

1. Introducción

Reflexiones teórico-metodológicas y objetivos de la investigación

«¿Por qué no han hecho todavía una película de *Rayuela*?», le consultaron en una ocasión al autor de aquella muy conocida novela, quien respondió que sería necesario un buen director y probablemente mucho dinero (Picon Garfield 1978: 118). A cien años del nacimiento de Julio Cortázar (1914-1984) y a más de medio siglo de la publicación de aquella significativa obra de la literatura universal vale la pena reflexionar sobre el cuestionamiento aludido, así como también resulta impostergable investigar los factores que promueven —o dificultan— la creación de cine a partir de las obras de Cortázar. Más actualmente, la pregunta inicial debería ser replanteada para averiguar lo contrario, es decir, por qué se han realizado tantas películas a partir de la literatura de Cortázar y cuáles son los desafíos que plantean sus textos, puesto que a lo largo de las últimas décadas las inquietantes atmósferas de sus cuentos han sido recreadas de las páginas literarias al celuloide internacional. Numerosos coloquios, homenajes y cada vez más nutridos «ciclos de cine»¹ dedicados a la persona y la obra del escritor en distintos

1. Entre los primeros homenajes en cuyo marco se proyectaron fragmentos de una película figura un evento llevado a cabo el 15 de febrero de 1984 en el Centro Cultural San Martín de Buenos Aires con el fin de recordar al escritor fallecido días atrás en París. En la ocasión fue exhibida la escena final de *La cifra impar* (1962), de Manuel Antin. Años más tarde, en julio de 1988, la Fundación Cinemateca Argentina organizó uno de los primeros ciclos de cine dedicado a «La obra de Cortá-

rincones del planeta como, por ejemplo, Barcelona, Buenos Aires, Tokio o Nueva York, constantemente han evidenciado la existencia de un considerable conjunto de películas que, hasta este momento, no se ha convertido en objeto de estudio en relación a las obras literarias que las inspiran. De forma esporádica suelen aparecer algunos artículos críticos y otros periodísticos que abordan esta cuestión actualizando asimismo el número de películas basadas en obras de Cortázar y señalando las procedencias, pero sin examinarlas en detalle ni tampoco relacionarlas sistemáticamente entre sí (Mahieu 1980, Valdovinos 1984, Vázquez

zar en el cine». Allí fueron exhibidas *Circe* (1964), de Antin, *El perseguidor* (1965), de Osías Wilenski, *El gran embotellamiento [L'ingorgo]* (1979), de Luigi Comencini, y *Sinfin: la muerte no es ninguna solución* (1988), de Cristian Pauls. En 1994, a diez años del fallecimiento del escritor, se celebraron una serie de homenajes donde no faltaron las películas. En 2004, el vigésimo aniversario del fallecimiento de Cortázar motivó un renacimiento de los ciclos de cine, los cuales entonces ya incluían cortometrajes y películas documentales. Por ejemplo, la Biblioteca Nacional de Buenos Aires organizó el ciclo «Julio Cortázar a través del cine». Adelantándose a las festividades de 2004, la Biblioteca Nacional organizó este ciclo en febrero de 2003 en el marco de su actividad «Cine de verano en la Biblioteca Nacional». Fueron proyectadas en el auditorio Jorge Luis Borges (en orden de proyección): *Cortázar* (1994), documental de Tristán Bauer, *Blow-Up* (1966), de Michelangelo Antonioni, *La cifra impar* (1962), de Antin, *Diario para un cuento* (1998), de Jana Bokova, *Intimidad de los parques* (1965) y *Circe* (1964), de Antin, y también se mostró la grabación de una mesa redonda sobre cine y literatura donde participaron Julio Cortázar, Augusto Roa Bastos, Juan José Saer y Nicolás Sarquís, que fue grabada en 1978 en la Universidad de Toulouse Le Mirail (Francia). A su vez, la exposición itinerante *Presencias*, creada por la Fundación Internacional Argentina, incluye un nutrido ciclo de cine compuesto por largometrajes, cortometrajes y documentales sobre la vida y la obra del escritor. Más tarde, el Centro de Arte Moderno de Madrid alberga en 2006 el evento «Cortázar en Madrid: exposición, cine, multimedia, charlas, cuentos, taller». También el Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI) organizó en octubre de 2006 el ciclo «Modelo para armar: Julio Cortázar e o cine». Por su lado, el Instituto Cervantes en Tokio organizó el evento «El cine y Cortázar» en 2008. Más tarde, el Lincoln Center de Nueva York celebró en septiembre de 2009 «A tribute to Julio Cortázar», en cuyo marco se proyectaron, entre otras, la primera y la última película realizada hasta el momento a partir de un cuento de Cortázar: *La cifra impar* (1962), de Antin y *Mentiras piadosas* (2009), de Diego Sabanés. Estos representan sólo algunos ejemplos de numerosos eventos que integran el cine en el debate sobre la obra de Cortázar.

Recio 1991/1992, Félix-Didier 1994, Croce 2004, Beltzer 2005, Russo 2010).² En uno de estos textos incluso se reclama: «Resulta sorprendente comprobar como la creación de este escritor no ha sido asediada y transformada en Cine con la intensidad y frecuencia que merece» (Valdovinos 1984: 52). Aún así, los homenajes aludidos señalan muy claramente que el cine ha adquirido un derecho de ciudadanía irrevocable a la hora de conmemorar así como de estudiar al escritor y su obra: «Recordamos a Cortázar no sólo como creador de palabras sino como inspirador de textos cinematográficos de variadas estéticas» (Croce 2004: 3).

La continua organización de muestras de cine dedicadas a Cortázar señala también el creciente interés demostrado por los lectores y estudiosos de su obra respecto al deseo de complementar la lectura e interpretación con variadas propuestas cinematográficas las cuales abren un diálogo sumamente enriquecedor. Los críticos y estudiosos de su obra también recurren cada vez con mayor intensidad a las películas inspiradas en las obras de Cortázar a fin de examinar más a fondo ciertas particularidades de su creación literaria (Blanco-Arnejo 2003, Hammerschmidt 2007). A su vez, los lectores estrenan sus propios experimentos audiovisuales en Internet como, por ejemplo, en *YouTube*, donde puede encontrarse una abrumadora cantidad de *clips* realizados por creativos cinéfilos a partir de varios textos de Cortázar. Persiste el afán de audiovisualizar la literatura del escritor. Esto lo refuerza otro curioso proyecto que se publica en formato de libro con el título *Cuando el tiempo fue ayer: propuesta de un Guión para «Casa Tomada» de Julio Cor-*

2. Neifert dedica un capítulo a «Cortázar y el cine. El cine y Cortázar» (2003: 341 ss.). El autor ofrece un panorama sobre la biografía del escritor y aborda resumidamente su relación con el cine en tanto que espectador y crítico. También se habla de *Blow-Up* (1966), de Antonioni, y de la trilogía cortazariana de Manuel Antín que estudio en este trabajo. Por mi parte, no trataré la famosa película de Antonioni que ha sido reiteradamente examinada desde distintos ángulos: «Literary critics, philosophers, anthropologists, and a host of others, slumming from time to time in the movies, seem invariably to have felt the need to talk about this particular film» (Brunette 1998: 109). Todo lo contrario es el caso de otras películas realizadas a partir de los cuentos de Cortázar, las cuales también merecen la atención de la investigación.

tázar (Traverso 1994), que estimula a los lectores a realizar el proyecto sugerido. Tras una introducción general que contiene algunas acotaciones sobre «La casa», «Escenografía», «Perfiles psicológicos» y algunas recomendaciones dirigidas a eventuales directores, la autora esboza minuciosamente treinta y ocho escenas cinematográficas.³ Es también llamativo el interés demostrado por los estudiantes de realización cinematográfica en textos del escritor. Reconocidas escuelas de cine en Argentina, Brasil, Italia o México han producido cortometrajes basados en los cuentos de Cortázar.⁴ Resulta significativo el hecho de que se seleccionen específicamente aquellas obras literarias para la elaboración de tesis o la creación de filmes de conclusión de curso, justamente cuando los futuros realizadores deben experimentar su creatividad e ingenio en materia de dirección de cine.

A propósito de las primeras películas inspiradas en los cuentos de Cortázar y estrenadas en la década de 1960, un volumen crítico publicado en 1968 observa en el prólogo que aquellas obras de cine «testimonian estadísticamente que se trata de uno de los narradores [Cortázar] más elegidos para ser traducido en imágenes» (Tirri y Vinocur de Tirri 1968: 8).⁵ Décadas más tarde, a comienzos del nuevo milenio,

-
3. El cuento «Casa tomada» fue recreado en el cine, por ejemplo, en un cortometraje en Australia: se titula *House Taken Over* (1997) y lo dirige Liz Hughes. También el filme argentino *Sinfín: la muerte no es ninguna solución* (1988), de Cristian Pauls, alude a diferentes aspectos del mismo cuento de Cortázar.
 4. Algunos cortometrajes realizados en actividades universitarias son: *El río* (1972), del argentino Arturo Balassa, un ejercicio realizado por el entonces estudiante de cine (hoy profesor y realizador) en el Centro Experimental del Instituto Nacional de Cinematografía en Buenos Aires; *Cambio de luces* (1980), del mexicano Leopoldo Best, realizado en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); *Instrucciones para John Howell* (1985), del argentino Fernando Spinner, se trata de su tesis realizada en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma (Italia), bajo la tutela del director Gianni Amelio; *Manuscrito achado num bolso* (1988), del brasileño José Ricardo Carnelossi, realizado en el *Instituto de Arte e Comunicação Social* (IACS) de la *Universidade Federal Fluminense* (UFF) de Río de Janeiro.
 5. Los autores se refieren a las películas *La cifra impar* (1962), *Circe* (1964), *Intimidad de los parques* (1965), *El perseguidor* (1965) y *Blow-Up* (1966).

una antología con el sugerente título *Cuentos de película* (2007)⁶ publica cuatro relatos de Cortázar que fueron recreados en el cine. Sin revelar mayores detalles acerca de las películas en cuestión o tan siquiera documentar la siguiente afirmación, en la contratapa se asegura que «Julio Cortázar es, sin duda, uno de los autores en lengua española con más adaptaciones cinematográficas.» Ciertamente, estos síntomas insisten en destacar el creciente número de obras audiovisuales de cine y televisión forjadas a partir de la amplia repercusión internacional de la literatura de Cortázar.

Sin ninguna duda, las películas motivadas por su obra integran la historia de su recepción e interpretación. En los estudios de la recepción (Jauß 1994: 129) se concibe la historia de la literatura como un continuo proceso de producción y recepción, el cual se efectúa a través de la constante actualización de las obras por parte de los lectores así como por el trabajo de reflexión de los críticos y prosigue su curso en la producción de los escritores. Hace mucho que el cine desempeña un papel fundamental en estos procesos en la medida en que participa en la reinterpretación así como también en la difusión internacional de las obras literarias más allá del habitual círculo de lectores de un determinado autor. Y en ocasiones, este proceso de recreación —y crítica— cinematográfica aparece explícitamente en los textos literarios como, por ejemplo, ilustra muy bien el cuento «Apocalipsis de Solentiname» (*Alguien que anda por ahí*, 1977), de Cortázar, en el cual el protagonista parafrasea algunas preguntas recurrentes que hacen los periodistas, entre las cuales cita «qué pasó que *Blow-Up* era tan distinto de tu cuento», no aludiendo directamente a la conocida película de Michelangelo Antonioni, antes bien, evocando ciertas voces críticas que objetan las divergencias de la película respecto al cuento «Las babas del diablo» (*Las armas secretas*, 1959). Es muy importante integrar las películas inspiradas en Cortázar en la investigación especializada, la

6. Julio Cortázar (2007): *Cuentos de película*. Barcelona: RBA Libros. El volumen incluye los cuentos «Los buenos servicios», «Las babas del diablo», «El perseguidor» (los tres cuentos aparecen en el volumen *Las armas secretas*, 1959) y «La autopista del sur» (*Todos los fuegos el fuego*, 1966).

cual por mucho tiempo ha tratado el cine de manera accesoria al estudio de los textos del escritor.

En este trabajo estudio cinco largometrajes de ficción realizados por diferentes cineastas en distintas épocas a partir de algunos cuentos de Cortázar: *La cifra impar* (1962), *Circe* (1964) e *Intimidad de los parques* (1965), una trilogía de Manuel Antin, *A hora mágica* (1998), de Guilherme de Almeida Prado, y *Jogo subterrâneo* (2005), de Roberto Gervitz. La selección de estas películas de cine radica en su carácter sumamente representativo de diferentes modelos narrativos cinematográficos históricamente configurados en ciertos contextos y momentos. Por ello, los relatos de Cortázar no serán abordados únicamente en relación a *filmes* en particular, sino que aquellas obras literarias serán relacionadas también con variados estilos y contextos narrativos del cine de ficción. Desde esta perspectiva, más allá de una comparación intertextual de las obras fílmicas con las obras literarias precedentes, mi trabajo también se propone examinar las circunstancias en que determinados contextos históricos de cine recrean, según sus propias convenciones, los textos de Cortázar.

La selección de filmes antes expuesta también evidencia la diversidad en que las obras literarias se recrean en la gran pantalla según el marco cultural e histórico en el cual se realiza la producción cinematográfica. Bazin sostenía con razón que «no es cosa de hoy el que el cine vaya a buscar su material en la novela o el teatro; pero también es cierto que la manera de hacerlo se ha modificado» (2008a: 101). Y seguirá modificándose. Veremos que diferentes contextos y culturas cinematográficas han desarrollado —y desarrollarán en el futuro— una manera particular de audiovisualizar y reinterpretar en la pantalla las obras de Cortázar, puesto que aún aguardan numerosos textos del escritor así como desafiantes procedimientos narrativos para futuras recreaciones en cine y medios audiovisuales. Esta inherente multiplicidad del fenómeno se evapora cuando se aplica el antiguo y confuso concepto de «adaptación», caído en desuso, pero en ocasiones aún empleado para rotular las películas cuyo guión fue creado a partir de una obra de literatura. A pesar de tratarse de «un vocablo muy aceptado en todos los ámbitos, desde el académico hasta el profesional o el popular, y de ahí que toda lucha contra el mismo parezca de antemano con-

denada al fracaso» (Fernández 2000: 15), vale la pena insistir en sus limitaciones. Dice el cineasta portugués João Mário Grilo: «Regra geral, basta que um filme enuncie claramente que é “adaptado de...” para que sobre ele penda, imediatamente, uma *hipoteca identitária*, com o seu rosário de especificações e —pior ainda— comparações» (en: Guimarães de Sousa 2001: 27).⁷ Hace rato que la investigación considera el concepto de adaptación «insostenible científicamente» (Couto Cantero 1999: 318), o bien, una etiqueta «mantenida por pura inercia» (Pérez Bowie 2004: 278) y que además el término «debe ser reemplazado» (Paz Gago 2004: 200). La antigua etiqueta aludida también es cuestionada «por la inoperancia de la misma para designar la heterogénea variedad de productos que suelen agruparse bajo ella» (Pérez Bowie 2004: 278). Además, resulta problemático reducir la naturaleza de una obra (fílmica) exclusivamente a un determinado tipo de vínculo que ésta mantiene con otra obra (literaria). McFarlane objeta con razón que la relación intertextual de una película con una obra de literatura precedente representa *una* dimensión analítica importante, pero en ningún modo es la única: «To say that a film is based on a novel is to draw attention to one —and, for many people, a crucial— element of its intertextuality, but it can never be the only one» (1996: 21). Una película de cine que recrea una obra literaria constituye, en primer lugar, una película *de cine* (Hickethier 1989: 184) cuyo potencial de significaciones y efectos se proyecta mucho más allá de cualquier fuente —textual o no— de inspiración (Schmidt 1988: 23). Desde este punto de vista, no se justifica una etiqueta que remita continuamente a una fuente textual, puesto que imágenes y sonidos cinematográficos crean nuevas dimensiones de sentido las cuales, claro está, pueden examinarse en relación a los textos de partida.

Como ya he mencionado, las películas estudiadas en este trabajo serán relacionadas también con los factores que explican su particular forma de recrear la obra de Cortázar a través de procedimientos narrativos fílmicos, encarados éstos con el instrumental analítico

7. Este trabajo respeta en todas las citas la ortografía, puntuación y cursivas que aparecen en los contextos originales.

correspondiente y de forma independiente del texto-fuente: «En la transformación fílmica de un texto anterior no hay ninguna dependencia con respecto a éste sino una igualdad entre lenguajes diversos, por lo que difícilmente el filme podrá “adaptarlo”, aunque sí lo recreará, lo volverá a producir partiendo de una situación diferente» (Fernández 2000: 13). En tal sentido, la «situación diferente» o particular contexto en el cual el cine aborda la literatura merece la atención especial del investigador, dado que allí encontrará las circunstancias e implicaciones culturales e históricas que intervienen en el proceso de producción cinematográfica motivado por una obra de literatura o el estilo de un escritor. Es por ello que la metodología propuesta en este trabajo no se concentra exclusivamente en la relación intertextual de las películas con el texto-fuente que inspira el guión, sino que abre el panorama de estudio a los contextos en los cuales se inscriben las películas. Pérez Bowie destaca la superación del estrecho marco intertextual en los estudios de las películas con antecedentes literarios y observa asimismo que este procedimiento «ha proporcionado mayor rendimiento teórico a las aproximaciones más recientes» (2004: 282).

Efectué mis estudios desde el punto de vista narratológico-comparativo y complemento este enfoque con la historia del cine con la finalidad de desentrañar las claves que configuran los relatos fílmicos que recrean los cuentos de Cortázar. Respecto a la narratividad como parámetro de comparación, McFarlane observa que «what novels and films most strikingly have in common is the potential and propensity for narrative. And narrative, at certain levels, is undeniably not only the chief factor novels and the films based on them have in common but is the chief transferable element» (1996: 12). Desde este punto de vista, la narración de una historia representa un *tertium comparationis* entre una película y una obra literaria (Kuhn 2011: 75). Pero hay que tener en cuenta que la narración es, al mismo tiempo, el fenómeno que más diferencia el cine de la literatura si se consideran las manifestaciones semióticas específicas que tienen estos medios artísticos de expresión (Paz Gago 2004: 212, Schwab 2006: 81, McFarlane 1996: 15 ss. y 2007: 16, Binder y Engel 2008: 42), así como también las circunstancias particulares de su percepción, esto es, el «contacto con el

objeto artístico» (Eco 1985: 195). A la luz de estas reflexiones metodológicas profundizadas más adelante, mi trabajo se concentra en averiguar las siguientes cuestiones fundamentales:

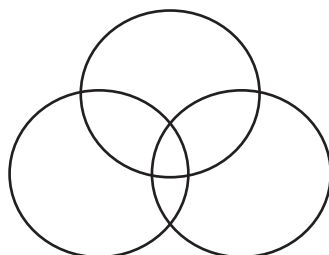
- ¿Qué elementos de los planos de la historia y el discurso se retoman de los cuentos de Cortázar con el fin de realizar la película, cuáles se dejan aparte, y a qué factores responde esta selección?
- ¿A través de qué técnicas narrativas fílmicas se recrean en el cine los cuentos de Cortázar? Por otra parte, ¿cómo se relacionan estas técnicas narrativas con la historia del cine?
- ¿Cuáles son los nuevos potenciales de sentido sugeridos por las películas respecto a los cuentos de Cortázar?

A fin de responder estos y otros cuestionamientos que se dan por el camino, emprendo el estudio de las películas a través de la reconstrucción de las respectivas culturas cinematográficas en las cuales se inscriben y de donde se derivan las principales técnicas narrativas fílmicas empleadas en la recreación de los textos de Cortázar: (1) el cine argentino de la *Generación del 60*, (2) la narración clásica y (3) el cine posmoderno. De modo que los cuentos del escritor no solo serán encarados en contacto dialógico con *una* película de cine, sino que, sobre todo, se relacionarán con las pautas narrativas de variados contextos cinematográficos. Stam remarca con razón la dimensión histórica en el campo de los estudios comparativos cine-literatura cuando hace una importante distinción entre el cambio del *medio* de expresión, por una parte, y el cambio del *contexto* histórico, por otra: «The source novel, in this sense, can be seen as a situated utterance produced in one medium and in one historical context, then transformed into another equally situated utterance that is produced in a different context and in a different medium» (2000: 68). El nuevo contexto así como el medio cinematográfico dejan sus rastros en la narración fílmica de una nueva obra que se considera independiente de la literatura. A su vez, el cine cuenta con convenciones narrativas específicas, las cuales proceden de marcos históricos más amplios. Es por ello que algunos investigadores hacen hincapié en complementar las aproximaciones narratológicas con el estudio de los contextos culturales en los cuales se

inscriben los filmes: «Si la reflexión sobre las formas, el estilo y la narratividad del filme es importante, no menos resulta pensar estos aspectos en relación con el marco cultural del que son consecuencia, sobre todo si pretendemos llegar a una interpretación que vaya más allá de la mera descripción» (Benet 2004: 290).

Considerando además que toda película «constituye el punto de convergencia de una variedad de fuerzas históricas: individuales e institucionales, fílmicas y no fílmicas» (Allen y Gomery 1995: 143), la hipótesis de trabajo estriba en que la reconstrucción de una cultura cinematográfica con sus respectivas fuerzas individuales, institucionales, fílmicas y extrafílmicas representa un procedimiento metodológico indispensable para determinar una *Umsetzungslogik* (Schwab 2006: 72) o «lógica de transferencia» al cine de los cuentos seleccionados. La reconstrucción de las culturas cinematográficas implica «explicitar as normas vigentes em um período: que alternativas estão disponíveis em relação ao que é e ao que não é permitido fazer?» (Pucci Jr. 2008a: 18 s.). De esta manera, mi trabajo se concentra asimismo en averiguar, pues, los factores y los contextos cinematográficos que subyacen a la particular configuración narrativa de las películas basadas en los cuentos de Cortázar. A través de esta metodología me propongo observar desde variados ángulos los desafíos y los problemas, pero asimismo los potenciales cinematográficos que plantean la obra y los pensamientos poetológicos del escritor. Pero no solo interesa la forma en que algunos cuentos de Cortázar fueron recreados en el Séptimo Arte, por lo cual adquieren novedosas dimensiones de sentido, sino que también resulta fundamental averiguar quiénes se interesaron en filmar sus cuentos, por qué fueron seleccionados precisamente aquellos textos, en qué momentos de la historia del cine, y cuáles fueron los factores que explican el particular interés cinematográfico por un escritor y una literatura que desafían y contradicen, con vehemencia, las principales pautas narrativas convencionales que predominan en las películas ficcionales del cine y la televisión. Siguiendo las reflexiones y la hipótesis de trabajo formuladas, mis planteamientos se concentran en averiguar de qué manera se aproximan y entran en contacto estas dimensiones:

una cultura cinematográfica



un cuento de Cortázar
(y las nociones poetológicas
del escritor)

una película de cine
(y las nociones poetológicas
de su director)

Aún en este primer capítulo de introducción, inmediatamente a continuación, recuerdo un insólito episodio —tal vez olvidado pero digno de ser evocado— ocurrido hacia la década de 1940 en la provincia de Buenos Aires y que muy probablemente represente la primera participación de Cortázar en la creación de un filme, hoy día infelizmente perdido. Luego presento algunos rasgos de los cuentos de Cortázar abordados desde el punto de vista de los estudios narratológicos. Este somero panorama introductorio a sus relatos prepara el terreno para examinar, más adelante, qué elementos de su narrativa han sido retomados por los cineastas y qué elementos han sido dejados aparte (o sistemáticamente evadidos).

El segundo capítulo expone las propuestas metodológicas que orientan mis estudios de las películas según los planteamientos teóricos anteriormente realizados. Reflexiono asimismo sobre difundidos modelos narrativos fílmicos y tipos de montaje comparables —o no— con la escritura y los pensamientos poetológicos de Cortázar. Veremos que existen algunos paralelismos entre la narrativa del escritor y el modo histórico del denominado «cine de arte y ensayo». Es en este contexto que Luis Buñuel casi filma un cuento de Cortázar con la total aprobación y el entusiasmo del cuentista. Abordo también el fenómeno del «entretenimiento cinematográfico» en relación a ciertas ope-

raciones de lectura fílmica necesarias para captar las películas de cine. Es evidente que los procesos de recepción engloban diversos aspectos de variada y compleja índole, mucho más allá de los objetivos trazados en este trabajo, pero considero que una noción al menos básica de recepción cinematográfica y entretenimiento es fundamental para percibir más cabalmente ciertas particularidades de las películas de cine respecto al potencial de los cuentos de Cortázar.

En el tercer, cuarto y quinto capítulo estudio los procesos así como los productos de la recreación de los cuentos de Cortázar en el cine haciendo hincapié, como ya he mencionado, en examinar las propiedades del relato fílmico de las películas. Dados los objetivos propuestos, me detengo solo en los aspectos más relevantes de cada filme en relación a los textos y contextos, puesto que sería muy difícil abarcar otros múltiples ángulos de estudio. Está claro que las películas estudiadas admiten varias posibilidades de interpretación más allá de su configuración narrativa y la particular relación con Cortázar. Además, me ocupo principalmente de las películas porque la literatura de Cortázar ha sido investigada intensamente en las últimas décadas. No obstante, a los estudios de las películas anteceden algunos comentarios sobre las particularidades narrativas de los cuentos, para luego observar qué aspectos (no) fueron recreados en el cine y examinar por qué y cómo.

Cabe destacar la histórica participación —a larga distancia desde París— del escritor en la creación de una película del director argentino Manuel Antin, así como también su entusiasmo cinéfilo demostrado en numerosas cartas personales. Por cierto, Cortázar fue un asiduo espectador cuyos pensamientos sobre el cine se encuentran esparcidos en varios contextos como, por ejemplo, en sus cartas o algunas críticas.⁸ A Manuel Antin le escribe en una oportunidad: «y vos sabés si soy exigente en materia de celuloide» (carta del 27 de octubre de 1963, en: *Cartas 1*, p. 625). Las significativas re-

8. Cortázar escribe, por ejemplo, una crítica sobre la película *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel, y también reflexiona sobre *Missing* (1982), de Constantin Costa-Gavras. Estos textos están disponibles en el volumen: Julio Cortázar (2006): *Obras completas VI: Obra crítica*. Barcelona.

flexiones cinematográficas de Cortázar revelan su relación personal con el cine y también señalan las inquietudes de un escritor de literatura ávido por experimentar con las potencialidades narrativas del Séptimo Arte. El autor no sólo participa en la creación del guión de un filme, sino que también colabora con el realizador argentino en otros proyectos de cine a través de sustanciosos comentarios y agudas críticas. Antin dirige en total tres películas *basadas* en cuatro cuentos del escritor, pero sobre todo *inspiradas* en la narrativa de los cuentos y la literatura de Cortázar. De ahí se deriva también cierta dificultad en restringir la investigación exclusivamente al marco intertextual entre una obra de cine y otra de literatura, dado que las fuerzas que motivan —y otras que posibilitan— la recreación cinematográfica trascienden claramente aquella relación puntual. Es este un fenómeno recurrente que merece la pena anticipar: los cineastas estudiados en este trabajo tal vez filman una película en base a *un cuento*, pero la inspiración o la fuerza de recrear *la obra* de Cortázar en el cine, según afirman, se produce a raíz de una lectura e interpretación más amplia de su literatura.

Finalmente, en el sexto capítulo presento las consideraciones finales respecto a los resultados obtenidos en la investigación y sobre los métodos empleados para llegar a ellos. Cierran mi trabajo algunas reflexiones sobre los síntomas de la producción cinematográfica más reciente apoyada en la literatura de Cortázar y me permito conjeturar, muy brevemente, sobre posibles rumbos de *Los relatos* en el cine.

Cortázar, Tankel, Chivilcoy y el cine Metropól: *La sombra del pasado* (1947)

Entre los primeros textos de Cortázar aprovechados para la realización de una película de ficción no figura una obra de su autoría precisamente, sino algunos diálogos escritos por el escritor cuando aún no había publicado su primer volumen de relatos. Para recordar lo que fue muy probablemente la primera incursión de Cortázar en el cine, o más concretamente, en la escritura de guiones, me remonto a la época