

Dillon, Alfredo. "Romance y azar en la ciudad: dos transposiciones de cuentos de Cortázar". *Anclajes*, vol. XXVIII, n.º 2, mayo-agosto 2024, pp. 123-135.

<https://doi.org/10.19137/anclajes-2024-2829>

ROMANCE Y AZAR EN LA CIUDAD: DOS TRANSPOSICIONES DE CUENTOS DE CORTÁZAR

Alfredo Dillon

Universidad Católica Argentina

Argentina

adillon@uca.edu.ar

ORCID: [0000-0001-7571-6693](https://orcid.org/0000-0001-7571-6693)

Fecha de recepción: 22/12/2022 | **Fecha de aceptación:** 7/12/2023

Resumen: La búsqueda masculina de un amor romántico idealizado por medio de recorridos urbanos signados por el azar constituye un tópico recurrente en la narrativa de Julio Cortázar. Se analizan y comparan las transposiciones audiovisuales de dos cuentos de Cortázar en los que es posible reconocer diferentes modulaciones del romance urbano cortazariano: los largometrajes *Der gläserne Himmel* (Alemania, 1987), de Nina Grosse, basado en el cuento "El otro cielo"; y *Jogo subterrâneo* (Brasil, 2005), de Roberto Gervitz, basado en "Manuscrito hallado en un bolsillo". Ambos films manifiestan la versatilidad de las ficciones cortazarianas para cruzarse con géneros, épocas y contextos diversos. A la vez, reconfiguran la asimetría en la construcción de los protagonistas masculinos y los personajes femeninos, presentados como símbolos antes que como individuos en la narrativa de Cortázar.

Palabras clave: Literatura argentina; Cine y literatura; Julio Cortázar; Siglo XX.

*Romance and chance in the city:
two film adaptations of Cortázar's short stories*

Abstract: The masculine search for an idealized romantic love through urban journeys marked by chance is a recurring topic in the narrative of Julio Cortázar. We analyze and compare the film adaptations of two short stories by Cortázar, in which it is possible to recognize different modulations of this urban romance: *Der gläserne Himmel* (Germany, 1987), by Nina Grosse, based on the story "The Other Sky"; and *Jogo subterrâneo* (Brazil, 2005), by Roberto Gervitz, based on "Manuscript Found in a Pocket". Both films show the versatility of Cortázar's fictions to intersect with different genres, times and contexts. At the same time, they reconfigure the asymmetry in the construction of the male protagonists and the female characters, presented in Cortázar's narrative as symbols rather than as individuals.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución - No Comercial - Compartir Igual) a menos que se indique lo contrario.

Keywords: Argentine literature; Film and literature; Julio Cortázar; 20th century.

Romance e acaso na cidade: duas transposições de contos de Cortázar

Resumo: A busca masculina por um amor romântico idealizado, por meio de caminhos urbanos marcados pelo acaso, é tema recorrente na narrativa de Julio Cortázar. Analisamos e comparamos as transposições audiovisuais de dois contos de Cortázar nos quais é possível reconhecer diferentes modulações deste romance urbano: os filmes *Der gläserne Himmel* (Alemanha, 1987), de Nina Grosse, baseado no conto “O outro céu”; e *Jogo subterrâneo* (Brasil, 2005), de Roberto Gervitz, baseado em “Manuscrito encontrado num bolso”. Ambos os filmes mostram a versatilidade das ficções de Cortázar ao se cruzarem com diferentes gêneros, épocas e contextos. Ao mesmo tempo, reconfiguram a assimetria na construção dos protagonistas masculinos e das personagens femininas, apresentadas como símbolos e não como indivíduos na narrativa de Cortázar.

Palavras-chave: Literatura argentina; Cinema e literatura; Julio Cortázar; Século XX.

Introducción

Varios relatos de Julio Cortázar giran en torno a una historia romántica, en la que los personajes se encuentran y desencuentran en la ciudad. Oliveira y la Maga, protagonistas de *Rayuela* (1963), pueden pensarse como prototipos de una clase de personajes y de vínculos amorosos —signados por la subordinación femenina al deseo masculino— que reaparecen de distintas formas en la literatura de Cortázar. En esas tramas amorosas, los recorridos urbanos y el azar definen el destino de los personajes.

En muchos relatos de Cortázar se construye desde la perspectiva masculina un amor idealizado, que funciona como motor y como destino de los recorridos del protagonista por la ciudad. En algunos casos esos recorridos son narrados por medio de referencias precisas a la toponimia urbana, en otros casos son desplazamientos —pasajes— entre dos espacios, uno real (referencial) y otro virtual (imaginario o fantástico).

La crítica ha señalado que esta articulación de amor romántico y paseo urbano, así como la configuración de los personajes femeninos, expresan el influjo del surrealismo en la poética cortazariana (Girón 47). “¿Qué era la *promenade* surrealista sino una búsqueda del espacio interior proyectado sobre un ambiente urbano?”, señala Jean Franco (275), y destaca que el surrealismo representa una continuidad del romanticismo en su concepción del arte como lucha contra la utilidad y la razón instrumental. Por su parte, Graciela Montaldo enfatiza especialmente la influencia de *Nadja* (1928) de André Breton por su tematización de lo urbano, los paseos sin rumbo y los encuentros casuales (594). Pero tal vez la huella más decisiva de *Nadja* en la literatura de Cortázar se verifique en la presencia de una figura femenina inocente y sensual, investida de un aura de libertad y de magia, que funciona para el protagonista masculino como un “puente” hacia otra realidad¹. La crítica

1 Las lecturas feministas han cuestionado la representación de la mujer en los textos fundacionales del surrealismo y, específicamente, en la obra de Breton, al señalar que la mujer aparece allí solo como objeto

feminista ha mostrado que esa construcción “niega [a la mujer] como sujeto autónomo y la transforma en un instrumento del hombre en su búsqueda de trascendencia” (Filer 67).

En este artículo, analizaremos las transposiciones audiovisuales de dos cuentos de Cortázar en los que es posible reconocer diferentes modulaciones del romance urbano cortazariano. Nos enfocaremos en dos películas realizadas en distintos países y décadas, con estéticas diversas: *Der gläserne Himmel* (1987), de Nina Grosse, basada en “El otro cielo”; y *Jogo subterraneo* (2005), de Roberto Gervitz, basada en “Manuscrito hallado en un bolsillo”. Al retomar los relatos de Cortázar en otros contextos nacionales (la Alemania de los ochenta y el Brasil de los 2000), ambos largometrajes pueden considerarse como “adaptaciones transculturales” (Hutcheon 145).

Partimos de la premisa de que las transposiciones audiovisuales implican una tarea de lectura y reescritura, así como una articulación entre lenguajes; operación que ha sido conceptualizada bajo las categorías de *transtextualidad* (Genette), *interdiscursividad* (Segre) o *intermedialidad* (Rajewsky), afines entre sí, aunque provienen de tradiciones diferentes. Con matices, estas nociones informan el campo interdisciplinario de estudios sobre el diálogo entre textos filmicos y literarios, al apelar a herramientas diversas de la narratología, la literatura comparada o la semiótica.

De acuerdo con Gérard Genette, entendemos que en el estudio de las transposiciones el *hipertexto* (el texto segundo) no debe considerarse solo como una derivación o una obra dependiente del *hipotexto* (el texto primero). Por el contrario, cada hipertexto —cada film que retoma un texto literario— es una obra original y autónoma.

Los mecanismos de transposición han sido objeto de diversos desarrollos teóricos (Sánchez Noriega, Wolf, Sabouraud, Fumagalli, entre otros). Como antecedentes relevantes para nuestro trabajo, debemos mencionar especialmente los estudios sobre transposiciones audiovisuales de literatura argentina (Bernini; Dillon y Téramo; Hausmann y Türschmann; entre otros), así como los abordajes específicos de las transposiciones audiovisuales de la obra de Cortázar (López Petzoldt, Puigdomènech).

Compartimos con estas investigaciones la adopción de un enfoque comparatístico, atento a las operaciones de acercamiento y alejamiento entre hipotexto e hipertexto, con el objetivo de comprender la obra nueva bajo su propia ley y no bajo la legalidad de la original. Entendemos que las transposiciones audiovisuales analizadas aquí emergen en procesos de lectura y reescritura que no solo implican desplazamientos geográficos y temporales, sino también desplazamientos afectivos.

Las dos caras del amor

“El otro cielo”, incluido en *Todos los fuegos el fuego* (1966), condensa

del deseo y del poder masculino (Caballero Guiral 69). La narrativa de Cortázar ha recibido críticas similares (Cédola 116; Filer 67; Puleo 80; Girón 61; entre otras). Evelyn Picon Garfield (104) señaló tempranamente la afinidad entre las mujeres de las novelas surrealistas y los personajes femeninos de Cortázar.

varios procedimientos y temas recurrentes en la narrativa de Cortázar, como el pasaje, la iniciación y el doble (Ludmer 138). El narrador protagonista cuenta su historia en primera persona, y apela a una serie de duplicaciones de personajes, de episodios y de espacios. Como en otros relatos de Cortázar, el pasaje al “otro lado” condensa, para el protagonista, una promesa de plenitud que al final quedará trunca.

La mayoría de los núcleos argumentales del cuento son retomados en *Der gläserne Himmel* (“El cielo de cristal”²), película escrita y dirigida por Nina Grosse en 1987. El film fue la tesis de graduación de Grosse en la Universidad de Televisión y Cine de Múnich (HFF), la misma institución donde se formaron directores como Roland Emmerich, Wim Wenders y Doris Dörrie. *Der gläserne Himmel* recibió una nominación a los Deutscher Filmpreis, los premios del cine alemán; también ganó, en 1988, el Bavarian Film Award en la categoría de Mejor Película de Jóvenes. Protagonizado por Helmut Berger, el film circuló por varios festivales de cine (Berlín, Montreal y Venecia) y fue bien recibido por la crítica alemana al estrenarse en salas de cine (Theobald s/p).

El film de Grosse se presenta desde los créditos como una adaptación del cuento de Cortázar. Tanto “El otro cielo” como *Der gläserne Himmel* apelan al motivo del *Doppelgänger*, de raíz romántica, para expresar un desdoblamiento del protagonista. Es conocida la afinidad de Cortázar con el romanticismo, evidente por ejemplo en su pasión por John Keats (Báez Rivera 30). El interés de Grosse en esta corriente intelectual y artística también trasciende la película: en 1998 dirigió *Feuerreiter* (“Jinete de fuego”), una *biopic* del poeta romántico Friedrich Hölderlin. En *Der gläserne Himmel*, la figura del doble permite contraponer dos estilos de vida, comprendidos como dos mundos diferentes e irreconciliables: la monotonía de la vida burguesa (mundo del deber), en contraste con la libertad de la vida soñada (mundo del deseo).

En el cuento de Cortázar, el narrador protagonista es un empleado de la Bolsa de Comercio y vive en Buenos Aires, donde lleva una vida rutinaria, en compañía de su madre y su novia Irma. Los paseos del protagonista por el centro porteño, más específicamente por el Pasaje Güemes, representan una vía de escape: le permiten viajar en el tiempo y en el espacio, a la París del siglo XIX. Allí se encuentra con Josiane, la prostituta de la que está realmente enamorado, pero el ambiente no es del todo idílico, ya que la vida en París está asediada por la amenaza de Laurent, un asesino serial de mujeres.

Hay varios dobles en el cuento: el protagonista y el sudamericano (duplicado en Laurent); Josiane (la prostituta) e Irma (la novia del protagonista, duplicada en la madre, otra figura femenina opresiva); la Galería Vivienne y el Pasaje Güemes, con sus respectivos “cielos”. La película de Grosse retoma y multiplica algunos de estos elementos: Julien (el protagonista, interpretado por Helmut Berger) se duplica en Cortez (el asesino); Irene (la novia) funciona en dupla con la madre del protagonista; ambas, a su vez, se contraponen con Bichette (la prostituta, escoltada siempre por su compañera Kikí, y también duplicada en la mujer imaginaria que muere en la escena inicial).

En el film, varios nombres remiten a Cortázar y a su texto. El protagonista (Julien) evoca el nombre del escritor, mientras que el nombre de su doble (el asesino Cortez) remite al apellido. Irene remite a Irma, mientras que la amiga de la prostituta se llama Kikí en ambas versiones. Aunque la historia transcurre exclusivamente en

2 Agradecemos la colaboración de Benjamín von Keisenberg para conseguir la película y subtitularla.

París, la narración incluye una referencia a Buenos Aires entre las noticias que escuchan los personajes en la radio.

Beatriz Sarlo ha señalado la fascinación de Cortázar por la representación de la ciudad, particularmente, de París. En esta historia, la duplicidad del espacio se superpone con la división entre vigilia y sueño. La trama transcurre entre dos ciudades y épocas diferentes, conectadas por medio de galerías y pasajes. De un lado aparece la Buenos Aires de los años cuarenta, presentada como el lugar de la rutina, el trabajo y las convenciones burguesas (espacio de la vigilia); del otro lado, la París de fines del siglo XIX, presentada como la ciudad del romance, la bohemia y el amor verdadero (el espacio del sueño).

En el cuento, el desplazamiento de Buenos Aires a París supone, por un lado, un reencuentro con la adolescencia, la etapa del puro deseo y de la libertad: el narrador evoca a las prostitutas que conoció en sus años de iniciación sexual y reivindica la libertad del azar frente a la opresión de las obligaciones adultas y la rutina burguesa. A la vez, el pasaje se estructura a partir de la oposición entre dos modelos femeninos: el de la mujer convencional (Irma, la madre) y la mujer deseada (Josiane).

La polaridad entre estos dos tipos de mujer ilustra la concepción romántica que Cortázar hereda del surrealismo: “Ni Cortázar ni los surrealistas se contentan con un amor hogareño, tranquilo, y rutinario. El amor será convulsivo para ellos o no será” (Picon Garfield 104). Por otro lado, la contraposición entre la mujer convencional y la mujer deseada supone la abstracción de los personajes femeninos, subordinados a la mirada masculina. Para Jacqueline Girón, las mujeres en Cortázar tienen una dimensión mítica; funcionan como símbolos antes que como sujetos: “Son una mezcla de todos los mitos con que la sociedad occidental ha rodeado, enmascarado y maquillado el verdadero rostro femenino: pasividad, intuición, fragilidad, sensibilidad, irracionalidad” (61).

La narración fílmica realiza un cambio significativo en la construcción del espacio. Grosse filma en los últimos años de la Alemania dividida: son los tiempos de las *dos Berlín*. Sin embargo, aunque todos los personajes hablan en alemán, la acción se ubica exclusivamente en París. La eliminación del viaje entre ciudades y tiempos diferentes —además de abaratar los costos de producción— remarca que la duplicidad espacial del cuento alude más bien a la división entre realidad y sueño, superpuesta en el film a la oposición entre el interior doméstico (el espacio de la madre y la novia, es decir, de la represión) y el exterior urbano (el espacio de las prostitutas, es decir, de la libertad).

La película enfatiza la filiación surrealista del argumento. Varias escenas tienen una atmósfera onírica y extrañada, en cuya construcción tiene un rol clave el uso expresionista del sonido, así como la incorporación de elementos inquietantes (como las gemelas que susurran en el metro, o la extraña mascota de la madre de Julien). Reiteradamente, vemos a Julien durmiendo. Su primer sueño corresponde al asesinato de la escena inicial, ubicada en un acuario con peces monstruosos, lo que sugiere que el protagonista fantasea con matar a las mujeres de quienes se siente prisionero (su madre inválida, a la que debe asistir diariamente, y su novia).

El “cielo de cristal” del título se refiere al techo de la galería parisina en la que el protagonista logra escapar de su vida monótona y conoce a Bichette (Sylvie Orcier), la prostituta de quien se enamora. Aunque la película transcurre en una sola ciudad, el montaje de Grosse evoca con precisión el efecto espacial de la escritura cortazariana —en la que la frase funciona como “una escena giratoria”, según la lectura de Alejandra Pizarnik (56)—, y yuxtapone en inmediata sucesión espacios

heterogéneos como el metro, la calle, la galería, el café, el acuario y los ambientes de la casa del protagonista. Cada uno de estos espacios aparece, al menos, dos veces a lo largo del film; de ese modo, se refuerza la simetría en la trama.

En el cuento, el encuentro erótico con la mujer amada funciona como vía de acceso a una realidad más auténtica. En este punto, la concepción del personaje femenino en Cortázar tiene cierta afinidad con la mujer idealizada que Leopoldo Marechal construye —a partir de premisas ideológicas diferentes— en *Adán Buenosayres*. Cortázar elige un arquetipo femenino con larga tradición literaria —la prostituta—, mientras que Marechal elige el arquetipo opuesto —la mujer pura—. Ambos modelos han sido largamente deconstruidos como representaciones fundadas en concepciones misóginas; en esta línea, la lectura de Alicia Puleo ha mostrado que la duplicidad entre la mujer-mediadora y la mujer-represora —recurrente en la narrativa de Cortázar— evidencia la falta de individualidad y de autonomía de buena parte de los personajes femeninos cortazarianos (80).

Escrita y dirigida por una mujer, *Der gläserne Himmel* mantiene la focalización en el protagonista masculino, pero ofrece un acceso limitado a su conciencia, a diferencia de lo que sucedía en el cuento, narrado en primera persona. En el film, Bichette no está idealizada, aun cuando representa, para el protagonista, una vía de escape hacia otro modo de vida. Como Josiane en el cuento, ella vive en la parte alta de la galería, está atemorizada por los asesinatos de los que hablan los diarios y la radio, y se enamora inexplicablemente de Julien. El *alter ego* de Bichette es la mujer misteriosa que muere asesinada en la primera escena; de esa manera anticipa el destino que ella también tendrá. La contracara de Bichette también es doble: Irene (Maria Hartmann) y la madre de Julien (Agnes Fink) son las “mujeres araña” que retienen al protagonista en una casa y en un estilo de vida que le resultan opresivos.

El Conde de Lautréamont, poeta reivindicado por los surrealistas y considerado como uno de sus precursores, aparece citado en los epígrafes que encabezan las dos partes en que se divide el cuento. En ambos casos, se trata de versos pertenecientes a *Los cantos de Maldoror* (1869). La película de Grosse, en cambio, cita a otro poeta maldito: Charles Baudelaire. En una escena, Grosse presenta a Julien leyendo en voz alta el poema “A una transeúnte”, incluido en *Las flores del mal* (1857), una obra cuyas conexiones con este relato se relacionan no solo con la cuestión del mal (común a los dos poetas franceses), sino sobre todo con la presencia de los recorridos urbanos en busca de la “belleza fugitiva” —la *flâneurie*—.

Grosse también incluye una referencia literaria a otro escritor que fue traducido por Baudelaire y por Cortázar: Edgar Allan Poe. Julien suele compartir sus viajes en metro con un hombre que le habla de una mujer, Annabel, cuyo nombre remite al famoso poema de Poe “Annabel Lee” (1849), sobre una mujer amada que ha muerto y que es evocada en sueños por su enamorado. Annabel Lee representa una mujer idealizada por la mirada masculina, accesible solo en los sueños: la mención de su nombre en el film parece sugerir que el amor ideal buscado por Julien solo es posible con una mujer muerta; como Annabel Lee, Bichette debe morir para ajustarse a la fantasía masculina³.

3 La crítica ha señalado que la presencia recurrente de mujeres muertas o enfermas en la literatura de Poe evoca una idealización femenina similar a la reconocible en el surrealismo. Sobre los clásicos poemas “Annabel Lee” y “The Raven”, Haacke plantea que “reflejan el estándar inalcanzable impuesto a las mujeres por la fijación del narrador en el objeto muerto de su afecto. Los hombres en estos poemas colocan

En el cuento, el final resulta sumamente pesimista: el protagonista queda atrapado en la rutina trivial y aburrida de Buenos Aires. Tras la muerte del sudamericano (su doble imaginario), contrae matrimonio para complacer a su madre. Ya no hay espacio para los paseos, la libertad y el azar. Al dejar de soñar con esa “otra” vida, definitivamente perdida, el protagonista se convierte en un muerto vivo. El final de *Der gläserne Himmel* también sugiere la cancelación de la fantasía (y, por lo tanto, de la liberación asociada a ella): Bichette es asesinada —según lo anticipado en la escena inicial—, Julien despierta solo en su cama y la rutina se reanuda: el final circular sugiere que, en adelante, en la vida de Julien solo habrá repetición.

Romance y azar bajo tierra

La presencia de un protagonista que ve en el amor romántico una vía de acceso a una vida mejor; la centralidad del metro como espacio narrativo; la persecución de mujeres por pasillos, escaleras y estaciones son elementos que *Der gläserne Himmel* comparte con la película brasileña *Jogo subterrâneo* (2005). Se trata de una adaptación del cuento “Manuscrito hallado en un bolsillo” (*Octaedro*, 1974) dirigida por Roberto Gervitz⁴ y escrita por él junto con Jorge Durán, guionista y director chileno radicado en Brasil.

Con una carrera más enfocada en la televisión que en el cine, la filmografía de Gervitz es breve. Solo dirigió otros dos largometrajes de ficción, *Feliz Ano Velho* (1987) y *Prova de Coragem* (2015), ambos adaptaciones de novelas brasileñas. A diferencia del film de Grosse, más signado por la ambigüedad, la película de Gervitz asume los cánones de la narración cinematográfica clásica: el protagonista tiene una psicología definida y un objetivo claro; la historia termina cuando logra el objetivo (Bordwell 157). El uso de la *voice over* permite trasponer la primera persona narrativa del cuento y brinda acceso a la conciencia interior del protagonista, cuyas motivaciones se explicitan además en los diálogos. De este modo, el punto de vista del personaje masculino es retomado de manera más directa que en *Der gläserne Himmel*.

Octaedro (1974) es uno de los últimos libros de cuentos de Cortázar y uno de los que se tradujeron más rápido al portugués; la edición brasileña es de 1975. Gustavo Pacheco explica que, pese a la proximidad geográfica, “la llegada de Borges y Cortázar a Brasil está directamente asociada a la difusión global de la literatura del *boom* y mediada intensamente por las instancias transnacionales de circulación y legitimación en el campo literario” (s/p).

“Manuscrito hallado en un bolsillo” y *Jogo subterrâneo* cuentan literalmente la historia de un *perseguidor* de mujeres. El cuento está escrito en primera persona y, tal como lo indica el título, se presenta como un manuscrito confesional: el narrador protagonista explica las reglas y los avatares del “juego” que ha inventado en el metro de París. La segunda parte del título (“hallado en un bolsillo”) sugiere que el narrador se ha suicidado y que el título ha sido puesto por un editor. El título remite, a su vez, a “Manuscrito hallado en una botella” (1833) de Edgar Allan Poe, un cuento traducido al español por Cortázar, que por su atmósfera onírica ha sido señalado como un

el ideal femenino en un pedestal, lo que resulta en obsesión y enamoramiento” (122; la traducción es nuestra).

4 Se trata de la segunda transposición brasileña de este cuento. La primera fue el cortometraje *Manuscrito achado num bolso* (1988), dirigido por Ricardo Carmelossi.

precursor del surrealismo.

El relato de Cortázar gira en torno a un “juego” que el narrador explica en estos términos: “La regla del juego era esa, una sonrisa en el cristal de la ventanilla y el derecho de seguir a una mujer y esperar desesperadamente que su combinación coincidiera con la decidida por mí antes de cada viaje” (“Manuscrito hallado en un bolsillo” 62). El protagonista es el creador y el jugador único de este juego, por medio del cual espera conocer a la mujer ideal. El planteo incorpora varios elementos fundamentales de la poética cortazariana: el azar, los recorridos urbanos, el rito y la sumisión femenina al deseo masculino. No hay simetría en este juego, es decir, el hombre inventa las reglas y las mujeres deben adaptarse a ellas como “acólitos” (Cédola 116).

El juego y el erotismo aparecen en varios relatos de Cortázar como dos vías privilegiadas para el protagonista en su búsqueda de una vida más auténtica, libre de las convenciones burguesas. Ese esquema se replica en “Manuscrito hallado en un bolsillo”, cuyo narrador asegura preferir “los peores desencuentros a las cadenas estúpidas de una causalidad cotidiana” (61). Frente a la causalidad racional, el narrador se entrega a la casualidad del azar, entendida como una causalidad trascendente. Como en otros cuentos de Cortázar, el juego es una forma de transformar la vida cotidiana.

El narrador juega con una doble noción de “destino”, entendido como encadenamiento necesario de los hechos (sustantivo abstracto), pero también como punto de llegada de un recorrido (sustantivo concreto): la segunda es cifra de la primera. El argumento tematiza el “azar objetivo”, una de las nociones centrales del surrealismo, referida a una casualidad buscada, una confluencia inesperada entre lo que el sujeto desea y lo que la realidad le ofrece.

En *El amor loco*, publicado en 1937, Breton define el deseo como el “único resorte del mundo”, el “único rigor que el hombre ha de conocer” (Breton 101). El protagonista de “Manuscrito...” (y de *Jogo subterráneo*) hace suyo este credo, pero inventa unas reglas a las que pretende subordinar el deseo: la mujer ideal será aquella con quien cruce miradas en la ventanilla del metro y que además realice el mismo trayecto que él, es decir, la que se amolde exactamente a sus expectativas. El juego se rige por el poder del azar, pero también por la tiranía de la fantasía masculina: la mujer que no se ajuste al recorrido preestablecido por el protagonista debe ser olvidada. Como en otros relatos de Cortázar, el personaje femenino se ve reducido a mero objeto del deseo masculino (Filer 77).

La conexión con el surrealismo no solo se da por medio de la incorporación explícita del juego y del azar como rectores de la vida amorosa. También se expresa en la elección del espacio narrativo, el metro, presentado en el relato como el “mundo de abajo” (71), es decir, el mundo *sub-real*, en contraposición con el “mundo de arriba”, entendido como el mundo de las obligaciones y la rutina. Esa duplicidad está presente en las identidades que el narrador atribuye a las mujeres, a quienes asigna un nombre imaginario, que corresponde al reflejo de ellas en la ventanilla del metro, como si esa imagen fuera un alter ego (el yo femenino proyectado ante la mirada masculina, es decir, la mujer como pura fantasía).

Para narrar esta historia romántica, *Jogo subterráneo* asume algunos elementos propios del melodrama (y en línea con esta decisión, los personajes principales son interpretados por actores y actrices de telenovela). Gervitz desplaza la acción de París a São Paulo, en cuyo metro se filmó la película. Las primeras tomas alternan planos de edificios urbanos con planos detalle del mapa del metro. Sobre ese

mapa se apoya el dedo del protagonista, Martín Oliveira (el apellido implica un guiño a *Rayuela*), quien traza su destino con los ojos vendados, voluntariamente sometido al dictamen del azar. Vemos el “manuscrito” en el plano: Martín (Felipe Camargo) anota en un cuaderno nombres de mujeres y de estaciones de metro.

La narración cinematográfica presenta el “juego subterráneo” por medio de secuencias en las que el protagonista persigue mujeres por los pasillos, estaciones y escaleras del metro, acompañadas de un *leitmotiv* musical que subraya la tensión de la persecución. También apela a planos y sonidos subjetivos, en los que vemos a los pasajeros del metro desde el punto de vista de Martín, y escuchamos en *voice over* al protagonista dirigiéndose imaginariamente a la mujer elegida en cada trayecto.

Como suele suceder en las transposiciones de cuentos a largometrajes, la película incorpora varios personajes que no existen en el cuento, tales como Laura (Júlia Lemmertz), una mujer ciega, y Tania (Daniela Escobar), quien conforma un triángulo amoroso con Martín y Ana (Maria Luísa Mendonça). Un cambio significativo que introduce Gervitz es que el personaje de Ana —la elegida del protagonista— resulta ser una prostituta. Esta decisión es afín al universo ficcional cortazariano, en el que abundan las prostitutas idealizadas, como vimos en “El otro cielo” (1959), pero también en “Las puertas del cielo” (1951) —otro relato sobre un paraíso perdido—, o en el muy posterior “Diario para un cuento” (1982), que también tuvo su transposición cinematográfica⁵. En *Jogo subterraneo*, sin embargo, el oficio de Ana permite introducir algunos elementos de denuncia social —habitual en la tradición del melodrama brasileño—, al vincular el negocio de la explotación sexual con las altas esferas de la política nacional⁶.

En ambas versiones —literaria y cinematográfica—, el protagonista conoce a la mujer amada cuando rompe las reglas de su juego. Pese a que ella no siguió el itinerario previsto, él se acerca y pronuncia la que es probablemente la frase más citada de “Manuscrito hallado en un bolsillo”: “No puede ser que nos separemos así, antes de habernos encontrado” (67). El guion de la película la incorpora textualmente, con la diferencia de que allí la reacción irónica de Ana pulveriza el romanticismo. En ambas versiones, la “transgresión” inicial llevará al protagonista, en algún momento de la trama, a intentar empezar de nuevo, esta vez ajustándose a las reglas.

En ese punto, el cuento y la película toman rumbos opuestos. Cortázar construye un personaje femenino dócil, que acepta inmediatamente la propuesta del protagonista de “intentar un encuentro legítimo” (71), de modo que ambos deberán confiar en que la casualidad los lleve a coincidir en el trayecto de metro decidido por él. Marie-Claude se suma así a la larga lista de personajes femeninos que funcionan apenas como “acólitos” de los personajes masculinos en la narrativa de Cortázar.

En el film, en cambio, Ana rechaza el planteo (“No sé si sos un loco o un cobarde”) y abandona São Paulo —espacio de desencuentros e infelicidad—, dejando atrás a Martín. Claro que, como buen melodrama, la película se reserva un punto de giro para garantizar el final feliz. El reencuentro de los enamorados en la última escena contrasta con el desenlace abierto del cuento, cuyo título sugiere que el narrador ha muerto.

Superada su obsesión por el juego subterráneo, Martín viaja en busca de Ana

5 *Diario para un cuento* (1998) fue una coproducción entre Argentina, España y Francia. La dirección estuvo a cargo de Jana Bokova, cineasta checa residente en Buenos Aires.

6 En otra clave de lectura, López Petzoldt señala varios paralelismos entre *Jogo subterraneo* y *Pretty Woman* (1990), clásica comedia romántica dirigida por Garry Marshall, en la que se narra una historia de amor entre el protagonista masculino y una prostituta (285).

a Puerto Deseado. A diferencia de São Paulo, se trata de una localidad inexistente (el Puerto Deseado real queda en la Patagonia argentina); solo sabemos que está ubicada al sur, cerca de Rio Grande do Sul, y que Ana lo asocia con un recuerdo feliz de su infancia. Ese pueblo costero funciona como el *locus amoenus* donde los protagonistas podrán dar rienda suelta a la pasión erótica, lejos de la opresión de la civilización urbana.

El texto literario plantea una mirada pesimista en relación con el “mundo de arriba”, regido por las instituciones, los deberes y las rutinas. La ciudad es presentada como una prisión, y el sujeto aparece escindido entre dos mundos. El narrador utiliza en un momento la metáfora de las orillas (“desde otras orillas de la vida” [67]), recurrente también en la obra de otra poeta argentina heredera del surrealismo, Alejandra Pizarnik. El juego subterráneo se presenta como una forma de resistencia contra los mandatos del mundo de arriba: “una máquina montada por toda una vida a contrapelo de sí misma, de la ciudad y sus consignas” (70).

Como en otros relatos de Cortázar, se puede leer aquí un rechazo de la vida adulta y una nostalgia por el paraíso perdido de la infancia y la adolescencia, etapas consagradas exclusivamente al juego y a la libertad. Con frecuencia, los personajes de Cortázar buscan recuperar la mirada infantil de la que surge el arte, pero también la verdadera comunicación humana. La película de Gervitz se hace eco de esta reivindicación de la infancia por medio del personaje de Victoria (Thavyne Ferrari), una niña que Martín conoce en el metro. Victoria logra entablar un vínculo con el protagonista gracias a la música. Cuando él está en su peor momento (tocando la flauta a cambio de limosnas), Victoria es la única que lo reconoce. Tras ese reencuentro, el protagonista toma la decisión que lo conduce al final feliz.

Comentarios finales

Las narraciones analizadas en este artículo presentan un protagonista masculino que, al recorrer el espacio urbano de manera azarosa, encuentra en el amor romántico la promesa de una vida más plena. En los dos casos, la ciudad es el territorio que hace posibles los encuentros amorosos, a la vez que determina su fugacidad. La mirada masculina organiza subjetivamente el espacio urbano y clasifica a los personajes femeninos según una lógica dicotómica, en la que el deseo se contrapone con la rutina.

Los desplazamientos por el territorio urbano hacen visibles las búsquedas interiores de los protagonistas. Así, los itinerarios espaciales son índices de trayectos subjetivos. Como espectadores y lectores, acompañamos esos recorridos y, al final del viaje inmóvil, nos reencontramos con una sensación familiar: la del inconformismo, acaso una de las huellas más indelebles de la experiencia de leer a Cortázar, más allá de las limitaciones ideológicas que las lecturas feministas y los cambios culturales han evidenciado en las últimas décadas.

Los argumentos imaginados por Cortázar, reimaginados por Nina Grosse y Roberto Gervitz, giran en torno a una búsqueda individual de trascendencia. En medio de una rutina insoportable, los protagonistas de Cortázar anhelan la ruptura del orden establecido, el acceso —aunque sea efímero— a una realidad diferente. En esa voluntad de evadir lo real —y de acceder a una realidad más profunda—, las mujeres funcionan como mediadoras, meros objetos que hacen posible el pasaje.

Las transposiciones cinematográficas manifiestan la versatilidad de las

ficciones cortazarianas para cruzarse con géneros diversos, preservando la inspiración surrealista (y de raigambre romántica) que late en el centro de los relatos. Aunque retoman con fidelidad los núcleos argumentales de los cuentos, tanto *Der gläserne Himmel* como *Jogo subterráneo* efectúan desplazamientos en la construcción de los personajes femeninos, que adquieren mayor autonomía al emanciparse de la voz narrativa masculina (en el film de Grosse) o al realizar acciones que priorizan su propio deseo (en el de Gervitz).

Más allá de sus diferencias, los cuentos y películas analizados comparten la reivindicación de la imaginación como herramienta para transformar la realidad, para superar el realismo entendido como mera resignación al orden establecido.

Referencias bibliográficas

- Báez Rivera, Emilio. “Inversión e invención de imágenes y espejos: el ‘poeticismo’ romántico de Julio Cortázar en su narrativa breve a la luz de *Imagen de John Keats*”. *Alpha*, n.º 20, 2004, pp. 29-51, <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012004000200003>
- Baudelaire, Charles. “A una transeúnte”. *Las flores del mal*, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 362-363.
- Bernini, Emilio, coordinador. *El matadero. Ensayos de transposición. Literatura / Cine argentinos*. n.º 7, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2010.
- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós, 1996.
- Breton, André. *El amor loco*. Madrid, Alianza, 2008.
- Breton, André. *Nadja*. Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Caballero Guiral, Juncal. *La mujer en el imaginario surreal. Figuras femeninas en el universo de André Breton*. Castelló, Universitat Jaume I, 2002.
- Cédola, Estela. “El oficiante y el acólito: roles femeninos en la obra de Julio Cortázar”. *Nuevo Texto Crítico*, n.º 4, 1989, pp. 115-28.
- Cortázar, Julio. “Diario para un cuento”. *Deshoras*, Buenos Aires, Alfaguara, 2004, pp. 207-237.
- Cortázar, Julio. “El otro cielo”. *Todos los fuegos el fuego*, Bogotá, Norma, 1994, pp. 135-159.
- Cortázar, Julio. “Las puertas del cielo”. *Bestiario*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000, pp. 107-125.
- Cortázar, Julio. “Manuscrito hallado en un bolsillo”. *Octaedro*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974, pp. 55-74.

- Der gläserne Himmel*. Dirigida por Nina Grosse, 1987.
- Diario para un cuento*. Dirigida por Jana Bokova, 1998.
- Dillon, Alfredo y Teresa Téramo. *El arte de contar historias. Adaptaciones en el cine argentino reciente*. Buenos Aires, Biblos, 2018.
- Feliz Ano Velho*. Dirigida por Roberto Gervitz, 1987.
- Filer, Malva. “Leer a Cortázar como mujer”. *Me gusta cuando callas... Los escritores del “Boom” y el género sexual*, editado por Ana Luisa Sierra, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 2002, pp. 67-89.
- Franco, Jean. “París, ciudad fabulosa”. *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, coordinado por Juan Loveluck, Madrid, Taurus, 1984, pp. 271-90.
- Fumagalli, Armando. *I vestiti nuovi del narratore. L’adattamento da letteratura a cinema*. Milán, Educatt, 2015.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Barcelona, Taurus, 1989.
- Girón, Jacqueline. “Dimensión mítico-poética del personaje femenino en siete cuentos de Julio Cortázar”. *Las múltiples caras de Cortázar*, editado por Francisco García-Moreno Barco, Mayagüez, Universidad de Puerto Rico, 2005, pp. 45-63.
- Haacke, Riley. “Developing a Feminist Pedagogy: A Look at Intersectionality and Poe’s Women”. *Criterion: A Journal of Literary Criticism*, vol. 10, n.º 1, 2017, pp. 117-25, <https://scholarsarchive.byu.edu/criterion/vol10/iss1/14>
- Hausmann, Matthias y Jörg Türschmann, editores. *La literatura argentina y el cine. El cine argentino y la literatura*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2019.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Nueva York, Routledge, 2013.
- Jogo subterraneo*. Dirigida por Roberto Gervitz, 2005.
- Lautréamont. *Los cantos de Maldoror*. Santa Clara, Sed de Belleza, 2006.
- López Petzoldt, Bruno. *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2014.
- Ludmer, Josefina. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- Marechal, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires, Perfil, 1998.
- Montaldo, Graciela. “Contextos de producción”. *Rayuela*, edición crítica a cargo de

Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 583-96.

Pacheco, Gustavo. “Memorias del subdesarrollo. Cómo se lee el cuento argentino en Brasil”. *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 827, 2019, pp. 8-22.

Picon Garfield, Evelyn. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid, Gredos, 1975.

Pizarnik, Alejandra. “Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: ‘El otro cielo’”. *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, compilado por Sara Vinocur de Tirri y Néstor Tirri, Buenos Aires, Carlos Pérez, 1969, pp. 55-62.

Poe, Edgar Allan. “Annabel Lee”. *Poesía completa*, Madrid, Hiperión, 2010, pp. 262-65.

Poe, Edgar Allan. “Manuscrito hallado en una botella”. *Cuentos*, Madrid, Alianza, 2002, pp. 48-54.

Prova de Coragem. Dirigida por Roberto Gervitz, 2015.

Puigdomènech, Jordi. *Cortázar y el cine. Escribir en imágenes*. Madrid, Ediciones JC, 2022.

Puleo, Alicia. “Mujer y sexualidad en la obra de Julio Cortázar”. *Debats*, n.º 85, 2004, pp. 78-85.

Rajewsky, Irina. “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n.º 6, 2005, pp. 43-64.

Sabouraud, Frédéric. *La adaptación. El cine necesita historias*. Madrid, Paidós, 2010.

Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y práctica de la adaptación*. Barcelona, Paidós, 2000.

Sarlo, Beatriz. “Una literatura de pasajes”. *Espacios de crítica y producción*, n.º 14, Universidad de Buenos Aires, 1994, pp. 16-8.

Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Crítica, 1985.

Theobald, Willy. “Mord in der Passage”, *Der Spiegel*, n.º 17, 24 abr. 1988, s/p.
<https://www.spiegel.de/kultur/mord-in-der-passage-a-f9480005-0002-0001-0000-000013529416>

Wolf, Sergio. *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires, Paidós, 2004.