

HIPÓTESIS Y DISCUSIONES 30 | ISSN 1514-5581

Julio Cortázar
Conceptos para armar
Un fantástico para el cine

Miguel Vitagliano
Emilio Bernini

ILA Instituto de Literatura Argentina



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

Julio Cortázar

Conceptos para armar
Un fantástico para el cine

Julio Cortázar

Conceptos para armar
Un fantástico para el cine

Miguel Vitagliano
Emilio Bernini

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decana Graciela Morgade	Secretaria Hacienda Marcela Lamelza	Consejo Editor Virginia Manzano, Flora Hilert; Marcelo Topuzian, María Marta García Negroni
Vicedecano Américo Cristófalo	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Fernando Rodríguez, Gustavo Daujotas; Hernán Inverso, Raúl Illescas
Secretaria Académica Sofía Thisted	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Matías Verdecchia, Jimena Pautasso; Grisel Azcuy, Silvia Gattafoni
Secretaria de Extensión Ivanna Petz	Subsecretario de Transferencia y Desarrollo Alejandro Valitutti	Rosa Gómez, Rosa Graciela Palmas; Sergio Castelo, Ayelén Suárez
Secretario de Posgrado Alberto Damiani	Subsecretaria de Cooperación Internacional Silvana Campanini	
Secretaria de Investigación Cecilia Pérez de Micou	Dirección de Imprenta Rosa Gómez	
Secretario General Jorge Gugliotta		

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Serie de revistas especializadas
Colección Hipótesis y discusiones. Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas
ISSN 1514-5581

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

Subsecretaría de Publicaciones
Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina
Tel.: 4432-0606 int. 213 - info.publicaciones@filo.uba.ar
<http://publicaciones.filo.uba.ar>

Índice

- 7 ¿Has visto bailar en las paredes alguna vez? Conceptos para armar

Miguel Vitagliano

- 19 Un fantástico para el cine. Las transposiciones

Emilio Bernini

¿Has visto bailar en las paredes alguna vez? Conceptos para armar



Miguel Vitagliano

En la obra de Cortázar hay un grupo de libros que suelen ser esquivos a los comentarios. Su principal característica no reside en que rehúyan de las formas del cuento y la novela, las dos especies privilegiadas en la atención; lo que los define es una condición afirmativa, la de ser realizaciones de literatura conceptual. *Los astronautas de la cosmopista* (1982) y *Prosa del Observatorio* (1972) son puntos destacados de ese territorio en el que también podemos encontrar un folleto mínimo como *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975).

Cortázar prefería llamarlos simplemente “libros”, una denominación genérica para esos artefactos que se empeñan en condensar una idea y echarla a rodar. No son lecturas de un primer acercamiento, presuponen el reconocimiento de la figura social de su autor. *Fantomas contra los vampiros multinacionales* está anudado al Tribunal Russell II, esos encuentros en los que Cortázar participó junto con otros intelectuales para discutir y denunciar las violaciones a los Derechos Humanos en América Latina. Las reuniones, celebradas en Roma en 1974 y al año siguiente en Bruselas, conservaban el nombre del Tribunal de 1966 que, con la presidencia de Bertrand Russell y Jean Paul Sartre, tuvo como objetivo denunciar los crímenes de guerra

en Vietnam. La mención de esos detalles permite calibrar el alcance de lo que Cortázar pone en juego en *Fantomas...*, al combinar una ridícula historieta de aventuras con los informes del Tribunal. Por supuesto que esa historieta, en la que aparecen representados desde Cortázar a Susan Sontag y Octavio Paz, termina por ser menos ridícula que la realidad circundante. Pero no reside en ese punto la condensación del concepto, la búsqueda se conduce en otra dirección. Sabiendo que el informe del Tribunal sería censurado por las cadenas de prensa internacionales, Cortázar filtró los resultados de la investigación a través de una ficción en la que *Fantomas* se enfrenta a la misteriosa desaparición de libros clásicos de las bibliotecas públicas. Es decir, filtra la información *interdicta* valiéndose de su prestigio como escritor. Ante el inevitable silencio de la censura, optó por la ironía de la hipérbole para que la situación se sature y colapse. Exponer en primer plano el control de la información y su correspondencia con la industria del entretenimiento.

No hay collage en *Fantomas contra los vampiros*; o mejor, detenerse en el collage es hacer hincapié en la trama discursiva, cuando estos artefactos prefieren destacar el valor de la yuxtaposición. El collage resalta la reunión de lo diferente, en cambio la yuxtaposición reconoce la diferencia como su condición. Mientras uno provoca simulando el borramiento de los límites, los artefactos de Cortázar se comportan como palimpsestos, escriben encima de lo que no pueden borrar. Por eso los resultados de la investigación del Tribunal tienen el efecto de interferir y ser interferidos a la vez por las peripecias de la historieta. De ese dinamismo acaso dependa su efectividad como testimonio; hoy día *Fantomas contra los vampiros* es la fuente principal para quien busque en Internet información sobre el Tribunal Russell II.

Producir interferencias y ser interferido, yuxtaponer fotos, dibujos y palabras, desandar la propia figura del escritor, todas son escenas



recurrentes de estos libros-artefactos. Gestos de autoficción en un tiempo que aún no se había decidido a coagularla. Pero quizás el gesto tenga valor de acto si se lee de otro modo: como el *desandado* de una función histórica del escritor, el de la última generación de escritores en el mundo que pudo arrogarse una gravitación relevante en la sociedad. A partir de entonces ese lugar de interpelación social sería ocupado por estrellas del deporte y el espectáculo. Una situación datada históricamente y en la que Cortázar, presumo, no reconoció que participaba en su postrimería.



Siempre es complejo fijar a Cortázar en una sola cara de la modernidad, más aún al acercarnos a sus libros-artefactos evitando leerlos como meros ejercicios del collage y lúdica autocelebración. En esas páginas Cortázar *desanda* su figura de escritor, aunque no menos de lo que *escribe encima* acerca de su historia como autor. En *Los autonautas de la cosmopista* y *Prosa del Observatorio* revisita, respectivamente, la trayectoria de sus cuentos y novelas. Lo hace explícito en el proyecto de vivir durante 33 días sin salir de la autopista París-Marsella, la del embotellamiento de “La autopista del sur” en 1966. Y en *Prosa del Observatorio* no deja de oírse de manera persistente el diálogo de fondo con los cielos y las correspondencias de *Rayuela* y con *El Libro de Manuel*, que estaba por dar a conocer.

La vuelta de los artefactos sobre otros textos se completa con una sutil inversión de las expectativas. Son contrapuntos dinámicos que alteran —aunque más no sea— el orden de la comodidad del lector. En *Prosa del Observatorio*, en la que subyace el diálogo con una novela sobre un grupo guerrillero como es *El Libro de Manuel*, Cortázar elige un camino oblicuo. El relato recorre el fatídico destino de un tipo de anguilas que cruzan el Océano Atlántico para desovar y en su mayoría morir igual que sus crías, y las convierte en metáforas de la existencia del hombre. Un paralelo trágico al que acopla otra historia, no menos desafortada, la de un maharajá del XVIII que construye un observatorio astronómico imposible (ver foto tomada por Cortázar) buscando responder a los interrogantes que lo aquejan. La correspondencia entre ambas historias no se explicita ni se completa, y en eso reside su potencia. Es decir, en la intranquilidad que nos conmueve hasta el desafío más que cualquier certeza, y que Cortázar devela con una sentencia de Thomas Mann. Donde el autor de *Fausto* aseguraba que las cosas andarían mejor si Marx hubiera leído a Hölderlin, Cortázar *escribe encima* que habría sido necesario también que Hölderlin leyera a Marx. Y sabemos: *desandar* o *escribir encima* no son actos que tengan ilusión de borramiento, cargan consigo el riesgo de la yuxtaposición, lo que implica decir que no hay nada fijo ni quieto en un único lugar.

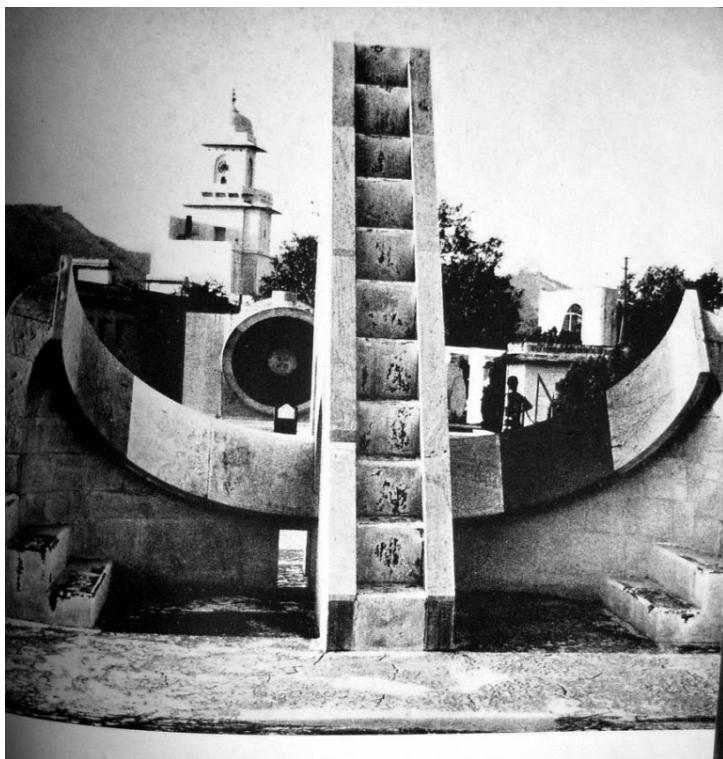
En *El Libro de Manuel* los personajes planean un secuestro extorsivo y, mientras, confeccionan un álbum (un libro) con recortes de prensa para el hijo (Manuel) de una pareja del grupo. Quieren que sea un recuerdo sobre la intensidad de ese presente, además piensan que acaso ellos no estén para ayudarlo con su memoria. Los recortes, muchos de ellos incorporados a las páginas de la novela, se vinculan en buena medida a actos de rebeldía y de insurgencias, y también con denuncias a la represión, especialmente en América Latina. Lo que los personajes de ficción pensaron como un álbum de recortes

para testimoniar un tiempo fugitivo terminó por convertirse en un testimonio muchísimo más amplio, a la vez que hizo de todos los nuevos lectores otros destinatarios-Manuel. Deben ser escasos los archivos que reúnan tanto material de prensa sobre la tensa filigrana de los 60 y 70 como esa novela de Cortázar.

En su primera edición los recortes del álbum interferían el desarrollo de la historia en un mismo tamaño tipográfico. En las ediciones sucesivas fue reduciéndose el tamaño de los recortes y con eso el efecto de interferencia promovido por la novela, el de poner en paridad dos órdenes o los dos puntos en tensión de la sentencia de Thomas Mann.

El libro de Manuel susurra en *Prosa del Observatorio* y, a su vez, no deja de guiar el camino de *Fantomas y los vampiros multinacionales*. En *Fantomas* se filtran las denuncias del Tribunal Russell, que abarcan a las empresas multinacionales y sus asociaciones con los servicios de inteligencia y los medios, pero aun así hacen lugar a réplicas como la siguiente, puesta en la voz del narrador ante una alusión de *Fantomas* sobre *Un perro andaluz* de Buñuel: “Todo en nuestra América es el comienzo de ese perro viejo, pocas veces hemos llegado a mirar algo de frente sin que la navaja o el cuchillo viniera a vaciarnos los ojos” (39).

Los autonautas de la cosmopista invierte las expectativas iniciales de otra manera. Se presenta como el diario de una expedición surrealista narrada con el tono de una novela viaje. Mejor: con el tono de una novela de aventuras vivida por un hombre de 68 años y su mujer treinta años menor, una aventura que Cortázar intuía última porque la leucemia le había dado su muestra decisiva meses antes, y sin embargo fue Carol Dunlop quien no pudo estar en la corrección del libro. En una de las páginas de esa bitácora, Cortázar destaca que escribir “es siempre aceptar el riesgo de decirlo todo, incluso



—y sobre todo— sin saberlo”, pero que eso no consiste en “no callar nada” sino en “darle al todo su libertad mientras se escribe” (145).

Los datos sobre la muerte de Carol Dunlop se incorporan al artefacto con un afecto casi retrospectivo, pero no sucede lo mismo con la presencia de los hechos históricos. El desarrollo y el final de la guerra de Malvinas son seguidos con atención por los viajeros a través de la onda corta cada tres o cuatro horas. Está incorporado a la rutina del viaje. Si el cruce de interferencias en *Fantomas contra los vampiros* contenía un poder provocativo, estas alusiones a Malvinas—acaso las primeras realizadas públicamente por un autor argentino— buscaban ser reveladoras en medio de un clima de censura. Eran críticas a la dictadura

que enviaba “a la muerte a millares de conscriptos mal entrenados y equipados” tanto como a la población civil: “¿Cómo no sentir náuseas frente a la estúpida adhesión de una mayoría de argentinos que en estos últimos años han vivido día tras días la opresión, los asesinatos, la tortura y la desaparición de millares de compatriotas?” (117)

Al borde, siempre al borde. Cortázar mira hacia atrás y *desanda* hasta que lo quieto se mueva, hasta lo que parecía pose fija se disuelva. Esos es lo que sus artefactos no se cansan de decir, y con mayor persistencia que el resto de sus textos. Oponerse a las “poses fijas” de los escritores en la historia de la literatura, oponerse a lo estático. Es el principio de esa danza nietzscheana, tal como la proponía Deleuze: no pensar o bailar “por saltos”, cayendo de una pose a otra como en la danza clásica, sino pensar o bailar a la manera de Fred Astaire, desplazándose en un continuo asumiendo los accidentes del terreno. Pensar en y sobre el terreno, pensar haciéndose al terreno: toda una decisión intelectual. Los principios de esa danza hablan tanto de la filosofía como de la literatura y cuanto sucede en las veinticuatro horas de cada uno de los días. Asumir las alteraciones del suelo es bailar sobre las paredes, como Fred Astaire, si el mundo se da vueltas o se comprime. Desandar las poses en cada paso, incorporando lo que se impone delante, como Cortázar en sus libros-artefacto.

Es muy posible que Cortázar no pensara en Nietzsche, y seguro no conocía los escritos de cine de Deleuze porque se publicarían unos meses después de *Los astronautas de la cosmopista*. Sin embargo en una de sus páginas se detiene a comentar una secuencia coreográfica de Fred Astaire. Está referida a una escena en que los viajeros se ven invadidos por las hormigas y deben emprender un recorrido a pisotones por todas partes, sin hacer distingos, avanzando sin detenerse sobre todas las cosas y todos los espacios, sin detenerse siquiera para mencionar las hormigas de cuento “Los venenos” que respira y se *desanda* ante el lector.

—Blup—dijo Ludmilla acurrucándose en una especie de trapeo de piso—. Susana, hablame de Lamarca, me da vergüenza, esta mañana cuando le avisaron a Marcos... Tengo tanto que aprender, todavía no entiendo nada. Pensar que todo empezó con unos fósforos usados y un pinguino, decime si no parece un happening.

Un comando guerrillero robó más de 9.000 pelucas en el puerto

Cinco personas que afirmaron integrar un comando del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) asaltaron un camión de una firma comercial y robaron 9.328 pelucas, valuadas en 50 millones de pesos.

El hecho ocurrió a las 15.30 horas de ayer en la intersección de las calles San Martín y Eduardo Madero, en la zona portuaria de esta capital.

A esa hora, un camión de la firma Reflart, conducido por Angel Sperati, fue abordado por cinco desconocidos que viajaban en un automóvil particular. Tras obligar al conductor a bajar del camión, y trasladarlo al automóvil, dos de los guerrilleros se hicieron cargo del volante, huyendo con la carga.

El camión fue encontrado poco después, vacío, en la esquina de Libertador y Dorrego.

Las así no pasan en estos países cansados.

Como debía suponer la historia de las pelucas le pareció por completo incomprensible a Lucien, más preocupado por los ruidos de fuera que por las actividades del ERP en una ciudad tan abstracta en ese lugar y momento, pero Gómez y Heredia estaban de acuerdo con Oscar en que el destino de las nueve mil

—Dan realmente la impresión de que supieran mover las piezas— dijo Oscar en el preciso momento en que Heredia tumbaba su rey y asistía cejijunto a la sonrisa wellingtoniana de Gómez. Era casi de noche y jugaban con un cubito de vela protegido por un número de *La Opinión* que Susana les había traído de parte de Patricio para que se divirtieran.

—Vos te das cuenta, fanaron nueve mil pelucas—dijo Oscar que pretendía inmiscuir la historia en el ajedrez—. Explíquele a Lucien a ver si se deja de ambular como un sanbernardo, a los franceses hay que darles una visión rioplatense verdadera, cosas así no pasan en estos países cansados.

○ Bibliografía

- » Cortázar, J. (1989). *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Buenos Aires, Gente Sur.
- » — (1973). *Libro de Manuel*. Buenos Aires, Sudamericana.
- » — (1989). *Los aeronautas de la cosmopista*. Buenos Aires.
- » — (1999). *Prosa del Observatorio*. Barcelona, Lumen.

Un fantástico para el cine. Las transposiciones



Emilio Bernini

Tengo la idea de que la literatura de Julio Cortázar, en verdad, los cuentos de Julio Cortázar, y más precisamente los de los años cuarenta y cincuenta, proveyeron al cine argentino de los años sesenta la posibilidad del fantástico, es decir, de un tipo de relato y de visión de mundo que no asevera sino que duda, que vacila ante el estado de cosas, que se sitúa más bien en cierta incertidumbre y cierta espera, antes que en la concreción y la acción, que ese cine argentino desconocía. No se trata del *noir*, recibido de la industria de Hollywood, sino de un fantástico resultado de una combinación única, singular.

Previamente, el cine cargaba con el peso, para los cineastas de los años sesenta, de las tradiciones del criollismo y del tango, que se habían fusionado con los géneros cinematográficos tomados de Hollywood. En efecto, el cine argentino tradicional, en parte industrial, se sostuvo en una fusión entre los géneros cinematográficos, provistos por la industria del cine norteamericana y las tradiciones criollistas y tangueras, que provenían de la literatura y de la música. Eso define una identidad poderosa, propiamente visible, una visibilidad del cine argentino en el continente de América Latina, define un tipo de espectador, y define también un tipo de producción serial.

Con todo eso quieren terminar los cineastas jóvenes, en los años sesenta, que se enfrentan a la tradición industrial, a la tradición criollista y tanguera, y a la tradición de los géneros cinematográficos. No obstante no hay que creer que ese cambio que los cineastas nuevos de los años sesenta sin dudas producen para el cine haya sido una *creatio ex nihilo*; en verdad, se trata de un proceso más complejo que involucra al Estado argentino del primer peronismo, involucra también la llamada crisis industrial de los estudios que tiene lugar a partir de la primera mitad de los años cuarenta, así como a los gremios vinculados al oficio del cine, que confluyen no solo en la promulgación de una legislación para el cine, la más innovadora y progresista hasta entonces —al punto de que incluye un apoyo económico al cine experimental, por ejemplo—, sino incluso que define finalmente la formación de un nuevo cineasta y un nuevo espectador.

En ese proceso transicional antes que de ruptura hay que situar el nuevo cine, que se sitúa en términos estéticos como crítico de los géneros industriales, de los cuales no termina de desvincularse, y en términos políticos e ideológicos, habría que decir, como adverso al peronismo. En un caso, en términos estéticos, no termina de desvincularse de los géneros industriales precisamente porque aun cuando elija no narrar comedias ni melodramas, responde a ellos con la sátira y el *noir* existencial, de modo tal que en los géneros de los nuevos cines hay siempre un remanente del cine anterior. El aspecto existencial del *noir* del cine moderno no deja de remitir pues al melodrama del cine industrial, a la visión melodramática del mundo que suele centrarse en la frustración, la castración amorosa y sexual, y la caída, como puede notarse en *La cifra impar* (1962), la película de Manuel Antin, que transpone el cuento de Cortázar, “Cartas de mamá”. En el otro caso, en términos políticos e ideológicos, los nuevos cineastas no dejaron de considerar que el peronismo fue el responsable de la crisis industrial que ellos atribuían como liberales, erróneamente, al control sobre el

cine en términos morales y políticos, como si la censura peronista hubiese sido la causa del desastre económico que rigió sobre los estudios, consecuencia en verdad de la situación geopolítica de la segunda guerra mundial, anterior al peronismo, que involucró a la Argentina y, entre otros aspectos en el país, al cine. Los nuevos cineastas, como Manuel Antín, Lautaro Murúa, Rodolfo Kuhn, no dejaron de referirse al peronismo en sus películas, de modo marginal pero persistente. El peronismo es en algunas de esas películas siempre una exterioridad, un hecho fatal o inevitable, algo que ya ha ocurrido y con cuyas consecuencias es preciso sobrevivir.

Manuel Antín es el cineasta que toma la literatura de Cortázar, los cuentos —algunos de sus cuentos— para transformar el cine de un modo propiamente moderno. Con la transposición de los cuentos de Cortázar, Antín lleva al cine moderno a un punto de culminación casi vanguardista, casi experimental, particularmente con su film *Los venerables todos* (1962), que precisamente no tuvo estreno cuando se filmó. El nuevo cine al que pertenece no llega a esos límites vanguardistas, experimentales, no llega al punto en que la vanguardia cinematográfica contemporánea quiere dar un salto hacia la vida, hacia la vida política, hacia la praxis política propiamente dicha,¹ y tampoco llega al punto en que el cine experimental quiere afectar la percepción y la conciencia, trascendiendo así cualquier relato o articulación de sentido. Por esto mismo, no debe entenderse entonces que Antín haya sido un cineasta vanguardista ni un cineasta experimental, sino que su cine se situó en una frontera única entre el modernismo (que siempre se sustrae, digamos así, a lo popular, a sus formas y a sus tópicos) y la vanguardia política (que siempre busca insertarse en lo popular, transformarlo políticamente con las

¹ Sobre la vanguardia política en el cine argentino, puede verse E. B., “La vía política del cine argentino. Los documentales”, *Kilómetro 111*, n° 2, Buenos Aires, 2001, pp. 41-60.

herramientas del cine), del mismo modo que se situó en una frontera singular entre ese modernismo y el cine experimental, precisamente porque ese modernismo cinematográfico no renunciaba a la difusión comercial, a cierta creación de un circuito alternativo de exhibición, y cierta imposición de un nuevo modo de hacer cine que tiene su prolongación, finalmente, varias décadas después, en la fundación de instituciones de enseñanza, como la universidad del cine, que en efecto dirige Antín.

Si Antín puede llevar el cine moderno a esos límites que se tocan con la vanguardia y con el cine experimental, en gran medida ello se debe a sus transposiciones de los cuentos de Cortázar, aun cuando *Los venerables todos*, que es el film paradigmático de ese límite, no tome como material ningún texto de Cortázar pero que, sería necesario decir, no habría sido posible sin las transposiciones de Cortázar. Los cuentos de Cortázar le ofrecen el fantástico, o al menos la ambigüedad respecto de lo ocurrido en aquello que se narra, propia del género, y Antín procede con ellos de modo cinematográfico. Quiero decir, Antín procede a transponer, no a adaptar, si se entiende por adaptación una traslación de contenidos, y si se entiende por transposición la invención de un nuevo texto en gran parte autónomo, o que aspira a autonomizarse, del texto de base o del texto que se transpone.² En esto, el cine de Antín como transposición de los cuentos de Cortázar, termina con una serie frondosa de transposiciones en el cine industrial que en efecto parecían inclinarse más hacia la adaptación de contenidos. Pero aquello que diferencia cualitativamente la transposición industrial de la moderna es que ésta ya no concibe la literatura como un arte con que el cine deba vincularse para ganar su estatuto artístico. Las transposiciones de la

² Sigo la noción narratológica de transposición de Gérard Genette. Cf. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, 1982, en particular, p. 236-237.

literatura “cultura”, en el período industrial y sobre todo en los finales de ese período, particularmente buscaban transferir al cine es plus, ese valor artístico que encontraba en los textos que se elegían para transponer. Por eso mismo se transpusieron, en un período crítico del cine, de fuerte fiscalización y a la vez de apoyo financiero, un período por cierto fascinante, durante el primer peronismo, relatos de la literatura burguesa decimonónica: Guy de Maupassant, Oscar Wilde, Gustave Flaubert, George Eliot, Stevenson, Ibsen, Dostoievski, Gorki *et al.* Esa relación con la literatura ha cambiado para los cineastas modernos, ya no se trata de una legitimación vertical, de la literatura al cine, sino más bien de una legitimación recíproca, entre colegas, escritores y cineastas que comparten no solo la contemporaneidad sino ideas modernas de la literatura y del cine.³

La operación de transposición que Antín realiza de los cuentos de Cortázar posee una singularidad que no tienen otras transposiciones de los textos del escritor, en otras tradiciones cinematográficas modernas. Los casos más notorios, y más notables, son, por un lado, el de *Blow up* (1966), la película contemporánea de Antonioni, que no transpone el fantástico que puede leerse, que podría leerse, en el cuento “Las babas del diablo” —donde aquello que ha ocurrido, que se ha fijado en la imagen fotográfica es objeto variable de interpretación y de hipótesis— sino por el contrario la escisión entre la imagen fotográfica y la mirada, o la oposición entre el registro indicial impasible y la interpretación o la lectura, la visión de la imagen. La imagen fotográfica registra impasiblemente incluso aquello que la mirada no percibe, o no llega a percibir. Es esa impasibilidad del mundo, del mundo registrado por la imagen, indiferente los actos,

³ Sobre esas transposiciones, puede verse E. B. “Un cine culto para el pueblo. La transposición como política del cine durante el primer peronismo”, *Kilómetro* 111, n° 8, Buenos Aires, 2009, pp. 87-101.

frívolos o serios, de las personas, indiferente a la distracción, lo que ha interesado a Antonioni del cuento. En ese punto, en el punto en que se trata de la cuestión del registro irrefutable hay que situar *Blow out* (1981), el film de Brian de Palma, que fundamenta todo el relato en la verdad de ese registro (en este caso sonoro) contra las manipulaciones, políticas, que se pueden hacer con él y por él. Pero, a diferencia de Antonioni, cuyo héroe no puede nada contra la impasibilidad de la imagen, y casi no actúa, De Palma destina, en la tradición hollywoodense del relato, el fracaso de la vida de su héroe a la aclaración de la verdad del registro.

Por otro lado, el otro caso más notorio, es del de *Week-end* (1967), el film de Godard, que hace de la inquietante, casi ominosa estadía en la ruta del cuento “La autopista del sur”, estaba que es a la vez la posibilidad de la experiencia del amor, en verdad la exposición de una violencia explícita, que en el film es una violencia estética y política, aun con cierta ironía cómica, de la comedia negra. La película de Godard violenta deliberadamente aquello que en el cuento, por esa misma versión violenta, aparece como una ingenua historia amorosa entre dos conductores en el embotellamiento en esa ruta. *Week-end* es uno de los casos más notorios de transposición que “corrige” en términos estéticos y políticos su texto de base, por lo que no acuerda en absoluto con su representación del mundo, por parte de un cineasta ya *engagé* con los procesos revolucionarios del llamado, en la jerga política de la época, tercer mundo.

Antín, en cambio, buscó en la puesta en escena cinematográfica misma aquello que en los cuentos constituye lo fantástico. La transposición se sitúa allí en ese plano de la búsqueda y el encuentro de una equivalencia entre lenguajes heterogéneos. El análogo cinematográfico de lo fantástico en la literatura, en el cine de Antin, es el

falso raccord. El falso raccord es el tipo de montaje que le permite al cineasta trasponer lo fantástico de los cuentos de Cortázar, aunque sin dudas no todo falso raccord supone, representa o implica lo fantástico. El objetivo del falso raccord, que es un procedimiento propio del cine moderno —sobre todo del cine moderno francés, con el que el cine de Antín tiene no pocas relaciones— es la alteración evidente, explícita del raccord: esto es, la alteración de la continuidad espacio temporal de los planos, propia del cine clásico, para demostrar con ello la falsedad de todo raccord, es decir la discontinuidad suturada de todo aquello que se presenta sin saltos espacio temporales como un continuo. El cine moderno (al menos francés, al menos argentino) fundamentó en el falso raccord su oposición al cine de los mayores, porque encontraba allí, en ese procedimiento en cierto modo radical, una manera de romper con una estética y con una política del cine, de los cines.

Antín procede a esa ruptura con el relato clásico industrial por medio de ese falso raccord. Y hace de ese falso raccord el procedimiento cinematográfico para lo fantástico literario cuando con él consigue poner como un estado del mundo, como un estado objetivo, aquello que en los relatos literarios depende siempre de alguna interpretación. En los cuentos de Cortázar (al menos, en “Cartas de mamá”, “Circe” y “El ídolo de las cicladas”, e incluso en “Las babas del diablo”) son los puntos de vista de los personajes, narrados por medio del indirecto libre por parte del narrador, son las vacilaciones de esos personajes y de los narradores en la interpretación de los hechos, los que constituyen o sostienen el fantástico. En consecuencia, la vacilación respecto de lo que ha ocurrido en el relato remite siempre a un estado de la subjetividad de quien narra, mientras que en las películas de Antín (*La cifra impar*, *Circe* (1964), *Intimidad de los parques* (1965)), la incertidumbre respecto de los hechos narrados no está sujeta a la visión perturbada de un narrador o de los personajes,

sino que constituye un estado objetivo de las cosas. No tiene que ver con la locura o la distracción, con el afecto de la culpa o con el dolor, sino con los hechos mismos.

Así pues, se trata de un procedimiento cinematográfico, el falso *rac-cord*, que al hacer coexistir temporalidades y espacios heterogéneos, de distintas capas de pasado —que no dependen de la memoria de nadie ni de la mirada de nadie—, por su mismo enlace discontinuo, sitúa la vacilación en la imagen misma y ya no en la palabra. La imagen no es la proyección espacial de la subjetividad, sino el estado objetivo mismo en que se encuentran los personajes o en que se han encontrado en distintas capas de tiempo y en distintos lugares.

Pero aun así, aun cuando Antín haga de la incertidumbre respecto de lo ocurrido un estado del mundo, y filme así una suerte de fantástico objetivo, no por ello su cine del período no deja de tender a una abstracción cada vez más intensa. Esto es, la objetividad de su fantástico lo lleva a abstraer cada vez más las motivaciones, las causas de lo ocurrido, los fundamentos de los actos, al punto de llegar, en el film más radical del grupo de cineastas de que formó parte, *Los venerable todos*, casi a un vaciamiento de lo narrado y a la exposición en consecuencia de una diagrama casi abstracto de relaciones afectivas. Ya no importan aquí, en el film más radical, las causas de la culpa, sino la culpa en la pureza del afecto; ya no tienen relevancia los motivos de la humillación del más débil sino la angustia como afección pura. Ese límite narrativo, en que se han filmado o se han querido filmar los afectos puros, ha sido posible —es mi hipótesis— por la transposición del fantástico literario de los textos de Cortázar, en la medida misma en que ese tipo de transposición permitió la objetividad de un estado de cosas y luego la abstracción de ese estado de cosas en su afectividad, como si se dijera, el afecto puro, objetivo, del estado de cosas. Por otro lado, ese mismo límite

es ya el final de un cine, el de la generación del sesenta, y de un período, el del nuevo cine, surgido del fondo de transformaciones políticas, legales y formativas, a la vez que es justamente el comienzo de otro período y de otros cines, uno vinculado ahora a una praxis política cada vez más acuciante en que no puede haber lugar para el fantástico (aunque la excepción, tal vez la única, es *Invasión* de Hugo Santiago), el cine de la vanguardia política, entre otros.

En efecto, el nuevo período del cine, en los años setenta, también es un nuevo período de la literatura de Cortázar. Cortázar se politiza de un modo anómalo con *El libro de Manuel* (1973) y en esa anomalía se hace inasimilable, inadaptable, para el cine argentino contemporáneo: ni la vanguardia política peronista de Cine Liberación (que, en *La hora de los hornos* (1966-68) trabaja con el texto de Hernández Arregui, *Imperialismo y cultura* (1957) como matriz de interpretación de la realidad política argentina y latinoamericana), ni la vanguardia política troskista o de izquierda no peronista (Cine de la Base) que toma un cuento de Victor Proncet (transpuesto en *Los traidores* (1973) de Raymundo Gleyzer), ni mucho menos el mismo Antín que filma entonces películas históricas definitivamente comerciales, con *Allá lejos y hace tiempo* (1978), sobre el libro de Enrique Hudson, y con su versión de la vida de Juan Manuel de Rosas, del año 1972 (en una asociación muy peculiar con el historiador revisionista José María Rosa, a cargo del guión) no pueden ya leer a ese Cortázar, en términos al menos cinematográficos.

En cierto modo, con *El libro de Manuel* Cortázar se vuelve ilegible para el cine: esa ilegibilidad supone que sus textos políticos (no solo ese libro del '73, sino también *Nicaragua tan violentamente dulce*, de 1983) no forman parte ya de la constitución de poéticas ni de adecuación a poéticas constituidas. Pero incluso, Cortázar no interesa a los directores que filman en la democracia de la posdictadura,

puesto que en gran medida esos cineastas continuaban produciendo un modelo de relato que se impuso en los años del terrorismo de Estado, y que desconoce el cine político de los años sesenta y setenta. Tampoco Cortázar formó parte de la última renovación del cine argentino, cuyos referentes literarios son otros (César Aira, en el caso de los primeros filmes de Diego Lerman; la propia literatura, en las películas de Martín Rejman), y cuyos intereses políticos ya se conciben en términos totalizadores sino, en todo caso, micropolíticos. La literatura de Cortázar parece haberse vuelto inactual, pero aun así no deja de seguir disponible para nuevas lecturas que la reinventen.

