

COMUNICACIÓN

**CORTÁZAR Y EL CINE. LA PERVIVENCIA DEL
MITO EN LA DÉCADA DEL 60****OULEGO, Daniela**formal_dani@hotmail.com

FADU, UBA

Resumen

Varias de las películas filmadas por los integrantes de la Generación del 60 del cine argentino están basadas en obras literarias. En razón de esto, en el presente trabajo nos proponemos indagar en el vínculo existente entre la narrativa de Julio Cortázar y tres transposiciones cinematográficas realizadas en esa década desde perspectivas míticas. El abordaje se centrará en analizar los modos de pervivencia de las estructuras simbólicas de los mitos griegos tanto en los textos literarios como fílmicos.

*Primeramente, estudiaremos *El Perseguidor* (1962), dirigida por el músico Osías Wilenski y basada en el cuento homónimo incluido en *Las armas secretas* (1959). Si bien el director no pertenece a esa generación, la película puede inscribirse en un movimiento vanguardista contemporáneo a la época. Para empezar, desentrañaremos aspectos existencialistas de la poética cortazariana en el cuento y su correlato fílmico. Asimismo, relacionaremos las referencias al Apocalipsis con la noción de escatología, ligada al estudio del fin del mundo, para abarcar el vínculo mitología clásica-cristianismo en toda su complejidad. También examinaremos el manejo de una temporalidad no empírica en ambos dispositivos.*

*En una segunda instancia, nos dedicaremos a analizar dos transposiciones realizadas por Manuel Antín con el propósito de indagar en la interdisciplinariedad que caracteriza a la Generación del 60. Por un lado, *Circe* (1963) — inspirada en el relato homónimo de la obra *Bestiario* (1951) — será estudiada comparativamente con la epopeya homérica *Odisea*. Además, una posible línea de lectura estará asociada al relato bíblico entendido*

como la caída del hombre. De igual modo, vincularemos las habladurías presentes en el texto literario y el filme con la naturaleza oral del mito.

Por otro lado, en Intimidad de los parques (1964) — que entrecruza Continuidad de los parques y El ídolo de las Cícladas, incluidos en Final del juego (1956) — el término fatalidad, en su acepción proveniente de “lo fantástico”, funcionará como nexa con la Antigüedad. A su vez, identificaremos en la repetición de las acciones la evocación de un ritual. Para concluir, nuestro trabajo hará especial énfasis en examinar los recursos audiovisuales utilizados por los cineastas para transponer la materia mítica en la modernidad.

Palabras clave: Antín, cine argentino, Cortázar, mito, Wilenski

Introducción

La Generación del 60 en el cine argentino se conformó a partir de diferentes factores como la proliferación de cineclubes, ámbitos de difusión y pensamiento sobre la teoría del cine, y la influencia del denominado cine de autor europeo. Además, el auge de la televisión y de las agencias de publicidad, enmarcado dentro del proyecto desarrollista que estaba viviendo la Argentina durante la presidencia de Arturo Frondizi, derivó en la necesidad de jóvenes cineastas de romper con la estética del cine comercial de aquellos años.

Para Gonzalo Aguilar, esa generación: “constituye una renovación desapareja aunque a la vez plural, en la cual coincidieron tanto realizadores como escritores, críticos, revistas especializadas, cineclubes y técnicos” (2005: 82). En este sentido, no fue una agrupación que actuó de manera colectiva sino de forma tan heterogénea como lo fueron sus integrantes, entre los que se encontraban Lautaro Murúa, Rodolfo Kuhn, David José Kohn, Enrique Dawi, Manuel Antín, Simón Feldman, José Martínez Suárez y René Mugica.

La crítica cinematográfica promovió a los realizadores identificándolos bajo el término de “nuevo cine”. En otras palabras, las problemáticas de la época eran plasmadas de modo experimental interpelando a un nuevo tipo de espectador que debía participar en el proceso de intelección de las películas a través de la interpretación de un lenguaje fílmico novedoso.

Muchas de las publicaciones que otorgaron legitimidad a los directores habían nacido en cineclubes. Por ejemplo, Tiempo de Cine era la revista oficial del cineclub Núcleo, fundado por Salvador Sammaritano, que circuló entre 1960 y 1968.

Por el contrario, conseguir un crédito del Instituto Nacional de Cinematografía figuraba entre uno de los tantos obstáculos institucionales y económicos a los que tuvo que enfrentarse la Generación del 60. Por lo tanto, las publicaciones sirvieron

para cuestionar al sistema dominante de clasificación de las películas regido por el valor comercial.

A pesar de la mencionada heterogeneidad, esa generación se caracterizó por el fluido intercambio entre textos literarios y fílmicos propiciando la producción de ficciones basadas en obras de literatura argentina coetánea. En razón de esto, el propósito del trabajo es analizar el vínculo existente entre la narrativa de Julio Cortázar y tres transposiciones realizadas en la década del sesenta desde perspectivas míticas. Primeramente, estudiaremos *El perseguidor* (1962), dirigida por el músico Osías Wilenski, miembro de un movimiento vanguardista contemporáneo a la época. En una segunda instancia, indagaremos en la asociación interdisciplinaria entre el realizador Manuel Antín y Cortázar mediante el abordaje de *Circe* (1963) e *Intimidad de los parques* (1964).

El perseguidor

El cuento *El perseguidor* — publicado en *Las armas secretas* (1959) — inaugura la etapa existencialista en la obra literaria de Cortázar, consolidada luego con las novelas *Los premios* (1960) y *Rayuela* (1963). Por lo tanto, durante este período deja de hacer énfasis en las creaciones fantásticas para abrirse al autoconocimiento como búsqueda interior. Cortázar asevera al respecto: “quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo” (Goloboff, 1998: 46).

Desde el título puede evidenciarse este cambio de etapa en la narrativa del escritor. *El perseguidor* indica la búsqueda de algo que no se sabe si Johnny Carter, el saxofonista protagonista de la historia, y el autor, al mismo tiempo, podrán encontrar. Bruno, el crítico de jazz narrador testigo, asegura: “Johnny persigue en vez de ser perseguido, todo lo que le está ocurriendo en la vida son azares del cazador y no del animal acosado. Nadie puede saber qué es lo que persigue Johnny, pero es así” (Cortázar, 2004: 357). Del mismo modo, la referencia al Apocalipsis — que en griego significa “descubrimiento” o “revelación” — en el epígrafe reza: “Sé fiel hasta la muerte” (Cortázar, 2004: 319) reafirmando el planteamiento filosófico inicial.

En relación con lo anterior, a lo largo del cuento hay recurrentes alusiones al cristianismo que preferiremos denominar “relato bíblico”, en vez de mito, debido a ciertas diferencias existentes con la mitología clásica. Para Bauzá, mientras “toda religión monoteísta establece un dogma” (2005: 161), el mito es politeísta por lo que permite múltiples interpretaciones de la experiencia de lo sagrado y otras formas de acceso al conocimiento. Sin embargo, “el cristianismo no puede des-solidarizarse por completo del pensamiento mítico” (Eliade, 1999: 159) debido a que se apropia de estructuras simbólicas que se reiteran en distintas culturas como, en este caso, el fin del mundo, a cuyo estudio se dedica la escatología.

Recapitulando las referencias al Apocalipsis del cuento, se manifiesta principalmente en los parlamentos del protagonista ante la muerte de su hija Bee: “ella era como una piedrecita blanca en mi mano” (Cortázar, 2004: 361). De esta manera, se establece una analogía entre la “piedrecita blanca” y su hija fallecida. En uno de los pasajes de La Biblia se explicita que los vencedores recibirán esa “piedrecita” con la inscripción

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

de un nombre nuevo. No obstante, Johnny, que pertenece al mundo de los vencidos, asevera: “yo no soy nada más que un pobre caballo amarillo” (Cortázar, 2004: 361). Así, vuelve a hacer alusión al Apocalipsis mediante la mención del cuarto caballo color bayo, ligado a la Mortandad, cuyos jinetes castigan con el hambre y la peste. Es decir, la muerte se avecina y puede deducirse por el color pálido y el aspecto pestilente del músico.

Para el cristianismo, en el fin del mundo Dios enjuagará las lágrimas de los ojos del pueblo con el propósito de terminar con sus padecimientos. En cambio, Johnny, que solo es fiel a su música, asegura desconsolado: “nadie limpiará las lágrimas de mis ojos” (Cortázar, 2004: 361). Esa frase expone el ateísmo del artista con respecto al Dios cristiano que Bruno venera debido a que lo considera un invento.

Cortázar también se sirve del relato bíblico para asemejar los castigos divinos y el malestar interior del protagonista. En una visión reveladora, Johnny le dice a sus manos: “el nombre de la estrella es Ajenjo. Y sus cuerpos serán echados en las plazas de la grande ciudad” (Cortázar, 2004: 370). En el Apocalipsis el sonido de la trompeta del tercer ángel produce la caída de un astro del cielo, denominado Ajenjo por la planta considerada venenosa en la Antigüedad, causando la muerte de muchos hombres. De acuerdo con Verani, la “grande ciudad” puede interpretarse como Roma (simbólicamente llamada Babilonia), que será sancionada por sus excesos. Vale recordar que en el cuento Bruno compara a Johnny con un ángel, por su ligazón con la irrealidad: “Johnny es como un ángel entre los hombres” (Cortázar, 2004: 355), y con Dios debido a su destreza con el saxo.

Asimismo, uno de los delirios recurrentes de Johnny está relacionado con urnas en un cementerio. Le comenta a Bruno al respecto: “todo el campo estaba lleno de urnas, había miles y miles, y dentro de cada urna estaban las cenizas de un muerto” (Cortázar, 2004: 349). Según Mario Goloboff, la descripción es similar a la del profeta Ezequiel en el Antiguo Testamento donde vislumbra un campo lleno de huesos secos que reviven con el poder de la palabra de Dios.

En cuanto al manejo de la temporalidad en el cuento, se pueden identificar dos nociones contrapuestas. Por un lado, Bruno contabiliza un tiempo mensurable, lineal y ordenado cronológicamente. Por otro, Johnny concibe al tiempo sin fechas, inconmensurable y eterno. Mientras toca se abstrae de la cotidianeidad para estar en contacto con una realidad otra. El artista le explica al crítico: “la música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo. Si quieres saber lo que realmente siento, yo creo que la música me metía en el tiempo” (Cortázar, 2004: 325). En este sentido, se puede asociar a Bruno con el personaje de la mitología griega Cronos, representante del tiempo empírico. Por el contrario, Johnny podría aproximarse al dios de la temporalidad eterna denominado Eón o Aión.

En el cuento Johnny atribuye a una distracción la pérdida del saxo en el *métro* de París. De igual modo, Cortázar explica en sus clases de literatura en Berkeley: “en mi caso me sucede distraerme y por esa distracción irrumpe lo que después da estos cuentos fantásticos por los cuales nos hemos reunido aquí. A través de esos estados de distracción entra ese elemento otro, ese espacio o ese tiempo diferentes” (2014: 63). De esta manera, la anécdota de Johnny se encuentra inspirada en el estado de dispersión que suele ocurrirle al escritor. Tanto el autor como el personaje indagan

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

sobre el acceso a un tiempo diferente a través de la creación artística directamente vinculado al ámbito del mito.

Según Gregorio Anchou, el filme *El perseguidor* pertenece a una pequeña ola vanguardista que tuvo lugar durante los años sesenta en paralelo a la Generación del 60 del cine argentino. Los cineastas Osías Wilenski, Juan Berend, Daniel Cherniavsky, Guillermo Fernández Jurado y Ricardo Alventosa fueron algunos de sus integrantes.

La película comienza con la voz de Juan (Sergio Renán), traducción al español de Johnny, citando la frase del epígrafe del poeta galés Dylan Thomas: "Dame una máscara". Durante los créditos iniciales la cámara recorre la ciudad, luego sabremos que no es París sino Buenos Aires donde transcurre la historia. Además, esas imágenes se corresponderán con los parlamentos posteriores de Juan sobre la ciudad: "se está deshaciendo, está podrida. Ya no queda nada que no esté podrido". De esta manera, Osías Wilenski transpone en imágenes y sonidos los planteos existencialistas del cuento de Cortázar.

A su vez, el filme retoma las referencias al Apocalipsis del texto literario. Primeramente, la palabra "piedrita" va a estar vinculada, por un lado, a una pérdida de la infancia de Juan y por otro, con su hija. En la escena de la muerte de la pequeña se compara con un "pobre caballo amarillo" para reafirmar su condición de hombre vencido. Acto seguido, reproduce la cita bíblica: "nadie secará las lágrimas de mis ojos". Ese enunciado alude al ateísmo de Juan, cuestión que se pone en evidencia en la crítica que le realiza al libro de Bruno (Zelmar Gueñol) fundamentada en que no quiere "su Dios".

Con respecto al estado de putrefacción de la ciudad, podría homologarse a la "grande ciudad" del Apocalipsis. Juan explica: "se está deshaciendo como una fruta prohibida. Cuando se desprenda ¿a dónde irá a caer?, ¿por qué habrá caído?, ¿ya habrá caído y no nos damos cuenta?". Si bien el músico no habla explícitamente del fin del mundo, se refiere a la debacle de Buenos Aires como materialización de su proceso de degradación interior.

La película también transpone los delirios del protagonista del relato inicial mediante imágenes que muestran a Juan en el cementerio abriendo una urna con cenizas. Al igual que en el cuento, vincula a una de las urnas con su hermana fallecida por la similitud entre el color azul de las cenizas y la polvera que utilizaba en vida. Inmediatamente después, se traslada a un estudio de grabación sin solución de continuidad.

En relación con lo anterior, el filme retoma la preocupación del protagonista por el tiempo del cuento. Para Lotman, "el cine cuenta con amplias posibilidades para transmitir los distintos tiempos del verbo presente" (1979: 106). Así, luego de interrumpir un concierto Juan afirma: "esto lo estoy tocando mañana, esto lo toqué mañana". La repetición con desesperación de la misma frase alarma a los asistentes que no pueden encontrarle sentido. Sin embargo, Juan introduce una reflexión sobre el acontecimiento artístico que superpone distintos tiempos alterando la percepción habitual.

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

Siguiendo con esta línea, Wilenski recupera la relación dicotómica existente entre el artista y el crítico, asociados a temporalidades contrapuestas, del texto literario. En la secuencia en la que Juan le cuenta a Bruno que perdió el saxo tiene lugar una interesante reflexión sobre el tiempo: “Pasado mañana es después de mañana. Mañana es bastante después de hoy. Hoy es mucho después de ahora”.

Para ilustrar la distracción en el subterráneo, el cineasta recurre a la técnica narrativa del *flashback*. De ese modo, muestra una sucesión de recuerdos donde se visualizan imágenes de su infancia, su madre, su hermana fallecida y de Marta (Anadela Arzón), la madre de su hija. Por su parte, Bruno, personificación de Cronos, intenta medir el tiempo contabilizando la experiencia en una duración equivalente a dos minutos. En cambio, Juan, ligado a Eón, se distancia de la temporalidad empírica mediante la aclaración: “dos minutos por tu tiempo”.

En la última secuencia Juan conversa con Bruno sobre su búsqueda interior y, aunque parece estar ligada al cristianismo, reafirma la ambigüedad del cuento: “Me voy a morir sin haber encontrado. Toda mi vida he buscado que la puerta se abriera”. Finalmente, consideramos que el relato fílmico es circular debido a que concluye con la misma cita de Dylan Thomas con la que comienza pronunciada por el protagonista agonizando mientras se ven las imágenes la ciudad.

Circe

El cuento Circe se vincula con el mito desde el título, al referirse a la hechicera que aparece en el canto X de la Odisea. Del mismo modo que la diosa griega, Delia Mañara, el personaje principal, fabrica brebajes con aspecto de licores para someter a sus pretendientes. Además, su contacto con los animales se asemeja a la dominación que Circe ejerce sobre las bestias. No es casual que Cortázar haya elegido el nombre Delia debido a que es de origen griego y significa “natural de Delos”. La isla de Delos forma parte del archipiélago de las Cícladas ubicadas en el Mar Egeo.

El relato está encabezado por un fragmento en inglés de El pozo del huerto, poema del pintor prerrafaelista Dante Gabriel Rossetti, que funciona a modo de epígrafe. La traducción al español reza: “y un beso obtuve de su boca, al sacarle la manzana de la mano. Pero mientras la mordía, mi cabeza dio vueltas y mi pie tambaleó; y me sentí caer estrepitosamente a través de las ramas enmarañadas debajo de sus pies, y vi los blancos rostros muertos que me dieron la bienvenida en el pozo”.

Pensamos que la cita puede remitir al relato bíblico, entendido como la caída del hombre, en el que Adán y Eva fueron expulsados del paraíso luego de haber pecado. El Génesis posiciona a Eva en el rol de la mujer culpable del castigo por ser quien instigó a Adán a comer del fruto prohibido del Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal. No obstante, mediante estas líneas también se anticipa que en el cuento, como en la epopeya homérica, el amor se encontrará ligado a la dominación y degradación.

Circe comienza con el enojo de Mario con respecto a los comentarios de los vecinos del barrio sobre Delia y su relación directa con el trágico final de sus novios anteriores, Rolo y Héctor. “Todos hablaban de Delia Mañara con un resto de pudor,

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

nada seguros de que pudiera ser así” (Cortázar, 2004: 195). En este sentido, al reponer los rumores barriales, el narrador de Cortázar apela a la mitología con el uso del “se dice” para aludir a hechos improbables. Es decir, vincularemos las habladuras con la naturaleza oral del mito debido a que se encuentran relacionadas con el habla y pueden conducir a tergiversaciones propias de la ausencia de un enunciador responsable de los dichos.

El cuento puede enmarcarse en el ámbito de la literatura fantástica bajo la categoría de “lo extraño”. Este género propuesto por Todorov se caracteriza por dejar intactas las leyes de la realidad para poder dar explicación a lo que sucede. Por ejemplo, los chismes barriales sobre Delia decían: “Mucha gente muere en Buenos Aires de ataques cardíacos o asfixia por inmersión. Muchos conejos languidecen y mueren en las casas, en los patios. Muchos perros rehúyen o aceptan las caricias” (Cortázar, 2004: 198). De esta forma, “lo extraño” adquiere sentido en la construcción ficcional que acepta a la irracionalidad como código.

Según Todorov, a diferencia de “lo maravilloso”, en “lo extraño”: “lo inexplicable es reducido a hechos conocidos, a una experiencia previa, y, de esta suerte, al pasado” (1980: 32). Precisamente, en Circe el pasado obtiene fundamental importancia en las figuras de los amantes fallecidos en circunstancias sospechosas. Héctor se suicidó en Puerto Nuevo un domingo a la madrugada horas más tarde de haber salido de la casa de Delia, suceso que despertó los primeros comentarios maliciosos del vecindario. Por su parte, Rolo sufrió un síncope al corazón en lo de los Mañara luego de beber un licor preparado por su amada.

Otra de las características de “lo extraño” es la descripción del miedo como reacción primordial. En Circe Cortázar retrata en detalle los sentimientos de temor de los distintos personajes con respecto a los poderes dañinos de Delia. A modo de ejemplo, transcribiremos la desesperante reacción de Rolo antes de su muerte: “el llanto de Rolo había sido como un alarido sofocado, un grito entre las manos que quieren ahogarlo y lo van cortando en pedazos” (Cortázar, 2004: 199).

En Antropología estructural, a propósito del individuo hechizado que es víctima de un maleficio, Lévi-Strauss asevera: “en cada ocasión y en todas sus conductas, el cuerpo social sugiere la muerte a la desdichada víctima, que no pretende ya escapar a lo que considera su destino ineluctable” (1968: 151). No obstante, en Circe, a pesar de los vaticinios del chusmerío del barrio, Mario no corre con el mismo destino que los amantes anteriores. Al igual que Ulises en la Odisea salva su vida por la planta que le da el dios Hermes, Mario descubre a tiempo la cucaracha adentro del bombón.

En la secuencia inicial de Circe, Manuel Antín repone los rumores que dan comienzo al cuento de Julio Cortázar. Los muchachos del barrio están hablando con Mario (Alberto Argibay) sobre el zaguán, un lugar cubierto situado junto a la puerta en las casas donde a menudo se iniciaban los romances. También es ahí donde se supone que Delia (Graciela Borges) dio muerte a Rolo (Sergio Renán) con un licor elaborado por ella e indujo a Héctor (Walter Vidarte) al suicidio. Consideramos que la referencia a la caída al río y a la del escalón del zaguán puede remitir al epígrafe del cuento que anticipaba la caída de un hombre en manos de una mujer.

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

El ámbito del mito se evidencia por la ausencia de un enunciador concreto responsable de los dichos, la veracidad de las habladurías se apoya en “lo que dicen todos.” A lo que Mario responde en defensa de Delia: “esa historia que cuentan debe haberla inventado una vieja resentida”. Por el término “historia” y los verbos “contar” e “inventar” se remite explícitamente a la noción de mito debido a que su origen y pervivencia se encuentran vinculados al mundo de la oralidad.

Desde el comienzo de la película se exponen ciertos recursos cinematográficos que van a ser una constante. Así, mientras se sucede la charla los jóvenes cambian de lugares físicos, sin solución de continuidad pasan de la calle a un bar para volver a conversar al aire libre. Esta primera secuencia concluye con los muchachos preguntándole a Mario sobre sus pensamientos con respecto a los pretendientes fallecidos. Sin embargo, lo que los espectadores vemos no se corresponde con el sonido debido a que aparece la imagen de la reacción de Delia luego de envenenar a Rolo, una escena que se reiterará varias veces a lo largo de la película.

De esta manera, Manuel Antín propone un complejo código de lectura basado en el entrecruzamiento de tiempos y espacios, desincronización entre banda de imagen y banda de sonido y reiteración de imágenes para transponer el cuento de Julio Cortázar. El estilo de Antín se acerca a la concepción de tiempo no cronológico, conformado por “capas alucinatorias, que se caracterizan a la vez por ser un pasado pero siempre venidero” (Deleuze, 2005: 168), empleada en los filmes del cineasta francés Alain Resnais *Hiroshima, mon amour* (1959) y *Hace un año en Marienbad* (1961).

Uno de los recursos que utiliza Antín para trabajar en paralelo con tiempos y espacios diversos es el flashback. Por ejemplo, en la conversación que mantienen Mario y Delia sobre su culpabilidad por las muertes se intercalan imágenes del pasado que muestran los diálogos con sus otros novios sobre el mismo tema. En esta escena se representa el encierro de Delia, que escondida tras las rejas y persianas, se mantiene alejada de los comentarios del barrio.

Para Gilles Deleuze, el flashback se relaciona con la noción de imagen-recuerdo propuesta por Henri Bergson porque es “un circuito cerrado que va del presente al pasado y que luego nos trae de nuevo al presente” (2005: 72). En este sentido, en *Circe* los recuerdos de Rolo y Héctor son evocados desde el tiempo presente para establecer un paralelismo con el noviazgo que Delia mantiene en la actualidad con Mario. Asimismo, cuando Mario le plantea que su madre está espiándolos también lo hacen Rolo y Héctor. Del mismo modo, cada vez que suena el timbre de la casa de Delia puede ser cualquiera de los tres.

En *Circe* el uso del falso *raccord* — entendido como un tipo de montaje que altera la continuidad espacio-temporal — podría funcionar como el equivalente cinematográfico de la noción de “lo extraño” en la literatura de Julio Cortázar. Es decir, mediante este procedimiento se expone lo inexplicable por la lógica racional. Durante el coqueteo entre Delia y Mario a través de la reja hay varias discontinuidades que exhiben la rareza del relato. Más adelante, cuando finalmente se besan el cambio brusco en la iluminación determinará la definitiva inmersión de la pareja en el universo de “lo extraño”.

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

Otro de los recursos que utiliza Antín es la repetición. La reiteración de algunas escenas otorga carácter mítico al filme debido a que el ritual inicial se repite en un eterno retorno. Por eso la noche en que Mario pide la mano de Delia se parece a la que vivieron Rolo y Héctor como afirma Delia: “es siempre la misma vez”.

Puede establecerse una analogía entre Delia y Narciso. Al igual que este personaje de la mitología griega Delia rechaza a sus pretendientes. Tampoco los mira a los ojos sino que les da la espalda y observa las situaciones por distintos espejos de la casa. Del mismo modo en que Narciso en la versión mítica se enamora de su propio reflejo en una fuente, Delia se muestra embelesada por su figura desnuda en el espejo y lo besa apasionadamente.

En la Odisea de Homero cuando los compañeros de Ulises llegan al palacio de Circe observan lo siguiente: “percibíase allá dentro el cantar bien timbrado de Circe, que labraba un extenso, divino tejido, cual suelen ser las obras de diosas, brillante, sutil y gracioso” (X, 221-223). Cortázar durante la elaboración del guión del filme sugirió al director remitirse a este pasaje del poema épico para mostrar las ocupaciones de la hechicera. La escena en la que Delia tararea una canción mientras borda un regalo para Mario sentada en el living de su casa revitaliza en imágenes el ámbito del mito, es decir, recrea la rutina de la diosa griega.

Manuel Antín incorpora a la historia a un nuevo personaje, Raquel, para contextualizar el relato en los años sesenta. A diferencia de Delia, sale al mundo exterior y se deja besar. No obstante, la participación de Raquel en la historia cobra vital relevancia al final del filme cuando Mario ve a Delia en ella y decide atender la llamada que había cortado anteriormente. El sonido del teléfono durante la última secuencia no sólo otorga suspenso sino que sirve de alarma junto con los susurros del barrio para que Mario evite comer el bombón preparado por Delia.

Intimidación de los parques

En Continuidad de los parques el protagonista lee una novela sobre el encuentro clandestino de una pareja de amantes que decide asesinar al esposo de la mujer. El personaje repara en todo momento en la seguridad que le brinda la lectura en su sillón favorito sin saber que su destino “estaba decidido desde siempre” (Cortázar, 2004: 418). Consideramos que el posible vínculo existente con la mitología griega radica entonces en la noción de fatalidad entendida como una de las formas de manifestación de “lo fantástico” en la literatura. El término griego equivalente para designar al destino inexorable de los personajes en la Antigüedad era moira, que etimológicamente significa “parte” y por extensión “porción de existencia o de desgracia”. Finalmente, el cumplimiento de la fatalidad otorga al relato fantástico la esfericidad necesaria para que cierre sobre sí mismo.

Por su parte, en El ídolo de las Cícladas Cortázar hace referencia desde el título al archipiélago cuyo nombre deriva de la palabra griega “círculo” por su disposición sobre el Mar Egeo. La instancia mítica se encuentra en la alusión a estas islas griegas que son conocidas por las estatuillas femeninas esculpidas en mármol. El ídolo es descrito en el cuento como “un blanco cuerpo lunar de insecto anterior a toda historia, trabajado en circunstancias inconcebibles, por alguien

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

inconcebible remoto, a miles de años pero todavía más atrás” (Cortázar, 2004: 478-479). De ese modo, queda en evidencia la vinculación desde sus orígenes entre la estatuilla y el ritual arcaico.

Los personajes del cuento son tres arqueólogos entre los que se forma un triángulo amoroso: Somoza, un sudamericano rioplatense, y Morand y Thérèse, una pareja de franceses. Si bien en el presente de la narración la estatuilla se halla en la habitación de Somoza en las afueras de París, en el cuento se remite al tiempo pasado a la tarde en la que Somoza y Morand desenterraron al ídolo en la isla griega desde donde se veía el litoral de Paros. Ese evento los conmocionó de tal forma que quedaron anclados en ese espacio debido a que la manera que tenía Somoza de “nombrar a Thérèse era incurablemente antigua, era Grecia aquella mañana en que habían bajado a la playa” (Cortázar, 2004: 478).

En el momento del descubrimiento Thérèse corrió hacia ellos “olvidando que tenía en la mano el corpiño rojo de su *deux pièces*” (Cortázar 2004: 474). En este sentido, puede establecerse una analogía entre la figura de Thérèse, que estaba tomando sol con el pecho al descubierto, y el ídolo del “rostro inexpresivo donde sólo la línea de la nariz quebraba su espejo ciego de insoportable tensión, los senos apenas definidos, el triángulo sexual y los brazos ceñidos al vientre” (Cortázar, 2004: 479). A lo largo del relato, Thérèse y su doble en mármol serán los objetos de deseo de los arqueólogos.

En el cuento es Somoza quien, por sus raíces latinoamericanas, entabla contacto con el mundo arcaico. Su obsesión por el ídolo se materializa en las réplicas que comienza a realizar hasta alcanzar la perfección. Según Saúl Sosnowsky: “con la reproducción de la estatuilla — la fórmula mágica que anulaba el tiempo racionalmente irreversible — saltó el abismo temporal y logró penetrar la suprarrealidad, vivir según las leyes primarias y ejecutar el sacrificio propiciatorio que exigía esa penetración” (1973: 98). De esta forma, Somoza ingresa en el estado de trance necesario para asesinar a Morand.

Antes del sacrificio, Somoza se desnuda e invoca la renovación del pacto con Hagesha, diosa de las Cícladas para quien la discordia es la vida. También dice escuchar el sonido de las flautas que le recuerdan a las estatuillas del museo que visitaron en Atenas. La presencia de este instrumento musical en el relato se refiere directamente al dionisismo que conlleva valores de violencia destinados a permitir el acceso a la inmortalidad, parafraseando a Jean-Jacques Wunenburger.

Finalmente, en el ritual sacrificial se pone de manifiesto el cumplimiento de la fatalidad. Se invierten los roles y es Morand quien oficia de sacerdote de Hagesha matando a Somoza con el hacha de piedra. Mircea Eliade asevera: “en la medida en que repite el sacrificio arquetípico, el sacrificante en plena operación ceremonial abandona el mundo profano de los mortales y se incorpora al mundo divino de los inmortales” (1982: 47). Así, Morand se desnuda y toma el hacha acompañado por el sonido de las flautas para repetir el sacrificio inicial con su próxima víctima, Thérèse.

En la película *Intimidad de los parques* el triángulo amoroso de la historia está conformado por Teresa (Dora Baret), Héctor (Francisco Rabal), su marido, y Mario (Ricardo Blume). Aunque los nombres y nacionalidades de los personajes fueron modificados con respecto al cuento, permaneció el encuentro dicotómico entre

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

distintas culturas. En este caso, Teresa y Mario son los latinoamericanos y Héctor el europeo encarnado en un actor español.

Manuel Antín traslada el relato de las islas Cícladas griegas a las ruinas de Machu Picchu para referirse a la cultura mítica incaica en Latinoamérica. Si bien el cambio de lugar tuvo que ver con cuestiones de financiamiento por ser una coproducción con Perú, el director reparó en la pervivencia de dioses ancestrales en la región. Además, los ritos sacrificiales eran una parte fundamental de esa cultura.

Desde los créditos iniciales se pone de manifiesto la instancia mítica mediante la inscripción: “antiguas leyendas cuentan esta historia: la mujer que se niega al amor se convierte en piedra”. Por lo tanto, lo que acontecerá luego girará en torno a ese mito. Antín modifica el material con el que está hecho el ídolo, cambia el mármol por la piedra, para poder identificar al personaje de Teresa con la escultura incaica y, al mismo tiempo, con las ruinas del lugar.

Al igual que en Circe, Manuel Antín apela a la reiteración de las imágenes como recurso para revitalizar la materia mítica. Por ejemplo, la secuencia en la que Mario descubre el ídolo en las ruinas se repetirá en diferentes momentos de la película a modo de imagen-recuerdo. Teresa camina bajo el rayo del Sol, la deidad más significativa en la mitología Inca, y ante el llamado de Mario siente la necesidad de desabrocharse la blusa como si un instinto irrefrenable se hubiese desenterrado junto con la estatuilla.

En Intimidad de los parques Mario es el portador de los conocimientos mitológicos. Su descubrimiento del ídolo parece haberlo abierto a una sensibilidad distinta de la del resto de los personajes. El encuentro de Teresa y Mario entre objetos arcaicos en el Museo arqueológico de Perú, en lugar del Museo de Atenas mencionado en el cuento, le otorga un carácter mítico a la relación. Además, es Mario, amplio conocedor de la cultura Inca, quien le cuenta a Héctor la historia de la escultura de Corioclio, la muchacha que se cubrió de estiércol para no ser poseída por los hombres de Pizarro y fue sacrificada a flechazos. Este relato se halla en estrecho vínculo con el mito inicial y, a su vez, vaticina los sacrificios posteriores.

Por su parte, Teresa está directamente enlazada con el ídolo de piedra. Su enredo involuntario en la procesión de la virgen en un estado de completa desorientación, cuestión que se remarca por los movimientos de cámara, responde a su caracterización cultural. En la escena en la que ella frota su rostro en las ruinas y acaricia las piedras se muestra en su máxima expresión la fusión de Teresa con el entorno mítico.

El ritual de la última secuencia será presagiado cuando Teresa y Mario visualizan el sacrificio de un toro durante una corrida. Más adelante, la imagen-recuerdo vuelve a ser evocada, esta vez materializada en diapositivas proyectadas por Mario que interpela a Héctor antes del ritual: “son como fantasmas ¿te acuerdas?”. De este modo, Antín representa cinematográficamente la obsesión del personaje por la dupla mítica conformada por el ídolo y Teresa.

Momentos antes del sacrificio se muestra a Mario que ingresa a la casa con un puñal como en el final del cuento Continuidad de los parques. Sin embargo, los roles se intercambian y es Héctor quien asesina a Mario respetando el cumplimiento de la

fatalidad de El ídolo de las Cícladas. Los encuadres también brindan información por adelantado debido a que la cámara minutos antes había capturado el hacha de piedra colgada en la pared a modo de indicio.

Tal como había hecho en Circe, Antín vuelve a utilizar el sonido de un teléfono para enfatizar el suspenso en la secuencia final. Teresa llama para avisar que está en camino y despierta en Héctor la necesidad de acariciar el hacha. Luego queda a la espera de su próxima víctima escondido detrás de la puerta para repetir el sacrificio primero. Por último, la figura de Teresa permanece sacralizada y eterna en las ruinas de Machu Picchu, el mismo lugar donde había comenzado la película, respondiendo a la circularidad de las islas Cícladas.

Conclusión

En nuestro estudio hemos analizado las construcciones míticas tanto en los textos literarios como en sus correlatos fílmicos. El abordaje se centró en la reelaboración de mitos clásicos desde una perspectiva no sólo nacional sino latinoamericana por la reapropiación de mitología incaica.

Los recursos audiovisuales utilizados por Osías Wilenski y Manuel Antín — quienes integraron movimientos vanguardistas coetáneos durante la década del sesenta — dejaron en evidencia la capacidad del dispositivo cinematográfico para transponer la materia mítica de los cuentos de Julio Cortázar. En este sentido, encontraron en la desincronización entre banda de imagen y banda de sonido, en la ruptura espacio-temporal del falso *raccord* y en el flashback equivalentes fílmicos de la narrativa del escritor. A su vez, esas innovaciones técnicas les permitieron aludir a un tiempo no cronológico ligado a lo mítico.

Por su parte, Antín exploró las evocaciones al pasado como maneras de trabajar en paralelo con tiempos y espacios diversos. Además, se sirvió de los movimientos de cámara para la caracterización cultural de distintos personajes. Ambos cineastas hicieron uso de la repetición para estructurar a los relatos fílmicos de modo circular y, al mismo tiempo, otorgarles carácter ritual.

Para concluir, la indagación en las construcciones míticas en las artes audiovisuales muestra la pervivencia del mito en la modernidad y su potencialidad para ser resemantizado.

Bibliografía

AGUILAR, G. (2005). La Generación del 60. La gran transformación del modelo. En: Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983 (pp. 82-97). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

____ (2015). El Circe-Tape. Intromisiones de un escritor en el campo de la imagen (La carta oral de Julio Cortázar a Manuel Antín). Informe Escaleno. Recuperado el 16/07/2016 de: <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=407>.

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

- ANCHOU, G. (2005). La pequeña ola. Colgada de la Generación del 60, una vasta pasión creadora. En: *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983* (pp. 194-207). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- BARTHES, R. (1999). *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- BAUZÁ, H. (2005). Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- CORTÁZAR, J. (2004). *Cuentos completos/1*. Buenos Aires: Punto de lectura.
- ____ (2014). Julio Cortázar. Clases de literatura: Berkeley 1980. Buenos Aires: Alfaguara.
- DAMIANI, M. (2005). Circe: Tiempo y narración. *Leer cine*. Octubre: pp. 43-46.
- DELEUZE, G. (2005). *La imagen-tiempo*. Buenos Aires: Paidós.
- DOMÍNGUEZ DE RODRÍGUEZ PASQUÉS, M. (1993). Montaje intertextual en El perseguidor de Julio Cortázar. En: *Literatura como intertextualidad* (pp. 172-183). Buenos Aires: Editorial Vinciguera.
- ELIADE, M. (1982). *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza.
- ____ (1999). *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós.
- FELDMAN, S. (1990). *La generación del sesenta*. Buenos Aires: Legasa.
- GOLOBOFF, M. (1998). *Julio Cortázar. La biografía*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- ____ (2004). Una literatura de puentes y pasajes: Julio Cortázar. En: *Historia crítica de la literatura argentina* (pp. 277-304). Buenos Aires: Emecé.
- GOYALDE PALACIOS, P. (1998). Circe de Julio Cortázar: una lectura intertextual. *Arrabal*. Número 1: pp. 113-118.
- GRAVES, R. y Patai, R. (1969). *Los mitos hebreos*. Buenos Aires: Losada.
- GRIMAL, P. (2005). *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós.
- Homero. (1982). *Odisea*, traducción de J. M. Pabón. Madrid: Editorial Gredos.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1968). *Antropología estructural*. Buenos Aires: Eudeba.
- LOTMAN, Y. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- NÁCAR, E. y Colunga, A. (1960). *Sagrada Biblia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- NEIFERT, A. (2003). *Del papel al celuloide: escritores argentinos en el cine*. Buenos Aires: La Crujía.
- OUBIÑA, D. (1994). *Manuel Antín*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- SOSNOWSKY, S. (1973). *Julio Cortázar. Una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Ediciones Noé.
- TODOROV, T. (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia editora.

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

VERANI, H. (1980). Las máscaras de la nada: Apocalipsis, Dylan Thomas y El perseguidor de Julio Cortázar. En: Narradores latinoamericanos: 1929-1979 (pp. 231-246). Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

WUNENBURGER, J. (2005). La vida de las imágenes. Buenos Aires: Jorge Baudin