, o lo invento copiándolo, o lo copio inventándolo. Preguntarse de paso si no será eso la literatura.

Sobre esto reflexiona Cortázar en “La muñeca rota”, incluido en *Último round* (1969:2009, 248), donde afirma que:

Vaciar la literatura, liberar el lenguaje de ese mundo de referencias es también enfrentarse a un problema: el vacío que queda. Es volver a preguntarse qué es,

entonces, esa realidad y cómo narrarla, volver a tender puentes entre una escritura y el mundo.

Esta preocupación de Julio Cortázar se pone de nuevo en boca del narrador-protagonista, que habla de este “vacío” en varias ocasiones; por ejemplo:

Yo enfrento una nada, que es este cuento no escrito, un hueco de cuento, un embudo de cuento, y de una manera que me sería imposible comprender siento que eso es Anabel [...]

El mismo enfrentamiento desesperado contra una nada desplegándose en una serie de subnadas, de negativas del discurso [...]

Al igual que al protagonista de *Diario para un cuento*, cuyos intentos de elaborar una narración son continuamente boicoteados por los recuerdos de Anabel (*Me será imposible porque siento que Anabel me va a invadir de entrada como cuando la conocí en Buenos Aires al final de los años cuarenta [...] lo mismo va a hacer todo lo necesario para impedirme que o escriba como me hubiera gustado [...]*), también Cortázar se queja de que el mundo real se interpone en su tarea como narrador. Así lo expresa en “La muñeca rota” (op.cit.253):

Demasiado sé hasta qué punto las irrupciones cotidianas alteran, desazonan, y a veces inventan o destruyen mi trabajo; ¿por qué no transmitir, entonces, esas intermitencias o rupturas al lector y darle, antes o después del juego principal, algunas piezas complementarias del modelo para armar?

Podría ser esta una de las claves para entender el peculiar estilo narrativo de Julio Cortázar, en el que el lector adquiere un papel fundamental a la hora de recomponer

unas narraciones que en muchas ocasiones se presentan fragmentadas, precisamente como en el caso de *Diario para un cuento*.

No es este el primer relato de Cortázar en el que se tiende la mano al lector; de hecho, esta fusión lector-personajes ya se había materializado en *Continuidad de los parques*, en el que el personaje lector que está leyendo una novela parece llegar a confundirse con el personaje protagonista de la misma. La implicación del lector, por tanto, es una constante en la narrativa del autor.

Sin embargo, en *Diario para un cuento* se introduce una nueva reflexión, no ya sobre el papel del lector, que es siempre cómplice, sino también sobre el del narrador, que aquí aparece absorbido por su propia narración. A medida que el protagonista (Elías en la adaptación fílmica) va escribiendo, deja de contar la historia de Anabel para contar la suya propia. Inevitablemente (parece decirnos Cortázar) el narrador siempre acaba hablando de sí mismo, dejando un poco de su ser en cada relato que escribe.

Así, el narrador nos dice: *Ningún interés, de veras, porque buscar a Anabel en el fondo del tiempo es siempre caerse de nuevo en sí mismo, y es tan triste escribir sobre sí mismo aunque quiera seguir imaginándome que escribo sobre Anabel.*

La historia de Anabel resulta al final un pretexto para contar la historia de la génesis de ese relato, y por extensión, la historia paradójica del narrador incapaz de narrar. El cuento, en definitiva, no habla de Anabel, sino del narrador que intenta hablar de ella y que a medida que lo hace va cada vez más hablando de sí mismo y de su labor como escritor, del proceso creador y de la dificultad que este entraña. Estamos por tanto ante la historia de un narrador que pretende hacer un retrato fiel de un personaje, pero que elabora un cuento en el que el protagonista indiscutible es él y su presunta incapacidad

para narrar: *no me vale de nada ir juntando pedazos que en definitiva no son de Anabel, sino de mí, casi como si Anabel estuviera queriendo escribir un cuento y se acordara de mí.*

Podríamos llegar a la conclusión de que solamente cuando el escritor es consciente de sus limitaciones y reflexiona sobre ellas es capaz de sobreponerse a ellas y comenzar a narrar. En *Diario para un cuento* el proceso de contar una historia adquiere la misma relevancia que la historia misma.

6.6 “ESTO YA LO TOQUÉ MAÑANA”: EL PERSEGUIDOR Y EL ENIGMA DEL TIEMPO

6.6.1 TÍTULO

En primer lugar, debemos resaltar que tanto el texto original de Julio Cortázar, publicado dentro de *Las armas secretas* (1959) como su adaptación cinematográfica a cargo de Osías Wilenski (1965) llevan el mismo título: *El perseguidor*. A simple vista resulta un tanto desconcertante que un relato que narra los últimos días de vida de un músico de jazz adicto a las drogas reciba dicho título. Sin embargo, tras un análisis más exhaustivo del significado del texto y en concreto de las ideas que intenta desarrollar el personaje protagonista, el porqué de esta nomenclatura queda aclarado.

En efecto, el protagonista de esta historia, llamado Johnny Carter en el relato cortazariano, busca respuestas a una serie de preguntas trascendentales, que podríamos enmarcar incluso en el terreno de la metafísica. Es este, quizás, el personaje de Julio Cortázar al que se le otorga una mayor carga espiritual, una mayor capacidad de reflexión acerca de asuntos tales como la existencia de vida más allá de la muerte, las paradojas espacio-temporales, el poder místico de la música y el arte o la religión, como veremos a continuación. Tal es la importancia de este personaje que para el autor este constituye el germen del personaje clave de *Rayuela* (1963), y así lo confiesa en una entrevista para la revista *Ercilla*:

Por ejemplo, si yo no hubiera escrito El perseguidor yo sé que no hubiera escrito Rayuela porque finalmente el personaje de El perseguidor es ya la prefiguración de Oliveira.

La adaptación fílmica del relato, que como decíamos también lleva por título *El*

perseguidor, intenta también captar la esencia de un músico para quien el jazz es la herramienta que le ayuda a entender los misterios de la existencia humana. Es por ello que la música jazz cobra relevancia en la banda sonora de esta adaptación. El propio Cortázar reconoció que la adaptación cinematográfica hacía justicia al original:

P- ¿Vio la película El Perseguidor, que se hizo sobre un cuento suyo?

R- Sí, la vi en un festival europeo. En esa película me gustó mucho la banda sonora. Entonces yo no sabía que el que tocaba era el Gato Barbieri, porque el Gato no tenía en aquel momento la justa fama que consiguió después. Yo sabía que había dos hermanos Barbieri, que uno había hecho los temas y el otro, los había tocado, pero no los conocía. Cuando vi la película, la música me impresionó, porque yo me estaba temiendo que se hiciese un simple pastiche de Charlie Parker. Puesto que el personaje, en alguna medida, encarnaba a Charlie Parker, los Barbieri tuvieron la extraordinaria habilidad y la honestidad de hacer una música muy original y que, al mismo tiempo, tenía un estilo. Era un homenaje, pero no un pastiche.

6.6.2 REFERENCIAS HISTÓRICAS Y CONTEXTO. ¿QUIÉN ES JOHNNY CARTER?

Parece una verdad universalmente aceptada por lectores y crítica que tras la figura de Johnny Carter se esconde el célebre y malogrado saxofonista Charlie Parker, aunque el nombre del personaje de Cortázar sea un homenaje a otras dos figuras importantes del jazz de la década de los 40: Johnny Hodges y Benny Carter.

El paralelismo entre las biografías de Charlie Parker y Johnny Carter es más que evidente. *El perseguidor* está plagado de guiños al *jazzman*, desde apuntes biográficos a

nombres de personas de su entorno.

En primer lugar, el contexto histórico en el que se enmarca el relato de Julio Cortázar se corresponde con la época en la que Charlie Parker hacía temblar los cimientos de la música jazz con su saxofón, allá por la década de los 40 y 50. De igual modo, *El Perseguidor* toma como telón de fondo esta época, algo que podemos ver en unas palabras de Bruno, crítico musical especializado en este tipo de música:

[...] pero bien puedo decir que el cuarenta y ocho - digamos hasta el cincuenta- fue como una explosión de la música [...]

Por otro lado, y al igual que Charlie Parker, Johnny Carter alterna Europa (París) con Estados Unidos. La adaptación cinematográfica, si bien está ambientada en el mismo periodo histórico, lleva la acción a Buenos Aires, aunque se incluyen referencias a otros lugares en los que Johnny estuvo de gira.

En el relato de Cortázar se menciona incluso una institución en la que Parker estuvo internado a raíz de un episodio de “exposición indecente” que se saldó con la detención del músico. La institución en cuestión se llamaba Camarillo, un lugar situado a 130 kilómetros de Los Ángeles y que hacía las funciones de sanatorio mental y clínica de desintoxicación. En *El perseguidor* podemos leer:

Allá es Baltimore y Nueva York, son los tres meses en el hospital psiquiátrico de Bellevue y la larga temporada en Camarillo.

En cuanto a los puntos comunes de la biografía de Charlie Parker y Johnny Carter, podemos destacar por su relevancia la muerte de la hija de Charlie, Pree, de neumonía. Este episodio aparece en el relato literario, cambiando ligeramente el nombre de la niña

por Bee y de su esposa Chan por Lan:

[...] *la noticia es que en Chicago acaba de morirse Bee, la hija menor de Lan y Johnny*
[...]

Este hecho aparece también en la adaptación fílmica del relato, aunque en este caso la niña recibe el sobrenombre de *Piedrita*.

En *El perseguidor* se hace hincapié en el carácter caótico de Johnny Carter, algo por lo que sin duda se recuerda a Parker. Ha sido repetida hasta la saciedad la anécdota de la noche en la que el jazzman hizo sonar un saxofón de plástico prestado, pues había empeñado el suyo para comprar heroína. En el texto de Julio Cortázar se refleja de algún modo este descuido, que parecía ser algo habitual en la vida de Charlie Parker:

[...] *¿Sabes por qué está furiosa? Porque he perdido el saxo. [...] En el métro - ha dicho Johnny-. Para mayor seguridad lo había puesto debajo del asiento.*

Nadie se atreve ya a prestarle un instrumento a Johnny, porque lo pierde o acaba con él en seguida. Ha perdido el saxo de Louis Rolling en Bourdeaux, ha roto en tres pedazos, pisoteándolo y golpeándolo, el saxo que Dédée había comprado cuando lo contrataron para una gira por Inglaterra. Nadie sabe ya cuántos instrumentos lleva perdidos, empeñados o rotos.

Además de esta, aparecen en *El perseguidor* otras anécdotas muy similares a las que se atribuyen a Charlie Parker. Por ejemplo, en la biografía que de él escribe Robert George Reisner (1962), se menciona que en una ocasión el saxofonista desaparece en Los Ángeles antes de un concierto (184) y también fue hallado un día durmiendo desnudo en una bañera tras haber faltado a una sesión de grabación (202). En el caso de Johnny

Carter, leemos que:

De todas maneras no han faltado las anécdotas que enfriaran un poco esa esperanza, como, por ejemplo, que Johnny se ha sacado los zapatos entre grabación y grabación y se ha paseado descalzo por el estudio.

Estos ejemplos son solo una muestra de los múltiples paralelismos entre la figura de Charlie Parker y de su imaginario alter ego. Sin embargo, si las biografías de ambos parecen ser idénticas, el trasfondo de los problemas de Parker, de su promiscuidad, su adicción a las drogas y su comportamiento errático no parece ser el mismo. Como veremos a continuación, la compleja personalidad de Johnny Carter es fruto de la búsqueda infructuosa de respuestas de carácter trascendental y de la frustración que esto le produce. En el caso de Parker no tenemos evidencias de que reflexiones de este tipo le condujeran a una vida de excesos, sino que más bien fue consecuencia de sus propias vivencias.

A pesar de que, como ya hemos visto, el mismo autor reconoce que su personaje se había inspirado en Parker, para autores como Enrique Estrázulas (*Cuadernos Hispanoamericanos*, 1980: 424-431) Johnny Carter es de algún modo un homenaje a Juan Carlos Onetti y también un guiño a Dylan Thomas. Recordemos que *El perseguidor* se abre con un verso del poeta (*O make me a mask*), que también aparece al comienzo de la adaptación fílmica traducido al español. Thomas comparte con Johnny Carter (y con Charlie Parker) el compaginar una personalidad adictiva y errática con ser absolutamente genial en el arte. Además, el protagonista ideado por Cortázar, en un ejercicio de metaliteratura, siente fascinación por la poesía de Dylan Thomas. Así, Johnny escribe una postal a Lan que dice:

“Ando solo en una multitud de amores”, que es un fragmento de un poema de Dylan Thomas, a quien Johnny lee todo el tiempo.

Podríamos argumentar, por último, que el personaje protagonista de *El perseguidor* es un trasunto del propio Cortázar, en tanto que ambos hacen de su vida una búsqueda perpetua, una experimentación artística que quizás es la puerta al entendimiento de verdades más trascendentales. Así, mientras Carter busca en el campo de la música, Cortázar hace lo propio en la literatura. A este respecto no podemos sino rescatar una frase del autor:

Un poco lo que el personaje de 'El perseguidor' busca en el cuento, yo lo estaba buscando también en la vida

6.6.3 PERSONAJES

Esencialmente, los personajes que aparecen en *El perseguidor* de Julio Cortázar y en su adaptación cinematográfica son los mismos, aunque como veremos alguno de ellos ha visto su nombre modificado, en pos de una mayor adecuación al contexto del film, pues este, a diferencia del relato original, está ambientado en Argentina. Así, veremos como a Johnny pasa a ser Juan para algunos personajes (si bien otros siguen utilizando la versión anglófona del nombre) mientras que, por ejemplo, Dédé es llamada Irma en el film.

Los personajes principales tanto en el hipotexto como en el hipertexto son, sin duda, Johnny Carter y Bruno, su amigo y biógrafo. Sin embargo, podemos afirmar que el peso del relato recae sobre el personaje de Johnny, que es además ese “perseguidor” que da título al texto. Sin él no habría relato, como tampoco existiría Bruno, cuya presencia está supeditada a Johnny. De hecho, ninguno de los personajes tendría sentido sin

Johnny, puesto que todos aparecen en el relato en la medida en que se relacionan con él. Así, Bruno aparece porque es su biógrafo, Dédé (Irma) porque es su pareja, la marquesa Tica es su amiga y mecenas, los músicos son la banda de Johnny mientras que Lan y Bee son la familia que deja atrás.

En la adaptación cinematográfica el montaje acentúa esta superioridad de Johnny en cuanto a su peso en el relato. Así, vemos por ejemplo planos contrapicados en los que Johnny mira desde arriba, como por ejemplo en 47:32, cuando increpa a Bruno, que está sentado en un sofá, con respecto a la biografía que está escribiendo de él.

Por otro lado, en 47:10 vemos otro encuadre que resalta a Johnny frente a los demás personajes, quienes se convierten en una especie de telón de fondo de la escena: aquí, vemos al protagonista de perfil en primer plano, mientras que la banda de jazz que está tocando en ese momento se va difuminando hasta convertirse en algo borroso que se ve en un segundo plano.

Por tanto, Johnny es la piedra angular de esta historia, la que conecta a todos los personajes. Es Carter, epítome del músico atormentado pero genial, un personaje muy complejo, poliédrico, que resulta a la vez víctima y verdugo. Paradójicamente, carece hasta de lo más básico; sin embargo, todos esperan algo de él, todos revolotean a su alrededor para sacar el máximo beneficio posible a su costa, excepto quizás Dédé.

Bruno condensa esta idea en la siguiente reflexión:

En el fondo somos una banda de egoístas, so pretexto de cuidar a Johnny lo que hacemos es salvar nuestra idea de él, prepararnos a los nuevos placeres que va a darnos Johnny, sacarle brillo a la estatua que hemos erigido entre todos y defenderla cueste lo que cueste. El fracaso de Johnny sería malo para mi libro [...] Art y Marcel lo

necesitan para ganarse el pan, y la marquesa, vaya saber qué ve la marquesa en Johnny aparte de su talento.

Todos los personajes (Bruno, Marcel, Baby, la marquesa...) se mueven en el plano de lo superficial: han idealizado a Johnny y desean que sea la estrella del jazz que todos ven en él, una estrella que les puede aportar sustanciosos beneficios o en última instancia entretenimiento. Mientras todos buscan respuestas en él, él continúa su búsqueda en un plano más trascendental.

Quizás los personajes más diametralmente opuestos son el propio Johnny y Bruno. Esta dicotomía enfrenta, por un lado, a lo mundano, lo material, encarnado por Bruno y lo elevado, lo abstracto, representado por Johnny. Podemos utilizar como ejemplo las múltiples referencias que hace Bruno a sus libros: *los interesados pueden leer mi libro sobre Johnny y el nuevo estilo de la posguerra; Pero de todo esto ya he hablado en mi libro, mostrando cómo la renuncia a la satisfacción inmediata indujo a Johnny a elaborar un lenguaje [...]*

Esto contrasta enormemente con las reflexiones de Johnny y también con su actitud, pues desprecia lo material y no anhela en absoluto la fama que persigue Bruno. Así lo expresa el crítico:

A él le importa un bledo que yo lo crea genial, y nunca se ha envanecido de que su música esté mucho más allá de la que tocan sus compañeros.

Las diferencias entre ambos no se queda aquí. Mientras que Bruno es un teórico del jazz, Johnny es la práctica, la improvisación, el arte en estado puro. Si Bruno es todo retórica, Johnny no necesita hablar para comunicarse. De hecho, vemos que el lenguaje le falla, no sabe cómo traducir sus ideas en palabras. De nuevo encontramos aquí un

tema recurrente en Cortázar: la ineficacia del lenguaje para expresar ciertos conceptos.

Veamos, una vez más, cómo Bruno habla de sus diferencias con el músico:

Pienso melancólicamente que él está al principio del saxo y yo vivo obligado a conformarme con el final. Él es la boca y yo la oreja.

Podríamos decir que el antagonismo entre ambos personajes se resume en la dualidad actuar/observar. Mientras Johnny hace, Bruno observa y cuenta lo que ve. Esto se puede percibir más claramente en la adaptación cinematográfica. Si analizamos las escenas que comparten Bruno y Johnny veremos que en muchas de ellas Bruno permanece sentado, escuchando o hablando, mientras que Johnny suele estar en movimiento

Los personajes femeninos en este relato son secundarios y todos ellos tienen en común que su nexo de unión con Johnny es su atracción hacia él (excepto Bee, que es su hija).

Podríamos argumentar que en este texto de Julio Cortázar las mujeres aparecen por tener o querer tener una relación de tipo amoroso con el protagonista. Así, Dédé es su novia actual, la marquesa Tica mantiene una relación de amistad con él plagada de encuentros sexuales, mientras que Lan es su ex mujer y madre de su hija y Baby es una suerte de admiradora que siente una fuerte atracción por Johnny, tal vez más por su música y su fama que por su persona.

Estos cuatro personajes femeninos encajan perfectamente con los estereotipos que se han ido perpetuando a lo largo de la historia de la Literatura, y en mayor medida se fijaron en el inconsciente colectivo a partir del Romanticismo: por un lado la “femme fatale”, sexualizada y deseada por el varón y por otro lado la madre y esposa abnegada o “ángel del hogar”, mujer virtuosa y dedicada a las tareas domésticas.

En este caso, la marquesa Tica y Baby encajarían en el primer tipo de mujer. Tica es

perfilada en el hipotexto como una mujer madura bastante promiscua, de la cual se destacan dos “virtudes”, que son por un lado su solvencia económica:

Tica ha encontrado que estaba muy bien y se ha ido, no sin antes pagar las vueltas de todos como corresponde a una marquesa.

...y por otro su apetito sexual:

¿Pero de verdad nunca hiciste el amor con la marquesa? Le tienes que pedir que se suba al taburete dorado que tiene en el rincón del dormitorio [...]

Tica es otra cosa, se le escapa por la vía de la promiscuidad [...]

En la adaptación cinematográfica vemos a Tica por primera vez en 13:59, entrando como un torbellino en el bar en el que está Johnny seguida de un grupo de personas y prácticamente le obliga a tocar el saxo.

Más adelante observa divertida cómo Johnny, atormentado, intenta destrozarse un tocadiscos y entonces, como atraída por una enésima muestra de violencia y rebeldía, se acerca a él, lo besa y se lo lleva a su habitación. Después, Bruno entra en dicha estancia, en la que solamente está la marquesa, y donde tiene lugar la siguiente conversación entre ambos:

TICA: No mientras, Bruno, no te molesta lo que Johnny haga, te molesta no estar en su lugar.

BRUNO: ¿Para qué, para tenerte? Cualquiera te tiene a vos... Sacate un poco el sexo de la cabeza, mijita...

El estereotipo de la *femme fatale* se encuentra geminado en este relato y junto a Tica

aparece Baby, quizás una versión más joven de la misma tipología de personaje. A Baby se la dibuja también como a una chica un tanto promiscua, hermosa, aunque al contrario que a la marquesa no se le presupone inteligente o interesante más allá de su físico. En *El perseguidor* de Julio Cortázar vemos cómo Bruno dice lo siguiente acerca de Baby Lennox, que ahonda en esa imagen de objeto sexual:

[...] Baby soplándome a la oreja su admiración por Johnny y lo bueno que sería llevarlo al sanatorio para que lo desintoxicaran, y todo ello simplemente porque está en celo y quisiera acostarse con Johnny esa misma noche [...]

[...] pensaré en lo bueno que sería poder acariciar los muslos de Baby [...]

[...] veremos levantarse a Johnny, mirarnos y reconocernos, venir hacia nosotros - digamos que hacia mí, porque Baby no cuenta- [...]

En la adaptación fílmica de *El perseguidor*, Baby aparece en el minuto 23:54 y ya desde ese momento se deja patente que es insignificante: saluda a Johnny desde su asiento, pero él ni siquiera advierte su presencia. Más adelante (42:47) la vemos en una fiesta, con su llamativo pelo rubio, hablando con un hombre. La conversación es la siguiente:

- *Esto está hecho a martillazos. ¿Lo entendés?*
- *(Niega con la cabeza)*
- *Oh, es fácil...es una tentativa de lo que todos tenemos ganas: hacer pedazos este mundo enloquecido. Vos también, ¿no es cierto?*
- *(Encoge los hombros)*

Más tarde (43:37) Baby interrumpe una conversación entre Bruno y otros asistentes a la fiesta. La conversación que mantiene es la siguiente:

BABY: ¿Me permitís una pregunta?

BRUNO: Cómo no.

BABY: ¿Qué hora es?

BRUNO: Es hora de que todas las nenas lindas se vayan a la cama.

Tica (trasunto de la baronesa Nica, amiga de Charlie Parker en la vida real) es en la adaptación fílmica portavoz de algunas de las ideas que expresa Bruno en el hipotexto, como por ejemplo: *Johnny es el único que está vivo de todos nosotros* (18:45).

Los personajes de Dédée (Irma en la adaptación cinematográfica) y Lan son diametralmente opuestos a Tica y Baby, y como decíamos, encajan en ese estereotipo de mujer como “ángel del hogar”. En el hipotexto, Dédée es el primer personaje al que conocemos, de mano de Bruno:

Dédée me ha llamado por la tarde diciéndome que Johnny no está muy bien [...]

Como ya podemos intuir, Dédée no tiene razón de ser sin Johnny; de hecho, no se relaciona con ningún otro, y si lo hace con alguno es por medio del protagonista. Así, si habla con Bruno es porque es amigo de Johnny.

En *El perseguidor* de Julio Cortázar, Dédée ejerce prácticamente de ama de casa, de cuidadora, de madre de Johnny, se preocupa por su bienestar. Todo lo que hace queda prácticamente restringido al ámbito doméstico. Así, leemos:

Dédée está lavando las tazas y los vasos en un rincón del cuarto [...]

Dédée ha traído otra taza de nescafé [...]

Dédée se ha marchado, probablemente a comprar alguna cosa para la cena. [...]

Dédée entra con un bulto y mira a Johnny.

-Tienes más fiebre. Ya telefoneé al doctor, va a venir a las diez. Dice que te quedas tranquilo.

En la adaptación cinematográfica de *El perseguidor*, el nombre de Dédée, como decíamos, se ha castellanizado y pasa a ser Irma. No es ese el único cambio que sufre el personaje: si en el hipotexto es una mujer que parece relegada a las labores domésticas y al cuidado de Johnny, en el hipertexto Irma se perfila como un personaje más independiente. Así, vemos como ella arropa a Johnny y tras asegurarse de que está dormido realiza una llamada de teléfono (55:13). La conversación que mantiene con su interlocutor es la siguiente:

- *Hola, soy yo. Le di la pastilla y se quedó dormido.*
- ...
- *No lo aguanto más, está medio loco.*
- ...
- *Sí, sí, después te cuento.*
- ...
- *(Risas) Claro que te quiero. Voy enseguida.*

El otro personaje femenino que encaja en el estereotipo de “ángel del hogar” es Lan, que en la adaptación fílmica del relato pasa a llamarse Marta. En ambos casos encarna a la esposa, madre de la hija de Johnny que se ve abandonada por este. En el hipotexto leemos:

Hasta su manera de plantar a Lan lo pinta de cuerpo entero. He visto la postal que le

mandó desde Roma, después de cuatro meses de ausencia (se había trepado a un avión con otros dos músicos sin que Lan supiera nada).

El personaje, como prácticamente todos los demás, depende de Johnny. En este caso, su dependencia es de carácter económico, además de emocional, como podemos observar en el siguiente fragmento:

Los agentes de Johnny en Estados Unidos se arreglaban para deducir una parte de sus regalías y entregarlas a Lan [...]

En la adaptación fílmica de *El perseguidor* se acentúa esa idea de Lan como personaje que espera, que persigue a Johnny pero que es incapaz de alcanzarle, de un modo metafórico y también literal. La relación entre ambos queda perfectamente representada en el film (6:56), en una escena en la que, a la salida de un club, Johnny se va caminando solo a casa y deja a Marta bajo la lluvia. Ella corre detrás de él para darle alcance, pero no lo consigue.

Respecto a la forma de perfilar a los personajes, llama la atención la abundancia de imágenes y comparaciones deformantes que utiliza el narrador de *El perseguidor*, tal y como argumenta Manuel Cifo González (*Cuadernos hispanoamericanos*, 1980:416). Así, vemos por ejemplo cómo Bruno visita a Johnny y Dédée en su habitación de hotel parisina, compara a la chica, que lleva un vestido rojo, con *una especie de coágulo repugnante*.

Más adelante, ve a Johnny envuelto en una frazada y piensa que *parece un embalsamado con las rodillas contra el mentón y su cara negra y lisa [...]* Otras expresiones que emplea Bruno para referirse a su amigo son “chimpancé”, “desnudo como un gusano” o “mono” que produce a Bruno “un asco infinito”. Incluso Johnny se

refiere a sí mismo, tras la muerte de su hija, como un “pobre caballo amarillo”.

Además, los personajes tienen dificultades para reconocerse. Sirva como ejemplo estas palabras de Johnny:

Anoche se me ocurrió mirarme en este espejito, y te aseguro que era tan terriblemente difícil que casi me tiro de la cama. Imagínate que te estás viendo a ti mismo; eso tan sólo basta para quedarse frío durante media hora. Realmente ese tipo no soy yo, en el primer momento he sentido claramente que no era yo.

En la adaptación fílmica del relato se pierden estas comparaciones, pues en el paso de lenguaje literario al lenguaje fílmico desaparecen en su mayoría las reflexiones y pensamientos de Bruno, exceptuando casos que analizaremos más adelante.

6.6.4 TIEMPO Y TRANSFORMACIONES EN LA ESTRUCTURA TEMPORAL

El análisis del tiempo interno del relato resulta un tanto complejo, sobre todo si tenemos en cuenta que uno de los temas principales de *El perseguidor* es precisamente la relatividad del mismo.

Ya desde el comienzo del relato vemos cómo Johnny y también otros personajes tienen una forma curiosa de hablar del tiempo. Por ejemplo, al principio, cuando Bruno visita al protagonista en su inefable habitación de hotel, este le dice:

-Hace un rato que no nos veíamos - le he dicho a Johnny- . Un mes por lo menos.

Resulta curioso cuanto menos que se utilice la palabra “rato” para hablar de un lapso de tiempo tan grande. Johnny responde a estas palabras así:

-Tú no haces más que contar el tiempo- me ha contestado de mal humor. El primero, el

dos, el tres el veintiuno.

A juzgar por estas palabras, para el saxofonista el tiempo no es algo que se pueda cuantificar o medir, sino que es un continuum. Esta idea se repite en el siguiente fragmento:

[...] Podríamos vivir mil veces más de lo que estamos viviendo por culpa de los relojes, de esa manía de minutos y de pasado mañana...

Si analizamos el orden temporal de los hechos vemos que en el relato original de Julio Cortázar los acontecimientos se narran, en principio, de forma lineal. Sin embargo, todo el relato corresponde a un *flashback* de Bruno, el narrador, que se sitúa en un punto temporal posterior a los hechos, después de la muerte de Johnny Carter. El último párrafo del relato dice así:

Todo esto coincidió con la aparición de la segunda edición de mi libro, pero por suerte tuve tiempo de incorporar una nota necrológica redactada a toda máquina, y una fotografía del entierro donde se veía a muchos jazzmen famosos. En esa forma la biografía quedó, por decirlo así, completa.

En la adaptación fílmica también se revela al final que todo lo que hemos visto ha sucedido tiempo atrás, y que lo narrado corresponde al relato de Bruno, que rememora lo vivido con Johnny. Por tanto, todo el film sería un *flashback* de Bruno. Así, el film termina con la voz en *off* de este:

Después de esa vez no volví a verlo más. Desapareció como si realmente hubiera pasado la puerta, esa puerta que Johnny estuvo tratando de romper toda su vida. Hace poco averigüé que había muerto y que sus últimas palabras fueron una cita de Dylan

Thomas: “Dame una máscara”.

Aunque tanto en el relato literario como en el fílmico los hechos van sucediendo en orden cronológico, hay varios momentos en los que se producen saltos temporales hacia el pasado, pues los personajes recuerdan situaciones pasadas. Por ejemplo, en el hipotexto leemos cómo Bruno se acuerda de algo que sucedió con Johnny tiempo atrás:

Me he acordado de un ensayo antes de una grabación, en Cincinnati, y esto era mucho antes de venir a París, en el cuarenta y nueve o el cincuenta. Johnny estaba en gran forma en esos días, y yo había ido al ensayo nada más que para escucharlo a él y a Miles Davis. [...] Y justamente en ese momento, cuando Johnny estaba como perdido en su alegría, de golpe dejó de tocar y soltándose un puñetazo a no sé quién dijo: “Esto lo estoy tocando mañana” y los muchachos se quedaron cortados [...]

En el hipertexto también aparece esta escena (20:13). En este caso, la visión del saxo de Johnny encima de una cama retrotrae a Bruno a esa sesión de grabación, en la que tras pronunciar esa frase (*Esto lo toqué mañana*) arroja el instrumento al suelo. La transición entre los recuerdos de Bruno y el presente del relato se hace a través de dicho instrumento: Johnny lo suelta en el estudio de grabación, pero aterriza en la cama de la habitación en la que se encuentra Bruno.

En *El perseguidor* de Osías Wilenski encontramos más saltos temporales que se realizan a través de los recuerdos de Juan (Johnny) y de Bruno. Por ejemplo, en 19:09 vemos un primer plano de Bruno sonriendo. A continuación accedemos a sus pensamientos, que recuerdan uno de los monólogos de Johnny, en este caso se trata de aquel en el que reflexiona sobre la naturaleza material del pan:

El pan está fuera de mí. Lo toco, siento que esto es el mundo, ¿sabés? Pero si lo toco, si

puedo tocarlo, sentirlo...entonces no se puede decir realmente que... puedo partirlo, meterlo en la boca y no pasa nada...y no pasa nada...no pasa nada.

Una de las reflexiones más importantes que aparecen en El perseguidor es sin duda el fragmento en el que Johnny habla de cómo el tiempo parece detenerse cuando viaja en metro. En el hipotexto, Johnny dice lo siguiente:

-Bueno, de acuerdo, pero antes le voy a contar lo del métro a Bruno. El otro día me di bien cuenta de lo que pasaba. Me puse a pensar en mi vieja, en Lan y los chicos, y claro, al momento me parecía que estaba caminando por mi barrio, y veía las caras de los muchachos, los de aquel tiempo. [...] Entonces seguí pensando en Lan y vi a mi vieja cuando volvía de hacer las compras, y empecé a verlos a todos, a estar con ellos de una manera hermosísima, como hacía mucho que no sentía. [...] Fíjate que solamente te cuento un pedacito de todo lo que estaba pensando y viendo. ¿Cuánto hará que te estoy contando este pedacito?

-No sé, pongamos unos dos minutos.

-Pongamos unos dos minutos- remeda Johnny- Dos minutos y te he contado un pedacito nada más. Si te contara todo lo que les vi hacer a los chicos [...] Bueno, si te contara en detalle todo eso, pasarían más de dos minutos, ¿eh, Bruno?

- Si realmente escuchaste y viste todo eso, pasaría un buen cuarto de hora - le he dicho, riéndome.

-Pasaría un buen cuarto de hora, eh, Bruno. Entonces me vas a decir cómo puede ser que de repente siento que el métro se para y yo me salgo de mi vieja y Lan y todo aquello, y veo que estamos en Saint Germain-des-Prés, que queda justo a un minuto y

medio de Odeón.

En esta reflexión de un hombre que aparentemente delira vemos un tema que será una constante en este relato: la preocupación por la relatividad del tiempo. En este caso, Johnny se pregunta cómo es posible que en un breve lapso de tiempo, de uno minuto y medio, él pueda ser capaz de recordar hechos que abarcan años enteros de su vida.

En la adaptación fílmica del relato aparece también esta escena, que debido al cambio de medio expresa magistralmente a través de una combinación de imágenes y sonido lo que Johnny intenta explicar a Bruno. En el minuto 34:03 Johnny enciende un cigarrillo y envuelto en su frazada mira pensativo al infinito. En ese momento comienza a sonar una especie de traqueteo, que nos acompañará a lo largo de toda la incursión en los pensamientos del personaje. Vemos que el traqueteo corresponde al metro, pues el *flashback* de Johnny nos lleva al interior de un vagón, en el que él se encuentra solo, pensativo. Como si de una especie de alucinación se tratara, ve a su esposa Marta (Lan en el relato de Cortázar) en el vagón contiguo, lo que le lleva a recordar su vida con ella y con su hija. A su vez, esto le hace recordar su propia infancia, a su madre y su noviazgo con Marta, para luego volver abruptamente al sillón en el que está sentado conversando con Bruno sobre ello. Esta secuencia es interesante por varios motivos: el primero de ellos porque traduce a imágenes el monólogo de Johnny acerca de la paradoja temporal que vive en el metro introduciendo un *flashback* dentro de otro *flashback*. Johnny recuerda estar en el metro, donde recuerda su infancia y su juventud. Efectivamente, tal y como él manifiesta, en unos instantes ha repasado décadas de su vida.

Por otro lado, resulta curioso el hecho de que las imágenes de su pasado que se van

sucedido no tienen sonido, sino que en mientras van pasando solamente se oye el traqueteo del vagón del metro. Se trata este de un caso curioso de auricularización, pues sería un ejemplo de auricularización interna, ya que el espectador oye lo mismo que el personaje. Sin embargo, resulta llamativo que las escenas que recuerda Johnny mientras viaja en el metro no tengan sonido, pues si convenimos que estamos oyendo lo mismo que oye el personaje esto significaría que sus recuerdos están mudos y que mientras piensa en su vida pasada lo único que escucha es el ruido del metro.

Si el viaje en el metro hace reflexionar a Johnny acerca de cómo el tiempo es relativo, el protagonista también asegura que el tiempo se altera cuando toca su saxo:

O como cuando estoy tocando y también el tiempo cambia... Te das cuenta de lo que podría pasar en un minuto y medio...

En la adaptación fílmica de *El perseguidor* encontramos un correlato visual a las reflexiones sobre espacio y tiempo y sus paradojas que salpican el discurso de Johnny. La idea de bucle temporal, ejemplificada en ese grito del protagonista (*Esto ya lo toqué mañana*) se hace patente en la estructura circular del film y en las reiteraciones que en él aparecen. Así, vemos cómo la película comienza con un trávelin por las calles de la ciudad, en el que se enfocan edificios y aceras principalmente, en lo que sería una ocularización interna primaria, pues la focalización parece corresponder a un personaje que va caminando por la calle. Las mismas imágenes se repiten en 27:55 y también al final de la película. Además, para subrayar ese carácter circular del relato, el film comienza y termina con la cita de Dylan Thomas que también abre el hipotexto: “Dame una máscara”

6.6.5 ESPACIO

El espacio en el que se desarrollan los hechos narrados en *El perseguidor* de Julio Cortázar es, en su mayor parte, París aunque se mencionen otros lugares en los que Johnny estuvo previamente, como Burdeos o Nueva York (*Me he acordado de un ensayo antes de una grabación, en Cincinnati, y esto era mucho antes de venir a París [...] y también en la etapa final de su vida (Johnny se había vuelto a Nueva York).*

La adaptación cinematográfica del relato traslada la acción a Buenos Aires, aunque no se hace demasiado hincapié en situar geográficamente la historia. A pesar de este cambio de localización, el espacio de hipotexto e hipertexto tiene mucho en común: por ejemplo, podemos destacar que hay una clara preferencia en ambos casos por los espacios cerrados (habitaciones de hotel, clubs, salas de conciertos...). Además, en ambos casos se recrea un ambiente parecido: la era dorada del jazz y el bebop.

El film de Osías Wilenski reproduce esa habitación de París en la que conviven Dédée y Johnny, con la que Cortázar abre *El perseguidor*, esa de la que Bruno dice en el relato original:

Me ha bastado ver la puerta de la pieza para darme cuenta de que Johnny está en la peor de la miserias; la ventana da a un patio casi negro, y a la una de la tarde hay que tener la luz encendida si se quiere leer el diario o verse la cara.

Lo más irritante era la lamparilla con su ojo arrancado colgando del hilo sucio de moscas.

La adaptación cinematográfica es fiel a la descripción de la habitación (aunque no esté situada en París), e incluso aparece la frazada en la que se envuelve Johnny y el café que

prepara Dédé. Esta pequeña vivienda tiene en ambos casos una fuerte carga simbólica: el desorden imperante parece una metáfora de la sucesión de pensamientos caóticos de Johnny, que en su delirio expone a Bruno. Ese habitáculo que se cae a pedazos resulta ser la representación perfecta de su propia vida, que se desmorona poco a poco.

La identificación de espacio físico y espacio psicológico está muy presente en hipotexto e hipertexto, aunque quizás en el hipertexto se pueda ver de una manera más clara. En varias escenas Johnny se sitúa en otro espacio aunque a la vez en el mismo lugar, como metáfora quizás de lo alejado y abstraído que se encuentra el protagonista, pues no encuentra a nadie que alcance a comprender lo que encierran sus pensamientos.

En *El perseguidor* de Wilenski también podemos ver ejemplos de cómo Johnny, a pesar de compartir planos con algunos de los personajes, no participa de sus conversaciones. Consigue tal nivel de abstracción que está físicamente en un lugar, pero mentalmente en otro. Por ejemplo, en 8:48 vemos al protagonista pasear con su novia Marta, que va hablando de sus planes de futuro:

Quiero casarme con vos. Quiero darte un hijo.

A continuación vemos un plano de los pies de Johnny, mientras escuchamos su voz en *off* contando baldosas:

Uno, dos, tres

El esquema se repite:

MARTA: Un hijo tuyo

JOHNNY (Off): seis, siete, ocho...

MARTA: *Juan...*

En la adaptación fílmica de *El perseguidor* se acentúa en mayor medida el carácter onírico de los pensamientos de Johnny Carter, que debido al cambio de medio de expresión se muestran en lugar de enunciarse, introduciendo así de lleno al lector en las ensoñaciones del protagonista. De este modo, se introducen en el relato paisajes un tanto surrealistas, a medio camino entre lugares reales e imaginarios. En el hipotexto, Johnny reflexiona sobre la mortalidad (sobre su propia mortalidad también) del siguiente modo:

-Campos llenos de urnas, Bruno. Montones de urnas invisibles, enterradas en un campo inmenso. Yo andaba por ahí y de cuando en cuando tropezaba con algo. Tú dirás que lo he soñado, eh. Era así, fíjate: de cuando en cuando tropezaba con una urna, hasta darme cuenta de que todo el campo estaba lleno de urnas, que había miles y miles, y que dentro de cada urna estaban las cenizas de un muerto. Entonces me acuerdo que me agaché y me puse a cavar con las uñas hasta que una de las urnas quedó a la vista. Sí, me acuerdo. Me acuerdo que pensé: “Ésta va a estar vacía porque es la que me toca a mí”. Pero no, estaba llena de un polvo gris como sé muy bien que estaban las otras aunque no las había visto.

En el hipertexto estas palabras de Johnny se convierten en imágenes. Así, en 49:19 vemos al *jazzman* adentrarse en un cementerio, acompañado por una suave música. Tras deambular entre las tumbas llega a un lúgubre lugar repleto de urnas. En un momento dado, se agacha y coge una del suelo, que albergaba las cenizas de algún cadáver. La escena acaba con Johnny tomando puñados de dicha ceniza y guardándolo poco a poco en el bolsillo de su pantalón.

6.6.6 NARRADOR Y PUNTO DE VISTA

Parece innegable el hecho de que el peso de la narración en *El perseguidor* recaiga sobre Bruno, biógrafo de quien es el protagonista indiscutible del relato, es decir, Johnny Carter. Desde la primera oración del mismo se deja claro que va a ser él quien nos guíe a través de los últimos días del músico (*Dédée me ha llamado por la tarde diciéndome que Johnny no estaba muy bien y he ido en seguida al hotel*). Es Bruno un narrador en tercera persona que, a pesar de ser intradieético e interno, pues está viviendo la historia que relata a su modo, parece resultar un poco ajeno al mundo de Carter.

Bruno se encarga de introducir los diálogos de los personajes, de presentarlos y de hacer una crónica de la vida de Johnny. Además, introduce sus propias opiniones, pensamientos y valoraciones respecto a lo narrado, además de incluir cuñas publicitarias para sus trabajos y biografías (*los interesados pueden leer mi libro sobre Johnny y el nuevo estilo de posguerra*).

Sin embargo, fracasa a la hora de interpretar la compleja personalidad de Johnny y de descifrar sus pensamientos y reflexiones, limitándose simplemente a reproducirlas y debatiéndose entre la idea de suponer que son producto de la enajenación del personaje o más bien tribulaciones de un hombre cuyo pensamiento es tan complejo que pocos son capaces de comprenderlo.

Por otro lado, a pesar de que Bruno es quien mediatiza todo el relato, son los pensamientos y las acciones de Johnny las que dan forma a la historia. De hecho, su voz se cuela desde el comienzo de *El perseguidor* a través de largos monólogos que el narrador reproduce literalmente, sin apenas ninguna intervención por su parte. Resulta

también significativo que sea el propio Johnny quien desvele la identidad del narrador, pronunciando su nombre (cosa que hace varias veces a lo largo del relato):

-El compañero Bruno es fiel como el mal aliento.

Podríamos decir que la identidad de Bruno está supeditada a Johnny, y que si este no quisiera, el lector nunca llegaría a saber el nombre del narrador. Este hecho no parece casual si tenemos en cuenta que Bruno es el biógrafo de Johnny, es decir, sin Johnny no habría Bruno (pero sí habría Johnny sin Bruno).

En la adaptación fílmica de este relato las características de la instancia narrativa cambian. En primer lugar, como suele suceder en los relatos fílmicos, nos encontramos con un meganarrador que ordena el relato y que se asocia a una ocularización cero, es decir, hay una ausencia de personaje o instancia intradiegética que vea la imagen. Un buen ejemplo de esto es, por ejemplo, el comienzo del film, en el que presenciamos un recorrido por la ciudad que no se atribuye al punto de vista de personaje alguno. En general, toda la película recurre a este tipo de focalización excepto al final del film, momento en el que Bruno toma la palabra (*Después de esa vez no volví a verlo más...*). Si en el hipotexto el relato está focalizado en el personaje de Bruno, en el hipertexto no sucede lo mismo: Bruno aparece en mayor medida como personaje y no como instancia narrativa. Sin embargo, el film sí que recoge esa presencia de la subjetividad de Bruno que impregna *El perseguidor*, ya sean pensamientos, valoraciones o recuerdos. En el caso de la adaptación fílmica vemos cómo el meganarrador accede a los recuerdos de Bruno (en el caso del relato literario él mismo los transmite al lector mediante el uso de la palabra). Así, en 19:08 observamos un primer plano de Bruno sonriendo y a continuación accedemos a un *flashback* en el que recuerda la diatriba de Johnny acerca

del pan. Lo mismo sucede en 20:17, momento en que presenciamos otro *flashback* del biógrafo, quien recuerda una sesión de grabación cuando ve el saxo de Johnny en la habitación de Tica.

En la adaptación fílmica se produce un cambio importante respecto al relato original, y es que sí que logramos acceder a la conciencia de Johnny Carter, algo que en el hipotexto no sucedía, al no ser Bruno un narrador omnisciente. Recordemos por ejemplo el fragmento en el que Johnny reflexiona sobre cómo transcurre el tiempo cuando viaja en metro: en *El perseguidor* de Cortázar Bruno transcribe las ideas que Johnny le cuenta. Sin embargo, en el film la instancia narrativa nos permite acceder a la subjetividad del protagonista y nos muestra directamente aquello en lo que pensaba en el metro (34:07), tal y como indica un primer plano del personaje en actitud pensativa.

La instancia narrativa fílmica accede a la conciencia de Johnny en otras ocasiones, como en 9:05, momento en el que oímos la voz en *off* de Johnny (*la ciudad está podrida*) acompañada de un primer plano del personaje. Mientras su novia habla y le dice *quiero darte un hijo* (9:14) él piensa: *uno, dos, tres...seis, siete, ocho...*

La combinación de distintos puntos de vista y subjetividades de los personajes vuelve a colarse en este relato, como suele suceder en otros relatos de Julio Cortázar. En este caso el autor juega con las distintas percepciones de la realidad que tienen los personajes, capaces de crear mundos paralelos, ajenos al resto. Tal y como advierte Manuel Cifo González (*Cuadernos Hispanoamericanos*, 1980:416):

Todo es relativo. En este cuento todo está inmerso dentro de un relativismo espacio-temporal, de tal modo que las situaciones varían súbita e improvisadamente según el prisma con que se juzgan o según la persona que las considera.

Bruno, que como decíamos asume el papel de narrador, se encarga de manifestar la existencia entre los diversos puntos de vista o versiones de la realidad, así como de dejar claro cuál es la más fiable. Así lo demuestra el siguiente fragmento:

[...] -Hay que tocar y se acabó, y no tengo saxo ni dinero para comprar uno y los muchachos están igual que yo.

Esto último no es cierto y los tres lo sabemos. Nadie se atreve ya a prestarle un instrumento a Johnny, porque lo pierde o acaba con él enseguida.

Por otro lado, la percepción de Bruno impregna todo el relato, e incluso distorsiona las largas disertaciones de Johnny, aportando una posible interpretación a lo que a veces parece un sinsentido. Veamos algún ejemplo de esas valoraciones subjetivas:

Y Johnny sigue hablando con la boca tapada por la frazada, y también él parece un embalsamado con las rodillas contra el mentón.

Como hace rato que conozco las alucinaciones de Johnny, de todos los que hacen su misma vida, lo escucho atentamente pero sin preocuparme demasiado por lo que dice.

Desde mi mundo puritano [...] los veo como a ángeles enfermos, irritantes a fuerza de irresponsabilidad pero pagando los cuidados con cosas como los discos de Johnny, la generosidad de la marquesa.

Johnny obsesionado por algo que su pobre inteligencia no alcanza a entender pero que flota lentamente en su música, acaricia su piel, lo prepara quizá para un salto imprevisible que nosotros no comprenderemos nunca.

Ni Marcel ni Art se han dado cuenta ayer de que Johnny no estaba loco cuando se sacó

los zapatos en la sala de grabación. Johnny necesitaba en ese instante tocar el suelo con su piel, atarse a la tierra de la que su música era una confirmación y no una fuga.

Estas aportaciones se pierden en la adaptación fílmica, ya que la instancia narrativa no inserta comentarios autoriales ni valoraciones subjetivas: simplemente muestra y deja la tarea de juzgar la validez de cada argumento al espectador.

6.6.7 TRANSFORMACIONES

El comienzo del relato literario y fílmico difieren: en el caso del relato literario *El perseguidor*, narrador, Bruno, comienza la historia *in media res*. Sin necesidad de explicación previa, en apenas 5 oraciones, Bruno se encarga de presentarnos a los personajes principales y describir a grandes rasgos su estilo de vida, así como de situarnos en unas coordenadas espaciales concretas:

Dédée me ha llamado por la tarde diciéndome que Johnny no estaba muy bien, y he ido enseguida al hotel. Desde hace unos días Johnny y Dédée viven en un hotel de la rue Lagrange, en una pieza del cuarto piso. Me ha bastado ver la puerta de la pieza para darme cuenta de que Johnny está en la peor de las miserias [...] No hace frío, pero he encontrado a Johnny envuelto en una frazada, encajado en un roñoso sillón que larga por todos los lagos pedazos de estopa amarillenta.

En la adaptación fílmica del texto llevada a cabo por Osías Wilenski vemos, tras el recorrido por la ciudad que decíamos sirve de introducción, la ruidosa y destartalada habitación de Johnny (aquí llamado Juan), y al propio protagonista dejándose llevar por la música. A continuación, la acción se traslada a un concierto de jazz en el que Johnny toca el saxofón, mientras su novia y Bruno disfrutan de la música. Tras el concierto, a la hora de volver a casa, Juan se va solo bajo la lluvia ante la mirada de desconcierto de su

pareja, que corre en vano detrás de él sin lograr alcanzarlo. Esta escena, aunque breve, constituye un buen resumen de la relación entre ambos personajes: Johnny/Juan siempre está lejos, aunque sea de una forma metafórica, imposible de alcanzar o comprender, en un lugar al que ella no puede (no sabe) acceder.

Aunque la escena que nos presenta la instancia narrativa del film difiere de la narración de Bruno que abre el texto literario, ambas tienen el mismo propósito: ofrecer al lector una breve descripción de Johnny/ Juan, el personaje protagonista.

A grandes rasgos, el hilo conductor del relato literario y fílmico es esencialmente el mismo. Podríamos decir que no hay argumento per se, sino que más bien se trata de una sucesión de acontecimientos que marcan los últimos días de la vida de Johnny Carter, con incursiones a momentos pasados que explican en cierta forma cómo es el personaje y por qué se comporta del modo en que lo hace. En la adaptación fílmica encontramos escenas que repiten punto por punto la narración original de Bruno; sobre todo aquellos fragmentos en los que se limita a reproducir un diálogo con Johnny. Véase por ejemplo el relato del viaje en metro que aparece en ambos textos, la reflexión acerca de la naturaleza del pan, el momento en que Johnny llora amargamente en la fiesta tras enterarse de la muerte de su hija o la sesión de grabación en la que Johnny pronuncia ese *Esto ya lo toqué mañana*.

Las mayores diferencias entre hipotexto e hipertexto tienen que ver con la adaptación al lenguaje cinematográfico de las descripciones de Bruno, que actúa no solo como biógrafo de Johnny, sino también como cronista de una época y una forma de vida. Así, por ejemplo, en el texto literario, Bruno describe una reunión, una fiesta cualquiera en la que a ritmo de jazz se dan cita los personajes:

He encontrado a la marquesa con Marcel Gavoty y con Art Boucaya y precisamente estaban hablando de las grabaciones que Johnny había hecho la tarde anterior. [...] Tica nos ha traído highballs y nos hemos puesto cómodos para charlar. [...] Y se han vuelto a reír a gritos, y Johnny ha considerado conveniente correr por el estudio dando grandes saltos de contento, y entre él y Art han bailado sin música, levantando y bajando las cejas para marcar el compás.

En la adaptación cinematográfica se logra recrear este ambiente, pero no exactamente igual que lo describe Bruno. A partir de 43:20 presenciamos una sucesión de escenas en las que vemos a los personajes interactuar en una fiesta: vemos a Bruno hablar sobre teoría del jazz, vemos a Johnny darse un baño de masas al entrar y acto seguido colgarse el saxofón y tocar. Vemos también a Baby acaparar todas las miradas con su baile y a la marquesa hablar con unos y otros en su papel de anfitriona. Aunque la escena no representa fielmente aquello que Bruno describe, sí que se cuelan algunas de las opiniones de este, que verbaliza en una conversación con la marquesa:

BRUNO: Todos ustedes son todos iguales

TICA: Puritano...

BRUNO: No, puritano no...me revienta el desorden moral, eso es todo. Da la impresión de que fueran...ángeles enfermos.

TICA: ¿Y no tenés un poco de envidia?

BRUNO: ¿Qué voy a tener envidia? Y menos a Johnny, porque ese...ese se va a morir, o se va a volver loco en la mitad del camino.

TICA: Cobarde. Johnny es tu estrella. Y a lo mejor...a lo mejor querés que la estrella se

haga mil pedazos, que deje idiotas a los astrónomos durante una semana y después...ciao, a dormir que mañana es otro día.

Estas ideas, con sutiles diferencias, aparecen en el relato original. Se ven en estas variaciones los cambios que operan en el paso de convertir *El perseguidor* en un relato cinematográfico, adaptando las reflexiones de Bruno de forma que encajen en el texto cinematográfico. He aquí el fragmento en el que se basa el diálogo anterior:

En el fondo son todos iguales.

Envidio un poco esa igualdad que los acerca, que los vuelve cómplices de tanta frialdad; desde mi mundo puritano - no necesito confesarlo, cualquiera que me conozca sabe de mi horror al desorden moral- los veo como a ángeles enfermos [...] Envidio a Johnny y al mismo tiempo me da rabia que se esté destruyendo por el mal empleo de sus dones [...] Y todo esto los sostengo desde mi cobardía personal, y quizás en el fondo quisiera que Johnny acabara de una vez, como una estrella que se rompe en mil pedazos y deja idiotas a los astrónomos durante una semana, y después uno se va a dormir y mañana es otro día.

6.6.8 LA ETERNA BÚSQUEDA

Como ya veníamos adelantando, *El perseguidor* no es sino la historia de un hombre en eterna búsqueda de algo que ni los que le rodean ni él mismo alcanza a comprender muy bien.

Al final del relato literario (y también del fílmico) se repite este diálogo que resume muy bien esa búsqueda que atormenta a Johnny:

JOHNNY: Bruno, yo me voy a morir sin haber encontrado...

BRUNO: ¿El qué querías encontrar hermano? [...]

JOHNNY: Toda mi vida he buscado en mi música que esa puerta se abriera al fin. Una nada, una rajita...

En *El perseguidor* la música está muy relacionada con esta búsqueda de trascendencia de Johnny. De hecho, él mismo dice que la utiliza para *que esa puerta se abriera al fin*. La música jazz impregna todo, desde lo más mundano hasta lo más etéreo. Así hablaba Bruno de la forma de hablar de la marquesa:

Cuando la marquesa echa a hablar uno se pregunta si el estilo Dizzy no se le ha pegado al idioma, pues es una serie interminable de variaciones en los registros más inesperados, hasta que al final la marquesa se da un gran golpe en los muslos, abre de par en par la boca y se pone a reír como si la estuvieran matando a cosquillas.

La música sirve en *El perseguidor*, al igual que las drogas, como bálsamo para la mente atormentada de Johnny. Cuando toca, se siente libre, se olvida de “la religión y la hipoteca”. En palabras de Bruno:

Que la música salve por lo menos el resto de la noche, y cumpla a fondo una de sus peores misiones, la de ponernos un buen biombo delante del espejo, borrarlos del mapa durante un par de horas

Pero además, para Johnny la música significa una forma de trascender, de entender, de dar respuesta a las preguntas que le atormentan. Así lo manifiesta en diversas ocasiones:

Yo creo que la música ayuda siempre a comprender un poco este asunto [...] Yo creo que la música ayuda, sabes.

Por otro lado, la música ayuda al protagonista a entender lo relativo del tiempo, esas paradojas temporales que se le escapan:

Si quieres saber lo que realmente siento, yo creo que la música me sacaba del tiempo.

Te estaba diciendo que cuando empecé a tocar de chico me di cuenta de que el tiempo cambiaba. Esto se lo conté una vez a Jim y me dijo que todo el mundo siente lo mismo y que cuando uno se abstrae...Dijo así, cuando uno se abstrae. Pero no, yo no me abstraigo cuando todo. Solamente que cambio de lugar. Es como un ascensor [...] Yo me di cuenta cuando empecé a tocar entraba en un ascensor, pero era un ascensor de tiempo, si te lo puedo decir así.

Para Johnny la música se eleva a categoría de religión y por este motivo se plantea varias cuestiones y reniega de los credos que podríamos considerar canónicos, aunque eso no signifique que no tenga preocupaciones de tipo espiritual. Como ejemplo podemos mostrarlas siguientes palabras de Johnny:

-Sobre todo no acepto a tu Dios - murmura Johnny-. No me vengas con eso, no lo permito. Y si realmente está del otro lado de la puerta, maldito si me importa.

Estas palabras se recogen también, con algunas variaciones, en la adaptación cinematográfica del relato:

Yo no quiero tu Dios [...] yo toco mi música, yo hago mi Dios. El jazz no es solamente música y yo no soy solamente Johnny.

Esa puerta de la que habla Johnny aparece en diversas ocasiones en *El perseguidor*, siendo esta un paso “al otro lado”, concepto que podríamos asociar con el más allá. Sin embargo, la forma de llegar a ese lugar, a la otra vida, no es la religión ni la creencia en

un ser supremo, sino su música:

Bruno, toda mi vida he buscado en mi música que esa puerta se abriera al fin [...]

Trampas, querido...porque no puede ser que no haya otra cosa, no puede ser que estemos tan cerca, tan del otro lado de la puerta...

La religión también se cuele en el discurso de Bruno, quien acaba viendo en Johnny una suerte de figura de trasfondo cristológico, en el sentido de que en cierto modo él se sacrifica por los demás:

Me da rabia que Art Boucaya, Tica o Dédée no se den cuenta de que cada vez que Johnny sufre, va a la cárcel, quiere matarse, incendia un colchón o corre desnudo por los pasillos de un hotel, está pagando por ellos, está muriéndose por ellos. Sin saberlo, y no como los que pronuncian grandes discursos en el patíbulo o escriben libros para denunciar los males de la humanidad.

Bruno participa en cierta manera, al igual que Johnny, de la negación de los dogmas religiosos canónicos para hacer de la música su credo. Si la música es una religión, Johnny es un profeta, un mesías del jazz.

6.6.9 ¿HAY MÉTODO EN SU LOCURA?

A lo largo de *El perseguidor* Bruno se debate entre considerar las reflexiones de Johnny como fruto de la locura o de la adicción o creer que son, ciertamente, producto de una mente preclara, capaz de entender y sentir cosas que otros ni tan siquiera se imaginan.

Al comienzo del relato, Bruno dice al respecto de una de las exposiciones de Johnny:

Como hace rato que conozco las alucinaciones de Johnny, de todos los que hacen su

misma vida, lo escucho atentamente pero sin preocuparme demasiado por lo que dice.

Tras escuchar su reflexión acerca de cómo se deforma el tiempo cuando viaja en tren, Bruno escribe lo siguiente:

Todo lo que Johnny me dice en momentos así [...] no se puede escuchar prometiéndose volver a pensarlo más tarde. Apenas se está en la calle, apenas es el recuerdo y no Johnny quien repite las palabras, todo se vuelve un fantaseo de la marihuana [...] Pero esto ocurre siempre al otro día, no cuando Johnny me lo está diciendo, porque entonces siento que hay algo que quiere ceder en alguna parte, una luz que busca encenderse [...]

A medida que avanza el relato, Bruno parece ir comprendiendo cada vez más que las excentricidades de Johnny no son tal, y que tal vez haya un fundamento detrás de sus extravagantes ideas y su comportamiento errático:

Ni Marcel ni Art se han dado cuenta ayer de que Johnny no estaba loco cuando se sacó los zapatos en la sala de grabación. Johnny necesitaba en ese instante tocar el suelo con su piel, atarse a la tierra de la que su música era una confirmación y no una fuga.

6.7 UN DULCE VENENO: *CIRCE* Y SU ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Nos ocuparemos ahora del relato titulado *Circe*, incluido en *Bestiario* (1951) y su adaptación cinematográfica homónima, realizada en 1964 a cargo, al igual que *Intimidad de los parques* y *La cifra impar*, de Manuel Antín.

6.7.1 CONTEXTO Y TIEMPO

En primer lugar, y en cuanto al eje temporal en el que se enmarca el relato, debemos resaltar que ni en el hipotexto ni en el hipertexto se da importancia a la época o contexto histórico en que se desarrollan los acontecimientos. Sin embargo, en la adaptación cinematográfica del relato se cuelan elementos como la música o la vestimenta que nos permiten saber que nos encontramos en plena década de 1960, como por ejemplo en la escena de la fiesta en la que se conocen Mario y Raquel (24:47)

El tiempo del enunciado o tiempo interno, por otra parte, presenta en ambos casos un orden similar. En el hipotexto, todo el relato obedece al recuerdo del narrador, por lo que podríamos decir que todo él se inserta en una analepsis de la instancia narrativa. Los hechos que recuerda y que narra al lector, aunque ya pasados, tienen un orden lineal que es a menudo interrumpido por otros recuerdos o reflexiones, por lo que encontramos saltos temporales que obedecen a los procesos mentales de dicho narrador, tal y como él mismo confiesa:

Ahora ya es más difícil hablar de esto, está mezclado con otras historias que uno agrega a base de olvidos menores, de falsedades mínimas que tejen y tejen por detrás de los recuerdos.

Así, aunque *Circe* se ocupa sobre todo de la historia de Mario y Delia siguiendo un

orden lógico de los hechos, se cuelan en ella recuerdos de una época anterior, representada por Rolo y Héctor, los anteriores novios de Delia, aunque en cierto modo la historia de ambos es también la historia de Mario.

De este modo se produce una analepsis y pasamos de hablar de Mario a saber que *A Rolo le habían gustado los licores de Delia*. El salto pasado-presente que nos lleva de Rolo y Héctor a Mario sirve como nexo entre dichas historias, e incide en la idea de repetición, de que los tres comparten un mismo destino. Por este motivo, en la noche en la que se produce el desenlace, podemos leer:

Cuando estuvo de vuelta vio a Delia en la ventana, mirando la calle vacía por donde antes en noches iguales se iban Rolo y Héctor.

En el film se hace la misma asociación encadenando imágenes de Mario, Héctor y Rolo mientras Delia se acerca a ellos con un plato de bombones en las manos.

En la *Circe* de Manuel Antín, por tanto, esta idea se representa mediante las repeticiones e iteraciones, ya que una misma escena puede aparecer varias veces protagonizada indistintamente por Rolo, Héctor o Mario, hasta el punto de que en algunos momentos llegamos a confundirles y no sabemos quién protagoniza cada escena. Mediante estas reiteraciones se busca unificar a los tres personajes en uno, intensificando la idea de que para Delia todos sus novios son uno mismo. Ya al comienzo del film vemos a Mario intentando consolar a Delia, explicándole que las muertes de sus novios no habían sido culpa suya (3:50). La escena cambia abruptamente y sin apenas transición presenciemos una situación idéntica, pero esta vez ya no aparece Mario, sino Héctor, que le dice lo mismo acerca de la muerte de Rolo. A su vez, esta escena da paso a otra idéntica, con Rolo, en la que habla con Delia de la muerte de su conejo.

Lo mismo ocurre más adelante (35:17), donde se repite la misma escena tres veces, una por cada uno de sus novios. En las tres ocasiones vemos lo mismo: Delia se niega a darles un beso, por lo que ellos se van de la casa. Las repeticiones, por tanto, hacen hincapié en esa idea central del relato de que para la protagonista todos los hombres son uno mismo.

Esta simetría se hace patente también a través de los diálogos del film, que insisten en comparar a los tres amantes. Por ejemplo, en 30:56, Tiene lugar el siguiente diálogo entre Mario y Delia:

MARIO: Yo estoy vivo. No soy Héctor ni Rolo

DELIA: ¿No? ¿Qué sos?

Hacia el final del film, en la noche en la que Mario va a pedir la mano de Delia, presenciamos también un diálogo similar entre esta y su madre:

DELIA: Se parece tanto a la noche en que vino Rolo...y a la noche de Héctor...

MADRE: Delia, por favor, ¿hasta cuándo...?

DELIA: ¿Hasta cuándo? Pero si siempre es la misma vez, mamá.

Este diálogo, que en principio no aparecía en la película, fue sugerido por el propio Cortázar, que justificaba así la sustitución (2000:594):

Me parece que la frase “Pero si siempre es la misma vez, mamá” da perfectamente el complejo de Delia, la síntesis de tres hombres diferentes en “el hombre”, ese enemigo adorado al que hay que humillar.

En efecto, tanto con Rolo y Héctor como con Mario la historia termina la noche en la

que le proponen matrimonio a Delia, por un motivo o por otro. Por esta razón se entrelazan las imágenes de Mario con las de Héctor y Rolo en sus respectivas tentativas, como ya apuntaba anteriormente.

El que los sucesos se precipiten precisamente la noche en la que se produce la pedida de mano no es fortuito, sino que tiene una explicación: cuando Delia reconoce su amor, necesita vengarse, protegerse ante la repentina vulnerabilidad de los sentimientos, y es por eso que busca una forma de humillar a sus amantes ofreciéndoles los bombones.

6.7.2 ESPACIO

En cuanto al espacio en el que se enmarca el relato, el barrio bonaerense de Almagro, la característica más destacable sería el ambiente opresivo en el que se desenvuelven los personajes. En el texto literario desde el principio se recrea un entorno cerrado, un lugar en el que todo el mundo sabe los secretos de los demás, donde no se puede escapar de las miradas y los comentarios. Esto se pone de manifiesto ya desde las primeras líneas del relato: *Porque ya no ha de importarle, pero esa vez le dolió la coincidencia de los chismes entrecortados [...] Todos hablaban de Delia Mañara con un gesto de pudor.*

Esa opresión que ejerce el barrio sobre los personajes aparece también en el film en la primera escena. A Mario, que está conversando con sus amigos, le preguntan *¿Y tu viejo qué dice?* (refiriéndose a su futuro laboral), a lo que este responde: *¿Qué va a decir? Es del barrio, como ustedes.* A continuación, tras un comentario desafortunado acerca de Delia y sus novios muertos (*Si antes no te caés en el zaguán*), Mario reitera: *No podés negar que sos del barrio...*, mientras que uno de sus amigos dice: *Esa historia la debió de inventar una vieja resentida, de esas que nunca faltan.*

La atmósfera opresiva no es solamente propia del entorno social en el que viven los

personajes, sino que se traslada a la casa de Delia, que se caracteriza por un ambiente oscuro, malsano, cerrado, donde siempre se ha de andar de puntillas. Este espacio parece estar habitado por la presencia de Héctor y Rolo, que ejercen algún tipo de influencia sobre el carácter de Delia. En 44:00 Mario intenta convencer a Delia para que se vaya a vivir con él y deje esa casa, pero ella contesta: *Ahora no. Todavía no. Vos lo dijiste: cuando no nos espíen, cuando estén muertos de verdad. Todos.*

Los padres de Mario también hablan del ambiente de la casa y de lo que esta encierra en términos poco amables:

MARIO: ¿De qué tienen miedo?

MADRE: De esa casa.

MARIO: ¿Pero qué tiene de particular esa casa?

MADRE: Sí...por afuera nada...

No es tampoco casual la abundancia de escenas en las que Delia aparece tras los barrotes de la puerta de su casa (6:56) o tras las rejas de la entrada (39:08) dando la impresión de estar cautiva en su propio hogar. Sin embargo, no es algo que le desagrada, sino que más bien juega con esa imagen de misterio, de encierro, de víctima, que la separa del resto de los mortales y la hace en cierto modo inalcanzable.

En el film se establece un paralelismo entre Delia y los peces precisamente tomando como base ese cautiverio. Así, Mario dice de ellos, claramente en referencia a Delia: *Son lindos. Lo feo es que estén encerrados.* Ella responde, captando la alusión velada a su situación: *A mis padres les gusta tenerlos así. Les gusta todo lo que no se puede escapar.*

Más adelante, en 36:00, Delia se confiesa: *No soy libre, Mario. Estoy atada a algo. A mí misma.*, a lo que él replica: *Una vez escucháme: vos no estás atada. Es tu maldita casa, tus viejos, esa atmósfera, tu vestido negro, el piano, el gato...siempre lo mismo.*

Para Mario, el problema de Delia es que sus padres la mantienen encerrada, aislada del mundo, y de ahí su carácter. Sin embargo, a medida que avanza la película, más bien parece lo contrario: debido a las peculiaridades de Delia, sus padres han decidido recluirla en casa, tal vez para que no pueda hacer más daño a los demás, como ese “monstruo”, esa bestia humana de los cuentos que habita en los sótanos y desvanes y que tantas veces aparece en la literatura.

La casa de los Mañara, por tanto, es un elemento imprescindible tanto en el relato literal como en el fílmico, aunque cobra más relevancia si cabe en el film, ya que podemos contemplar una recreación de la misma. El propio Julio Cortázar le concede ese estatus de personaje, que parece tener vida propia y condicionar a los protagonistas. Así lo manifiesta en sus cartas a Manuel Antín:

Y en ese sentido, no me cansaré de decirte que esa casa es la verdadera actriz de Circe, y que cuanto más se la subraye en toda su atmósfera oprimente y malsana, más seguro será el efecto final de la historia. (2002:598),

Espléndida tu visión de la “casa tomada”. (2002:592)

6.7.3 PERSONAJES

Los personajes principales de hipotexto e hipertexto son básicamente los mismos: por un lado, los presentes, los vivos, es decir, Delia y Mario, y por otro los ausentes, que son los ex novios muertos de la chica (Rolo y Héctor). Aunque no aparecen

directamente en el texto literario, sí cobran relevancia y se materializan a través de comentarios de terceras personas o del narrador, que se hace eco de los rumores que corren acerca de la muerte de los dos pretendientes. Por ejemplo: *Héctor se tiró en Puerto Nuevo, un domingo de madrugada, Rolo cayó de una pieza al salir del zaguán de los Mañara...*

A pesar de que en principio los protagonistas son los mismos, hay algunos matices que diferencian a los personajes del hipotexto de los del hipertexto. En Delia, el más evidente es su cambio físico, ya que mientras que en el hipotexto se dice explícitamente que es una chica de veintidós años, rubia (*Yo me acuerdo mal de Delia, pero era fina y rubia [...]*), en la adaptación el personaje tiene el pelo negro.

El mismo Cortázar daba su punto de vista y su opinión respecto a los cambios realizados por Manuel Antín en su adaptación cinematográfica del relato en las cartas que ambos se intercambiaban al respecto. Así, en una carta fechada en el 18 de julio de 1963 (2002:590) Cortázar le confiesa a Antín:

Has logrado tu fin: Delia es ahora más compleja, más rica, más inexplicablemente explicable (o al revés).

Si parece que el retrato de Delia satisface al escritor, no ocurre lo mismo con el personaje de Mario, respecto al cual surgen discrepancias. Esto resulta evidente en la carta antes citada, en la que Julio Cortázar pone de manifiesto su preocupación respecto a la representación de Mario en el cine:

[...] ojo con cosas como lo que dice Mario en la toma 227: ahí sí que Mario es resueltamente vulgar. Honestamente prefiero ahí mi diálogo [...] Eso plantea un problema más serio: ¿cómo ves vos a Mario? No como yo, por lo menos de a ratos

[...].

Para Cortázar, el personaje de Mario es un ser inocente en cierto modo, un chico de 19 años que se deja camelar por el misterio hipnótico de Delia. Por eso, no está totalmente de acuerdo con cómo se le presenta en pantalla:

Para mí, Mario es en el fondo un gran ingenuo (y por eso los 24 años que le adjudicás son, creo, demasiados; el Mario del cuento era todavía un adolescente demorado [...]) Mario es bueno, demasiado bueno, es una víctima nata. Esto, que le da un carácter patético en cierto modo, no debería descuidarse en el dibujo del personaje.

Los Mañara, padres de Delia, preservan en el film la ambigüedad que les caracteriza en el hipotexto. Resultan en ambos casos unos personajes un tanto controvertidos, de los que no sabemos mucho, pero que parecen esconder algo, tener un secreto inconfesable que quieren compartir. Su comportamiento es un poco chocante, por ejemplo cuando se habla de los licores que hace Delia y se deja claro que *Los Mañara no quisieron probarlo*. Lo mismo ocurre en la adaptación cinematográfica, en la que les cuentan a los padres de Mario, en relación a dichos dulces caseros, que *dicen que están muy buenos*. Ante la sorpresa de sus interlocutores, se justifican explicando que *a nuestra edad el chocolate...*

Según avanza el relato nos damos cuenta de que la reacción de los Mañara se debe a que conocen de sobra los ingredientes que utiliza Delia. Por eso, el narrador del texto literario nos dice:

Mario sospechaba sin razones que los Mañara hubieran rehusado a probar sabores nuevos; preferían los caramelos comunes y si Delia dejaba una caja sobre la mesa [...]) ellos escogían las formas simples, las de antes, y hasta cortaban los bombones para

examinar el relleno.

La relación que tiene Delia con sus padres parece un tanto compleja. Al principio del relato literario dan la impresión de ser unos padres distantes (resulta revelador que se hable de ellos como “los Mañara” y no como “los padres de Delia”) pero a la vez muy controladores y sobreprotectores con su hija, lo que explicaría su reclusión. Parece que vigilan cada movimiento de Delia, y cuando Mario va de visita ellos siempre están cerca: *Afuera se oía a los Mañara, el crujir del diario, su diálogo continuo.*

En la *Circe* de Manuel Antín se insiste en la idea de que los Mañara espían a la joven pareja, como si temieran que algo pudiera pasar si se quedan solos. Su presencia parece acechar detrás de cada esquina, como si Delia y Mario nunca estuvieran realmente solos. Tal y como dice Mario: *Ellos son tan buenos...pero a veces... ¿te enojás si te digo una cosa? A veces tengo la impresión que nos espían. Qué se yo, como si siempre hubiera alguien más que nosotros.*

En efecto, parece que los Mañara les espían, pero no por la razón que podría parecer la más obvia: ellos no temen por Delia, sino por Mario. Conocedores de las prácticas poco ortodoxas de su hija, velan por la seguridad de su acompañante. Delia lo sabe, y por eso en la adaptación cinematográfica rompe a reírse ante el comentario de Mario, quien piensa que los Mañara están preocupados porque Mario pueda aprovecharse de Delia: *Claro, uno comprende, tus padres, aunque me tengan toda la confianza...*

En la *Circe* original queda clara la razón por la que los Mañara los espían:

[Mario] Oía la respiración de los Mañara levantados, escondiéndose en el comedor para espíarlos [...] Oía jadear a los Mañara, le dieron lástima por tantas cosas, por Delia misma, por dejársela otra vez y viva. Igual que Héctor y Rolo se iba y se la

dejaba. Tuvo mucha lástima de los Mañara que habían estado ahí agazapados y esperando que él –por fin alguno- hiciera callar a Delia que lloraba, hiciera cesar por fin el llanto de Delia.

Otro punto sobre el que surgieron ciertas discrepancias, a juzgar de nuevo por la correspondencia entre Cortázar y Antín, tiene que ver con los padres de Mario. La idea de Antín pasaba por eliminar a estos personajes, que son en cierto modo secundarios; idea que descarta más adelante para alegría del escritor:

[...] y de ahí pasás a estudiar la posibilidad de suprimir a sus padres [de Mario]; cosa que, con gran alegría, veo que no has hecho. Personalmente creo que la madre de Mario, con ser insignificante, significa un elemento “tierra” en la película, uno de esos cimientos, oscuros pero necesarios, para que otros personajes puedan darse el lujo de ser más complicados o más abstractos (2002:591).

En la *Circe* de Manuel Antín aparece un personaje que no vemos en el hipotexto: se trata de Raquel, una chica a la que Mario conoce en una fiesta (hace su aparición en 25:11) y con la que tiene una aventura. Esto rompe en cierta manera con el personaje de Mario tal y como lo conocemos en el hipotexto, ya que en el texto literario Mario está totalmente subyugado a Delia. Su idilio con Raquel le libraría de ese influjo y desdibujaría a Mario, aunque por otra parte explicaría el final del relato y el por qué, al contrario que los otros dos novios de Delia, él sigue vivo.

El personaje de Raquel plantea varias dudas, que Cortázar expresa a Manuel Antín, de nuevo por carta:

Bueno, sí. Que Mario tenga una aventura con Raquel (cuya vulgaridad desmesurada me ha consternado, no te lo oculto) me parece incluso necesario para darle más

materia al personaje de Mario, y contrapesar esa atracción excesivamente unilateral de Delia. (2002:592).

Si bien el autor está de acuerdo en introducir al personaje de Raquel, por otro lado difiere en cuanto al perfil del personaje, de quien llega a decir:

[...] está ahí, casi como un elemento del decorado; un poco putona, eso sí. [...] En cambio, ahora se me ocurre que si Raquel fuese, no te diré lo opuesto a Delia, porque entonces caeríamos en un maniqueísmo demasiado geométrico, pero sí una mujer interesante y no tan fácil como lo es ella, entonces la recaída final de Mario en Delia sería infinitamente más dramática, más trágica y más terrible. (op.cit.)

Según Cortázar, por tanto, si el personaje de Raquel no está lo suficientemente bien perfilado o no resulta interesante, se pierde el dramatismo de la escena final, el de la elección de Mario, que escoge el peligro de Delia frente a la normalidad y estabilidad que representa Raquel.

Sin embargo, hay una mayor discrepancia respecto a la aparición de Raquel al final del film, en una momentánea imagen y mediante la insistente llamada telefónica, que finalmente Mario contesta: *Pero lo que no creo eficaz en absoluto es que Raquel reaparezca (aunque sea en forma de aparato telefónico) al final de la película. (Op.cit.)*

A pesar de la oposición de Cortázar, la llamada de Raquel aparece en la versión definitiva de la película.

6.7.4 MODIFICACIONES

A la hora de llevar *Circe* a la gran pantalla, como es natural, han de hacerse una serie de modificaciones con el fin de adecuar el relato literario a las particularidades del relato

fílmico. Si bien en este caso el contenido de ambos es muy similar, ya que el film narra en esencia lo mismo que el cuento, se producen algunos cambios. Así, encontramos en el film escenas que reflejan fragmentos del texto literario sin apenas variación, como por ejemplo el ritual de la cata de bombones o los anónimos contra Delia.

En primer lugar, la narración en estilo indirecto libre del texto literario deja paso al diálogo en estilo directo, propiciado por el cambio de medio. Los fragmentos narrativos y descriptivos suelen corresponder casi siempre en la *Circe* de Antín a secuencias dialogadas cuyo contenido no aparece en el relato literario. En lugar de intentar reproducir el hipotexto *in extenso* se intenta llevar a la pantalla los hechos que se narran en el texto de Julio Cortázar y captar el sentido y la esencia del mismo. Por ejemplo, lo que en el hipotexto sería un pasaje descriptivo de la personalidad de Delia desaparece en el hipertexto, donde los personajes se definen por sus actos y mediante los diálogos.

Por otro lado, algunos fragmentos aparecen en el film con algunos pequeños ajustes, aunque conservando su sentido original. Podemos encontrar un ejemplo en la adaptación a lenguaje cinematográfico del comienzo de *Circe*, donde el narrador habla de los chismes que circulan sobre Delia y de la reacción de Mario ante estos: *[...] esta vez le dolió la coincidencia de los chismes entrecortados, la cara servil de Madre Celeste contándole a su tía Bebé, la incrédula desazón en el gesto de su padre;*

Y también la chica de la farmacia [...] y hasta don Emilio, siempre discreto con sus lápices y sus libretas de hule., [...] en Mario se abría paso a puerta limpia un aire de rabia subiéndole a la cara. Odió de improviso a su familia con un ineficaz estallido de independencia.

En la *Circe* de Antín los comentarios maliciosos acerca de Delia y sus dos novios

muertos se ponen en boca de los amigos de Mario, sobre todo de Julio (cuyo nombre es un guiño de Antín a Cortázar), y aunque con otras palabras vienen a decir lo mismo, hacienda referencias implícitas al ahogamiento de Héctor y a la muerte súbita de Rolo en el zaguán de la casa de los Mañara:

JULIO: Este [Mario] no le tiene miedo ni al río ni al escalón del zaguán

MARIO: Lindo chiste. Lo que es de risa no me voy a morir...

[...] Trabajaré en el estudio y algún día como quien dice seré juez

JULIO: Si antes no te caés en el zaguán...

MARIO: No podés negar que sos del barrio...

JULIO: Lo dicen todos, esa piba ...

MARIO: Andá, no seas idiota...

En hipotexto e hipertexto nos encontramos pues con un comienzo *in media res*, en el que ya todo el mundo sabe de lo sucedido; esta información inicial sirve en ambos casos para poner al lector/espectador al corriente y dejar que, como viene siendo habitual, este juzgue por sí mismo si hay algo de verdad en los rumores que circulan sobre Delia Mañara.

Algo parecido nos encontramos en la adaptación del diálogo que sostienen Mario y Delia sobre el pez enfermo: en el texto literario, Delia anuncia el destino inevitable del animal (*Es inútil, está viejo y enfermo. Mañana se va a morir.*)

En la adaptación cinematográfica también aparece el pez, aunque el diálogo es distinto:

DELIA: A mí en cambio me gusta tocarlos, sentirlos, aunque traiga mala suerte, como dicen. Se mueren pronto, ¿sabés?

Más tarde vemos (35:43) a Delia sacando al pez de la pecera. No parece casual que esta escena tenga lugar tras la aventura de Mario y Raquel, cuando Mario decide escoger a Delia y le propone matrimonio en la cubierta del barco. El pez, al igual que Mario, está sujeto a la voluntad de Delia, a su merced.

Aparte de esto, en *Circe* de Julio Cortázar se pone de relieve la extraña relación de Delia con los animales, por ejemplo: *Un gato seguía a Delia, todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía si era cariño o dominación.,*

Mario notó una vez que un perro se apartaba cuando Delia iba a acariciarlo. Ella lo llamó [...] y el perro vino manso, tal vez contento, hasta sus dedos.,

Y las mariposas venían a su pelo [...]

Esta influencia un tanto perversa que ejerce la protagonista sobre los animales ayuda a alimentar el misterio que rodea a Delia y la dota de habilidades extraordinarias, casi mágicas, de ahí que Madre Celeste se explique esta particularidad alegando que *[Delia] había jugado con arañas cuando chiquita*, síntoma este que se relaciona con prácticas cercanas a la brujería.

En la adaptación fílmica desaparece la referencia a los demás animales, quedando reducida al pez ya mencionado y al conejito regalo de Héctor, que según la propia Delia *se murió a los pocos días*. Este aparece también brevemente en el hipotexto (*Héctor le había regalado un conejo blanco, que murió pronto, antes que Héctor.*)

También se reduce la aparición del gato de los Mañara, que en el relato literario cobra

cierta relevancia, en tanto que es otro ejemplo del destino que parecen tener todos los animales que se acercan a Delia (el pez, el conejito...): *Delia creía que el gato estaba empachado de pelos y apoyaba un tratamiento con aceite de castor [...] Pero Delia dijo que el gato se moriría, tal vez el aceite le prolongara la vida un poco más.*

En el film, en cambio, su presencia queda relegada a una charla trivial entre los padres de Delia y los de Mario (*Se empacha con los pelos a fuerza de lamerse, a ese que ve ahí le doy aceite de castor; es lo único que lo cura*), cosa que no hace sospechar que la mano de Delia pueda estar una vez más tras los infortunios del animal. El único indicio de la relación de Delia con el gato es una escena en la que aparece un platito con leche en el suelo, que ella no duda en pisar para verter su contenido por el suelo.

Más importante si cabe es el papel del felino en el párrafo que cierra el texto literario, ya que de forma explícita deja al descubierto la perversidad de Delia y acrecienta las dudas acerca de la muerte de los otros animales (y por extensión de Rolo y Héctor), cobrando así más validez la hipótesis de que Delia tuvo algo que ver en todo ello. Una vez que Mario se da cuenta de lo que contienen los bombones, se describe lo siguiente: *A su espalda, desde la cocina donde había encontrado al gato con las astillas clavadas en los ojos, todavía arrastrándose para morir dentro de la casa [...].*

Esta potente imagen, indicador de las intenciones de Delia, no aparece por tanto en la adaptación fílmica, a pesar de que Julio Cortázar aconseja a Manuel Antín que al final, cuando Delia dice “te quiero” a Mario, suceda lo siguiente:

En ese momento el gato huye. Huye cuando Delia dice esas palabras. La idea es que Delia acaba de admitir y confesar plenamente su amor, pero eso basta para que automáticamente necesite vengarse, protegerse de sí misma mediante la humillación del

hombre. El gato, metafóricamente, siente que a partir de esa frase Delia no va a retroceder en su venganza, y huye aterrado.

Sin embargo, sí que aparece en el filme una muestra de los pasatiempos macabros que entretienen a Delia: en 47:50 Mario descubre un regalo que le ha hecho su novia, que no es otra cosa que una caja que contiene mariposas muertas.

Podríamos argumentar que en cierto modo la influencia que tiene Delia en los animales se extiende a los hombres, que sin poder evitarlo se acercan a ella hasta llegar a su propia destrucción.

Otro cambio, esta vez más sustancial, corresponde al final del relato. Esencialmente hipotexto e hipertexto presentan un desenlace en el que Mario se da cuenta de lo que contienen los bombones de Delia, lo que le hace ver cómo es su novia en realidad. En el relato de Julio Cortázar se dice explícitamente en qué consiste el hallazgo de Mario: *La luna cayó de plano en la masa blanquecina de la cucaracha [...]*.

En la adaptación de Antín, en cambio, se opta por una imagen más sutil, y no se muestra directamente el contenido de los bombones, aunque sí se exponen las sospechas de Mario, que ponen al espectador sobre aviso. Así, Mario pregunta: *Delia, ¿de qué es este bombón? Pero... ¿qué hay en este bombón? ¿De qué es este bombón?*

Por otro lado, el texto literario es también más explícito respecto a lo que sucede con Delia, ya que parece que Mario, ante el horror y la repugnancia que siente al saber de qué están hechos los bombones, intenta ahogar a Delia con sus propias manos: *[...] entonces los dedos de Mario se cerraron en su garganta como para protegerla de ese horror que le subía del pecho [...] pero él quería solamente que se callara y apretaba para que solamente se callara [...]*. Sin embargo, tras el arrebató momentáneo, cesa en

su empeño y decide marcharse, dejando a Delia otra vez con los Mañara: *Aflojó el apretón y la dejó resbalar hasta el sofá, convulsa y negra pero viva.*

En la adaptación fílmica no aparece el enfrentamiento físico, aunque sí la misma reacción de asco y rechazo. En este caso, al percibir Delia tal hostilidad, se aleja de Mario poco a poco, llevándose consigo los bombones y desapareciendo en la penumbra de su casa, en esa oscuridad que lo inunda todo en el hogar de los Mañara.

En *Circe* de Manuel Antín encontramos diversos añadidos de secuencias completas, que no aparecen ni se mencionan en el hipotexto. Este es el caso de las escenas de la playa en la que se encuentran Mario y Delia (9:16) y todo el diálogo que ahí se desarrolla. También son añadidas las escenas de Delia desnuda ante el espejo, contemplando su propio reflejo (18:41) y las de Delia en el altillo (51:21), donde de nuevo se queda absorta ante el espejo. Estas escenas condensan de una manera muy visual la peculiar personalidad de Delia; según el propio Cortázar le pone de manifiesto a Manuel Antín: *En ese sentido me parece perfecta la VISITA AL ALTILLO (será un momento magnífico de la película) [...] (Op.cit.)*

Otras escenas que no aparecen en el texto literario pero sí en su adaptación son las de la fiesta en la que se conocen Mario y Raquel (25:00), las excursiones en yate, primero con Raquel (28:46) y después con Delia (32:25).

6.7.5 LA INSTANCIA NARRATIVA Y LA SUBJETIVIDAD DE LOS PERSONAJES

En *Circe* de Julio Cortázar la subjetividad que domina el relato es la de Mario, aunque mediatizada por el narrador. A través de este conocemos los pensamientos de Mario, por ejemplo *Porque ya no ha de importarle, pero esa vez le dolió la coincidencia de los chismes entrecortados [...]; Sin darse cuenta, Mario juntaba pedazos de episodios, se*

descubría urdiendo explicaciones paralelas al ataque de los vecinos.; Mario se acordaba de esa tarde porque acababan de ascenderlo [...].

El narrador tiene también acceso a la subjetividad de otros personajes, como por ejemplo de la propia Delia (*Delia estaba contenta con el resultado*) o sus padres (*Los Mañara encontraban injustificado el luto por un novio*).

En la adaptación fílmica de *Circe* la expresión de la subjetividad de los personajes tiene el fin de mostrar al espectador la relación de Delia con sus novios, que aunque son tres personas distintas para ella todos son lo mismo: su víctima. La historia se repite una y otra vez, y así se nos muestra en un buen número de ocasiones: Delia abre la puerta a Mario (su novio actual) pero en realidad lo que el espectador ve a través de los ojos de Delia es a Héctor, uno de sus novios muertos (39:24). Más adelante Mario le da un beso frente al espejo, y mediante un zoom y plano detalle nos adentramos en el pensamiento de Delia y vemos cómo recuerda la misma situación con los malogrados Héctor y Rolo de protagonistas (1:06:02). A continuación lleva sus bombones a Mario, pero cuando la cámara toma el punto de vista de Delia volvemos a acceder a su conciencia mediante breves *flashbacks* en los que vemos la misma escena con sus difuntos pretendientes.

Estas repeticiones no hacen sino incidir en la obsesión de Delia y en su conducta, que raya lo maníaco, en los pasos del proceso que lleva a sus novios a la destrucción: enamoramiento, propuesta de matrimonio, bombones...Ella misma confiesa: *pero si siempre es la misma vez, mamá*.

En la adaptación fílmica, por tanto, la subjetividad que pasa a primer plano no es la de Mario, que acapara en mayor medida el texto literario, sino la de Delia, a quien corresponden todas las imágenes mentales de sus anteriores novios. A pesar de ello,

tenemos acceso en algunas ocasiones a la consciencia de Mario, por ejemplo al final del film (1:08:20), cuando recuerda unas palabras de sus amigos a propósito de Delia: *Que se le muera un novio está bien, pero los dos que tuvo...Uno en el mismo zaguán, y el otro...mirá que ir a tirarse al río...* Aquí, un *zoom* en el personaje y la voz en *off* nos indican que estamos accediendo a sus procesos mentales.

En *Circe* encontramos un narrador-testigo anónimo que habla de los personajes en tercera persona, aunque la subjetividad de uno de ellos inunda su relato (en este caso Mario, el último novio de Delia Mañara). Del narrador sabemos poco, aunque a diferencia de otros cuentos como *La salud de los enfermos* nos ofrece algún detalle sobre su identidad y utiliza la primera persona ocasionalmente: *yo me acuerdo mal de Delia, pero era fina y rubia [...] (yo tenía entonces doce años, el tiempo y las cosas son lentas entonces).*

Resulta curioso ver cómo por un lado el narrador es omnisciente y es capaz de penetrar en la subjetividad de Mario (*creyó que los Mañara iban a alegrarse cuando él empezara a traerle los extractos a Delia*) y de explicar al lector pensamientos muy íntimos del personaje, a la vez que confiesa no recordar ciertas cosas con claridad: *yo me acuerdo mal de Mario*. También confiesa la poca fiabilidad de su relato, debido a que se basa en sus recuerdos, que empiezan a estar borrosos: *ahora ya es más difícil hablar de esto, está mezclado con otras historias que uno agrega a base de olvidos menores.*

El narrador crea de este modo una distancia: no puede explicar en su totalidad los hechos que narra, por lo que el relato presenta vacíos de información que crean una ambigüedad deliberada, dejando solo al lector ante la tarea de rellenar esos huecos.

Estamos por tanto ante lo que llamamos “narrador no fidedigno”, algo muy frecuente como ya hemos visto en la narrativa breve de Julio Cortázar.

El narrador adopta el punto de vista de Mario en un momento determinado de su vida (pues con el tiempo el personaje va cambiando su perspectiva de los hechos y el entendimiento de los mismos), y va desvelando detalles a la vez que Mario los conoce, aunque a lo largo de todo el cuento sospechamos que hay algo que todo el mundo sabe y que el narrador, en cuanto que asume la perspectiva del protagonista, no quiere compartir con el lector. Se opta entonces por el punto de vista de Mario antes de conocer la verdadera personalidad de Delia, antes de saber el misterio que escondían sus bombones caseros, y no la perspectiva del personaje tras conocer los puntos oscuros de su novia.

El punto de vista que predomina en *Circe* es, por tanto, el de Mario. A sus pensamientos accedemos varias veces, aunque en algunas ocasiones la expresión de la subjetividad de Mario se funde con el discurso del narrador: *Era penoso presenciar la sonrisa velada de Delia cuando se ponía el sombrero ante el espejo, tan rubia sobre el luto*. Aquí, aunque nada indica que está hablando el personaje, sabemos que el pensamiento no corresponde al narrador, quien se ha encargado de distanciarse de los sucesos y de los personajes. Resulta inverosímil que el narrador, quien quiera que sea, haya presenciado esta escena, y por tanto asumimos que se trata de la percepción de Mario, mediatizada por la instancia narrativa.

El narrador penetra, como apuntaba anteriormente, en la subjetividad del Mario, que vertebra todo el relato, y el lector va conociendo a los demás personajes a través de las opiniones del protagonista. Por ejemplo, de los Mañara dice que *eran raros, con su*

manera de aludir a Rolo y a Héctor sin violencia, como si estuviesen de viaje, y de su madre (Madre Celeste) que se opone a la amistad de su hijo con Delia, a la que reacciona violentamente: hizo ademán de cruzarle la cara con una toalla o con evidente disgusto cuando se entera del noviazgo de los chicos: [...] oyó sin hablar la noticia, puso a un lado la plancha y en todo el día no se movió de su cuarto [...] e incluso muestra abiertamente su desprecio hacia Delia: Madre Celeste la vio pasar una tarde y cerró con ostensible desprecio las persianas.

Además, lo que dicen los demás de Delia nos ayuda a dibujar su perfil, más allá de la visión idealizada que tiene Mario de ella, por lo que quizás sin quererlo el protagonista nos pone sobre aviso de la perturbadora personalidad de la chica: *todos hablaban de Delia Mañara con un gesto de pudor.*

También sabemos lo que les ocurrió a los anteriores novios de Delia e incluso los llegamos a conocer gracias a él. Mario escucha rumores que el narrador nos transmite: *Rolo cayó de una pieza al salir del zaguán de los Mañara; Héctor murió solo.* Es importante destacar que aunque prevalece el punto de vista de Mario, también se ofrece de manera indirecta la opinión de otras personas, opinión por cierto que no corresponde con la suya.

Los ejemplos de focalización interna en el personaje de Mario abundan a lo largo de todo el relato. Así, accedemos a sus sentimientos y pensamientos, casi siempre relacionados con Delia: *Hasta entonces Mario se había sentido fuera de Delia; A veces pensaba si Delia sabría exactamente lo que se murmuraba; Mario sospechaba un poco de amor; [...] no supo si le había devuelto el beso.*

Mientras en estos casos el acceso a la conciencia de Mario va introducida por marcas

del discurso que remiten al narrador (“sospechaba”, “pensaba”, “no supo”...), hallamos también ejemplos en los que los pensamientos parecen no estar mediatizados: *Pez de color muerto el día anunciado por Delia*.

Aparte de acceder a su conciencia, el narrador también da cuenta de todo lo que Mario percibe a través de sus sentidos. De hecho, *Circe* presenta un amplio abanico sensorial en torno a la vista, el gusto, el olfato y el tacto, sentidos todos ellos que confunden a Mario y le dan una percepción alterada de la realidad. Resulta interesante cómo los personajes secundarios conocen a Delia a través del oído (mediante chismes y comentarios que revolotean por el pueblo), mientras que el protagonista establece una relación con Delia a través de todos los sentidos, pero especialmente del gusto por medio de los bombones y licores que ella prepara. Podríamos considerar que el ritual de realizar los bombones y dárselos a probar a sus novios es un sustitutivo de las relaciones sexuales que Delia les niega a sus amantes. Para comprobar esta teoría basta con fijarnos en la reacción de Delia cuando Mario está a punto de probar los últimos bombones que ha preparado: *Delia gemía como si en medio de un placer infinito se sintiera de pronto frustrada*.

Así, vemos lo mismo que Mario, quien *veía sus dedos [de Delia] demasiado blancos contra el bombón*. Respecto a la percepción visual del protagonista, considero que se construye mediante una oposición entre luz y oscuridad que simbolizan la “ceguera” o credulidad de Mario ante los actos de su novia. No en vano Delia prefiere tener a Mario a oscuras: *Alguien encendió la luz y Delia se apartó enojada del piano y sobre todo cuando se trata de probar bombones: siempre en la sala y casi de noche, y había que cerrar los ojos [...]; Había que cerrar los ojos para adivinar el sabor; A una muda consulta de Delia fue Mario a apagar las luces de la sala. Quedó la lámpara en la mesa*

del rincón [...] En torno al piano había una luz velada”, “los ojos crecidos –o era la sombra de la sala.

Curiosamente, es cuando hay luz cuando las cosas poco agradables aparecen y el protagonista empieza a sospechar: *Alguien encendió la luz y Delia se apartó enojada del piano, a Mario le pareció un instante que su gesto ante la luz tenía algo de la fuga enceguecida del ciempiés, una loca carrera por las paredes; cuando encendió la luz [...] las cucarachas huían por las baldosas; La luna cayó de plano en la masa blanquecina de la cucaracha.*

Como ya adelantaba anteriormente, el sentido del gusto adquiere relevancia en *Circe*, y así, además de adoptar la perspectiva visual de Mario, también llegamos a saber qué gusto tienen los bombones caseros de Delia con una gran precisión: *algo apenas amargo, con un asomo de menta y nuez moscada mezclándose raramente; adivinó un sabor a mandarina; los bombones tenían gusto a moka y un dejo raramente salado.*

Por último cabe destacar dos ejemplos que encontramos en *Circe* en que la focalización interna remite a otros personajes que no son Mario: por un lado accedemos a la conciencia de Delia (*Se dejaba adorar vagamente por Mario y los Mañara*) y también sabemos lo que piensan los Mañara (*Después se dieron cuenta de que a Mario no lo molestaba la evocación de los novios*).

En la adaptación cinematográfica de este relato, también llamado *Circe* (Manuel Antín, 1963), el punto de vista predominante no es el de Mario, sino el de la propia Delia, como ya decía a propósito de la expresión de la subjetividad en este relato. En varias ocasiones se muestra al espectador la conciencia de Delia, que revive una y otra vez puntos clave de su noviazgo con Rolo y Héctor, sus dos novios ya fallecidos. Las

imágenes mentales de la chica se contraponen una y otra vez con idénticas escenas que ella misma está viviendo con su actual novio, Mario, como por ejemplo el ritual de los bombones y sus negativas a tener relaciones sexuales. Los *flashback* que aparecen en la película remiten a Delia, y al contrario que en el hipotexto, conocemos a sus ex novios a través de ella, y no de Mario. De hecho, se le atribuyen recuerdos de hechos que no está claro que haya presenciado, como el suicidio en el mar de uno sus novios.

Además, la instancia narrativa se centra en Delia; de hecho hay más planos suyos que de ningún otro personaje, incluido Mario, y la cámara la sigue incluso cuando está sola, empleando ocularización cero. Debemos resaltar que todo el film está narrado en ocularización cero, sin utilizar la ocularización interna. Sin embargo, sí que encontramos algún ejemplo de auricularización interna, por ejemplo cuando desde el exterior de la casa de los Mañara se gritan insultos hacia Delia (“¡asesina!”).

También en el relato fílmico el espectador va poco a poco descubriendo los puntos oscuros de la personalidad de Delia, a pesar de que otros personajes (los amigos de Mario, sus padres) ya nos dan alguna pista acerca de la mala fama de la chica. En este caso, estas opiniones no están sujetas al punto de vista de Mario.

El proceso de desconocimiento al conocimiento que sufre Mario también va representado mediante la dicotomía luz/oscuridad: los encuentros de los dos protagonistas se desenvuelven en penumbra, hasta la noche en que Mario va a pedir la mano de Delia. Esa noche, Delia le dice a su madre: *¿encendiste todas las luces? ¿Las encendiste tú?* Es evidente, como en el hipotexto, que la oscuridad es el territorio de Delia, y que quiere que siga siendo así. Por eso cuando Mario le dice que *hoy está todo tan distinto* ella responde *Sí, hay demasiada luz*, y acto seguido las apaga. Más tarde, el

mismo Mario apaga la lámpara.

Las luces encendidas con las que se encuentra la pareja anticipan el desenlace, la anagnórisis, el momento en que Mario abre los ojos y se da cuenta de lo que sucede con su novia. Como en el texto de Cortázar, los bombones aparecen en escena. La lámpara del salón está de nuevo encendida, y en este momento se produce un cambio de focalización de Delia a Mario: ahora se intenta mostrar la subjetividad de Mario y el cambio que se produce en él fruto de la anagnórisis.

Aunque, como decía, el punto de vista dominante en la adaptación cinematográfica de *Circe* es el de Delia, en algunos fragmentos se focaliza en el personaje de Mario. Solo así se explica que en determinados momentos podamos acceder a sus pensamientos o recuerdos.

En *Circe*, tal y como afirma Pozuelo Yvancos (1993:234) *el lector interpreta la realidad, el narrador ya lo ha hecho antes, pero por encima de ellos no hay ninguna instancia autenticadora que resuelva al conflicto*. El autor-narrador como instancia superior y omnisciente, capaz de resolver todo conflicto y de proporcionar una versión de los hechos definitiva e inequívoca ha muerto, como afirmaba Cortázar en *Último round* (2009:64):

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

6.8 LA MENTIRA COMO FORMA DE VIDA: LA SALUD DE LOS ENFERMOS Y MENTIRAS PIADOSAS

Ya desde el comienzo de *Mentiras piadosas* se hace patente la deuda del film para con el relato de Julio Cortázar que lleva por título *La salud de los enfermos* y que está incluido en la colección *Todos los fuegos el fuego*, publicada en 1966. De hecho, en los títulos de crédito se afirma que la película es una “versión libre” de dicho cuento.

Mediante la elección del título el director, Diego Sabanés, ya adelanta el que va a ser el hilo conductor del film: las mentiras y los secretos que esconde la familia protagonista. Si bien el argumento bebe en gran medida de *La salud de los enfermos*, en la adaptación cinematográfica la familia parece guardar, como veremos a continuación, un pasado de engaños que explican en cierto modo su comportamiento ante la falta de noticias del hermano que se va de casa.

6.8.1 ESPACIO

Tanto *La salud de los enfermos* como *Mentiras piadosas* transcurre en Buenos Aires, por lo que podríamos decir que la acción de ambos textos se desarrolla en el mismo espacio. Sin embargo, sí que se produce un cambio en el paso de relato literario a relato fílmico en lo que tiene que ver con lo que podríamos llamar “espacio imaginado” o “espacio ficticio”, es decir, el lugar en que se supone que está el hermano menor, que se menciona continuamente en el texto, pero que en realidad no es escenario de ningún hecho. Si en el hipotexto Alejandro está supuestamente en Brasil trabajando como ingeniero en una fábrica (aunque en realidad él iba a encontrarse con un amigo en Montevideo, donde pierde la vida) en el hipertexto a Pablo (que así se llama el hermano desaparecido en el film) se le supone París.

Ambos lugares, aunque no llegan a aparecer en el relato, sí se hacen presentes en la narración a través de las cartas ficticias que van llegando y que los hermanos leen a su madre. En *Mentiras piadosas* esta presencia del espacio ficticio cobra mayor relevancia e invade en mayor medida el espacio real en el que se encuentran los personajes, puesto que mediante ardides de la familia (enviar dinero a unos amigos que viven en la capital francesa para que compren objetos y los envíen desde allí haciéndose pasar por Pablo) mamá incluso recibe regalos procedentes de París.

En relación al espacio del relato debemos también mencionar un cambio que se produce en el paso de relato literario a relato fílmico y que tiene que ver con lo que llamamos “espacio psicológico”: en *Mentiras piadosas* vemos cómo el tiempo atmosférico del lugar en el que se desarrollan los hechos, esto es, la casa familiar va haciéndose cada vez más oscuro, a medida que los acontecimientos se van precipitando. Al principio del film, cuando Pablo se va a coger el barco, vemos que hace sol. Esto se mantiene así, por ejemplo, cuando le hacen una sesión de fotos en el jardín a Patricia, la novia de Pablo. El tiempo comienza a tornarse más violento, más agitado, tras la muerte de la tía Celia. Cuando Patricia abandona la casa anunciando que nunca volverá a pisarla cae una lluvia torrencial y la tormenta no cesará hasta el final de la película. Parece, por tanto, que el estado de ánimo agitado de los personajes se corresponde con la naturaleza airada que los rodea.

En *Mentiras piadosas* hallamos algo que quizás pase un tanto desapercibido en *La salud de los enfermos* pero que encontramos en otros relatos breves de Julio Cortázar y que ayuda a configurar el espacio del relato, aunando una vez más espacio físico con espacio psicológico: la subversión o perversión del concepto de casa.

En *Mentiras piadosas*, al igual que en *La salud de los enfermos*, la casa se vincula a encierro, a misterio, a secretos por esconder. Prácticamente todos los personajes tienen o guardan un secreto. Esta idea de hogar como cárcel la encontramos también en otros relatos breves de Julio Cortázar, como por ejemplo en *Circe*. Recordemos que en este relato Delia, la protagonista, prácticamente no cruzaba las verjas de su casa y al igual que la familia guarda en secreto la muerte de Alejandro/ Pablo primero y de su tía después, también los Mañara (padres de Delia) guardan silencio respecto al comportamiento de su hija y al destino de sus novios muertos. La atmósfera en ambos casos es oscura, como si la ausencia de luz fuese una metáfora de la falta de claridad y de verdad que reina en sendos relatos.

En *Mentira piadosas*, desde el comienzo los personajes están sumidos en un ambiente oscuro, cerrado. La película se abre con Jorge escribiendo una carta en penumbra y se cierra con Jorge y Nora cenando prácticamente a oscuras, de nuevo asociando la atmósfera de la casa con el desconocimiento y la negación de la realidad a la que se someten voluntariamente. A lo largo de la película los personajes cocinan, hablan, escriben y negocian en habitaciones con escasa luz. Vemos, por ejemplo, cómo los tres hermanos caminaban a oscuras por casa cuando eran niños y resulta revelador el hecho de que en el momento en que encienden la linterna descubren la verdad sobre el miedo de su abuela a caerse, ya que la luz les muestra una cucaracha que se ha caído boca arriba y no puede darse la vuelta.

Todos los recuerdos que tienen los personajes están anclados a su casa, pero sin embargo no son recuerdos felices. A pesar de ello, la casa se convierte en un símbolo, en una metáfora de ese afán por no querer avanzar, por no querer dejar atrás el pasado, aunque sea doloroso. Así, en *Mentiras piadosas* vemos cómo ante la grave situación

económica que atraviesa la familia, Jorge propone vender algunos muebles o enseres. A continuación, tiene lugar la siguiente conversación entre Jorge y su tío Ernesto:

Ernesto: ¿No te parece más sensato moverse a una casa más chica?

Jorge: ¿Sacar a mamá de esta casa? ¿Con lo que significa para ella, para nosotros? Es la casa de la familia...

Ernesto: Me parece que...

Jorge: La casa es la casa y no la vamos a dejar. Y punto.

Advierte Carmen de Mora (*Cuadernos Hispanoamericanos*, 1980:342-354) a este respecto que podemos hallar varios rasgos externos similares a *Casa tomada* en cuanto a situación espacial: tanto en este relato como en *La salud de los enfermos* vemos el mismo aislamiento de la familia en el espacio reducido de una casa, que aquí lleva a sus miembros incluso a perder la conciencia de sus propios actos. Si en *Casa tomada* los dos hermanos protagonistas comienzan a alterar sus rutinas debido a la presencia de unas personas que nunca llegamos a conocer, y que ni tan siquiera sabemos si existen, en *La salud de los enfermos* es la presencia de la madre la que condiciona los actos de la familia, incluso cuando ella no está presente. Dice el narrador al comienzo del relato que *Aunque la casa era grande, había que tener en cuenta el oído tan afinado de mamá y su inquietante capacidad para adivinar dónde estaba cada uno.*

En *Mentiras piadosas* vemos cómo los personajes también actúan como si mamá los estuviera observando. Por ejemplo, cuando llaman para informar de que la tía Celia se ha muerto, Nora continúa con la conversación telefónica después de que ya le han colgado, haciendo ver que Celia está bien. Después, obligan a su tío a irse de casa

porque aunque mamá no sale de la habitación, podría saber que está y preguntarse por qué su mujer, Celia, no está con él, lo cual daría pie a sospechas.

En *Mentiras piadosas* nos encontramos con una imagen muy poderosa que no se aparece en *La salud de los enfermos*: cuando se va Pablo, Nora cierra la puerta de su habitación con llave y la cuelga en un llavero de la pared. Ocurre lo mismo después, cuando despiden a la empleada de hogar y cuando muere la tía Celia. De una forma un tanto simbólica parece que al ir cerrando habitaciones la casa se va haciendo cada vez más pequeña, más asfixiante.

Es inevitable aquí hacer referencia de nuevo a *Casa tomada*, pues el film recuerda mucho a este relato de Cortázar. El hecho de que Nora vaya cerrando habitaciones a medida que la gente se va remite sin duda a ese aislamiento que sufren los dos hermanos protagonistas en su propia casa, hasta el punto de verse confinados a una sola habitación primero, e incluso obligados a abandonarla después.

6.8.2 PERSONAJES

En *Mentiras piadosas* aparecen, a grandes rasgos, los mismos personajes que en *La salud de los enfermos*: los tres hermanos (aunque en el texto original son cuatro), la madre, los tíos, la novia del hermano que se va e incluso el médico. Sin embargo, sí se producen algunos cambios, comenzando por el nombre de los personajes, que varía en prácticamente todos los casos.

Por un lado, tenemos a Alejandro, el hijo que se va de casa, que en la adaptación cinematográfica se llama Pablo. Su papel en ambos textos es similar, puesto que en los dos casos desaparece y lo que conocemos de él es a través del resto de personajes. Sin embargo, su presencia se hace visible a través de las cartas que supuestamente envía, de

forma periódica, a su familia. En *Mentiras piadosas* sí que se nos presenta a Pablo antes de irse, por lo que podemos atisbar algunos rasgos de sus personalidad, por ejemplo que es independiente, algo juerguista y mujeriego, algo que contrasta con la personalidad de sus dos hermanos.

Un cambio sustancial respecto a este personaje es que su profesión (y por tanto el motivo de su viaje) y su destino son distintos. En *La salud de los enfermos* Alejandro es ingeniero y supuestamente se va a Brasil, mientras que en *Mentiras piadosas* Pablo es violinista y se va a París.

El personaje del hermano mayor, Carlos, recibe el nombre de Jorge en el relato cinematográfico. En el texto literario ya se deja entrever su carácter responsable, por ejemplo cuando tiene que ir a recoger el cuerpo de su hermano a Uruguay. Esto se acentúa en la adaptación cinematográfica al contrastar la figura de Pablo con la de Jorge: al comienzo del film vemos cómo los dos hermanos se encuentran cuando Pablo llega a casa tras una noche de fiesta, ya que era su último día antes de irse a probar suerte a París. Su hermano Jorge, en cambio, espera su llegada sentado en sofá a oscuras. Cuando Pablo le pregunta por qué no ha ido a su despedida, él responde que “tenía trabajo”.

Contrasta también el optimismo de Pablo con el carácter pesimista, con la tristeza de su hermano. En esa última noche antes de irse a Francia, ambos hablan sobre lo que le espera allí:

Jorge: ¿A ella (Patricia) sí le contaste?

Pablo: Sí, y le parece muy bien. Piensa que me puede ir fenomenal en París. Como a otros músicos.

Jorge: Bah...eso es lo que ellos dicen...

En ocasiones parece incluso que Jorge muestra resentimiento, o tal vez envidia hacia su hermano, hacia su capacidad de cambiar, de evolucionar. Así, momentos antes de irse tiene lugar esta conversación:

Ernesto: Una ayudita para el viaje (le da dinero) es lo que tu viejo hubiese querido...

Jorge: Sí, claro, irse a París a tocar a un cabaret, eso le habría encantado a papá.

Si Carlos (Jorge en la adaptación fílmica) es el hermano responsable que lleva sobre sus espaldas el peso de la casa, Rosa es la hermana sacrificada, ama de casa, entregada al cuidado de su madre. Este personaje adquiere muchos más matices en el relato fílmico, en el cual pasa a llamarse Nora. En su primera aparición vemos cómo actúa de un modo casi maternal con su hermano Pablo: él le pide que le haga el desayuno y más tarde, cuando están a punto de irse, le da algo de comida “para el viaje”. A partir de ese momento y a lo largo de todo el film vemos cómo Nora se encarga de diversas tareas en la casa, sobre todo de aquellas que tienen que ver con la cocina. Por ejemplo, en 46:23 vemos cómo prepara y sirve el té y cuando despiden a la sirvienta, es ella quien se encarga de preparar las comidas (como la cena de nochevieja), de planchar y de las labores de hogar en general. De hecho, rara vez la veremos ya sin el delantal. Esto se mantendrá hasta el final del film, en el que vemos cómo Nora sirve a su hermano la cena, años después de la muerte de su madre.

Cabe destacar que en el hipotexto aparece otra hermana, Pepa, que no forma parte de la adaptación fílmica. Podríamos considerar que los personajes de Pepa y Rosa, poco desarrollados en el texto de Julio Cortázar, se funden en *Mentiras piadosas* en el de Nora.

En *Mentiras piadosas* aparece un personaje que ayuda a perfilar a Nora y que no encontramos en el relato original de Julio Cortázar: se trata de Lito, el chico de los recados que se encarga de llevar frutas y hortalizas a la casa de la familia. En el film vemos cómo Lito intenta acercarse a Nora y cómo flirtea con ella, e incluso la invita a salir con él. Sin embargo, no recibe más que negativas por parte de Nora, con el pretexto de que tiene mucho trabajo en casa. El siguiente diálogo que tiene lugar entre los dos es significativo, pues deja claras las prioridades de Nora:

Nora: Me ponés nerviosa Lito...

Lito: ¿Y por qué te pones nerviosa?

Nora: Tengo cosas que hacer...y vos también ¿no?

Lito: Oye, vamos a tener un tiempo...

Nora: Cuando vuelva mi hermano hablamos.

Lito: ¿Y si tu hermano no vuelve?

Nora: (silencio incómodo) Andate, Lito.

Más adelante vuelve a tener lugar una conversación entre ambos, en la que vemos a una Nora más sombría, cada vez más absorbida por los cuidados de mamá y la cuidadosa elaboración de las mentiras en las que basan su existencia:

Lito: ¿Y cómo van las clases?

Nora: No, no estoy dando más clases. Mucho trabajo en casa...

Lito: ¿Y por qué no salís un poco? Para distraerte...

Nora: No.

Lito: ¿Y por qué no?

Nora: Porque...no. No puedo. Me necesitan acá.

Mediante este conato de relación con Lito el personaje de Nora adquiere quizás un tinte más oscuro, pues vemos que cada vez renuncia a más cosas y deja de lado su propia vida (sus clases, sus relaciones sociales...) por dedicarse al cuidado de la casa y de mamá.

En otro momento también confiesa a Patricia las razones por las que no sale de casa, de nuevo haciendo hincapié en su sacrificio voluntario y en su deber de atender a su madre:

Patricia: Hace bastante que no vas por el club.

Nora: No salgo mucho, la verdad.

Patricia: Podrías salir más, ¿no? Divertirte, conocer a alguien... [...]

Nora: Yo tengo que cuidar a mamá.

Patricia: Sí, claro...

Nora: Cada uno tiene sus compromisos, ¿no?

Patricia: Sí, por supuesto...

El personaje de Nora recuerda, una vez más, a la Irene de *Casa tomada*, ya no solo por la estrecha relación entre los dos hermanos, sino también por sus características. En *Casa tomada* se dice de ella que “rechazó dos pretendientes sin ningún motivo” y que “era una chica nacida para no molestar a nadie”, dos rasgos que parecen encajar a la

perfección con la imagen que se da de Nora en *Mentiras piadosas*, si bien es verdad que en *La salud de los enfermos* los personajes de Pepa y Rosa, en quienes se basa Nora, carecen de profundidad.

Otro de los personajes que aparecen en hipotexto e hipertexto es el de María Laura (llamada Patricia en la adaptación fílmica) que es la novia de Alejandro/Pablo. En ambos casos este personaje accede a ser partícipe del engaño a mamá, aunque en *La salud de los enfermos* la mentira resulta más traumática, pues al contrario que en *Mentiras piadosas*, ella sí sabe que su novio está muerto, y se ve obligada a fingir cada jueves delante de mamá e incluso a hablar de su futuro matrimonio con el pequeño de la familia. En la adaptación fílmica se lleva más lejos la idea de la futura boda, e incluso comienzan a prepararla con gran celeridad, hasta el punto de que Patricia se prueba el vestido de novia.

En los dos textos este personaje se convierte en la voz de la razón, algo que resulta comprensible si tenemos en cuenta que ella no es parte de la familia y por tanto tiene, hasta cierto punto, una mayor libertad y un menor compromiso con mamá. En ambos casos, tanto María Laura como Patricia acaban rompiendo relaciones con la familia cuando la situación se vuelve insostenible. Además, es la encargada de verbalizar algo que todos temen: que su madre sabe que le están mintiendo acerca del paradero de su hijo.

Al igual que ocurría en el caso de Nora, el personaje de María Laura adquiere más relieve en el texto fílmico. Por ejemplo, aquí tiene lugar un acercamiento entre Patricia y Jorge que no aparece en el relato original, y que sin duda contribuye a crear más tensión y obliga a los personajes, de nuevo, a elegir entre continuar con su vida o seguir

viviendo una mentira.

Asimismo, también los tíos Clelia y Roque están presentes en la adaptación cinematográfica, aunque con los nombres de Celia y Ernesto. Al igual que ocurre con los demás personajes, estos resultan más planos en el hipotexto, casi meros figurantes cuyo objetivo es contribuir al bienestar de mamá y ayudar a hacer más creíbles las mentiras que envuelven la vida familiar. Quizás adquiere algo más de protagonismo en el relato cinematográfico la tía Clelia, pues altera la vida de los personajes al enfermar y se convierte, a consecuencia de ello, en un quebradero de cabeza para los demás, en otra desgracia que ocultar a la delicada mamá.

En *Mentiras piadosas*, como decíamos, esta pareja tiene personalidades más matizadas, más complejas. En el caso del tío Roque, vemos, gracias a los *flashbacks*, que era compañero de fechorías del padre de los chicos. Se incluyen, además, algunas escenas en las que aparece flirteando con la criada y tomándole fotos entre risas. Esta jovialidad contrasta con la seriedad de la tía Celia, a quien siempre vemos circunspecta y cabizbaja.

Al igual que en *La salud de los enfermos*, este personaje tiene importancia para el desarrollo de la trama, pues enferma y acaba falleciendo, lo que obliga al resto de familiares a crear una historia ficticia para explicar a la matriarca los motivos de la ausencia de Celia. En este caso, explican que se va unos días al campo a tomar aire fresco.

Sorprende que, a pesar de que ella también resulta estar muy enferma, todo el mundo se vuelque en no empeorar la salud de mamá. De hecho, incluso ella misma insiste en subir a despedirse de ella, aunque ni siquiera es capaz de subir sin ayuda las escaleras que

llevan a la habitación en la que está mamá.

Todos los personajes de los que hemos hablado hasta ahora comparten, tanto en *La salud de los enfermos* como en *Mentiras piadosas*, la excesiva, casi insana protección hacia quien consideran el más débil. En el texto fílmico, además de la madre, aparece la figura de la abuela, con quien todos se vuelcan para evitar que se caiga, ya que según sus propias palabras “si me caigo ya no me levanto más”. En la película se dice cómo le compran zapatos antideslizantes o quitan las alfombras de toda la casa para evitar que tropiece.

Esto nos lleva a hablar del que, sin duda, es el personaje central del relato literario y también del fílmico: la madre.

En primer lugar, llama la atención que el lector/espectador nunca llegue a saber su nombre, ya que ninguno de los personajes lo pronuncia en ningún momento. Resulta curioso que el narrador también se refiera a ella como “mamá”, término que indica cercanía y proximidad. De hecho, todos los personajes recurren a ese término cariñoso para hablar de ella, y ni siquiera utilizan “madre”. Esto ya puede ser indicativo del vínculo tan estrecho entre este personaje y sus hijos, quienes son capaces de todo con tal de no empeorar su salud.

Tanto en *La salud de los enfermos* como en *Mentiras piadosas* vemos cómo la familia trata a la madre con un mimo y un cuidado excesivo y tratan por todos los medios de ahorrarle cualquier dolor o sufrimiento. En ambos textos aparecen varias referencias al delicado estado de salud del personaje; por ejemplo, en el hipotexto leemos: *la familia cuidaba como siempre de mamá que ese día estaba dolorida y difícil; [...] la vida de mamá era bien penosa, y aunque poco se quejaba había que hacer todo lo posible por*

acompañarla y distraerla. En el hipertexto, los comentarios del médico y la familia se acompañan con la imagen de la madre siempre metida en la cama, que abandona en contadas ocasiones y siempre con ayuda de la familia.

Vemos incluso que la familia trata a la madre de una forma un tanto infantilizadora, ya no solo porque insistan en protegerla y en ocultarle la verdad con el pretexto de ahorrarle disgustos, sino también por la forma que tienen de dirigirse a ella algunas veces. En *La salud de los enfermos*, por ejemplo, vemos cómo Jorge, su hijo, la besa en la mejilla y le dice: *Mamita tonta.*

Paradójicamente, mamá es a la vez un personaje indefenso, enfermo, pero también una presencia que invade la casa, una persona controladora que de una forma u otra, ya sea voluntariamente o sin pretenderlo, subyuga a todos los demás y condiciona su comportamiento, hasta el punto de hacer que todos dediquen su vida a procurar su bienestar.

El carácter manipulador del personaje de mamá queda de manifiesto en el film en la escena en la que la familia se dispone a sacarle una fotografía a Patricia para, supuestamente, mandársela a Pablo. Aunque mamá no está con ellos, maneja la situación desde su cama, dándoles órdenes a través de Celia, que les grita a los demás desde la ventana del cuarto. Se da la paradoja de que mamá no puede ver nada de lo que están haciendo los demás en el jardín, y sin embargo, controla todo sin necesidad de estar allí, y lo que quizás resulta más chocante, los personajes acatan sus órdenes ciegamente, aunque saben que ella no va a poder ver si lo hacen o no. Sin embargo, tras varios imperativos de mamá, Celia recurre una vez más a la mentira y le dice que le han dado a Patricia una rosa “roja, roja como la sangre”, cuando en realidad sostiene en las

manos un lirio blanco. Esta situación de excesivo control por parte de la madre puede resumirse muy bien en una frase que dice Jorge a su hermano Pablo en una escena del film: *al final mamá siempre se entera de todo*.

A pesar de que sus hijos idolatren a su madre y se desvivan por ella, vemos que su comportamiento no es siempre el de una madre amorosa y dulce. En ambos textos, por ejemplo, manifiesta su preferencia por Pablo/Alejandro, su hijo menor. Así, en el film reconoce ante Patricia que Pablo siempre fue su favorito (*Así, entre nosotras...Pablo siempre fue mi preferido*) en el hipotexto dice algo parecido (*Alejandro fue siempre el más inteligente – explicó mamá- Así como Carlos el más tesonero.*)

Cabe destacar a este respecto que el personaje de mamá recuerda a otras madres presentes en otros relatos breves de Julio Cortázar y cuyo perfil es también el de castradora o manipuladora. Pensemos, por ejemplo, en *Cartas de mamá*, relato en el que los personajes protagonistas se ven condicionados por las misivas que envía la madre (curiosamente tampoco tiene nombre de pila, sino simplemente “mamá”) y que altera sus vidas al mencionar en ellas al hijo muerto.

Resulta también interesante resaltar el concepto de familia que se maneja en *La salud de los enfermos* (y por extensión en *Mentiras piadosas*). Dice Roberto Chacana (2007) que hay un denominador común en lo que a familias se refiere en la narrativa breve de Julio Cortázar: la cohesión provocada en parte por la enfermedad que afecta a uno o varios miembros. Además de en *La salud de los enfermos*, esto sucede en otros relatos como *Cefalea* (donde los integrantes de una familia sufren distintos tipos de “cefaleas” que solo pueden aliviar mediante una rigurosa medicación y atentos cuidados) o *Pesadillas* (donde Mecha cae en coma y solamente sus padres y su hermano confían en que pueda

ser reversible).

Por otro lado, y como veíamos anteriormente, la familia se aísla, conforma un microcosmos del que son reacios a salir. Poco a poco, todo lo que esté fuera de los muros de su casa se torna hostil. Tanto en *La salud de los enfermos* como en *Mentiras piadosas* vemos cómo rara vez los personajes abandonan la casa familiar. De hecho, los personajes que se van lo hacen para no volver (Alejandro/ Pablo o la tía Clelia/Celia). Esto sucede también en otros relatos cortazarianos como *Casa tomada*, en el que Irene, protagonista femenina, no sale de casa, y su hermano lo hace para comprar lana para ella y algunos libros para él. En *Circe*, Delia es reacia a salir de casa de sus padres, mientras que en *Cefalea* los miembros de la familia están reclusos en casa, dedicados al cuidado de las “mancuspías”.

Podríamos afirmar, por tanto, que los personajes principales son, por un lado, Mamá y Alejandro/Pablo y por otro lado “la familia”, que forma un todo y que actúa al unísono, guiados por una especie de cerebro colectivo. Esto resulta aún más patente en el caso del texto original, donde los personajes están sin perfilar y parecen incluso intercambiables (pensemos por ejemplo en Pepa y Rosa, a quienes no sabríamos distinguir).

6.8.3 TRANSFORMACIONES

En el proceso de adaptación de *La salud de los enfermos* al lenguaje cinematográfico podemos observar diversas diferencias, algo lógico si tenemos en cuenta que desde el comienzo del film se deja constancia de que *Mentiras piadosas* es una “versión libre”, como decíamos, del relato en el que se basa.

En primer lugar, debemos destacar el añadido de varias escenas. Por ejemplo, a lo largo

de toda la película se van insertando *flashbacks* de la infancia de los hermanos, que van haciendo un retrato de esa familia un tanto disfuncional que nos presenta *Mentiras piadosas*. Así, vemos a la abuela de los tres hermanos caminar con dificultad mientras el resto de la familia ayuda ante la atenta mirada de los niños (2:18) mientras la voz en *off* explica que la abuela tenía miedo de caerse de espaldas. También vemos (29:53) cómo un conejo que aparece en el regalo que Pablo envía desde París retrotrae a Jorge a su pasado, a una escena en que él y sus hermanos de pequeños persiguen a un conejo en el jardín, mientras en el interior de la casa su padre y su tío llegan bebidos, con el consiguiente enfado de mamá y la abuela. Más adelante el conejo muere, y su madre les dice que se ha escapado al bosque; sin embargo descubren a su tía Celia enterrándose en el jardín. Jorge se da cuenta por primera vez de que su madre les está mintiendo.

Otro *flashback* que no aparece en *La salud de los enfermos* se produce en un momento en el que Nora está planchando y encuentra un billete entre la ropa (56:47) Esto la hace recordar una fiesta en su casa, en la que descubre a su padre besando a otra mujer. Cuando se lo dice a su madre, esta la regaña y castiga, y le dice que es mentira. Nora recuerda también la muerte de su padre y su funeral.

Además de estos *flashbacks* añadidos, hay otros elementos que no aparecen en el hipotexto y que se incluyen en el hipertexto. Por ejemplo, en el texto original no aparece la sombrerería, que es el negocio familiar de los protagonistas. Tampoco aparece la sugerencia del doctor que recomienda que, ante la falta de noticias de Pablo, sea la familia la que escriba una carta a la madre haciéndose pasar por su hijo. En *La salud de los enfermos* la idea parte de los propios protagonistas y es el médico quien escucha la idea y consiente en ocultar la verdad a la madre: *el doctor Bonifaz había sido el primero en comprender y aprobar que le ocultaran a mamá lo de Alejandro*.

Por otro lado, aunque el recurso para mantener a mamá ignorante de la verdadera situación de Pablo/Alejandro se mantiene (las falsas cartas) su contenido no es el mismo, puesto que el destino del personaje y su profesión no coinciden. Además de las cartas, en el film se introduce también otro elemento: una ficticia llamada de teléfono. Se introduce además otra subtrama que acentúa aún más los sacrificios que hace la familia para contentar a mamá: en el film tienen problemas económicos, agravados por el gasto extra que supone comprar los regalos que hacen pasar por envíos de Pablo.

Otro de los elementos que sufren transformaciones en el paso de texto literario al texto fílmico es el esquema argumental, como veremos a continuación.

Una novedad muy importante que altera en buena medida el argumento del relato es que en el hipotexto los personajes ya saben desde el principio (excepto mamá, claro está) que Alejandro ha muerto. Sin embargo, en el hipertexto, ni la familia ni su novia Patricia (María Laura en el relato original) saben qué ha pasado con Pablo: simplemente empiezan a pensar que algo malo ha podido suceder, puesto que no han recibido ninguna noticia suya tras casi dos meses de haberse ido.

En el film es Patricia, la novia de Pablo, quien por primera vez expresa en voz alta el temor que en secreto tienen todos: que Pablo está muerto (*Pablo no va a volver [...] Pablo no puede estar vivo [...] porque nunca dio señales de vida, Jorge*) En el hipotexto también es la primera en interrumpir la farsa y decide dejar de ir todas las semanas a ver a mamá. Sin embargo, no verbaliza el hecho de que su novio está muerto, puesto que desde el comienzo del relato todos los miembros de la familia lo saben, excepto mamá. Sí que coincide el hecho de que sea María Laura/ Patricia quien informa a los hermanos de que su madre se está dando cuenta del engaño.

Además, en el hipotexto, tras morir mamá, Rosa (la hermana del desaparecido) se descubre a sí misma pensando en escribirle una carta a su hermano para contarle lo sucedido, aunque según las palabras del narrador no lo llega a hacer:

[...] Se dio cuenta de que mientras la leía había estado pensando en cómo habría de darle a Alejandro la noticia de la muerte de mamá.

En la adaptación fílmica, en cambio, Nora (Rosa en el relato de Cortázar) sí escribe esa carta, que nosotros escuchamos en voz en *off*, contándole a Pablo las novedades respecto a la salud de su tía. Por si esto fuera poco, Nora no cuenta la verdad en su carta, sino que prosigue con la misma mentira que le contaron a mamá (que Celia se va a pasar unos días en el campo):

Querido Pablo:

El cambio de clima nos trajo un par de sorpresas: la tía se descompuso un poco (nada grave, no te asustes). El médico dijo que lo único que necesita es pasar unos días en el campo. El tío se fue con ella, por supuesto. Hace ya dos semanas [...]

Se introduce así una mentira dentro de la mentira, algo que no ocurre en el hipotexto. Esto sucede de nuevo cuando Jorge le dice a Patricia que en realidad sí que llegó una carta de Pablo hace meses, pero que no se la quiso enseñar a nadie porque contaba que no le estaba yendo como esperaba. El espectador se queda con la duda de si es cierto, aunque podemos sospechar que es una invención de Jorge para convencer a Patricia (y a él mismo) de que no pueden tener una relación porque Pablo va a volver.

En relación al destino del hermano que se va (Alejandro en *La salud de los enfermos*, Pablo en *Mentiras piadosas*) hay una gran diferencia entre hipotexto e hipertexto: en el

relato de Julio Cortázar la familia recibe confirmación de la muerte de Alejandro. Sin embargo, en el hipertexto no se llega a saber qué sucede con Pablo: simplemente no hay noticias suyas una vez que llega a Francia. Por tanto, se entiende en mayor medida la reticencia de los hermanos a creerle muerto.

En la adaptación fílmica se produce un cambio sustancial respecto al relato original que afecta al cierre de la historia. Si en el hipotexto la historia de los personajes termina con la muerte de mamá, en *Mentiras piadosas* el argumento se alarga en el tiempo y el fallecimiento de la matriarca de la familia no significa el final de la película, sino que vemos a los hermanos, Jorge y Nora, años más tarde.

Recordemos que la salud de los enfermos termina de este modo:

Rosa, que la había recibido, la abrió y empezó a leerla sin pensar, y cuando levantó la vista porque de golpe las lágrimas la cegaban, se dio cuenta de que mientras leía había estado pensando en cómo habría que darle a Alejandro la noticia de la muerte de mamá.

De estas líneas se desprende que los personajes están tan imbuidos en sus fantasías que ya les resulta difícil distinguir realidad y ficción. Sin embargo, el lector no llega a saber qué sucede con los personajes (sobre todo con los hermanos) una vez que mamá muere. Nos queda la duda de si seguirán fingiendo que Alejandro está vivo en Brasil, pues en principio ocultaban la verdad para no empeorar el estado de salud de su madre. Por tanto, una vez que esta fallece, ya no sería necesario continuar la farsa.

En *Mentiras piadosas*, en cambio, el final resulta más cerrado y responde algunas de las dudas que pueden asaltar al espectador. Por ejemplo, sabemos que los dos hermanos deciden continuar con la mentira que han creado en torno a la vida de su hermano (aquí

llamado Pablo) en París. En 1:31:05 la acción se sitúa años después de la muerte de mamá. Vemos a Jorge trabajando en la sombrerería. Al acercarse a la puerta, ve a una pareja bajarse de un coche y acto seguido el hombre, cuya silueta es idéntica a la de su hermano Pablo, se dirige hacia la sombrerería, aunque al ver el cartel de cerrado se va.

Más tarde, ya en la casa familiar, Nora y Jorge se disponen a cenar. Comprobamos que el tema de conversación es París: la muerte de mamá no ha dado fin a las fantasías sobre Pablo. Así, tiene lugar la siguiente conversación entre ambos hermanos:

JORGE: Lindos aros

NORA: ¿Te gustan? Son de París.

Acto seguido alguien llama a la puerta. Nora se levanta para abrir, pero su hermano la agarra del brazo, le pide que no lo haga y enciende la radio para evitar oír el timbre.

NORA: Me contó Pablito que hay tanta nieve que la gente no puede salir de las casas.

JORGE: Menos mal que vive en el tercer piso.

NORA: Sí. Igual él siempre le encuentra la vuelta a todo. Para ir a trabajar tiene que ir patinando sobre el Sena.

JORGE: Mentira.

NORA: No, verdad.

Mientras, en la puerta vemos la silueta de alguien que llama con insistencia al timbre, alguien que se parece mucho a su hermano Pablo.

Podemos interpretar que Jorge sospecha, desde que lo viera al otro lado de la puerta de

la sombrerería, que se trata de su hermano que ha vuelto a Buenos Aires. Sin embargo, prefiere no abrir la puerta a la realidad y se queda con la vida que él y su hermana se han imaginado para Pablo. La farsa no se ha acabado con la muerte de mamá, sino que continúa: la mentira que habían creado para no disgustar a su madre se ha convertido en algo necesario para ellos, algo que prefieren incluso a la realidad.

Nos queda la duda de si en realidad Jorge y Nora han llegado a creerse su propia fantasía o si son conscientes de que todo es pura invención. Resulta revelador el hecho de que en la conversación anterior ellos son capaces de distinguir la mentira dentro de la mentira: los dos hablan como si todo lo que cuentan fuese verdad. Sin embargo, cuando Nora dice que su hermano tiene que "ir patinando sobre el Sena" para ir a trabajar, Jorge le dice, entre risas: *Mentira*.

6.8.4 TIEMPO

La estructura temporal de ambos relatos presenta alguna diferencia. En principio, en cuanto al tiempo externo, parece que tanto el texto literario como el texto fílmico están ambientados en la misma época. Si bien en *La salud de los enfermos* no se especifica el contexto histórico-social en el que se desarrollan los hechos (más allá de detalles y referencias poco esclarecedores), en *Mentiras piadosas* tenemos alguna pista más: en primer lugar, el film comienza con una fecha concreta (1958). En las imágenes vemos a Jorge evidentemente más avejentado, por lo que podemos suponer que los hechos que conforman el relato tuvieron lugar bastantes años atrás.

Aparte de las coordenadas que nos proporciona esta fecha, *Mentiras piadosas* cuenta también con algo que nos puede ayudar a situar el tiempo externo, al menos de la adaptación cinematográfica: las imágenes. Así, podemos ver que la ropa, los coches e

incluso otros elementos como el gramófono y un zootropo, que remiten a las primeras décadas del siglo XX. Por tanto podríamos pensar que los hechos tienen lugar, aproximadamente, en la década de 1930 o 1940.

En cuanto al tiempo interno, en *La salud de los enfermos* aparecen varias referencias temporales que nos permiten saber cuánto tiempo abarcan los hechos que se narran. La primera de ellas alude al tiempo que pasa desde que muere Alejandro hasta el tiempo de la narración: *Ya hacía casi un año de eso, pero siempre seguía siendo el primer día para los hermanos y los tíos.*

Antes de eso hallamos otra mención del lapso de tiempo que media entre la muerte del hermano menor y el hecho que se narra: *A los cuatro o cinco meses, después de una carta de Alejandro en la que explicaba lo mucho que tenía que hacer...*

Y más adelante: *Ese jueves se cumplían diez meses de la partida de Alejandro al Brasil.*

El tiempo de la narración se sitúa tras la muerte de mamá, hecho que conocemos gracias a las últimas palabras del narrador (*se dio cuenta de que mientras la leía había estado pensando en cómo habría que darle a Alejandro la noticia de la muerte de mamá*). El narrador rememora todo lo sucedido hasta ese momento y desde la muerte de Alejandro (más o menos hace un año) a raíz de la reacción de Rosa, que piensa en cómo comunicarle a su hermano muerto la noticia del fallecimiento de su madre. Por tanto, todo el relato es un *flashback* del narrador, que cuenta una historia para justificar ese pensamiento final de Rosa.

El paso del tiempo en *La salud de los enfermos* se organiza también en torno a la rutina diaria de mamá. No se hace referencia, pues, a meses, estaciones o años, salvo en las ya mencionadas excepciones. Así, por ejemplo, leemos que “[...] a María Laura le costó

más, pero solo tenía que ver a mamá los jueves”, *La carta llegó y tío Roque la trajo junto con el té de las cinco, A las siete Rosa tenía que traerle el caldo con las gotas del doctor Bonifaz, y ya eran las siete y cinco, Carlos le leía el diario a mamá por la noche, y Pepa por la mañana. Rosa y tía Clelia se ocupaban de los medicamentos y los baños; tío Roque tomaba mate en su cuarto dos o tres veces al día [...]*

Esta técnica sirve para enfatizar lo mecánico del día a día de la familia, marcado por las necesidades de mamá. Cada personaje tiene su cometido; por ejemplo el tío Roque es el encargado de leerle las noticias. Además, también ralentiza el tempo de la narración.

En *Mentiras piadosas*, la estructura temporal del relato y la ordenación del mismo tiene similitudes con la de *La salud de los enfermos*. Por ejemplo, todo el film es también un *flashback*: al comienzo, acompañado de un rótulo que nos sitúa en el año 1958, vemos a Jorge, ya mayor, escribiendo una carta como si fuera su desaparecido hermano Pablo. Acto seguido, la acción nos traslada varios años antes, a la víspera de la marcha de Pablo. A partir de ese momento los hechos se van desarrollando de manera lineal, con algún *flashback* intercalado de la infancia de los hermanos. Finalmente, se produce un salto en el tiempo que nos lleva desde la muerte de la madre hasta unos años más tarde, para mostrarnos a Jorge y Nora ya mayores.

En el film el tiempo interno lo marca el paso de las estaciones, del cual nos informan las cartas ficticias de Pablo, que hablan primero del otoño (*con el otoño el perfume de las hojas llena toda la ciudad, 28:26*) y luego del invierno (*desde la ventana veo el campo nevado y muchas casas con humo en las chimeneas, 50:29*).

En cualquier caso, el tiempo interno de *Mentira piadosas* abarca un lapso mayor, pues en lugar de acabarse con la muerte de la madre, continúa, mostrándonos cómo es la vida

de Jorge y Nora años más tarde, y sugiriendo una posible vuelta de Pablo, el hermano desaparecido, a la casa familiar.

6.8.5 LA MENTIRA COMO HILO CONDUCTOR

Tanto en el caso de *La salud de los enfermos* como en *Mentiras piadosas* advertimos, ya desde el comienzo del relato, que el hilo conductor y el elemento que une a todos los personajes es la mentira. Todos tienen algo que ocultar. En la adaptación cinematográfica se ve de una manera más explícita y ya desde el principio: el hijo que se va (Pablo) no dice a su madre cuál es su verdadera intención en París “por no afligirla”. Tampoco el espectador tiene muy claro cuál es la mentira de la que hablan Jorge y su hermano; más adelante sabemos que sí se va a la capital francesa, pero no a recibir clases de un virtuoso del violín, sino a tocar a un Cabaret. *¿Es mejor decirle la verdad y que se haga mala sangre?*, dice Pablo a su hermano, quien en un principio no está muy convencido de la conveniencia de ocultar su verdadera intención a su madre.

En *Mentiras piadosas* se añade otro secreto más que afecta a Jorge, que está enamorado de Patricia (novia del hermano que se va) aunque en un principio no dice nada. En la adaptación fílmica llegan a besarse y se establece una relación entre ellos, aunque la presencia del hermano desaparecido es demasiado poderosa como para que pueda llegar a buen puerto.

Vemos también, en uno de los *flashbacks* que aparecen en el film, que la abuela de la familia bebe a escondidas y que el tío Ernesto tiene una relación con la criada.

Es a través de los *flashbacks* como nos enteramos que desde que eran niños los tres hermanos (Jorge, Pablo y Nora) aprenden a convivir con la mentira. Crecen rodeados de adultos que les engañan con el pretexto de evitarles sufrimiento, por lo que es natural

que ellos empleen el mismo mecanismo cuando tratan de proteger a su madre. Así, vemos que en un momento dado, el conejo mascota de los niños muere y pueden ver a la tía Celia enterrándolo en el jardín. Cuando ellos preguntan a su madre ella, sorprendida, dice: *Se habrá ido al bosque. Los conejos viven en el bosque, papá lo trajo para que pase unas vacaciones con nosotros, pero quizás Don Conejo se cansó de estar tan lejos.*

En otra ocasión, cuando Nora, de pequeña, descubre a su padre con otra mujer, su madre la regaña y le dice que eso es mentira, que la señora “se había descompuesto” y su padre “la estaba ayudando”. (42:45)

Es precisamente la madre la que parece guardar el mayor secreto de todos, pues tal y como la familia sospecha, parece ser que ella es consciente de que le están ocultando la verdad sobre el paradero de su hijo Pablo, y de que las cartas que recibe no son suyas. Tanto en hipotexto como en hipertexto mamá parece detectar algo inusual en esas postales, algo que no encaja. Por ejemplo, en *La salud de los enfermos dice*:

-Es muy raro- dijo mamá, quitándose los anteojos y mirando las molduras del cielo raso-. Ya van cinco o seis cartas de Alejandro y en ninguna me llama...Ah, pero es un secreto entre los dos. Es raro sabés. ¿Por qué no me ha llamado así ni una sola vez?

Tras esto, la madre va perdiendo interés en las cartas:

Cuando Pepa, que no había entendido bien, vino como siempre con el bloc y la lapicera, mamá cerró los ojos y negó con la cabeza:

- Escribible vos, nomás. Decile que se cuide. [...]

Carlos, que leía la carta en voz alta, tuvo la impresión de que mamá no lo escuchaba

como otras veces. De cuando en cuando miraba el reloj, lo que en ella era signo de impaciencia. [...]

-Ah, sí- repitió mamá, mirando al cielo raso-. Decile a Pepa que le escriba, ella ya sabe.

También en el film parece que la madre nota algo extraño en las cartas de su hijo, aunque también es cierto que continúa con la farsa, tal vez para no herir los sentimientos de su familia. Mamá engaña a sus hijos fingiendo que no sabe la verdad, aunque algunos detalles la delatan: no quiere escribir, no firma las cartas, tira el álbum de los preparativos de la boda al suelo...

En *La salud de los enfermos*, la madre dice algo que viene a confirmar lo que todos temían: que ella realmente supiera que su hijo no escribía las cartas que recibían. Cuando ya su enfermedad está en un estadio muy avanzado, dice:

-Qué buenos fueron todos conmigo- dijo mamá con ternura-. Todo ese trabajo que se tomaron para que no sufriera.

[...] sabían ya que María Laura había tenido razón; sabían lo que de alguna manera habían sabido siempre.

A medida que avanza el relato, los hermanos y los tíos de Pablo /Alejandro cada vez empiezan a invertir más tiempo y más esfuerzos en escribir esas cartas que solamente leen ellos en voz alta, pues mamá rara vez las lee personalmente. En el film (26:11) vemos cómo Jorge incluso consulta mapas y folletos para hacer las historias de las cartas más creíbles. En realidad, esta tarea también los mantiene a ellos ocupados y esperanzados ante la falta de noticias de Pablo y prácticamente inventan una vida en la

que su hermano triunfa como músico por toda Francia, tal y como ellos querrían. En la adaptación fílmica incluso llegan a fingir el envío de fotos y regalos por parte de Pablo, como por ejemplo un disco, un cuadro, perfume...

Pero quizás el secreto mejor guardado, al menos al lector/espectador es la enfermedad de mamá. ¿Qué tipo de mal aqueja a este personaje? ¿Está en realidad tan débil? Tanto en el texto literario como en el fílmico el relato comienza con la madre ya necesitada de cuidados, sin salir de su cama.

Cuando muere la tía Clelia (Celia en el hipertexto) deciden ocultárselo a mamá. En el relato de Cortázar y en la adaptación cinematográfica la noticia llega mediante una llamada de teléfono. En *Mentiras piadosas* quien contesta esa llamada es Nora y su primera reacción es fingir que no pasa nada y continuar la conversación una vez que su tío cuelga, inventando además una excusa para justificar la ausencia de sus tíos ante su madre:

El negocio bien, como siempre. ¿Llueve mucho por allá? Todas las rutas cortadas...Bueno no, no mientras ustedes estén bien quédense el tiempo que quieran...Bueno no te preocupes yo les aviso.

Además mandan a su tío de vuelta al campo para evitar que mamá lo vea en casa y pregunte irremediabilmente por Celia.

6.8.6 PUNTO DE VISTA, ENUNCIACIÓN Y NARRADOR

Una de las primeras incógnitas que se plantean a la hora de analizar la enunciación y las instancias narrativas en *La salud de los enfermos* es precisamente quién es el narrador del relato. Resulta curioso, en primer lugar, que este siempre utilice el apelativo

“mamá”, una palabra que indica familiaridad, y aún más, que aparentemente solo utilizaría alguien para referirse a su propia madre. También vemos cómo se refiere a otros personajes como “tía Clelia” y “tío Roque”. Si tomamos esto como cierto podríamos pensar que el narrador es hijo de la madre enferma del relato. Sin embargo, en el relato solo se mencionan cuatro hijos, y para referirse a todos ellos el narrador emplea la tercera persona. Una posible opción sería que efectivamente el narrador fuera el quinto hermano y que este evitase cualquier referencia a sí mismo. Sin embargo, esta opción parece poco plausible, ya que en el texto vemos que no se incluye dentro de los hermanos. Por ejemplo, en un momento dado leemos que Pepa, una de las hijas, “avisó a sus hermanos de que el médico vendría lo antes posible”. Si realmente el narrador fuera hermano de Pepa debería decir “nos avisó”; en cambio parece marcar distancias mediante ese “sus”. Podría ser, por otro lado, que el narrador recurra a la palabra “mamá” para suscitar una cierta familiaridad en el lector, con el objetivo de hacerle más partícipe de la historia, o incluso para subrayar el poder que tiene la madre sobre toda la familia, extendiendo así ese influjo al receptor de la obra.

Sea como fuere el narrador habla permanentemente en tercera persona y es además un narrador testigo, pues contempla los hechos pero no participa en ellos. Sin embargo, también es un narrador omnisciente, pues conoce todo lo que piensan y sienten los personajes en todo momento, por ejemplo: *Tío Roque fue el primero en sugerir lo que todos habían pensado ya tantas veces o Pepa escribió, sin estar muy segura de lo que debía decirle a Alejandro, pero convencida de que siempre era mejor tener un texto completo para evitar contradicciones en las respuestas.*

Sin embargo, la omnisciencia tiene un límite, y si bien es capaz de adentrarse en la psique de los hermanos y los tíos, no es capaz de saber a ciencia cierta lo que piensa la

madre. Por ejemplo, el narrador, al igual que los demás personajes, no es capaz de saber a ciencia cierta si la madre ya se ha dado cuenta de que todo lo que le están contando sobre Alejandro es falso o si permanece ajena a la realidad.

Teniendo esto en cuenta podríamos afirmar que el narrador de *La salud de los enfermos* se encuentra a medio camino entre la focalización cero y la focalización externa.

Por otro lado podríamos interpretar que en *Mentiras piadosas* hay focalización espectral, aunque restringida. Por ejemplo, el espectador sabe en todo momento que las cartas que llegan de París no son de Pablo, algo que la madre, supuestamente, desconoce. Además también somos testigos del idilio entre Jorge y Patricia, cosa que es ajena al resto de habitantes de la casa.

En la adaptación fílmica la instancia narrativa, el meganarrador fílmico, recurre en la mayor parte del metraje a la focalización externa, es decir, muestra lo que se ve, la exterioridad del personaje. Sin embargo, en algunas ocasiones sí recurre a la focalización interna de algún personaje. Por ejemplo, en 21:48, el meganarrador accede a los pensamientos de Jorge, que mira el conejo en movimiento del zootropo y automáticamente recuerda una escena de su infancia en la que los hermanos jugaban con un conejo que en el jardín de su casa. Lo mismo sucede en 55:42, en este caso con Nora, que recuerda los trucos de magia de su padre. Sin embargo, al igual que sucedía en el caso de *La salud de los enfermos*, la instancia narrativa no tiene acceso a los pensamientos de la madre.

Resulta también interesante el juego de voces *on* y voces *off* que aparece en *Mentiras piadosas*. Por ejemplo, en 19:40 los hermanos Nora y Jorge y sus tíos empiezan a fantasear acerca de lo que van a escribir en la carta ficticia de Pablo, aunque más bien

parece que quieren imaginar una vida plena para Pablo, de quien siguen sin saber nada. Aquí, oímos la voz *in* de Nora compartiendo con sus familiares esas ideas y pensando nombres para una cantante lírica a la que su hermano acompañará de gira por el país galo. A esta voz se superpone la voz en *off* del mismo personaje (*El hotel tiene una confitería del mismo tamaño que nuestra casa, con arañas de cristal y puertas de bronce*), lo cual remite al pensamiento de Nora mientras escribía finalmente esa carta que después leerá mamá. Volvemos a oír la voz de Nora a continuación, cuando se encarga de leer la carta en voz alta para mamá y sus hermanos y a la vez, superpuesta, su propia voz en *off* diciendo exactamente lo mismo (*Anoche el maestro y yo cenamos con una cantante lírica muy famosa que nos vino a felicitar, se llama Marie Bercher, quiere que la acompañemos en unos conciertos que vamos a dar en varias ciudades de Francia [...]*)

En el film se recurre al mismo mecanismo con la voz de dos personajes distintos: en 27:00 escuchamos la voz *off* de Jorge (que es quien escribe la carta esta vez) y por encima la voz *in* de Nora, quien de nuevo lee la carta en voz alta ante la atenta mirada de mamá, Celia y Patricia. Así, la instancia narrativa subraya de nuevo que quien escribe la carta no es Pablo, sino sus hermanos.

Es revelador el hecho de que cuando se produce la supuesta llamada de Pablo el día de Nochevieja (1:01:23) no se oye la voz que hay al otro lado del teléfono, por lo que el espectador se queda con la duda (al igual que algunos de los personajes que aparecen en escena) de quién es la persona que llama.

6.8.7 REALIDAD Y FICCIÓN EN EL USO DEL LENGUAJE

Tanto en *La salud de los enfermos* como en su adaptación cinematográfica la existencia de los personajes se mueve constantemente entre el plano de lo real y lo ficticio, excepto en el caso del personaje de mamá, quien en principio no es consciente de la mentira que han urdido el resto de miembros de la familia, primero respecto al paradero de Alejandro/ Pablo y después con la muerte de Clelia/Celia.

En la salud de los enfermos parece que tanto los cuatro hermanos como los tíos distinguen a la perfección realidad y ficción. Sin embargo, a medida que pasa el tiempo van sintiéndose más cómodos en ese mundo inventado y parecen dejarse llevar por su propia mentira, hasta llegar al punto culminante, en el que Rosa, imbuida totalmente en la farsa que mantiene con vida a su hermano, incluso piensa en escribirle para informarle de la muerte de su madre.

El lenguaje empleado en *La salud de los enfermos* refleja esa confusión entre el mundo real y el mundo ficticio creado por la familia para proteger a mamá y también, en cierto modo, a ellos mismos. Tomemos como ejemplo el siguiente fragmento:

Fue así como una empresa brasileña contrató a Alejandro para que pasara un año en Recife, y Alejandro tuvo que renunciar en pocas horas a sus breves vacaciones en casa del ingeniero amigo, hacer su valija y saltar al primer avión.

El lenguaje de estas líneas no corresponde a la narración de unos sucesos ficticios, sino que más bien remite a un hecho real. Los tiempos verbales, por ejemplo (“contrató”, “tuvo que renunciar”) no hacen sospechar que estemos hablando de una hipótesis o una invención, como correspondería en este caso. Este desajuste en el empleo de los tiempos verbales ocurre cada vez que se habla del contenido de las supuestas cartas que envía

Alejandro desde Brasil:

A Alejandro le había encantado Recife, hablaba del puerto, de los vendedores de papagayos y del sabor de los refrescos [...]

Alejandro contestó con el tono más natural del mundo, explicando que no había querido contar lo de la fractura para no afligirla.

Lo mismo sucede con la enfermedad de tía Clelia: cuando Rosa llama por teléfono a la quinta Clelia ya está muy enferma, pero sin embargo leemos:

Rosa telefoneó a la quinta, y le dijeron que tía Clelia estaba mejor, pero que todavía se sentía un poco débil, de manera que iba a aprovechar para quedarse.

Aunque más abajo nos enteramos de que la tía Clelia acaba de morir, posteriormente leemos que “tía Clelia seguía bien, pero el médico de Manolita insistía en que aprovechara el buen aire de la quinta.” El lenguaje que emplea el narrador, al igual que les ocurre a los personajes de este relato, no es capaz de discernir entre realidad y ficción. El lector debe tener siempre en mente el contexto en el que se mueve la familia para no dejarse llevar también por la apariencia de verdad que encierra el discurso del narrador.

6.9 UNIVERSOS EN CONTACTO: *INTIMIDAD DE LOS PARQUES, EL ÍDOLO DE LAS CÍCLADAS Y CONTINUIDAD DE LOS PARQUES*

Intimidad de los parques constituye la tercera y última adaptación al cine de la narrativa de Julio Cortázar a manos de Manuel Antín y supone quizás la reescritura fílmica más críptica y compleja de la trilogía, que se completa con *Circe* y *La cifra impar*. No fue esta tampoco la más sencilla de llevar a cabo: debido a que trasladaron parte del rodaje al Machu Picchu, parte del metraje quedó inservible, debido a la altura y a las altas temperaturas de la montaña peruana, por lo que el film tuvo que montarse con los planos restantes.

Además, en este caso, Antín combina dos textos distintos: *El ídolo de las Cícladas* y *Continuidad de los parques*, ambos pertenecientes a *Final del juego*. Si el argumento del film está basado claramente en *El ídolo de las Cícladas*, la influencia de *Continuidad de los parques* se hace presente ya desde el mismo título. Además, el texto de este último relato es leído en la película por uno de los personajes, que, como en el caso del relato original, forma parte de la historia, algo que da una vuelta de tuerca al concepto de intertextualidad y que sin duda es uno de los juegos metaliterarios y de superposición de planos más llamativos del film, como veremos a continuación.

6.9.1 PERSONAJES

Tanto *El ídolo de las Cícladas* como *Intimidad de los parques* se construye alrededor de los tres personajes protagonistas, esto es, Thérèse (Teresa en la adaptación cinematográfica), Héctor Morand (al que en el relato se le llama por su apellido y en el film por su nombre de pila), que es la pareja de Thérèse, y por último Mario Somoza.

La caracterización de los tres componentes de este triángulo guarda muchas semejanzas en hipotexto e hipertexto. Como decíamos, Héctor y Teresa son pareja, aunque en el relato se menciona que son de origen francés (parisinos, para más señas) y en el film se dice que proceden de Buenos Aires. En el caso de Somoza, en *El ídolo de las Cícladas* es de nacionalidad argentina (en un momento el narrador dice, en referencia a este personaje, que *los dos se preguntaban con amable ironía parisiense si toda la gente del Río de la Plata tendría la imaginación fácil*), mientras que en el film no se especifica su origen, aunque suponemos que procede de un país latinoamericano.

Por otro lado, la personalidad de estos tres personajes es también muy similar en el relato literario y el fílmico. Así, en *El ídolo de las Cícladas* se dibuja a Somoza como un personaje sensible, imaginativo, idealista; Morand incluso le trata de “incurable poeta”. Es quizás precisamente por su carácter por lo que él es capaz de comprender lo que simboliza la estatuilla, es capaz de conectar con lo que esta representa y ver más allá de su valor material. Es él quien entiende que el pequeño ídolo de mármol es la llave a otro mundo, a un pasado mítico. A lo largo de todo el relato se insiste en la idea de que hay una realidad oculta que Somoza es incapaz de explicar a su amigo Morand:

No hay palabras para eso - dijo Somoza- al menos nuestras palabras [...]

Quiero decir que...Ah, necesitaría explicarte durante días enteros...y lo absurdo es que ahí todo entra en un...Pero cuando es esto...

Somoza representa también la inocencia, la pureza y delicadeza frente a la masculinidad de Morand, que se muestra dominante en su relación con Teresa. Esto queda reflejado en el film, por ejemplo en las escenas que comparte con ella en la playa y en Machu Picchu, en las que ambos juegan y se persiguen como niños. Cuando Mario desentierra

el ídolo, y Teresa baja a su encuentro con la camisa desabrochada, Morand reacciona de forma violenta y posesiva, mientras que Somoza ni siquiera se fija en el desnudo de Teresa y tampoco se escandaliza por ello. De hecho, más adelante, le dice a Morand, que manifiesta su descontento ante el descuido de su pareja:

Yo no la miraba. Hiciste mal en gritarle de esa forma. No se dio cuenta de lo que hacía.

Héctor Morand es incapaz de comprender el comportamiento de Somoza, lo que significa la estatuilla para él. Su obsesión por vivir alejado del mundo y las ideas que intenta expresar con síntomas de locura, no de clarividencia:

Antes de perderse en un vago fantaseo, había pensado que Somoza se estaba volviendo loco.

Pobre Somoza. Todavía. Pobre loco.

El personaje de Morand representa pues el contrapunto de Somoza. Al contrario que este, Héctor se muestra incrédulo, incluso burlón respecto a la concepción del ídolo como algo mágico, como una puerta entre dos mundos. Además, se revela como una persona materialista, al contrario que Mario, que ve en la estatuilla un valor que nada tiene que ver con el dinero. En *Intimidad de los parques*, Somoza le reprocha su carácter materialista:

Tú y yo. Siempre distintos. Mira si no tengo razón: yo ya ves, impresionándome ahora por el hallazgo de una simple cosa de piedra, vieja y tal vez sin valor, sí. Y tú conservando la serenidad en todo momento. ¿Cuánto vale aquello? No importa, lo compro. Es tu lema.

En el film se acentúa mucho más el carácter posesivo y celoso de Morand, que llega a

ser incluso violento, con Teresa. En *Intimidad de los parques* aparecen muchas escenas en el Machu Picchu en las que Morand, consciente del vínculo entre su mujer y Mario Somoza, los observa contrariado. A la vuelta de su viaje, la relación continúa, y también persisten las sospechas de Héctor, que decide comenzar a visitar a su amigo sin contar con su mujer, visitas en las que aprovecha para reafirmar ante Mario su relación con Teresa:

Me voy. Teresa estará esperándome.

En el film se recalca también el dominio que ejerce Morand sobre su mujer. Podemos verlo a través del lenguaje que utiliza para dirigirse a ella, plagado de imperativos (“Siéntate”, “Vamos a dormir”) y de expresiones sarcásticas, con doble sentido:

Hoy he ido a ver a Mario [...] La verdad, de repente me encontré en su casa. Ocurren esas cosas, ¿no? A lo mejor a ti también te ocurren.

Además, Morand ejerce su poder sobre Teresa a través de la mirada: reprobatoria cuando Teresa aparece con la camisa desabrochada, iracunda cuando la ve intimar con Somoza, inquisitiva cuando se comporta de una forma que él no entiende. La mirada masculina tiene la capacidad, en este relato, de incomodar y tergiversar un hecho inocente, como es el desnudo un tanto accidental de Teresa, que es visto como un hecho lascivo y negativo por Morand primero y por Somoza en la playa después.

El tercero de los personajes es Teresa (o Thérèse). En *El ídolo de las Cícladas* apenas aparece, y solamente adquiere protagonismo a través de los diálogos de Morand y Somoza. De hecho, ella no tiene voz en el relato y su caracterización corre a cargo de los personajes masculinos:

[...] *Thérèse se cansó de estar sola y vino a acostarse [...] Antes de dormirse discutieron en voz baja lo ocurrido esa tarde, hasta que Thérèse aceptó las excusas de Morand, hasta que lo besó y fue como siempre en la isla [...]*

O:

Thérèse era la puntualidad en persona

En *Intimidad de los parques*, en cambio, el personaje de Teresa cobra un nuevo relieve, tiene un papel más activo en la historia, toma la iniciativa (por ejemplo, la idea del viaje a Machu Picchu es suya) e incluso en un determinado momento podemos acceder a sus pensamientos. Es más, en el film la identificación de la estatuilla con este personaje se acentúa de alguna manera. En su paseo por Machu Picchu, Teresa conecta con algo ancestral, atávico, a través de las ruinas. En varias escenas, por ejemplo, la vemos abrazarse a las piedras del conjunto monumental con expresión extática.

En el momento en que Mario encuentra el ídolo, se produce una reprobación de Héctor hacia Teresa, que acude a la llamada de Mario con la camisa abierta, tras una sucesión de imágenes repletas de voluptuosidad. Ella, dolida, se marcha. Esta escena encaja con lo que sucede en *El ídolo de las Cícladas*, donde leemos: *Thérèse entre los olivos seguía enfurruñada por la reprensión de Morand, por sus estúpidos prejuicios.*

El descubrimiento de la estatuilla sucede a la vez que el propio descubrimiento de Teresa, que toma consciencia de su poder como mujer. En cierto modo, ella despierta a la vez que lo hace el ídolo. Podríamos pensar que es Mario quien descubre a la vez la estatua y el deseo de libertad de Teresa, un deseo que permanecía durmiente, al igual que el propio ídolo. En un momento de *Intimidad de los parques* en el que Teresa y Somoza hablan a solas, este último dice:

Tú sabes, esas cosas enterradas en la tierra durante tanto tiempo, cuando se liberan adquieren una atracción terrible.

Aunque Somoza está hablando de la estatuilla inca, percibimos en sus palabras un doble sentido: se refiere también a Teresa, cuyos sentimientos, al igual que el ídolo, permanecían aletargados.

Más adelante, en el film, Mario recuerda ese momento de revelación, en el que tanto Teresa como el ídolo son, por decirlo así, descubiertos:

MARIO: ¿Te acuerdas cuando Héctor te gritó? Sí, cuando encontré la estatua. Fíjate, es como si aquel grito hubiera sido decisivo.

TERESA: ¿Por la estatua?

MARIO: Por el grito. A ti misma te dolió, acuérdate.

Podríamos argumentar, por tanto, que se establece en *Intimidación de los parques* una relación entre Teresa y la estatuilla, que recordemos representa, según la interpretación de Morand, una mujer que se convierte en piedra por no entregarse. De hecho, el film abre con un rótulo que dice:

Antiguas leyendas cuentan esta historia: la mujer que se niega al amor se convierte en piedra.

En el film, de hecho, Mario relaciona explícitamente la frialdad que muestra Teresa hacia él con la historia de la estatuilla:

Comencé a sentirte lejos y cerca, como algo que ha desaparecido, pero que existe. De piedra incluso...como la estatua.

Y le reprocha su rechazo, tachándola de fría e insensible:

Uno no puede abrir y cerrar las puertas cuando quiere. Uno no es un animal mecánico.

Incluso Héctor se da cuenta de que para Mario existe una relación entre el ídolo y su mujer:

[...] Empiezo a temer que esa estatua y Teresa signifiquen lo mismo para ti.

Parece que de este modo se vincula la magia del ídolo con un aspecto perverso y un tanto negativo de la feminidad. No resulta tampoco casual, si aceptamos esta interpretación como válida, que en un momento del film Somoza le cuente a Morand la historia que hay detrás de la estatua de Corioclio, una mujer inca, quien se cubrió de estiércol para evitar que los hombres de Pizarro abusaran de ella, y que a consecuencia de ello fue ejecutada a flechazos. Se reitera pues la idea de que la mujer que no cede ante las exigencias o deseos del hombre puede tener un final desgraciado.

En el film se potencia la relación adúltera entre los personajes (que en el relato no es más que una subtrama) por encima de la historia del ídolo que supone el hilo conductor de *El ídolo de las Cícladas*. Este aspecto del film tiene más en común con el argumento de *Continuidad de los parques*, otro de los relatos en los que se basa la película de Antín. La complejidad del triángulo amoroso y las tribulaciones de los personajes ocupan la mayor parte del metraje, mientras que en el relato de Cortázar prevalece la irrupción de lo fantástico en las vidas de los personajes por encima de sus relaciones personales. De hecho, Antín barajaba *La infiel* como título alternativo a *Intimidad de los parques*, aunque finalmente se decantó por este último.

En el film llegamos a ver dos encuentros entre Teresa y Mario sin que Héctor esté

presente; encuentros en los que su actitud cómplice es patente y en los que incluso hablan de su relación y de cómo Mario espera algo más de Teresa.

Este desajuste entre la visión de Julio Cortázar y la de Manuel Antín provocó algún desencuentro entre ambos. En *Intimidad de los parques* no parece quedar reflejada la colisión de dos universos, cuyo punto de unión es la estatuilla. En la reescritura fílmica se pierde en cierto modo la irrupción de un mundo mágico, mítico en la vida cotidiana de los personajes, algo que aparece solamente al final del film, cuando Morand utiliza el hacha primitiva para cargar contra Somoza. La estatuilla del film parece solamente tener el poder de influir en el comportamiento de los personajes y despertar deseos en ellos, mientras que en el relato literario su influjo es mucho mayor, pues es capaz de convertir a Somoza en una suerte de sacerdote, dispuesto a realizar sacrificios humanos para satisfacer a una deidad ancestral. De hecho, en *Intimidad de los parques* se vincula el sacrificio ritual que quiere perpetrar Somoza con el crimen pasional de *Continuidad de los parques*, despojándolo así en parte de su carácter mítico y relacionándolo de nuevo con los celos y el triángulo amoroso entre los personajes. En relación a esta transformación, que afecta al argumento y al significado del texto original, Cortázar le escribió a Antín las siguientes palabras:

La noción de magia es distinta en vos y en mí, no cabe duda, pero el hecho de que notes esa carencia prueba –creo– que has sido sensible al enorme desajuste que hay entre las razones del drama y su espectacular desenlace a hachazo limpio (...) Te has negado a admitir el lado demoníaco del cuento. Y sin eso, créeme, no hay cuento. Más todavía: si querés hacer una película esencialmente psicológica –que es tu fuerte, es evidente– deberías buscar las ideas por otro lado. Un cuento de Moravia, digamos, te daría muchos más elementos que un cuento mío. O uno de Goytisolo, o de Salinger:

cualquiera de los que no salen de la realidad diurna, y ahondan en ella admirablemente. Mis cuentos (...) presuponen inalienablemente una aceptación de fuerzas ocultas. (Cortázar, 2002:537)

Sin embargo, es precisamente esa relación adúltera entre Teresa y Somoza la que permite al realizador incluir *Continuidad de los parques* en la película sin que resulte forzado, creando una conexión entre los tres personajes del relato (la pareja de amantes que planea el asesinato, el marido ajeno a estas maquinaciones, víctima del engaño) y el triángulo que conforman Teresa, Morand y Somoza. No es casual que quien lea el relato en voz alta sea Héctor Morand, el marido engañado, tal y como sucede en *Continuidad de los parques*. Para afianzar esa conexión entre la historia de traición que lee Héctor y la relación adúltera entre su esposa y su amigo, las escenas de la lectura quedan ligadas mediante el montaje a las escenas de los protagonistas en la playa y en el Machu Picchu, escenas en las que vemos a Teresa y Mario jugueteando ante la mirada recelosa de Héctor.

La forma que elige Antín de introducir el relato en el film sin romper la continuidad del argumento es que Teresa le compre un libro a Héctor, un libro que resulta ser *Final del juego*, el cual contiene *Continuidad de los parques* (20:59).

Tanto en *Continuidad de los parques* como en *El ídolo de las Cícladas* aparece el elemento común del triángulo amoroso que se rompe mediante un acto violento. Sin embargo, en este último la relación amorosa poliédrica simplemente se insinúa sutilmente, mientras que en el film se muestra de una forma un tanto más abierta, por ejemplo en las escenas del Machu Picchu, donde los celos de Héctor comienzan a hacer acto de presencia.

En el film encontramos un elemento que aparece en *Continuidad de los parques*, y no así en *El ídolo de las Cícladas*: la confabulación de los amantes a espaldas del marido. En la adaptación cinematográfica escuchamos la voz en *off* de Teresa y Mario hablando de cómo conseguir que Héctor acceda a llevar a Teresa en su viaje, haciendo que parezca idea suya.

Para identificar de un modo más explícito a los personajes de *Intimidad de los parques* con los de *Continuidad de los parques*, Antín se permite cambiar una línea del texto original. Donde leemos *Fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte*, en el film escuchamos *palabra a palabra fue testigo del último encuentro en la playa*. Así, las imágenes encajan perfectamente con lo que se describe en el relato que lee Héctor.

Antín añade además una vuelta de tuerca al argumento: Héctor insiste varias veces en leerle la historia a su mujer. En un momento dado, él le pregunta:

¿Quieres que te siga leyendo o no?

Teresa, con actitud ausente, no contesta. Sin embargo, podemos escuchar su voz *off*, sus pensamientos:

Sigue leyendo si quieres, pero ya conozco ese cuento. Hay un hombre sentado en un sillón leyendo una novela. En la novela, una mujer y su amante quieren ser libres. El amante entra en secreto en la casa. Se acerca por la espalda al marido que está sentado en un sillón leyendo una novela. En la novela, una mujer y su amante...

En un llamativo juego de intertextualidad, el protagonista de *El ídolo de las Cícladas* y de *Intimidad de los parques* es a su vez el personaje principal de *Continuidad de los parques*, que no solo protagoniza el relato, sino que además se lo lee en voz alta a otro

de los personajes.

A pesar de ser este un elemento novedoso, que conseguía un juego metaliterario que solemos encontrar en muchos relatos de Julio Cortázar, el escritor no veía con buenos ojos la inclusión de *Continuidad de los parques* en la película, y así se lo hizo saber a Manuel Antín en otra de sus cartas:

Qué querés, no he terminado de entender la intercalación de Continuidad de los parques en la forma que vos lo intercalás. (...) La mención de mi nombre en el diálogo la rechazo de plano. (...) esa lectura de algunos pasajes de Continuidad..., así sueltos no tienen el menor sentido. (Cortázar, 2002, p. 546)

El triángulo amoroso se convierte, por tanto, en el hilo conductor de *Intimidad de los parques*. Queda patente en las escenas que comparten los tres en su viaje a Machu Picchu, pero también se pone de manifiesto a través del montaje. Tras su aventura, Héctor siempre visita a Mario solo, sin Teresa, e incluso parece que evitan nombrarla, tal y como sucede en *El ídolo de las Cícladas*:

Era la primera vez desde hacía casi dos años que Morand le oía [a Somoza] mencionar a Thérèse.

Sin embargo, el montaje de *Intimidad de los parques* recalca la unión de Teresa y Mario Somoza, que a pesar de estar separados tienen una conexión especial.

En el film hallamos una sucesión de escenas que unen a los dos amantes visualmente, ante los ojos del espectador, aunque ellos se encuentren en lugares distintos. Las escenas, en las que se muestra una conversación de Héctor con uno y otro por separado,

son prácticamente idénticas; solamente cambia el decorado y el personaje. (14:36)

Así, vemos a Mario en primer plano mientras Héctor aparece detrás de él, moviéndose de derecha a izquierda a su alrededor mientras conversan. A continuación vemos el mismo encuadre (Teresa en primer plano, Héctor dando vueltas a su alrededor). Durante varios minutos se van intercalando escenas de uno y otro personajes. Es significativo también que el contenido de ambas conversaciones sea muy similar: en las dos tanto Teresa como Mario le recriminan a Héctor su falta de comprensión hacia asuntos que les afectan y que no son del todo comprensibles. Incluso Héctor le hace la misma pregunta a los dos (*¿Te pasa algo?*) Poco a poco, Héctor está cada vez más alejado de su amigo y de su mujer. Paradójicamente, cuando más separados están Teresa y Mario, más conectados parecen estar, hasta el punto de que piensan y hablan exactamente igual.

6.9.2 ESPACIO

EL tratamiento del espacio en *El ídolo de las Cícladas*, *Continuidad de los parques* e *Intimidad de los parques* guarda bastantes semejanzas, a pesar de que los tres relatos se desarrollen en lugares distintos, como veremos a continuación.

En *El ídolo de las Cícladas*, los hechos se desarrollan en dos lugares distintos: por un lado Grecia, más concretamente las islas Cícladas, como sugiere el título, lugar en el que los tres protagonistas realizan el hallazgo de la estatuilla, y por otro lado París. En *Intimidad de los parques*, en cambio, la acción se traslada de Grecia a Perú, y en lugar de París los personajes regresan a Buenos Aires una vez acabada su expedición.

Antón justifica ese cambio de escenario del siguiente modo en una entrevista publicada en *Otro Campo*:

En este caso [Intimidad de los Parques] busqué Machu Picchu por afinidad continental, porque en realidad el cuento de Cortázar, el cuento principal de los dos en los que se basa la película [El ídolo de las Cícladas], transcurría en Grecia, pero a mí no me interesaba ir a filmar a Grecia. Ya había hecho la experiencia de París y había sido muy difícil, muy complicada. Contra la voluntad de Cortázar adapté el mármol a la piedra. Me pareció que Machu Picchu era la Grecia de Latinoamérica en algún sentido. Tenía grandes diferencias, pero a los fines que a mí me interesaban, que eran los de describir una idiosincrasia femenina muy afín a la de Circe, me parecía que era lo mismo, era igual convertirse en piedra o convertirse en mármol, para expresar una carencia de sentimientos, o una frialdad de sentidos.

Por último, en *Continuidad de los parques* no encontramos referencias a lugares geográfico concretos, aunque sí hay dos espacios bien diferenciados: uno el interior de la casa en la que se encuentra el lector, sentado en su sillón, y el otro el exterior, donde se encuentran los dos amantes.

Ninguno de los tres relatos comparte espacio físico y sin embargo, los tres tienen algo en común. En primer lugar, en todos ellos conviven dos espacios distintos que no solamente son espacios geográficos sino también psicológicos, pues el cambio de entorno supone también un cambio de estado de ánimo. Tanto Grecia en *El ídolo de las Cícladas* como Machu Picchu en *Intimidad de los parques* y el bosque que recorren los amantes en *Continuidad de los parques* simbolizan la libertad, el despojarse de ataduras y convenciones sociales. Por el contrario, París, Buenos Aires y el interior de la casa representan la cotidianidad, la monotonía, el lugar donde no tiene cabida la magia.

De este modo, vemos cómo en *El ídolo de las Cícladas*, Grecia se convierte para

Thérèse en un lugar en el que expresarse libremente y explorar su femineidad. Así, vemos cómo de manera inconsciente se quita la ropa, sin pensar en qué ocurriría si la vieran sus compañeros:

Se acordaba de cómo Thérèse, unos metros más allá sobre el peñón desde donde se alcanzaba a distinguir el litoral de Paros [...] había corrido hacia ellos olvidando que tenía en la mano el corpiño rojo de su “deux pièces” [...]

En *Intimidad de los parques* se acentúa más la libertad que experimenta Teresa recorriendo el complejo del Machu Picchu, como si el entorno ejerciera una influencia sobre ella que la permitiera despojarse de prejuicios y normas. El film prácticamente comienza con ella recorriendo las ruinas con una expresión de felicidad absoluta en la cara. A medida que va caminando, va desabrochando los botones de su camisa. Esto vuelve a repetirse más adelante, en una larga escena en la que vemos a Teresa abrazando, tocando con una unción casi mística los bloques de piedra que componen el complejo de Machu Picchu, ante la mirada desconcertada de Héctor. Después, (22:40) también vemos a Teresa corriendo con Somoza, despreocupada, por el mismo lugar.

Esto no resultaría tan extraño si la actitud de Teresa en este lugar y su comportamiento en Buenos Aires no fueran radicalmente distintos. Una vez de vuelta, Teresa se muestra callada, distraída, incluso temerosa.

Tanto en *El ídolo de las Cícladas* como en *Intimidad de los parques* se explicita que el comportamiento de los personajes, en concreto de Teresa y de Somoza, se ve alterado por el cambio de escenario. Grecia y Perú provocan un cambio en ellos, un cambio que se ve acentuado por el hallazgo del ídolo y que hace que estos conecten con una realidad oculta, con un universo mítico, primitivo, que termina por imponerse a la realidad del

presente. Al llevarse la estatuilla con ellos, ese mundo mágico y primigenio que estaba confinado, junto con el ídolo, en las entrañas del yacimiento, invade el universo de los protagonistas. Cuando se introduce un elemento de un espacio en el otro se produce un desajuste entre ambas realidades que desemboca en el trágico final, en el que las fuerzas místicas, atávicas se apoderan del mundo presente.

Continuidad de los parques también juega con la superposición de espacios, aunque en este caso se recurre a la dicotomía interior/exterior y no hablamos de lugares geográficamente distanciados. Aquí, el mundo de los amantes se asocia al espacio correspondiente al exterior de la casa: la cabaña del monte, senderos, árboles...

El mundo del marido traicionado, en cambio, se circunscribe al interior de su casa, a su estudio y su sillón, en el que lee relajado. Al igual que en el caso de *El ídolo de las Cícladas* e *Intimidad de los parques* es cuando ambos mundos se encuentran cuando se produce la tragedia: cuando los amantes, cuyo mundo es el bosque, irrumpen en el universo del marido; al entrar en su casa, en su territorio, rompen el equilibrio.

6.9.3 TIEMPO

Al igual que ocurre con el espacio en *El ídolo de las Cícladas* e *Intimidad de los parques*, ambos relatos comparten la superposición de planos temporales y en ambos hallamos alteraciones cronológicas.

En el caso de *El ídolo de las Cícladas* nos encontramos con un texto con comienzo in media res. Los personajes se sitúan en un momento posterior al hallazgo del ídolo, concretamente dos años después (*esos dos años entre ellos habían sido también un rincón vacío del tiempo*, dice el narrador). El tiempo interno de la narración abarca tan solo unas horas, en las que Morand y Somoza conversan y recuerdan hechos pasados.

Sin embargo, el narrador realiza varias analepsis en las que se habla de lo sucedido en Grecia tiempo atrás; el elemento que transporta a los personajes a ese momento pasado es la estatuilla que domina el apartamento de Somoza. Así, leemos:

[...] Entonces recaía en la contemplación involuntaria de la estatuilla sobre la columna, y era como volver a aquella tarde dorada de cigarras y de olor a hierbas en que increíblemente Somoza y él la habían desenterrado en la isla. Se acordaba de cómo Thérèse, unos metros más allá sobre el peñón desde donde se alcanzaba a distinguir el litoral de Paros, había vuelto la cabeza al oír el grito de Somoza [...]

Casi sin transición Morand recordó las horas siguientes, la noche en las tiendas de campaña a orillas del torrente, la sombra de Thérèse caminando bajo la luna entre los olivos [...]

En la tienda de campaña en lo hondo del valle de Skoros, sus manos habían sostenido la estatuilla y la habían acariciado para terminar de quitarle su falso ropaje de tiempo y olvido.

Gran parte del relato corresponde al recuerdo de Morand, a un *flashback* en el que rememora su viaje a Grecia y el hallazgo de la estatuilla. Lo mismo sucede en *Intimidad de los parques*: la acción se sitúa tiempo después de que los personajes regresen de Perú (*Ha pasado un mes desde que volvimos*, dice Mario) y el relato se compone de fragmentos de recuerdos de los personajes. En el caso del relato cinematográfico, las alteraciones temporales son aún más caóticas, y se suceden las escenas de distintos momentos del pasado y del presente. Además, la repetición de escenas y el cambio de focalización contribuyen a romper el continuum espacio-temporal, creando un relato en el que se diluye la linealidad cronológica.

En *Intimidad de los parques* el tiempo interno de la narración abarca un lapso de tiempo menor. Lo que en el hipotexto sucede en una sola visita de Héctor a Mario, aquí se divide en varias, aunque se utiliza el mismo mecanismo para justificar las continuas rupturas de la linealidad cronológica. El film comienza con los tres protagonistas en Machu Picchu y con Somoza desenterrando el ídolo inca. Acto seguido (minuto 4:57) se produce un *flashforward* y nos encontramos a Teresa, Héctor y Mario tiempo después del hallazgo del ídolo, en una fiesta, ya de vuelta en Buenos Aires. Durante una serie de secuencias los acontecimientos se suceden en orden cronológico: las conversaciones de Héctor con Mario y con Teresa, el regalo de Teresa a Héctor, que no es otra cosa que el libro de Julio Cortázar *Final del juego*...

Más adelante, (18:10) se produce de nuevo una ruptura de la linealidad temporal y realizamos, a través de los recuerdos de Héctor, una nueva analepsis, esta vez a un momento anterior incluso a la aventura peruana. Se trata de un viaje que realizan Héctor y Mario solos, antes de que se formalice el matrimonio con Teresa. Tras este *flashback*, volvemos de nuevo a lo que suponemos el presente de la narración, a Héctor leyendo *Continuidad de los parques* a su distraída esposa en la cama.

La lectura en voz alta de esta historia de amantes que planean un crimen traslada a Teresa, y con ella también al espectador, de nuevo al plano temporal anterior con el que comenzaba *Intimidad de los parques*, es decir, de nuevo al viaje a Perú y al Machu Picchu. Después, Teresa sale de su ensoñación y nos lleva de vuelta al presente, donde su marido sigue leyendo *Continuidad de los parques*. Es precisamente la lectura en voz alta lo que remite a los personajes una y otra vez a ese viaje al corazón de la cultura incaica, tal vez porque fue allí donde se forjó la relación entre los dos amantes, relación cuya naturaleza vemos constantemente reflejada en la pareja adúltera del relato que

obsesiona a Héctor. Esto ocurre varias veces más, por ejemplo en 67:10.

6.9.4 NARRADOR Y FOCALIZACIÓN

A pesar de que *El ídolo de las Cícladas* e *Intimidad de los parques* presentan una historia muy similar, las características de la instancia narrativa y la focalización del relato difieren en varios puntos.

En el cortazariano *El ídolo de las Cícladas* nos encontramos con un narrador extradiegético o impersonal, que presencia los hechos pero no participa de ellos; he aquí un ejemplo:

Se miraron un segundo, y Morand fue el primero en desviar los ojos mientras la voz de Somoza se alzaba otra vez con el tono impersonal de esas explicaciones que se perdían en seguida más allá de la inteligencia.

La instancia narrativa solamente es testigo de los hechos que tienen lugar en el tiempo de la narración, es decir en el tiempo que transcurre desde que Morand va a casa de Somoza hasta que el primero asesina al segundo en una especie de acto ritual. El narrador conoce lo acontecido en Grecia a través de la conciencia de Morand, en quien está focalizado el relato. Por tanto, el lector solamente conoce la versión de los hechos de este personaje. Veamos un ejemplo:

Morand se acordó incongruentemente de que Thérèse había pasado la frontera llevando la estatuilla escondida en el perro de juguete fabricado por Marcos en un sótano de Placca.

El relato, por tanto, está mediatizado a través de los recuerdos y pensamientos de Morand. En ocasiones, el narrador incluso prescinde de emplear verbos dicendi y

simplemente transmite las ideas del personaje sin ningún tipo de introducción, sin poner al lector sobre aviso. Así, leemos cómo el narrador introduce un pensamiento de Morand:

Vista desde Morand la obsesión de Somoza era analizable: todo arqueólogo se identifica en algún sentido con el pasado que explora y saca a la luz.

Y acto seguido reproduce sus pensamientos sin ningún filtro:

De ahí a creer que la intimidad con una de esas huellas podía enajenar, alterar el tiempo y el espacio, abrir una fisura por donde acceder a...

En *El ídolo de las Cícladas* el narrador no tiene acceso a la consciencia de Somoza ni de Thérèse directamente. Si se ponen de manifiesto los pensamientos de estos dos personajes es siempre a través del filtro de Morand, es decir, tenemos conocimiento de lo que Morand interpreta que piensan Somoza y Thérèse. Por ejemplo, leemos que:

[Thérèse] tras un segundo de vacilación había corrido hacia ellos olvidando que tenía en la mano el corpiño rojo de su deux pièces, para inclinarse sobre el pozo de donde brotaban las manos de Somoza con la estatuilla casi irreconocible de moho y adherencias calcáreas, hasta que Morand, con una mezcla de cólera y risa le gritó que se cubriera, y Thérèse se enderezó mirándolo como si no comprendiera [...]

En este fragmento, no es el narrador quien nos hace partícipes de las sensaciones que experimenta Thérèse, sino que es la interpretación de Morand sobre los hechos. Nunca sabremos a ciencia cierta si ella se “olvidó” de que no llevaba el corpiño rojo cuando fue al encuentro de sus compañeros de expedición, o si era plenamente consciente de no llevarlo puesto, así como tampoco podremos verificar que la mirada de la mujer

expresaba falta de comprensión o si simplemente Morand lo entendió así. El mecanismo de autenticación ficcional no está operativo en este caso; nos encontramos por tanto frente a un narrador no fidedigno, pues simplemente conoce y entiende los hechos en la medida que Morand lo interpreta.

En la transposición del relato literario al cine se producen cambios sustanciales en lo que a instancia narrativa y focalización se refiere. Intimidad de los parques, como suele ocurrir en el caso de los textos fílmicos, recurre a un meganarrador que actúa como instancia narrativa y que ordena el relato. La mayor parte del metraje presenta focalización externa, es decir, la instancia narrativa, el “gran imaginador”, nos muestra las acciones de los personajes, sin mostrarnos la interioridad de ninguno de ellos. Se utiliza pues lo que llamamos ocularización cero o *nobody's shot*. Ya al comienzo del film vemos unas imágenes de Machu Picchu desde el aire, a vista de pájaro (00:40), en las que se muestra paisaje desde las alturas o se ve a los personajes corriendo entre las ruinas, en un largo travelling que no puede corresponderse con la mirada de los protagonistas de la historia. Por ejemplo, en 2:17 vemos un plano cenital de los tres personajes en el momento en que acuden a la llamada de Somoza, que ha encontrado la estatuilla. Dichas imágenes tampoco se asocian a la visión de ningún personaje.

Sin embargo, hallamos algunos ejemplos de focalización interna, aunque al contrario que en *El ídolo de las Cícladas*, esta no solamente se limita al Morand, sino que es variable y nos permite por tanto acceder a la consciencia de otros personajes. Así, en 18:20 la instancia narrativa penetra en la mente de Morand y accede a sus recuerdos, que nos transportan hasta un momento puntual en el pasado, a ese viaje que realiza con su amigo Mario Somoza antes de la expedición a Perú que lo cambió todo.

Una de las novedades más destacadas de *Intimidad de los parques* respecto al hipotexto es que, al contrario que en *El ídolo de las Cícladas*, el personaje de Thérèse cobra relieve y toma un papel más activo en la historia. Por este motivo, algunas escenas del film están focalizadas en este personaje, y si en el texto literario todo lo que sabemos de ella pasa por el filtro de la consciencia de Morand, ahora vamos a poder entrar de lleno en sus pensamientos. Por ejemplo, en 21:00 vemos cómo Morand lee *Continuidad de los parques* a su esposa, que está tendida a su lado en la cama con la mirada perdida. A continuación, la cámara hace zoom en el rostro distraído de Teresa hasta quedarse en un primer plano fijo, que acto seguido da paso a las imágenes que pertenecen a la subjetividad del personaje, en concreto a los recuerdos que ella tiene de su excursión a la playa con Héctor y Mario.

Más adelante la instancia narrativa accede a la subjetividad de Teresa de nuevo y se recurre al mecanismo de la voz en *off* unido al primer plano de la actriz para mostrar sus pensamientos; en este caso se trata de palabras que no se atreve a pronunciar. Ante la pregunta de su marido (*¿Quieres que te siga leyendo o no?*), ella guarda silencio, pero piensa lo siguiente:

Sigue leyendo si quieres, pero ya conozco ese cuento. Hay un hombre sentado en un sillón leyendo una novela. En la novela, una mujer y su amante quieren ser libres. El amante entra en secreto en la casa. Se acerca por la espalda al marido que está sentado en un sillón leyendo una novela. En la novela, una mujer y su amante...

Finalmente, responde en actitud desafiante lo siguiente, indicando así a Morand el punto exacto en el que debe retomar la lectura de *Continuidad de los parques*:

Palabra a palabra, fue testigo del último encuentro en la playa.

Cuando finalmente Morand reanuda el relato, Teresa se evade de nuevo y vemos cómo regresa una vez más al Machu Picchu, cómo recuerda las explicaciones que da a su marido de su más que evidente acercamiento a Somoza:

Lo que pasa es que me divierte jugar con él...correr, saltar, como si fuéramos chicos...

Sin embargo, la insistente lectura de Morand la devuelve a la realidad, le recuerda a su propia historia y al verse reflejada en los amantes del relato no puede evitar sentir una ansiedad creciente ante la posibilidad de que se descubra su mentira; una ansiedad que culmina en un grito desgarrador.

La importancia del punto de vista de Teresa se pone de manifiesto en el film, pues uno de los pocos ejemplos de ocularización interna (en este caso secundaria) le corresponde a ella. En 25:04, el rúcord de mirada nos indica que la vista panorámica del Machu Picchu que se muestra en pantalla corresponde a la visión de Teresa. Este detalle no es casual: la mirada femenina (la atención femenina, más bien) se convierte en *Intimidación de los parques* en objeto de deseo de los dos protagonistas masculinos. El principal conflicto del film se desencadena, precisamente, por esa pugna entre Héctor y Mario por el amor de Teresa, aunque en realidad ninguno de ellos se interese por saber qué siente en realidad ella. La mirada femenina planea sobre cada escena, condiciona el comportamiento de los personajes, hasta el punto de provocar un asesinato sin ni siquiera estar presente.

6.9.5 TRANSFORMACIONES

A pesar de que en los títulos de crédito iniciales de *Intimidad de los parques* se indica que la película está basada en *El ídolo de las Cícladas* y *Continuidad de los parques*, debemos tener en cuenta que el grueso del argumento del film es una adaptación del primer relato, mientras que la influencia del segundo es limitada y no va más allá de un personaje que lee el relato en voz alta. Nos centraremos, por tanto en las diferencias, añadidos y supresiones que sufre el primero debido al proceso de reescritura.

La primera diferencia la encontramos en el rótulo inicial: al comienzo del film vemos un fondo negro en el que se puede leer lo siguiente:

Antiguas leyendas cuentan que la mujer que se niega al amor se convierte en piedra.

Esto, además de no aparecer en el relato original, nos va a dar la clave interpretativa del film y apunta a una de las principales diferencias argumentales entre hipotexto e hipertexto: en este último se privilegia la trama amorosa entre los tres personajes, tal y como avanzamos anteriormente. En *El ídolo de las Cícladas* el hilo conductor no es tanto ese triángulo amoroso sino que el hecho sobre el que gira el relato es el hallazgo de la estatuilla y su influencia en las vidas de los tres personajes.

A este respecto, encontramos varias escenas añadidas que muestran la relación adúltera entre Teresa y Somoza, así como las sospechas de Morand respecto a su cercanía, algo que en el hipotexto se insinúa, pero no se muestra abiertamente:

[...] esa noche habló con Thérèse y decidieron volver lo antes posible, porque estimaban a Somoza y les parecía casi injusto que él empezara -tan imprevisiblemente- a sufrir.

O:

Los dos sabemos muy bien que es por Thérèse. ¿Pero de qué te va a servir si no te ha querido ni te querrá nunca?

En *Intimidad de los parques* la cercanía entre Teresa y Mario es más explícito y se hace patente desde el principio: en 6:09 vemos a la pareja escabullirse de la fiesta para poder conversar en un lugar apartado; para ello se refugian entre los árboles y después en el museo. Después, en uno de los *flashbacks* que muestran los recuerdos de los personajes vemos a los dos amantes jugando en la playa y también entre las ruinas de Machu Picchu ante la mirada recelosa de Héctor.

En 45:50 presenciamos un nuevo encuentro furtivo entre Teresa y Mario que tiene lugar en una plaza de toros vacía. Allí rememoran el hallazgo del ídolo e intentan buscar una explicación a las reacciones que esta suscita en ellos. Además, Mario se sincera con Teresa y comparte con ella su deseo de dar un paso más en su relación, que por el momento no ha pasado de ser un coqueteo, algo a lo que ella no está dispuesta (*no sabría darme a pedazos, confiesa*).

Estas escenas de intimidad entre Teresa y Mario, aunque no muestran una relación amorosa entre ellos, sí que revelan un acercamiento que va más allá de la amistad, aunque por algún motivo no se han atrevido a llevarlo al plano físico. De hecho, Mario se pregunta en un momento dado qué hubiera pasado “si nos hubiéramos besado”. Esta relación establece una conexión entre el argumento del film, como decíamos basado en su mayor parte en *El ídolo de las Cícladas*, y *Continuidad de los parques*, y justifica que el relato se lea en el film, pues sirve para poner de manifiesto ese complejo triángulo amoroso entre los protagonistas y más aún, Morand utiliza el texto para poner

a su mujer contra las cuerdas y comprobar si sus sospechas son ciertas. La reacción de ansiedad e intranquilidad que provoca la lectura del relato en Teresa no hace sino confirmar lo que Morand teme.

Recordemos también que en *El ídolo de las Cícladas* Teresa ni siquiera aparece, sino que solamente cobra relevancia a través de los diálogos de Somoza y Morand. En el texto fílmico, ocurre lo contrario: este es el personaje que más planos protagoniza; de hecho hay dos secuencias bastante extensas en las que solamente aparece ella corriendo entre las ruinas de Machu Picchu. Es Teresa además quien desencadena el conflicto en la adaptación fílmica, por un lado porque sabemos que la idea de la expedición parte de ella, y por otro lado porque la rivalidad entre los dos protagonistas masculinos, que desemboca en el asesinato ritual del final, es en parte provocada por Teresa.

Además de estas escenas de Teresa y Mario juntos, en el film aparecen otra serie de escenas añadidas, como por ejemplo los recuerdos de Héctor y su viaje con Mario tiempo atrás, que ponen de relieve la amistad que unía a ambos personajes antes incluso de embarcarse en la expedición arqueológica que dio lugar al hallazgo de la estatuilla, algo que no vemos en *El ídolo de las Cícladas*.

Llaman la atención dos secuencias añadidas que se desvían del hilo conductor del film: una de ellas es la que muestra una multitudinaria procesión religiosa por las calles de la ciudad, en la que Teresa se ve atrapada (37:01); la segunda es una corrida de toros que se va intercalando con fragmentos de la última conversación entre Teresa y Mario (45:42). Si bien estas escenas no aportan nada al argumento del film, sí que sirven para contraponer, al igual que sucede con la estatuilla en el texto literario y en el texto fílmico, modernidad y tradición, en tanto que esta última implica un cierto grado de

barbarie y primitivismo. No es casual que se escojan escenas con un marcado componente violento, como la corrida de toros que acaba con la muerte del animal, o ritual, como ocurre en el caso de la procesión, en la que las personas que participan se mueven empujadas por un fervor místico e inconsciente. Estas dos situaciones remiten irremediabilmente al sacrificio final; podríamos considerarlas incluso un preludio del mismo

6.9.6 LA IRRUPCIÓN DE LO FANTÁSTICO

Como ya hemos comentado a propósito de otros relatos breves de Julio Cortázar, uno de los elementos claves de la narrativa de este autor y uno de los pilares fundamentales sobre los que se sustenta su prosa es la irrupción de lo fantástico en la vida cotidiana de los personajes. Decía González Bermejo a este respecto que para Cortázar lo fantástico es *la indicación súbita de que al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen los mecanismos perfectamente válidos, vigentes que nuestro cerebro lógico no acepta pero que en algunos momentos irrumpe y se hacen sentir* (1978:27)

Es necesario señalar que para Julio Cortázar la noción de lo fantástico difiere de concepciones que se venían manejando hasta el momento en la tradición literaria. Para él, no tiene que haber ninguna premonición, ningún aviso que sirva de advertencia al lector de que va a encontrarse con algo mágico, sobrenatural. La intromisión de la fantasía, por tanto, y según las propias palabras del autor:

Ocurre de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias, tramas ad hoc y atmósferas apropiadas como en la literatura gótica o en los cuentos actuales de mala calidad... Así llegamos a un punto en que es posible reconocer mi idea de lo fantástico dentro de un registro más amplio y más abierto [...]

(Alazraki, 1983b:66-67)

Lo fantástico tradicional, por tanto, le resulta al autor algo *totalmente fabricado y artificial* (González Bermejo, 1978:47)

Por el contrario, Cortázar aboga por introducir elementos fantásticos en contextos totalmente cotidianos, sin preaviso. Normalmente, como sucede en *El ídolo de las Cícladas* y *Continuidad de los parques*, los hechos narrados se enmarcan en un halo de cotidianeidad. De pronto, se produce una alteración, una irrupción de lo fantástico, de elementos de una realidad paralela que se integran y se aceptan sin efecto extrañante. En palabras de Cortázar:

Mis cuentos fantásticos son cuentos que suceden dentro de la realidad cotidiana más pedestre y simple y luego bruscamente hay como una vuelta de tuerca, hay una puerta que se abre y cuando tú creías que ibas a salir hacia un pasillo que va hacia delante, hay una bifurcación y entra en otra dimensión. Pero al final vuelves a la realidad, no te quedas en la excepción [...] (Blázquez, 1979:50)

Además agrega que lo fantástico es:

Algo muy simple y puede suceder en plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol, ahora entre usted y yo o en el Metro.

El ídolo de las Cícladas y también *Intimidad de los parques*, que adapta el argumento del texto literario casi en su totalidad, ejemplifica a la perfección esta teoría de lo fantástico que Julio Cortázar va desgajando en ensayos y entrevistas. Aparentemente, no hay nada extraño en la visita de Morand a Somoza: dos amigos hablan de un viaje a Grecia en el transcurso del cual hallaron un ídolo enterrado que se llevan de vuelta a

París. Vemos que uno de los personajes está obsesionado con esa estatuilla, que dedica su tiempo a entender lo que esconde y a realizar réplicas de la misma. Nada hace presagiar el final de esta historia; incluso Morand, que comienza a preocuparse por las insinuaciones de Somoza acerca del poder de la estatua, se convence a sí mismo de que no sucede nada extraño:

De ahí a creer que la intimidad con una de esas huellas podría enajenar, alterar el tiempo y el espacio, abrir una fisura por donde acceder a...

Sin embargo, a medida que avanza el relato, Morand comienza a valorar la posibilidad de que Somoza, efectivamente, haya conseguido conectar con una deidad ancestral, encerrada de algún modo en la estatuilla. Cuando finalmente se da cuenta de que su amigo se dispone a realizar un sacrificio para rendir culto a Haghessa, Morand no se plantea que todo sea fruto de una alucinación o una pesadilla, sino que acepta la situación como real y piensa posibles formas de salir victorioso del inminente ataque de Somoza. A pesar de que elementos propios de un pasado mítico irrumpen en la vida cotidiana de los personajes, la reacción de estos es natural, para nada extrañante. Así, leemos como Somoza prepara con total normalidad su sacrificio:

Yo no beberé, tengo que ayunar antes del sacrificio.

A pesar de que la mención del “sacrificio” debería hacer saltar todas las alarmas de Morand, pues está fuera de contexto, este responde sin inmutarse:

Una lástima [...] no me gusta nada beber solo. ¿Qué sacrificio?

Morand achaca las palabras de Somoza a un estado de enajenación (*Déjate de tonterías* le dice). Sin embargo, más adelante, él también es atraído hacia ese universo mágico, tal

y como dice el narrador, Morand “comprendió”, acepta que efectivamente ha traspasado un umbral y se mimetiza con el nuevo contexto. Tanto, que una vez muerto Somoza, Morand se dispone a continuar con el ritual sacrificando esta vez a su mujer.

Los dos mundos confluyen, se superponen y ponen en crisis aquello que entendemos como realidad, produciéndose eso que Rosemary Jackson (1981) denomina “paraxis”. El lector, al igual que Morand, debe replantearse si su construcción de lo real es correcta.

Cortázar recurre en ocasiones a la superposición de una realidad mitológica con la realidad contemporánea de sus personajes. Al hacer esto, los dos planos se superponen, y uno de ellos se acaba imponiendo al otro. Sucede, por ejemplo, en *La noche boca arriba*, *Lejana*, *Axolotl* o en el caso que nos ocupa. En *Continuidad de los parques*, el universo diegético de la novela que lee el protagonista de la historia, el hombre que está sentado en la butaca, acaba por imponerse a la realidad del lector.

En el caso de *El ídolo de las Cícladas* e *Intimidación de los parques*, la estatuilla abre la puerta a un universo mágico que en realidad siempre ha estado ahí, en estado de latencia, esperando un resquicio para salir a la superficie.

La superposición del universo de Haghessa a la realidad de los personajes se hace sin ningún tipo de transición. De hecho, en un principio podemos suponer que se trata de un delirio de Somoza, pues quien describe ese mundo atávico del que la estatuilla funciona como portal es él. Morand no percibe en un primer momento lo que su amigo ve y oye con total claridad:

[...] ¿No los oyes? La flauta doble, como la de la estatuilla que vimos en el museo de Atenas. EL sonido de la vida a la izquierda, el de la discordia a la derecha. [...]

flautistas se llenarán la boca de sangre y la soplarán por la caña de la izquierda [...]

Podríamos pensar que Morand asesina a Somoza en defensa propia y que él no es partícipe de ese contacto entre dos mundos que predica su amigo. Sin embargo, hay un objeto que conecta los dos universos y que es una prueba inequívoca de que se ha traspasado el umbral que separaba ambas realidades: el hacha. El hecho de que Morand, que desde el principio se muestra incrédulo y proclive a achacar cualquier elemento sobrenatural a la supuesta locura de Somoza, pueda ver y utilizar el hacha, que claramente no pertenece al universo contemporáneo, indica que la invasión del universo mítico de Haghesa es real. El final del relato nos muestra ya a un Morand totalmente imbuido en esta realidad mágica; prueba de ello es que tras asesinar a Somoza él también es capaz de escuchar la música ritual que emana de las flautas primitivas:

[...] la voz de Thérèse dominando el sonido de las flautas [...].

Resulta revelador ese último gesto de Morand, cargado de violencia y de simbolismo, que muestra la comunión total del personaje con el mundo arcaico del ídolo: *[...] con el hacha en la mano esperó detrás de la puerta, lamiendo el filo del hacha y pensando que Thérèse era la puntualidad en persona.*

La irrupción de un universo en el otro se refleja en *El ídolo de las Cícladas* en la sintaxis interrumpida de los diálogos, que sugieren que la realidad contemporánea se va quebrando para dejar paso al mundo primitivo que va a ocupar su lugar. Así, al comienzo del relato vemos cómo Morand, titubeante, le dice a Somoza:

Admitirás que todo esto...En fin, llegar aquí y encontrarme en medio de...

Más adelante Somoza parece no ser capaz de encontrar las palabras para explicar lo que

le está sucediendo, lo que le lleva obsesionando desde que encontraron el ídolo:

Quiero decir que...Ah, necesitaría explicarte durante días enteros...y lo absurdo es que ahí todo entra en un...Pero cuando es esto...

Los parlamentos inconclusos de los personajes son por tanto la representación de esos universos fragmentados en constante pugna que aparecen en el relato. Esto nos hace reflexionar sobre un tema que también aparece con bastante frecuencia en la narrativa de Julio Cortázar, que es la ineficacia del lenguaje. En este caso, las palabras se vuelven inútiles para describir la intromisión de lo fantástico en las vidas de los personajes, y a lo largo del texto se hace referencia varias veces a lo inútil de intentar explicar algo tan inefable como lo que están viviendo.

Por ejemplo, Somoza dice (y reitera Morand en su cabeza):

-Sí, no hay palabras para eso-dijo Somoza-. Por lo menos nuestras palabras.

Ante la insistencia de Morand de utilizar el lenguaje para explicar la invasión del mundo de Haghessa, la importancia del ídolo y su fusión con Somoza, este clama:

-Explicar... ¿No lo estás viendo?

Morand vuelve a exigir una aclaración:

- Por favor - dijo Morand-, ¿no podrías hacer un esfuerzo para explicarme aunque creas que nada de eso se puede explicar?

Y Somoza, de nuevo, se reafirma en que hay ciertas cosas que el lenguaje no alcanza a expresar correctamente, pues se trata de algo visceral y primitivo, algo que existe antes que la comunicación verbal:

[...] *Siempre sentí que la piel estaba todavía en contacto con lo otro.*

El proceso de desconexión de la realidad circundante que van sufriendo paulatinamente los personajes afecta también al lenguaje, en tanto que este forma parte de la sociedad racional, del mundo real en el que se manejan los protagonistas de la historia. A medida que el mundo fantástico se va abriendo camino, se van dejando de lado las convenciones, siendo el lenguaje una de ellas.

En *Intimidad de los parques*, además de reproducirse estos diálogos entrecortados, los universos incompletos en colisión se ponen de manifiesto a través del montaje. De este modo, vemos cómo la narración aparece fragmentada con continuos saltos temporales y cómo además se introducen planos en mitad de algunas escenas. Al igual que el mundo mitológico se abre camino e invade el universo de los personajes, en el film imágenes del pasado irrumpen con virulencia en el presente de los protagonistas, como por ejemplo las imágenes de las manos atadas de la estatua de Coriocolio o los fragmentos de la corrida de toros.

Asimismo, la escena de la procesión parece indicar también un choque entre dos mundos que aunque coinciden en el espacio-tiempo representan realidades distintas. Un pasado ancestral.

En el film, la llamada de teléfono de Teresa (1:00:44) ancla a Héctor a su mundo real. Morand está ya tan inmerso en el universo fantástico del ídolo que es la llamada de teléfono lo que se percibe como algo extraño, ajeno.

7. CONCLUSIONES

7.1 VALIDACIÓN DE HIPÓTESIS PRINCIPALES

Tras realizar el análisis comparativo de los nueve cuentos ya mencionados de Julio Cortázar y sus respectivas adaptaciones cinematográficas podemos ahora verificar las hipótesis esbozadas al comienzo de este trabajo de investigación.

En primer lugar, debemos comprobar si las hipótesis principales son correctas o erróneas. Recordemos que hemos establecido dos posibles opciones respecto a si es posible trasladar los mundos ficticios creados por Julio Cortázar al lenguaje cinematográfico:

-Hipótesis 1.1: adaptar con fidelidad y cierta exactitud los universos creados por Julio Cortázar al cine resulta imposible, debido a la complejidad de los mundos que recrea su narrativa, a la atmósfera característica de la que dota a sus relatos y a los juegos metaliterarios y narrativos que nos presenta.

-Hipótesis 1.2: es posible realizar reescrituras fílmicas (teniendo en cuenta las limitaciones de dicho término) de los relatos de Julio Cortázar, reflejando de manera más o menos fiel según el caso la esencia, la atmósfera, la fábula y elementos constitutivos de tipo formal, temático o semántico. En caso de poder demostrar esta hipótesis deberemos realizar una clasificación de acuerdo al el nivel de fidelidad que presenta O2 respecto de O1.

En este punto, pues, podemos descartar la hipótesis 1.1, pues hemos comprobado que, efectivamente, los universos cortazarianos son susceptibles de ser adaptados y reformulados, en mayor o menor grado, de modo que el texto literario pueda ser

reconocible en el texto fílmico.

Damos por válida, por tanto, la hipótesis 1.2, puesto que a través del estudio comparado realizado vemos cómo en cada reescritura fílmica se mantienen los elementos principales y característicos del hipotexto. Una vez alcanzada esta conclusión, debemos clasificar cada adaptación cinematográfica según el grado de fidelidad a O1, lo que nos permitirá aplicar una nomenclatura apropiada y específica para cada caso, de acuerdo con los elementos del texto original que se mantengan en el hipertexto.

7.2 VALIDACIÓN DE HIPÓTESIS SECUNDARIAS

HIPÓTESIS 1.2.1

La primera de las opciones, que representaría el grado máximo de fidelidad de O2 respecto a O1 es la hipótesis 1.2.1, la cual correspondería a los casos en los que la versión cinematográfica de un relato determinado de Julio Cortázar reproduce el contenido de la obra original *in extenso*, limitándose las transformaciones al mero ajuste de los elementos sonoros y visuales. Estamos pues ante una *adaptación* o ejercicio de transmediatización simple, en la que se produce un cambio de medio sin que el autor de la reescritura fílmica modifique el contenido de la obra literaria original, su estructura formal, el significado, el contexto...

El análisis de los nueve relatos cortazarianos y sus respectivas adaptaciones cinematográficas nos muestra que, al menos en estos casos que mencionamos, no resulta posible reproducir el texto original con total fidelidad a la obra literaria. Además del cambio de medio, que ya de por sí plantea diferencias insalvables, debemos tener en cuenta que quien lleva a cabo la reescritura fílmica tiene su propia interpretación del hipotexto, que no tiene por qué coincidir con la intención del autor del relato literario.

La impronta de la subjetividad del autor del texto fílmico da lugar a cambios que afectan en mayor o menor medida a elementos del texto, a pesar de que se pretenda recrear lo más fielmente posible los mundos ficticios que emergen de la narrativa breve de Julio Cortázar.

Esta hipótesis queda, por tanto, invalidada.

HIPÓTESIS 1.2.2

Esta segunda hipótesis representaría un menor grado de fidelidad de O2 respecto a O1, aunque no se realizarían transformaciones que afectaran a la situación dramática, a la situación enunciativa, los personajes o el género de la obra. Sin embargo, sí cabría un cambio de perspectiva derivado de un contexto distinto, de la subjetividad individual del autor de la adaptación y de las diferencias en las expectativas de recepción de la obra O2. En este caso sería operativa la nomenclatura de *apropiación*, propuesta por Vanoye y Sanders, que postulan que en toda adaptación de un texto literario a texto fílmico de producen transformaciones inevitables consecuencia de un “condicionamiento existencial”, en cuyo proceso distinguimos tres factores: el socio-histórico, estético y estético-individual (Vanoye, 1996:146). La fidelidad al texto, sin embargo, sigue siendo una prioridad, aunque no se reproduce el texto *in extenso*.

Nuestro análisis nos muestra que varias de las adaptaciones cinematográficas de cuentos de Julio Cortázar encajan en esta descripción y serían, por tanto, una “apropiación”; es decir, partiendo del texto literario, el cual reproducen en buena parte, reescriben el relato original y lo adaptan al contexto, sistema de valores o preceptos estéticos que encajan con la concepción del creador del texto fílmico. Por lo general, todas las adaptaciones se realizan años más tarde, por lo que cabe pensar que el espectador

modelo no tendrá las mismas características que el lector modelo del hipotexto, algo que puede condicionar notablemente la obra.

En esta hipótesis se enmarcarían varias de las adaptaciones cinematográficas que hemos estudiado y que, a pesar de ser fieles al texto de Julio Cortázar, presentan algunas diferencias. Una de ellas es *Diario para un cuento*, adaptación fílmica a cargo de Jana Bokova del relato homónimo, cuya semejanza con el texto original es evidente. Aunque no reproduce el texto literario al completo, sí que comprobamos, y así lo hemos mostrado en el análisis, que se mantiene intacto gran parte del hipotexto. Por ejemplo, vemos que algunos pasajes narrativos del relato aparecen en el texto fílmico sin que hayan variado apenas, utilizando la voz en *off* del personaje protagonista o convertidos en diálogos. De este modo, el film es capaz de reflejar en la gran pantalla incluso la subjetividad de los personajes, cosa que resulta relevante, pues son los pensamientos del personaje protagonista los que van a exponer uno de los temas sobre los que Cortázar quiso reflexionar en este cuento: las dificultades a las que se enfrenta un narrador.

Puesto que esta adaptación tiene la voluntad de reproducir lo más fielmente posible el texto de Julio Cortázar, podemos afirmar que el universo ficcional en el que se desarrolla *Diario para un cuento* pervive en la gran pantalla. Así, el contexto temporal y social de hipotexto e hipertexto son prácticamente idénticos, como también lo son los personajes (a excepción de algunos secundarios que se añaden para dotar de más consistencia al ambiente marginal en el que se desarrolla la obra), la organización del relato y el hilo argumental, aunque se introducen algunas escenas que no aparecen en el texto original

A pesar de las notables similitudes entre O1 y O2 no podemos calificar *Diario para un*

cuento de Jana Bokova como una adaptación totalmente fiel al texto original, pues la directora deja su impronta en el film, dando así lugar a cambios que resultan inevitables, ya que como hemos dicho anteriormente cada texto es fruto de un contexto, un sistema de valores y unas concepciones morales y estéticas distintas. A esto debemos sumar el elemento audiovisual, que provoca una ruptura inevitable respecto al texto literario. En este caso afecta, por ejemplo, a la presentación de los personajes: en el texto literario los conocemos a través del punto de vista subjetivo del narrador, mientras que en el texto fílmico vemos directamente a cada personaje antes de que nadie nos hable de ellos, por lo que su caracterización resulta más inmediata y objetiva.

Sin embargo, debemos destacar que la reescritura de *Diario para un cuento* es capaz de captar los temas centrales del texto de Julio Cortázar, algo que resulta difícil al trasladar el relato a lenguaje cinematográfico, pues pueden quedar diluidos y enmascarados a causa de la potencia de la trama y de los elementos audiovisuales. El tema principal de este relato, que como decíamos es la ineficacia del lenguaje y la incapacidad del escritor de reflejar la realidad fielmente, aparece también en la adaptación cinematográfica. El protagonista, en ambos casos, debe enfrentarse con la imposibilidad de narrar lo inenarrable: la vida.

Respecto a este relato debemos tener en cuenta que quizás sea este uno de los textos de Julio Cortázar llevado al cine cuya adaptación al lenguaje fílmico presenta menos problemas, pues su argumento no depende por completo de la subjetividad de los personajes ni se desarrolla en mundos ficticios solamente percibidos por los protagonistas.

Otra de las adaptaciones que refutaría esta hipótesis es *El perseguidor*, adaptación del

relato del mismo nombre realizada por Osías Wilenski. En este caso, trasladar el punto de vista subjetivo y el universo ficcional en el que se mueve el protagonista, Johnny Carter, suponía un reto mayor que en el caso de *Diario para un cuento*, sobre todo teniendo en cuenta que en O1 todos los procesos mentales de Carter son narrados por Bruno, por lo que en realidad lo que llega al lector es la interpretación subjetiva que tiene un personaje respecto a los pensamientos de otro. A pesar de esta complejidad, el film refleja de una forma bastante fiel las preocupaciones de carácter existencial del protagonista, como hemos visto en el análisis comparativo. Así, *El perseguidor* de Osías Wilenski es capaz de utilizar los recursos audiovisuales para mostrar la complejidad de las reflexiones de Carter en cuanto a la relatividad espacio-temporal, la fugacidad de la vida o el más allá. La estructura temporal, plagada de analepsis, también recuerda en gran medida al texto original, así como los personajes y el contexto; incluso algunas escenas son una representación punto por punto de pasajes descriptivos del hipotexto, como es el caso de la habitación de hotel que aparece al comienzo del relato. De todas formas, se producen algunas alteraciones que no nos permiten considerar a *El perseguidor* una adaptación totalmente fiel a O1, tales como escenas añadidas (véase las imágenes en las que Carter pasea con su novia) y cambios en la focalización.

De todos modos, *El perseguidor* consigue captar la esencia de Johnny Carter y mostrar las cuestiones que el texto literario pone sobre la mesa: el afán de trascendencia, la preocupación por la relatividad del tiempo y los límites entre locura y genialidad. Wilenski se “apropia” del fondo y la forma del relato y consigue hacer visible el universo creado por Cortázar.

El último de los textos fílmicos que entra dentro de esta nomenclatura de apropiación es *Circe*, reescritura fílmica del relato cortazariano del mismo nombre que corre a cuenta

de Manuel Antín.

Debemos resaltar que en este caso Antín contaba con alguna ventaja a la hora de trasladar a la pantalla los universos ficticios creados por el escritor argentino: por un lado, contó con el asesoramiento del propio Julio Cortázar, como hemos visto en el análisis comparativo. Por otro lado, *Circe* es un relato en el que lo fantástico y lo subjetivo no tienen demasiada cabida, al contrario de lo que sucede en otros muchos relatos de este autor. Los hechos narrados pertenecen al plano de lo real, por lo que resulta más sencillo de adaptar al lenguaje cinematográfico sin necesidad de recurrir a complejos mecanismos que permitan al espectador penetrar en la subjetividad de los personajes. En este caso, la narración se basa en hechos que suceden de verdad: la instancia narrativa fílmica solamente debe mostrarlos.

Así, la *Circe* de Antín presenta muchas similitudes con el relato original, a pesar de incluir algunos cambios (con el beneplácito o no de Julio Cortázar), tales como escenas añadidas, personajes nuevos como Raquel, e incluso modifica ligeramente el argumento y dota al texto fílmico de un final algo distinto. Sin embargo, los elementos sustanciales de O1 permanecen intactos en O2: los personajes son colocados en el mismo contexto, se desenvuelven en un entorno similar y viven acontecimientos casi idénticos en un orden cronológico parecido. Una vez más, el mundo ficcional creado por Cortázar respira en la adaptación fílmica e incluso podríamos decir que el lenguaje cinematográfico, lejos de tergiversar la intención y la esencia del texto literario, añade nuevos matices y una mayor profundidad al relato, como sucede por ejemplo con el personaje de Delia, que adquiere una complejidad que no veíamos en el hipotexto.

El último de los ejemplos que verifican esta hipótesis es el relato *Cartas de mamá*, que

ha dado lugar a dos reescrituras fílmicas: por un lado *Cartas de mamá* de Miguel Picazo y por otro *La cifra impar* de Manuel Antín, ambas realizadas con unos dieciséis años de diferencia entre sí. Este relato es uno de los más complejos de adaptar al lenguaje cinematográfico, pues la subjetividad de los personajes domina la historia: todo sucede en la cabeza de estos. Se trata de uno de esos cuentos de Julio Cortázar en los que los hechos narrados son fruto de la imaginación de los personajes; por este motivo supone un reto el poder traducir la intimidad de estos a lenguaje fílmico y reflejarlo en imágenes de modo que el espectador sea partícipe de los procesos mentales que constituyen la acción del relato. Conseguir hacerlo, además, respetando el texto original resulta doblemente complicado. En este caso es interesante comprobar cómo dos directores distintos crean dos reescrituras fílmicas diferentes a partir de un mismo hipotexto.

Debemos hacer notar, en primer lugar, que tanto *Cartas de mamá* de Picazo como *La cifra impar* de Antín logran recrear el universo ficcional en el que Julio Cortázar sitúa a Luis y Laura, la pareja protagonista del relato original. Así, ambas reescrituras fílmicas muestran a los personajes en su vida diaria, una vida tranquila e incluso monótona. Si el film recurriera a la focalización externa para narrar esta historia, no veríamos más que la existencia rutinaria de un matrimonio que se ha trasladado a vivir a París.

La irrupción de lo fantástico se produce, en ambos casos, mediante las cartas que la madre de Luis les envía periódicamente y que tienen la capacidad de hacer que los protagonistas recuerden hechos pasados. Para conseguir mostrar esos procesos mentales de los personajes y la focalización variable, que constituyen gran parte del hilo conductor del relato, tanto Picazo como Antín recurren, por ejemplo, a la voz en *off* de ambos personajes. Además, ambos nos muestran en varias ocasiones lo que ven los

personajes, que, obsesionados por las noticias que les dan las misivas de mamá, sufren alucinaciones y tergiversan la realidad. El uso de la ocularización interna resulta muy útil para hacer llegar al espectador la confusión de Luis y Laura, que hace que vivan en un continuo espejismo y que les resulte complicado discernir entre realidad y ficción.

Pese a los cambios que operan en el paso de texto literario a texto fílmico podemos aseverar que el mundo ficcional creado por Julio Cortázar en *Cartas de mamá* se mantiene intacto en las dos adaptaciones cinematográficas: el plano de lo irreal consigue penetrar sutilmente en lo real, hasta el punto de sustituirlo sin que ni siquiera lo veamos como algo extraño.

HIPÓTESIS 1.2.2^a

Lo dicho anteriormente nos lleva a la revisión de nuestra hipótesis 1.2.2a: la distinción entre *adaptación* y *apropiación* no es operativa en el caso de los relatos de Julio Cortázar llevados al cine, pues es imposible adaptar los textos sin que el autor de la versión cinematográfica deje en ella su impronta personal. Tras descartar la hipótesis 1.2.1 y refutar la 1.2.2 podríamos establecer que efectivamente no parece viable trasladar uno de los cuentos de Cortázar al lenguaje cinematográfico sin que se produzca alguna alteración que afecte aunque sea mínimamente al texto original, debido a la visión personal del director, además de la ya mencionada “diferencia automática” que postula Stam.

HIPÓTESIS 1.2.3

En este caso, la versión fílmica del relato ya no es una mera adaptación, sino una *reescritura* o *revisión*. Esto es, un proceso que implica utilizar el texto precedente (determinados cuentos de Cortázar en el caso que nos ocupa) para reformularlo y

reutilizarlo desde una nueva mirada, lo que podría significar que la obra cinematográfica presenta cambios sustanciales respecto a aquella en la que se basa, pudiendo ser estos de tipo formal, temático o semántico.

También la intención autorial de la obra literaria puede diferir de la de su versión cinematográfica, lo que provoca cambios en los motivos de los personajes o causas de la acción (lo que Genette llama *transmotivación*) o en el valor que se atribuye a una acción o conjunto de acciones (*transvalorización*) además de en otros elementos del discurso ya apuntados anteriormente, como el narrador, los personajes, el punto de vista, los modos del discurso o incluso el género en el que se inscribe la obra.

El análisis comparativo de textos literarios y fílmicos realizado en este trabajo de investigación nos permite dar por válida esta hipótesis. Como ejemplo de reescritura o revisión de un relato cortazariano citaremos las siguientes:

Por un lado, entra en esta categoría *Furia*, adaptación del cuento *Graffiti* que lleva a cabo Alexandre Aja. Tal y como apuntamos en el análisis comparativo de estos dos textos, *Furia* recoge en buena medida el hilo conductor de *Graffiti*, aunque hallamos entre ambas las suficientes diferencias como para poder calificar a esta última de “reescritura” o “revisión”, pues el autor imprime en el texto fílmico su impronta personal hasta el punto de que cambia elementos sustanciales del relato original. Debemos tener en cuenta a este respecto que entre hipotexto e hipertexto median 19 años, por lo que las coordenadas histórico-sociales de ambos autores difieren notablemente, así como el contexto de recepción de la obra, lo cual puede explicar alguna de las diferencias entre O1 y O2.

Como decíamos, el eje vertebrador del argumento de ambas obras es el mismo: un

estado represor prohíbe las pintadas en los muros. El universo distópico creado por Julio Cortázar debería, por tanto, presentar similitudes con el que nos muestra Aja; sin embargo, el mundo ficcional dibujado por este último resulta más violento, quizás por la especificidad que aportan las imágenes. Por otro lado, *Furia* nos ofrece una introducción en la que se explica el porqué de esa prohibición y arroja luz sobre el espacio intradiegetico en el que se mueven los personajes. En *Graffiti*, en cambio, todo resulta más ambiguo y se deja en manos del lector el imaginar cómo es el mundo ficcional del relato. En la reescritura fílmica, por tanto, vemos una interpretación muy personal del universo cortazariano descrito en *Graffiti*; algo por otra parte necesario dado que en el relato original no se ofrecen demasiados detalles que ayuden a recrear un hipotético escenario en el que situar a los protagonistas.

Se mantiene también el curioso juego narrativo, ese narrador que habla en segunda persona, a través de voces en *off*. Sin embargo, en el hipotexto el narrador no conoce a su interlocutor, mientras que en el hipertexto sí, aunque en ambos casos este personaje que dibuja en los muros de la ciudad asume el papel de narrador al final del relato. Aja, por tanto, hace algo más que traducir el texto literario a lenguaje cinematográfico: reinterpreta el relato y lo construye de nuevo aportando su visión personal, despejando las incógnitas y deliberadas ambigüedades del texto original. Al hacerlo, está obligado a alejarse irremediamente de la visión de Cortázar.

En el caso de *Mentiras piadosas*, adaptación del relato *La salud de los enfermos*, vemos un caso parecido: el argumento de ambos relatos guarda muchas semejanzas, pero la visión personal del autor difiere, lo que da lugar a transformaciones que afectan incluso al desenlace del film. Ambos relatos tienen como punto de partida la desaparición del hijo pequeño de una familia, hecho que todos se esfuerzan en ocultar a la madre

recurriendo a elaboradas mentiras.

A pesar de que, a priori, O1 y O2 narran básicamente la misma historia, hallamos entre ambas obras las suficientes diferencias como para poder utilizar, a la hora de referirnos a *Mentiras piadosas*, el término “reescritura”. Por ejemplo, vemos cómo cambia el número de personajes y sus nombres, así como la relación entre ellos. Sin embargo, lo que se mantiene intacto es la motivación de dichos personajes para mentir hasta el punto de llegar a creerse su propia farsa, aunque esto resulta más evidente en *Mentiras piadosas* que en *La salud de los enfermos*, donde los personajes sí son conscientes de que se han dejado llevar por esa historia ficticia.

Precisamente el desenlace de *Mentiras piadosas* supone un gran cambio respecto al relato original, pues afecta a los personajes y modifica el sentido de todo el texto fílmico, alejándose así definitivamente del mundo dibujado por Julio Cortázar en *La salud de los enfermos*. En la reescritura fílmica, el relato no termina con la muerte de la madre, sino que sitúa a los personajes varios años más tarde y se deja entrever que el hermano desaparecido, al contrario de lo que sucedía en el hipotexto, no está muerto, y no solo eso, sino que ha vuelto a casa. Sus hermanos, sin embargo, prefieren seguir viviendo en su mundo de fantasía, creyendo las historias que se inventan sobre él y su perfecta vida en París, antes que enfrentarse a la realidad. Asistimos aquí, por tanto, a una revisión del texto original por parte de Diego Sabanés, que da otra intención a las acciones de los personajes, lo cual resulta en cambios sustanciales. Estamos pues ante un ejemplo de lo que Genette dio en llamar transmotivación o transvalorización.

Otra de las reescrituras fílmicas que valida esta hipótesis es *Intimidad de los parques*, que en este caso funde dos textos cortazarianos: *El ídolo de las Cícladas* y *Continuidad*

de los parques. En este caso resulta más que evidente que Manuel Antín, creador de esta reescritura, no se limita a intentar adaptar los textos literarios al lenguaje fílmico, sino que crea una nueva historia a partir de ellos, a pesar de que se mantengan intactos algunos elementos de ambos relatos, como por ejemplo los personajes o el hilo argumental principal y de que se utilicen fragmentos íntegros de los dos textos originales, especialmente de *Continuidad de los parques*, que se inserta en mitad del argumento de *El ídolo de las Cícladas* a modo de relato marco, uniendo así ambos textos.

Debemos resaltar que la interpretación subjetiva que realiza Antín del significado de *El ídolo de las Cícladas* difiere en algunos puntos de la idea original de Julio Cortázar, cosa que este puso de manifiesto. Esto dio lugar a un texto fílmico en el que se priorizaban aspectos que en el texto literario no tenían demasiada importancia; por tanto, a pesar de que hipotexto e hipertexto comparten gran parte del argumento, el resultado final difiere notablemente, fruto de la visión personal de Manuel Antín. Así, mientras en *El ídolo de las Cícladas* se centra en mayor medida en el componente mágico, fantástico de la historia, y en la irrupción del universo primitivo y ancestral del ídolo en el mundo real de los personajes, en *Intimidad de los parques* se potencia el triángulo amoroso de los tres protagonistas, cambiando así por completo el sentido del texto.

En el caso de *Juego subterráneo*, adaptación de *Manuscrito hallado en un bolsillo*, nos encontramos de nuevo ante una reescritura o revisión del texto original, aunque podríamos añadir que esta vez el hipotexto sufre un proceso de “modernización”. Además de las diferencias que derivan de la visión personal y subjetiva del director del film, Roberto Gervitz, debemos tener en cuenta también que el tiempo que media entre

hipotexto e hipertexto (31 años) influye notablemente en el mundo ficcional recreado en el texto fílmico. El contexto espacio-temporal en el que se desarrollan los hechos es distinto, a pesar de que ambas historias tengan como escenario principal el metro: la acción se traslada de París al Sao Paulo de comienzos del siglo XXI. Vemos por tanto la influencia del autor, que ubica a los personajes de Julio Cortázar en la sociedad de su época (recordemos que *Juego Subterráneo* data de 2005). Además, añade historias paralelas que se añaden a la trama principal, haciendo que el argumento, aunque tome como base *Manuscrito en el bolsillo*, se vaya alejando de este a medida que avanza el metraje. Las escenas y subtramas añadidas, además del final alternativo que propone Gervitz para la pareja protagonista, alteran la naturaleza de los personajes e incluso de la historia, pues el film tiene un componente violento, con tintes de historia policiaca, que no vemos en el texto literario. Aun así, el concepto de juego operante en O1 permanece en la reescritura fílmica, captando así la esencia del relato de Julio Cortázar.

HIPÓTESIS 1.2.4

La hipótesis 1.2.4 hace referencia a casos en los que la obra resultante presenta un número de divergencias tal que hace que no podamos reconocer la presencia del texto literario original más allá de alguna referencia, por lo que la fábula, y por consiguiente también el relato, puede resultar irreconocible.

Como ejemplo para refutar esta hipótesis tenemos *Blow-up*, película de Michelangelo Antonioni que recoge la influencia del relato *Las babas del diablo*. En este caso nos encontramos ante el menor grado de fidelidad de O2 respecto a O1: efectivamente vemos cómo el personaje principal de ambos textos descubre una realidad oculta,

subyacente, al ampliar varias veces unas fotografías. Sin embargo, el paralelismo entre hipotexto e hipertexto parece quedarse ahí: el contexto espacio-temporal varía, el argumento ni siquiera se asemeja, los personajes, salvo el protagonista, no tienen nada que ver, e incluso lo que revelan las fotografías es distinto. Tampoco se parece la instancia narrativa presente en ambos textos, mostrando la del hipotexto un mayor nivel de complejidad (recordemos que está vivo y muerto a la vez, y que utiliza tanto la primera como la tercera persona) y el proceso de autenticación ficcional difiere.

Por tanto, no podemos considerar *Blow-up* como una adaptación, apropiación o tan siquiera una reescritura o revisión; más bien deberíamos hablar de algo más amplio, como una influencia u homenaje. Las babas del diablo no es apenas reconocible en el film, más allá de, como decíamos, ese mecanismo que emplea el fotógrafo para ampliar imágenes y ver aspectos de la realidad que permanecen ocultos a simple vista.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *Reescrituras*, suplemento al nº9 de *Cahiers du Cinéma España*, febrero 2008.

AA.VV., *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 364-366, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, octubre-diciembre 1980.

AA.VV., *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar: Coloquio Internacional*, Madrid, Fundamentos, 1986.

ABRAHAM, Luis Emilio, *Escenas que sostienen mundos. Mímesis y modelos de ficción en el teatro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

ALAS, Leopoldo (1884-1885), *La Regenta*, ed. de Juan Oleza, Madrid, Cátedra, 2004.

ALAZRAKI, Jaime, *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos, 1983.

-, et. al (eds.) *La isla final*, Barcelona, Ultramar, 1983b.

ALONSO, Ana, *Literatura y cine. La relación entre la palabra y la imagen*, Cáceres, Re-Bross, 1997.

ANDERSON, Blanca, *La imposibilidad de narrar*, Madrid, Pliegos, 1990.

ANTONIONI, Michelangelo, *Blow up/ El grito/ Las amigas/ La aventura*, Madrid, Alianza, 1970.

-, *Para mí, hacer una película es vivir*, Paidós, Barcelona, 2002.

ARISTÓTELES, *Poética*, ed. trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

- ASENSI, Manuel, *Crítica y sabotaje*. Barcelona, Anthropos, 2001.
- AUMONT, Jacques, “Le point de vue”, en *Communications* núm. 38: *Enonciation et cinéma*. Paris, Éditions du Seuil, 1983, pp. 3-29.
- , *El ojo interminable*. Barcelona, Paidós, 1997.
- AUMONT, Jacques / Bergala, A./ Marie, Michel/ Vernet, M. , *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1985.
- AZNAR, Eduardo, *El monólogo interior*, Barcelona, EUB, 1996.
- BAJTÍN, Mijaíl, (1978): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier, *Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición*, Madrid, Anagrama, 2005.
- BAZIN, André, (1958) *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2000.
- BLANCO-ARNEJO, María D., “Los sonidos del silencio: una interpretación freudiana de *Cartas de mamá* de Julio Cortázar”, en *Hispania*, Willamette University, 2003, pp. 493-501
- BLÁZQUEZ, Adelaida, “El compromiso de Julio Cortázar” en *Triunfo* 834, 1979, pp.50.
- BLOOM, Harold, (1973) *La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía*, Madrid, Trotta, 2009.
- BLUESTONE, George, *Novels into Films*, California, University of California Press, 1957.

- BOBES NAVES, M^a del C., *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987,
- , (1978) *Comentario semiológico de textos narrativos*. Oviedo, Universidad, 1991.
- BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.
- BORDWELL, David, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.
- BRANIGAN, Edward, *Point of view in the cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Films*, Berlín, Mouton, 1984.
- BROOKE-ROSE, Christine, *A Rhetoric of the Unreal*, Nueva York, Cambridge University Press, 1981.
- BRUNER, Jerome, *Realidad mental y mundos posibles*, Barcelona, Gedisa, 1986.
- BURCH, Noël, *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1979.
- CARMONA, Ramón (1990) *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1996.
- CASETTI, Francesco, “Les yeus dans les yeux”, en *Communications n° 38: Enonciation et cinéma*. Paris. Éditions du Seuil, 1983.
- CEPELLEDO, M^a de la Paz y MELENDO, Ana, “Narración y sabotaje en *Las babas del diablo* y *Blow-up*” en *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, n° 22 Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2013, págs. 227-243.
- CHACANA, Roberto, “La temática familiar en la narrativa de Julio Cortázar: cohesión, enfermedad y emancipación”, en *Alpha*, n° 24, Universidad de los Lagos, Osorno, 2007,

págs. 205-214.

CHÂTEAU, Dominique, *Esthétique du cinéma*, París, Armand Colin, 2006.

CHÂTEAU, Dominique y JOST, François, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie: Essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet*, París, 10/18, 1979.

CHATMAN, Seymour (1978) *La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.

-, "The rhetoric of difficult fiction (Cortazar's Blow Up)" en *Poetics Today*, vol.I, 4, págs. 23-66, 1980

CORTÁZAR, Julio, *Cartas I (1937-1963)*, Madrid, Alfaguara, 2002.

-, *Cartas II (1964-1968)*, Madrid, Alfaguara, 2012.

-, *Cartas III (1969-1983)*, Madrid, Alfaguara, 2012b.

-, *Cartas IV (1969-1976)*, Madrid, Alfaguara, 2012c.

-, *Cuentos completos I (1945-1966)*, Madrid, Alfaguara, 2008.

-, *Cuentos completos II (1969-1982)*, Madrid, Alfaguara, 2008b.

-, *La vuelta al día en ochenta mundos (1967)*, México, RM, 2010.

-, *Último round Vol.I*, (1969), Madrid, Siglo XXI, 2009.

-, *Último round Vol.II*, (1969), Madrid, Siglo XXI, 2009b.

-, *Papeles inesperados*; Madrid, Alfaguara, 2009c.

-, *Rayuela (1963)*, Madrid, Cátedra, 2008c.

-, “Algunos aspectos del cuento” en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 255, 1971, pp. 403-416.

COMPANY, J.M. *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*. Madrid, Cátedra, 1987.

CUETO PÉREZ, M^a Magdalena de Pazzi, “Mundos dramáticos. Hacia una retórica de la autenticación ficcional”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, 3, págs. 629-645

DOLEZEL, Lubomir, *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco Libros, 1999.

ECO, Umberto (1962), *Obra abierta*, Barcelona, Seix-Barral, 1965.

-, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1979.

EVEN-ZOHAR, Itamar, *Polysistem Studies*, Durham, Duke University Press, 1990.

EISENSTEIN, Sergei (1949) *Reflexiones de un cineasta*, Barcelona, Numen, 1970.

GAUDREAULT, André y Thierry GROENSTEEN (eds.), *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Quebec/Angoulême, Nota Bene/Centre National de la Bande Dessinée et de l'image, 1998.

GAUDREAULT, André, “Variations sur une problématique” en Gaudreault-Groensteen, 1998.

GAUDREAULT, André y JOST, François (1990) *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona, Paidós, 1995.

GENETTE, Gérard (1972) *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989

-, (1982) *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989b.

GIMFERRER, Pere, *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta, 1985.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, *Saber y mirar. Una propuesta de reformulación de los conceptos de focalización y ocularización en los discursos audiovisuales.*, Castellón, Universitat Jaume I, 2006.

GROENSTEEN, Thierry, “Fictions sans frontières” en Gaudreault-Groensteen, 1998, págs. 9-29.

-, “Le proces adaptatif: Tentative de récapitulation raisonnée” en Gaudreault-Groensteen, 1998b, págs. 268-277.

GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978.

GONZÁLEZ RIQUELME, Andrés, “La máquina musical de *El perseguidor* de Julio Cortázar” en *Acta Literaria*, nº 28, págs. 33-44, Universidad de Concepción, 2003.

GUNNING, Tom, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Urbana, University of Illinois Press, 1991.

HEREDERO, Carlos, “Dialogismos”, en AA.VV. 2008, pág. 5.

HIROKO ITO, Gloria Josephine, “*El ídolo de las Cícladas: lo fantástico cortazariano*” en *Fuentes Humanísticas*, nº 44, págs. 119-138, UAM Aztapotzalco,

HITCHCOCK, Alfred y TRUFFAUT, François, *Le Cinéma selon Alfred Hitchcock*, París, Éditions Robert Laffont, 1966.

- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, Londres, Routledge, 2006.
- JACKSON, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Londres y Nueva York, Methuen, 1981.
- JOST, François, “Narration(s): en deçà et au-delà”, en *Communications* núm.38, *Enonciation et cinéma*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, págs. 192-212
- , “Le regard Romanesque. Ocularisation et focalisation” en *Hors-Cadre*, n° 2, 1984, págs. 67-86.
- , “L’oreille interne. Propositions pour une analyse du point de vue sonore” en *Iris*, 3/1,1985, págs. 21-34.
- , *L’oeil camera. Entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987.
- JOYCE, James (1922), *Ulises*, ed. Francisco García Tortosa, Madrid, Cátedra, 2004.
- LAFFAY, Albert, *Logique du cinéma (creation et spectacle)*, París, Masson, 1964.
- LAGMANOVICH, David, *Estudios sobre los cuentos de Cortázar*, Barcelona, Hispam, 1975.
- LUBBOCK, Percy, *The Craft of Fiction*, Nueva York, Charles Scribner and Sons, 1921.
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, París, Klincksieck, 1968.
- , (1971), *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973.
- MÍNGUEZ ARRANZ, Norberto, *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*, Valencia, Ediciones de la Mirada, 1998.

- MITRY, *Estética y psicología del cine I/II*, Madrid, Siglo XXI, 1978.
- MORARU, Christian, *Rewriting, Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*, Albany, NY, State University of New York Press, 2001.
- NEIRA PIÑEIRO, Rosario, *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Madrid, Arco, 2003.
- PEÑA ARDID, Carmen, *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1992.
- PEREDA, Rosa María, “Julio Cortázar: literatura fantástica y revolución” en *Cuadernos Hispanoamericanos* 296, pp.412-420, 1975.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, “El cine en, desde, sobre el cine. Metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla”, en *Anthropos*, nº. 208, 2005, págs.. 122-137.
- , (ed.), *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010.
- PIÑERA TARQUE, Ismael, *Mundos narrativos. Relato literario y relato fílmico*. Zaragoza, Reichenberger, 2009.
- PLATÓN, *La república*, Madrid, Alianza, 2012.
- POZUELO YVANCOS, José María, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.
- , (1988) *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1993.
- PREGO GADEA, Omar, *La fascinación de las palabras*, Madrid, Alfaguara, 2010.
- PRÓSPER RIBES, José, *El punto de vista en la narrativa cinematográfica*, Valencia,

Fundación Universitaria San Pablo CEU, 1991.

REISNER, Robert G., *Bird: The Legend of Charlie Parker*, Londres, McGibbon, 1962.

REYES, Graciela, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984.

RODERO, Jesús, *La edad de la incertidumbre: un estudio del cuento fantástico del siglo XX en Latinoamérica*, Nueva York, Peter Lang, 2006.

ROJAS, Mario, “Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo” en *Dispositio*, Vol. V-VI, nº 15-16, pp. 19-55.

ROPARS-WUILLEMIER, Marie-Claire, *De la Littérature au Cinéma*, París, Armand Colin, 1972.

RYAN, Michael (1999) *Literary Theory: a Practical Introduction*, London, Blackwell, 2007.

-, *Possible Worlds in Literary Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000.

SANDERS, Julie, *Adaptation and Appropriation*, Londres, Routledge, 2006.

SANJINÉS, José H., *El problema del marco en los relatos de Julio Cortázar: Una exploración a través de las fronteras semióticas del texto*, Syracuse, Universidad de Siracusa, 1990.

SCHMIDT - CRUZ, Cynthia, *Mothers, Lovers and Others: the Short Stories of Julio Cortázar*, Nueva York, State University of New York Press, 2006.

SEGER, Linda, *El arte de la adaptación: Ficción y realidad en el cine*, Madrid, Rialp, 2000.

STAM, Robert, BURGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, *Nuevos conceptos de la teoría del cine: Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Paidós, 1999.

STAM, Robert, *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 2001.

-, "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation", en R. Stam y Alessandra Raengo, (eds.), *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, London, Blackwell, 2005

TODOROV, Tzvetan, (1965) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1980.

-, "Les catégories du récit littéraire" en *Communications*, vol.8, 1966, pp. 125-151.

-, *Literatura, y significación*, Barcelona, Planeta, 1971.

-, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia, 1980.

VANOYE, Francis (1991) *Guiones modelo y modelos de guión*, Barcelona, Paidós, 1996.

WAUGH, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Routledge, 1984.

WIDDOWSON, Peter, «“Writing back”: Contemporary Re-visionary Fiction», *Textual Practice*, 20-3, 2006, págs. 491-507.

WOLFGANG, Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1978.

ZANGRANDI, Marcos, “Imágenes en el abismo. Antín, Cortázar e *Intimidad de los parques*”, en *Revista chilena de Literatura* (online), n°92, Santiago de Chile, abr. 2016.

FILMOGRAFÍA

ANTONIONI, Michelangelo, *Blow-up* (1966). Reino Unido-Italia, Bridge Films/MGM, 108m.

ANTÍN, Manuel, *Circe* (1964). Argentina, 80m

- *Intimidad de los parques* (1965). Argentina-Perú, Producciones Manuel Antín/Industria Peruana del film, 72m.

- *La cifra impar* (1962). Argentina, Axel Pauls, 85m.

AJA, Alexandre, *Furia* (1999). Francia, Alexandre Films/Canal +/France 2, 90m.

BOKOVA, Jana, *Diario para un cuento* (1998), Argentina/ España/ Francia, Canal + España/ European Script Fund/ Gaumont Télévision/ INCAA/ Kompel Producciones/ La Sept-Arte/ Mate Producciones S.A./ Planète Spot, 90m.

COMENCINI, Luigi, *L'ingorgo, una storia impossibile* (1979). RDA/ Francia/ España/ Italia, Clesi Cinematografica/ Greenwich Film Production/ José Frade Producciones Cinematográficas S.A./ Albatros Filmproduktion, 121m.

GERVITZ, Roberto, *Juego subterráneo* (2005). Brasil, Grapho Producoes Artisticas / Miravista / Vagalume Produções Cinematograficas, 109m.

GODARD, Jean-Luc, *Week-end* (1967). Francia-Italia, Comacico/Films Copernic/Lira Films/Cinecidi 105 m.

MORALES, Guillem, *El habitante incierto* (2005). España, Canal + España/ Rodar y Rodar Cine y Televisión/ Televisió de Catalunya (TV3)/ TVE, 90m.

PÁRAMO, José Antonio, *Instrucciones para John Howell* (1982). España, TVE, 71m.

PICAZO, Miguel, *Cartas de mamá* (1978). España, TVE, 50m.

WILENSKI, Osías, *El perseguidor* (1965), Argentina, J. García Paz, 75m.