

Entrecruzamientos entre cine y literatura a propósito de *El perseguidor*, dirigida por Osías Wilenski

OULEGO, Daniela / Facultad de Filosofía y Letras – formal_dani@hotmail.com

Eje: Interacciones entre lo visual, lo sonoro y la palabra. Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: *El perseguidor* - Julio Cortázar - Osías Wilenski

> Resumen

El propósito del presente trabajo es abordar las interacciones entre lo visual, lo sonoro y la palabra en la película *El perseguidor* (1962), dirigida por el músico argentino Osías Wilenski, basada en el cuento escrito por Julio Cortázar. La noción *transposición*, propuesta por Sergio Wolf, entiende el traslado de algo en otro sitio pero pensando en un registro diferente. De esta manera, en nuestro estudio comparativo explicaremos el efecto de los cambios y las persistencias producto del pasaje entre ambos *dispositivos*, los lugares soporte de los desplazamientos enunciativos, parafraseando a Oscar Traversa.

Este cuento incluido en el libro *Las armas secretas* inaugura la etapa existencialista en la literatura de Cortázar. Asimismo, el protagonista de la ficción Johnny Carter está inspirado en Charlie Parker, un saxofonista estadounidense mundialmente conocido por sus innovaciones en el ámbito del jazz. Según Gregorio Ancho, el film *El perseguidor* pertenece a una pequeña ola vanguardista que tuvo lugar durante los años sesenta en el cine argentino continuando, de esta forma, la *estética rupturista* del relato inicial. Con respecto a la música, cumple un papel fundamental tanto en el cuento como en la película. Consideramos que el jazz con sus movimientos continuos y variaciones en distintas direcciones atraviesa no sólo a los personajes sino a ambas narrativas en su búsqueda de la libertad. El *bebop* fue el estilo que revolucionó la década del cuarenta y al que se hace referencia explícitamente en el cuento. El mismo se caracteriza por enfatizar la improvisación melódica a través de rápidos solos, elemento pregnante en ambos *dispositivos*. Por último, el abordaje también comprenderá el análisis de la *temporalidad* mediante la identificación de los diversos tiempos utilizados ya que, como asevera Carmen Peña-Ardid, la sucesión temporal del relato es uno de los recursos que comparten el cine y la literatura.

> Palabras iniciales

El propósito del presente trabajo es realizar un estudio comparativo entre la película argentina *El perseguidor* (1962), dirigida por el músico Osías Wilenski, y el cuento homónimo escrito por Julio Cortázar desde distintos ejes: la *estética rupturista*, la presencia del *jazz* y la *temporalidad*. Como abordaremos las interacciones entre lo visual, lo sonoro y la palabra a la luz de la noción teórica de *transposición* nos parece de fundamental importancia establecer algunos lineamientos para poder adentrarnos en el análisis.

En su libro *Cine/Literatura. Ritos de pasaje* el teórico Sergio Wolf expone el concepto *transposición* como el más adecuado para definir a las películas basadas en obras literarias. Por un lado, el término *adaptación* supone un pasaje reduccionista por pretender que un lenguaje se adapte a la forma de otro perdiendo su autonomía. Por otro lado, la *traducción* implica el trabajo con el mismo código sin contemplar el intercambio entre palabras escritas frente a imágenes y sonidos. En cambio, la noción teórica de *transposición* designa la idea de traslado en el que se pone algo en otro sitio pero pensando en un registro diferente. De esta forma, no

consideramos al cine un arte sucedáneo de la literatura. Es decir, se analizará este vínculo intertextual concibiendo a cada lenguaje en su autonomía propia pero en permanente diálogo. También nos valdremos del término *dispositivo* para denominar tanto a la obra literaria como a la fílmica a trabajar. En este sentido, utilizaremos la definición propuesta por Oscar Traversa quien entiende al *dispositivo* como “el lugar soporte de los desplazamientos enunciativos.” (Traversa: 2001, 242) Así, el *dispositivo* influye en el sentido definiendo el punto de vista de todo estudio empírico de la producción de sentido, parafraseando a Eliseo Verón. Nuestro estudio no se basará en la enumeración de las diferencias producto del pasaje entre ambos dispositivos sino en la explicación del efecto de los cambios y las persistencias incluyendo, al mismo tiempo, los nuevos sentidos evocados en la película. De esta manera, se abarcarán los posibles vínculos existentes entre el lenguaje literario y el lenguaje fílmico en toda su complejidad.

› **Una estética rupturista**

El cuento “El perseguidor”, publicado en el libro *Las armas secretas* en 1959, inaugura la etapa existencialista en la literatura de Julio Cortázar que luego profundizará en sus novelas *Los premios* y *Rayuela*. Durante este período deja de hacer énfasis en las creaciones fantásticas para abrirse al autoconocimiento como búsqueda existencial. 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) Así, son otras las problemáticas que comienzan a inquietar al autor en su acercamiento a dilemas de índole humano y existencial.

Desde el título del cuento puede evidenciarse este cambio de etapa en la narrativa de Cortázar. “El perseguidor” indica la búsqueda y persecución de algo que no se sabe si Johnny Carter, el 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). De ese modo, el título introduce un planteamiento filosófico que acompañará a los lectores durante todo el cuento abriendo la posibilidad a múltiples interpretaciones.

Asimismo, las inscripciones que aparecen inmediatamente después del título reafirman el giro de Cortázar hacia el existencialismo. En primer lugar, aparece una dedicatoria *In memoriam* al saxofonista estadounidense Charlie Parker mundialmente conocido por sus innovaciones en el ámbito del jazz. En este sentido, el protagonista de “El perseguidor” Johnny Carter, fusión de los saxofonistas contemporáneos a la época Johnny Hodges y Benny Carter, está inspirado en esta figura de la música. En segundo lugar, puede visualizarse a modo de paratexto una cita del Apocalipsis, que dice: “Sé fiel hasta la muerte”, en la que se homologan la muerte y la fidelidad anticipando el trágico final del personaje. Sin embargo, no será la única referencia a la Biblia del relato debido a que después se hará alusión a una “piedrita blanca” y un “caballo amarillo”, dos elementos directamente vinculados con el Apocalipsis.

Por su parte, la frase: “oh, hazme una máscara” perteneciente al poeta galés Dylan Thomas pone de manifiesto en su máxima expresión el nuevo inicio en la labor literaria de Cortázar. Más adelante sabremos que fueron las últimas palabras que mencionó el protagonista antes de morir. Consideramos que esta expresión alude a la mentirosa biografía que Bruno escribió sobre Johnny en la que se limitó a describir su actividad como músico omitiendo gran parte de su historia personal en la construcción de la leyenda como una máscara. “Ando solo en una multitud de amores” es otra de las frases de un poema de Dylan Thomas que repite Johnny en medio de sus delirios porque es en la poesía de ese autor, la marihuana y la música a donde encuentra el refugio ante la falta de respuesta a sus inquietudes existenciales.

Según Gregorio Anchou, el film *El perseguidor* (1962) pertenece a una pequeña ola vanguardista que tuvo lugar durante los años sesenta en paralelo a la denominada *Generación del sesenta* del cine argentino. Los cineastas Juan Berend, Daniel Cherniavsky, Guillermo Fernández Jurado, Ricardo Alventosa y Osías Wilenski fueron algunos de sus integrantes. De esta forma, la versión fílmica continúa con la *estética rupturista* del relato inicial.

La película comienza con la voz de Juan (Sergio Renán), el protagonista, diciendo la cita de Dylan Thomas: “Dame una máscara” remarcada por una inscripción en la pantalla. Durante los créditos iniciales la cámara recorre la ciudad al ras del suelo, esas imágenes se corresponderán con los parlamentos posteriores de Juan:

“la ciudad se está deshaciendo, está podrida. Ya no queda nada que no esté podrido.” La película hará hincapié en los planteos internos de Juan que exterioriza verbalmente y en su música, así como también a través de sus adicciones y raptos de violencia. Por momentos sus pensamientos se materializan en *flashbacks* a donde vemos imágenes de su infancia, su madre, su hermana adolescente fallecida y sus amores. En relación directa con este tema, el gusto de Juan por Dylan Thomas se muestra en una carta que le envió a Marta (Anabela Arzón) desde Italia, luego de abandonarlas a ella y a su hija, donde citó al poeta galés: “ando solo entre una multitud de amores.”

Una de las referencias al Apocalipsis nuevamente está presente en la “piedrita blanca” que, por lo que le cuenta a Marta, encontró y luego le quitaron cuando era chico. En la Biblia es el símbolo de quienes resultan vencedores, por ese motivo Juan no puede conservarla. Se autodefine como “un pobre tipo podrido” luego de la muerte de su hija. Como en el cuento, se establece una analogía entre la “piedrita blanca” que se escurre de su mano y su hija fallecida. También se comparará con un “caballo amarillo” haciendo alusión a uno de los cuatro jinetes del Apocalipsis. Es decir, la muerte se encuentra próxima y puede deducirse por su color pálido y aspecto pestilente similar al del caballo.

Uno de los delirios recurrentes de Johnny en el cuento tiene que ver con urnas en un cementerio, a propósito le comenta a Bruno: “anoche volví a verlas, un campo inmenso, pero ya no estaban tan enterradas. Algunas tenían inscripciones y dibujos, se veían gigantes con cascos como en el cine, y en las manos unos garrotes enormes.” (Cortázar, 2004: 373) Así, Cortázar evidencia el vínculo intertextual entre los lenguajes literario y fílmico. En la *transposición* Osías Wilenski se vale de esta situación para mostrar con imágenes y sonidos a Juan en el cementerio abriendo una urna con cenizas. A diferencia del cuento, relaciona a la urna más pequeña con su hermana fallecida por la similitud entre el color azul de las cenizas y la polvera que utilizaba en vida. Inmediatamente después, sin solución de continuidad Juan se traslada a un estudio de grabación. En los últimos minutos del film la construcción de la máscara en manos de Bruno (Zelmar Gueñol) se manifiesta en la frase de Juan: “anotas todo menos lo que importa.” Acto seguido, en una especie de reflexión final el protagonista parece intentar explicar el título pero sólo reafirma su ambigüedad: “Me voy a morir sin haber encontrado. Toda mi vida busqué que la puerta se abriera.” Consideramos que el relato fílmico es circular porque concluye con la misma cita de Dylan Thomas con la que comienza pronunciada en boca del protagonista agonizando mientras se ven las imágenes de la ciudad del principio.

› **La presencia del jazz**

En el cuento “El perseguidor” la música tiene un papel fundamental, el jazz atraviesa no sólo atraviesa a los personajes en su construcción sino al modo de narrar. Como mencionamos anteriormente, la historia se encuentra inspirada en la biografía del saxofonista estadounidense Charlie Parker, uno de los iniciadores del estilo *bebop* que revolucionó la década del cuarenta. Ciertos elementos de la biografía de Parker fueron retomados en la vida de Johnny Carter como el fallecimiento de su hija, la estancia en distintos hospitales psiquiátricos y sus colapsos nerviosos producto de su adicción a las drogas. Por su parte, al personaje que interpreta a la baronesa británica Pannonica de Koenigswarter llamada Nica, conocida por ser la madrina de los músicos de jazz, Cortázar le cambia el nombre por el de Tica y el título nobiliario deviene en el de marquesa.

Con respecto a su vínculo con el jazz Julio Cortázar aseveró en una de sus clases: “el jazz tuvo una gran influencia en mí porque sentí que contenía un elemento que no contiene la música escrita: esa increíble libertad de la improvisación, siempre buscará nuevos caminos porque eso es lo que lo divierte.” (Cortázar, 2014: 156) De esta manera, el autor encontró en el jazz un modelo para inventar en su lenguaje literario. El estilo *bebop*, que surgió en oposición al swing y al que se hace referencia explícitamente en el cuento, se caracteriza por la improvisación sobre una melodía y, al mismo tiempo, la creación de variaciones sobre las estructuras de los temas.

Cortázar describe la manera de hablar de la marquesa Tica del siguiente modo: “uno se pregunta si el estilo de Dizzy no se le ha pegado al idioma, pues es una serie interminable de variaciones en los registros más inesperados.” (Cortázar, 2004: 338) En este sentido, el estilo musical que toca Johnny es un elemento pregnante que atraviesa a todos los personajes. Por ejemplo, Bruno en un momento compara el palmeo que le realizan los muchachos con la labor de un contrabajista y un saxo barítono. Además, así se refiere a los altibajos en la producción musical de Johnny: “Tica y yo hemos pensado al mismo tiempo que la imagen de

Bee se perdía poco a poco en el fondo de los ojos de Johnny, y que una vez más Johnny aceptaba volver por un rato a nuestro lado, acompañarnos hasta la próxima fuga.” (Cortázar, 2004: 366) De esta forma, las constantes improvisaciones en distintas direcciones a través de rápidos solos propias del *bebop* se entremezclan con la perpetua búsqueda de libertad de Johnny.

Osías Wilenski estudió piano con Vicente Scaramuzza y armonía, contrapunto y composición con Erwin Leuchter. A los doce años comenzó su carrera de concertista que se prolongó en Estados Unidos a partir de la obtención de una beca por la Fundación Williams para estudiar en la Juilliard School of Music en Nueva York. Allí mantuvo contacto con un grupo de jóvenes que luego integrarían lo que se conoció como el *New American Cinema*. A su regreso compuso la banda sonora de *El negocio* (1956), dirigida por Simón Feldman, y realizó los cortometrajes *Moto perpetuo* (1959) y *Ramón Gómez de la Serna* (1964). En su ópera prima *El perseguidor* (1962) la música la compuso Rubén Barbieri y los solos de saxo los interpretó Leandro “Gato” Barbieri. Si bien Julio Cortázar no emitió opinión sobre el film, destacó que la banda sonora le había gustado enormemente.

Desde créditos iniciales la música ocupa un lugar preponderante en el film que nos advierte que oscilará entre un concierto en re mayor para violín y orquesta de Vivaldi y “Wee” de Best por Charlie Parker. La escena en la que aparece Juan por primera vez está escuchando Vivaldi en su tocadiscos a todo volumen mientras los vecinos discuten por la hipoteca. De este modo, se presenta desde el inicio la conexión del protagonista con la música como refugio del exterior. Luego Bruno dirá: “nadie puede hacer lo que Juan con el saxo” otorgándole el lugar de eximio creador en contacto con lo sagrado capaz de acceder a una supra-realidad a través del arte. Más adelante, una de sus amantes lo regaña por estar escuchando discos de jazz alejado de su entorno porque, como dirá Irma (María Rosa Gallo), “cuando toca está en otro mundo.” Al igual que en el cuento, el público de la época no acepta el cambio de estilo en las composiciones de Juan, prefiere escuchar un disco del pasado *Penicilina, Amorous* en el relato de Cortázar, obra que el músico odia y quiere destruir tal vez por haber pasado a formar parte de la historia del jazz. Durante esa presentación tiene un ataque de furia que concluye con la ruptura del saxo, suceso que ocurrió en la vida real del saxofonista Charlie Parker mientras interpretaba *Lover Man*. Bruno, en su rol de crítico de jazz, intenta explicar con palabras ese nuevo estilo emancipado de lo representativo y encaminado hacia la libertad denominándolo *metafísico* mientras que Johnny lo expresará mediante su música en un esfuerzo que lo conducirá a la autodestrucción.

› **Temporalidades diversas**

A continuación emprenderemos el análisis de la *temporalidad*, sucesión temporal del relato, mediante la identificación de los diversos tiempos utilizados en ambos *dispositivos* porque, como asevera Carmen Peña-Ardid, es uno de los recursos que comparten el cine y la literatura. En el cuento “El perseguidor” se pueden encontrar dos nociones del tiempo contrapuestas. Por un lado, Bruno lleva una contabilidad del tiempo secuencial, mensurable por el reloj, lineal y ordenado cronológicamente. Por otro lado, Johnny concibe al tiempo de otra forma, sin fechas, inmensurable y eterno. Mientras toca se abstrae del tiempo cotidiano para estar en contacto con una realidad otra. Johnny comenta al respecto: “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 *Cronos* en contraposición a Johnny que estaría ligado a la noción de *Aión* en su temporalidad indescifrable que no contempla planes a futuro. Bruno se sentirá sólo la oreja de la experiencia final del saxo que comienza a gestarse en la boca de Johnny.

En el cuento Johnny cuenta su cambio en la percepción del tiempo en el *métro* de París a donde perdió el saxo por una distracción. Cortázar explica: “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.” (Cortázar, 2014: 63) De esta manera, la anécdota del *métro* de París se basa en una experiencia personal del autor que encontró la fuente de inspiración en ese estado de distracción. Así, autor y personaje se fusionan en la indagación sobre el acceso a tiempos diferentes a través de la creación artística.

La *transposición* dirigida por Osías Wilenski hace especial énfasis en la preocupación de Juan por el tiempo. Según Yuri Lotman, “el cine cuenta con amplias posibilidades para transmitir los distintos tiempos del verbo

presente.” (Lotman, 1979: 106) Siguiendo con esta línea, luego de interrumpir un show Juan cita textualmente una frase del cuento de Cortázar: “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 habitual percepción temporal. El presente, pasado y futuro del suceso se entremezclan por medio de la música dando lugar a una experiencia efímera imposible de atrapar en el tiempo.

Además, en la película se remarca la relación dicotómica entre el crítico conservador y el artista ligado a la vanguardia desde las primeras imágenes. Luego de que Juan toca el saxo en un bar, se va caminando solo bajo la lluvia mientras que Bruno llama un remis. En el modo de relacionarse con las mujeres también se distancian debido a que Juan tiene sexo con sus *groupies* en tanto Bruno procura descansar y recomienda “sacar el sexo de la cabeza” porque lo entiende como un desorden moral. La rivalidad que manifiestan ambos hombres por Alba (Inda Ledesma) como objeto de deseo es detectada por ella misma que señala: “tuviste ganas de espíarme pero no te animaste. Juan me hubiese matado de vergüenza.” También se diferencian físicamente, Juan es desalineado en su aspecto personal, en cambio Bruno es mostrado como el estereotipo del intelectual, viste de traje y porta anteojos.

La relación antagónica entre Juan y Bruno se evidencia, al igual que en el cuento, en sus distintas concepciones del tiempo. En la mitad de la película Wilenski muestra el inicio del relato de Cortázar, es decir, cuando Juan enfermo recibe a Bruno en su casa para contarle que perdió el saxo. Durante esa secuencia tiene lugar una interesante reflexión por parte de Juan sobre el tiempo que se abre a múltiples posibilidades. “Pasado mañana es después de mañana. Mañana es bastante después de hoy. Hoy es mucho después de ahora” asegura Juan en una especie de revelación existencial producto de los delirios ocasionados por la fiebre y las drogas. Juan, representante de *Aión*, le critica a Bruno, ligado a *Cronos*, no hacer más que contar el tiempo y ponerle un número para medir todo. Asimismo, culpa de su malestar a estar pendiente del tiempo. Para concluir, en la secuencia que relata la anécdota de la distracción en el *métro* de París, Wilenski recurre a la técnica del *flashback* para mostrar en imágenes la sucesión de recuerdos. Aunque Bruno nuevamente intenta medir el tiempo diciendo “cambia en un minuto” y tratando de contabilizar la experiencia en una duración equivalente a dos minutos, Juan asegura: “dos minutos por tu tiempo”. De esta manera, no sólo se diferencia de Bruno, una vez más, sino que plantea que la percepción del tiempo es subjetiva, es decir, depende de cada persona.

› **A modo de cierre**

En el presente trabajo hemos analizado la película *El perseguidor*, dirigida por Osías Wilenski y basada en el cuento homónimo escrito por Julio Cortázar, desde distintos aspectos. Por un lado, abordamos la *estética rupturista* similar en ambos *dispositivos*. Consideramos que la indagación de índole existencialista atraviesa a la obra literaria de Cortázar desde el título hasta la construcción de los personajes. Se halla también en el diálogo intertextual con el poeta galés Dylan Thomas, ampliamente citado en distintas circunstancias, y en los pasajes del Apocalipsis.

Asimismo, enmarcamos al film realizado por Wilenski dentro de una pequeña ola vanguardista que tuvo lugar en la década del sesenta en consonancia con las innovaciones del cine de su tiempo. De esta forma, el director se sirvió de recursos técnicos para lograr trasladar en imágenes y sonidos los planteos filosóficos del relato inicial. Igualmente, hemos visto la influencia del jazz en el estilo literario de Cortázar y la importante presencia de la música en la versión fílmica.

Por último, detectamos la utilización de distintos tiempos en el cuento que contraponen a las nociones de *Cronos* y *Aión*, representados por Bruno y Johnny respectivamente. Cortázar incorpora una distracción propia en la narración, con una concepción del tiempo diferente, como disparador de su creación artística y la del protagonista. Finalmente, en la película Wilenski retoma la inquietud sobre la *temporalidad* propuesta en el cuento concluyendo en que la percepción del tiempo es subjetiva.

Bibliografía

- Anchou, G. (2005). "La pequeña ola". En España, C. (director), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias (1957/1983)*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Brenet, M. (1962). *Diccionario de la música, histórico y técnico*. Barcelona, Editorial Iberia.
- Cortázar, J. (2004). *Cuentos completos/1*. Buenos Aires, Punto de lectura.
- ____ (2014). *Julio Cortázar. Clases de literatura: Berkeley 1980*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Domínguez de Rodríguez Pasqués, M. (1993). "Montaje intertextual en 'El perseguidor' de Julio Cortázar". En Arancibia, J. (compiladora), *Literatura como intertextualidad*. Buenos Aires, Editorial Vinciguera.
- Félix-Didier, P. (1994). "Cazador de crepúsculos". En *Film*, nº 10, 7-10.
- Goloboff, M. (1998). *Julio Cortázar. La biografía*. Barcelona, Editorial Seix Barral.
- González Riquelme, A. (2002). "La máquina musical en El perseguidor de Julio Cortázar". En *Acta Literaria*, nº 28, 33-44. En línea: <http://www.scielo.cl/pdf/actalit/n28/art04.pdf>.
- Lotman, Y. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Neifert, A. (2003). *Del papel al celuloide: escritores argentinos en el cine*. Buenos Aires, La Crujía.
- Peña-Ardid, C. (1999). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid, Cátedra.
- Traversa, O. (2001). "Aproximaciones a la noción de dispositivo". En *Signo y seña*, nº 12, 231-248.
- Verón, E. (2009). *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona, Gedisa.
- Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires, Paidós.