

NICOLÁS MAVRAKIS

Un aquí
y ahora a las
fantasías

Página 2

JUAN PABLO CINELLI

¿Parasitismo o
simbiosis?

Página 3



JUAN PABLO BERTAZZA

La insoportable
levedad
del kitsch

Página 4


télam
AGENCIA NACIONAL
DE NOTICIAS

SLT

WWW.TELAM.COM.AR

SUPLEMENTO LITERARIO TÉLAM | REPORTE NACIONAL

AÑO 5 | NÚMERO 246 | JUEVES 18 DE AGOSTO DE 2016

Con la tinta en el ojo

El cine y la literatura son dos lenguajes distintos con un punto en común: contar historias. La transposición de un libro crea una nueva historia, a la que, sin embargo, algunos lectores le suelen reclamar ciertos límites.

¿Qué gana y qué pierde un libro en su adaptación? ¿Cuáles son los libros más susceptibles de ser llevados a la pantalla?

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar

Unas 35.000 personas visitaron la 7ª Convención de Historietas de Rosario Crack Bang Boom, que se realizó desde el viernes hasta ayer en el Centro Cultural Fontanarrosa y los centros municipales de esa ciudad, indicaron voceros de la secretaría de Turismo municipal. Se calcula que la muestra fue visitada por un 20 por ciento más de gente que en la edición anterior,

señalaron los voceros. El acontecimiento anual contó con la participación de especialistas, fans, artistas, dibujantes, guionistas y escultores apasionados por el mundo de las historietas. En tanto, los visitantes pudieron presenciar proyecciones, interactuar con invitados nacionales e internacionales y asistir a presentaciones de libros y editoriales.



Un aquí y ahora a las fantasías



→ NICÓLAS MAIVAKIS

Medir la distancia entre la literatura y el cine implica insistir en que esa distancia no tiene nada que ver con volúmenes de audiencias, sino con una pregunta sobre la representación. Una pregunta alrededor del modo en que uno y otro arte disponen de formas y herramientas no para "mostrar el mundo" —bajo la forma de "una historia"—, sino para sostener la idea o el proyecto estético que le da peso a sus propias formulaciones, y que les permite crearlas, manifestarlas y distribuirlas como película o como literatura. Pero, ¿en qué se transforma esa distancia cuando la relación ya no gira alrededor de lo que diferencia, sino de lo que une? Esa tal vez ya no sea una pregunta acerca del origen y el movimiento de las formas del cine y la literatura —que primero la imagen o fue primero la letra?—, sino acerca de la traducción. Y esa traducción implica un pasaje con determinados rítos, organizados a partir de una alteración severa de los lenguajes. Algo que los escritores vinculados con el cine suelen llamar "adaptación" y los cineastas vinculados con la literatura "transposición". Probablemente no haya un ejemplo más interesante del asunto que Alfred Hitchcock.

Vírgens, sin ir más lejos, funciona desde 1958 como una de las pruebas elocuentes del poder de la transposición cinematográfica o, en tal caso, de la capacidad que tiene un buen director —si no el mejor del siglo XX— de convertir en una película memorable lo que hasta entonces era una novela policial intrascendente (*Sudores fríos entre las nuéguas*, escrita en 1954 por los hermanos John y Edgar Thomas Narcejac). De la misma forma, cualquiera que lea *Alguien voló sobre el nido del cuco*, la novela que Ken Kesey publicó en 1962 sobre el maltrato a pacientes de manicomios, nova a tardar en enfrentarse a cierta decepción —ba-



EL RESPLANDOR. JACK NICHOLSON SE DEVORA LA HISTORIA DE STEPHEN KING EN LA PELÍCULA DE STANLEY KUBRICK.

El lector de un libro que se convierte en espectador de esa misma historia encuentra en la imagen del cine una respuesta concreta a su propia imaginación. Decepción de ver sus fantasías distorsionadas por la mirada de otro. La ideología de la adaptación y su papel.

jo la forma simple del aburrimiento —al descubrir que la historia no tiene demasiada relación con la clásica película de 1975 con Jack Nicholson (en la novela, por ejemplo, el narrador es el Jefe Bromdem). Desde ahí, el cine parecería a primera vista contar con más recursos para, como dice el filósofo Boris Groys acerca de la imaginación utópica del comunismo, darle "un aquí y ahora a sus fantasías". ¿Pero cuánto tienen también de políticas —en el sentido que remite a aquello que es consensuado por una mayoría— las fantasías confrontadas durante los procesos de "adaptación" y "transposición"? Entre los muchos casos argentinos, bastaría apenas con prestar atención a cómo la poderosa imaginación literaria de Jorge Luis Borges parece licuarse en todas las adaptaciones al cine de sus cuentos, casi como si lo que resultara fantástico en un ámbito literario no pudiera hacer pie en otro cinematográfico, de igual manera que los diáspora políticos y los grupos de izquierda institucional y partidaria — pueden resolver la mediación entre la literatura y el cine "descremado", lo que resulta inconveniente. Un buen ejemplo es la manera en que *Flores robadas en los jardines de Quimber*, el best-seller publicado

por Jorge Asís en 1980, y dedicado al escritor desaparecido Haroldo Conti, se transformó cinco años después, ya en democracia, en una película estrenada en el mismo momento en que Asís era considerado por la nueva cultura oficial de la época como —en las palabras de una especialista en su obra— "un peligro imprevisible". En esos términos, la mirada ideológica puede prolongarse hacia el presente: las exitosas novelas de Claudia Piñeiro adaptadas con éxito al cine también son un testimonio sobre cómo ciertos pasajes de un arte a otro se logran, a veces, a condición de que no haya desde el principio nada que perder. Y esa, sin dudas, es una de las cuestiones que más han afectado a un auténtico escritor experimentado en "adaptaciones" y "transposiciones": Stephen King.

Coronado como uno de los que más le ha dado a quienes lo conocen tanto por sus historias publicadas en papel como por las decenas de versiones cinematográficas, durante los últimos sesenta

renta años King convirtió ese conflicto entre la literatura y el cine en una de sus mayores preocupaciones (y por eso no es ningún secreto que nunca le gustó la versión de Stanley Kubrick de *El resplandor*, con un Jack Nicholson que se devora la historia). En tal caso, tampoco es un dato menor que King haya preferido con el tiempo alejarse del "proceso de adaptación" que implica narrar en el cine lo que fue narrado en libros, y haya ido tomando en cambio cada vez mayor participación en la "producción ejecutiva" de las películas y las series con su nombre. Y es ahí que la literatura, al menos como la entiende King, demuestra hasta dónde lo que se tiene para dar a un lector nunca es igual que aquello que se tiene para dar a un espectador. ¿Pero qué es exactamente lo que se pierde en el camino? Para el escritor Cormac McCarthy, por ejemplo, la pregunta quedó resuelta cuando Hollywood le hizo saber que nunca podrían filmarse las escenas de violencia que él había escrito en su novela *Meridiano de sangre*, y por eso los derechos para filmarla siguen a la espera del corte necesario. Sin embargo, ITJ, una de las novelas de terror más famosas de Stephen King, ofrece un ejemplo más concreto. Con más de 1500 páginas —que nunca le impidieron funcionar como best-seller—, la historia infantil sobre el Club de Perdedores que se enfrenta a lo largo de su vida con el payaso Pennywise, la materialización más cruel de todos sus traumas, sólo pudo "adaptarse" a una miniserie de tres horas. Pero ese tiempo, tan excesivo a la hora de ver una película como insuficiente a la hora de leer un libro, no significó sólo un recorte drástico de la novela. También significó —por cuestiones de "adaptación" y "transposición" más propias del mercado que del arte— la eliminación de una escena clave. Por eso no muchos saben que, después de enfrentarse a Pennywise en las cloacas de Derry, y como condición para lograr volver a la ciudad, Beverly invita a todos sus amigos a iniciarse sexualmente con ella (y ellos lo hacen).

La 7ª Feria del Libro de Temática Peronista se realizará el 30 al 11 de septiembre próximos en el portuño Museo Évta, ubicado en Lafinur 2988, con entrada libre y gratuita de 14 a 21. Esta nueva edición trae como novedades una convocatoria por redes sociales dirigida a artistas plásticos que trabajen la figura de Eva Perón y un taller de historietas para niños a cargo de los ilustradores del cómic Évta. El

encuentro "contará con espacios de exhibición y venta de ejemplares, mesas redondas, conferencias y presentaciones de libros a cargo de sus autores y editores". Se trata de "un ámbito de difusión, intercambio y debate sobre los textos de reciente edición que abordan al peronismo, desde sus orígenes hasta la actualidad, que convoca a más de 30 editoriales, universidades y librerías", dijo uno de los voceros.



→ JUAN PABLO CÍNELLI

No siempre los préstamos entre las distintas artes son recíprocos. Los intercambios suelen ser desiguales. Sin embargo, las películas y los libros que cuentan una misma historia son comparadas inevitablemente. Una relación que merece siempre una nueva mirada (o lectura).

En la novela *El templo cetraco*, uno de sus libros más conocidos (si es que tal categoría pudiera aplicarse a alguno de los títulos que conforman su bibliografía, no muy extensa pero casi desconocida incluso para lectores muy entrenados), el escritor argentino que escribía en italiano, J. Rodolfo Wilcock incluyó una frase respecto del carácter regulatorio de la lengua. Por boca de uno de sus personajes, Wilcock dice que "las reglas se gobiernan en la lengua, que es común a todos, y por lo tanto también son comunes las reglas, solamente cuando cambia la lengua, cambian las reglas." El concepto es riquísimo como punto de partida para pensar a la lengua como herramienta de un modo amplio y puede servir para trazar algunas líneas acerca del vínculo entre la literatura y el cine, sus posibilidades y vedas, sus éxitos y fracasos.

Apartir de una mirada general, se puede decir que la narración del cine (tanto del documental como de la ficción) tiene una peculiaridad de la narrativa. Aunque es cierto que la narración también está presente en la pintura, la escultura e incluso en la música, es recién con el cine donde la capacidad de narrar encontró un vehículo nuevo y distinto. Como en

¿Parasitismo o simbiosis?



EL SECRETO DE SUS OJOS. GUILLERMO FRANCELLA Y RICARDO DARÍN EN UNA ESCENA DE LA PELÍCULA.

una obra orquestal en la que cada instrumento recibe una partitura, en el cine la narración también se expande teniendo en cuenta una construcción "polifónica", en la que la imagen y el sonido se suman a la palabra como instrumento para construir una obra narrativa distinta de la literatura. Se trata, claro, de una nueva lengua y por lo tanto, tal cual afirma Wilcock, también es nueva la normativa que reglamenta su uso. En la modificación de ese marco regulatorio y en la habilidad de cada intérprete para entender la diferencia, se encuentra el código del paso de una lengua a la otra.

Lo primero a tener en cuenta es que el vínculo entre ambas artes es absolutamente dispar, tanto que, mal mirado, puede parecer más cercano al parasitismo que a la simbiosis. Porque si bien la literatura es una ficción que la adaptación muy frecuentada por el cine, el camino inverso se encuentra casi virgen de viajeros: lo transcribe. Sirve de ejemplo para el caso lo que ocurre en el panorama local. Así es posible hacer de memoria una lista de por lo menos

10 películas argentinas muy recientes basadas en obras literarias: *Zama* (2016/2017), con dirección de Lucrecia Martel sobre libro de Antonio Di Benedetto; *El limonero real* (2016, Gustavo Fontán/Juan José Saer); *Kryptonita* (2015, Benjamín Loreti/Leonardo Oyola); *Berlín* (2014, Miguel Colman/Claudia Piñeiro); *Cornelia frente al espejo* (2012, Daniel Rosenfeld/Silvina Ocampo); *Abailay, el hombre sin mirada* (2011, Fernando Spiner/Di Benedetto); *La mirada invisible* (2010, Diego Lerman/Martín Kohan); *Dormir al sol* (2010, Alejandro Chomski/Adolfo Bioy Casares); *El secreto de sus ojos* (2009, Juan José Campanella/Eduardo Sacheri); *Mentiras pasadas* (2008, Diego Salasni/Julio Cortázar). Y siguen las firmas. En cambio, no es tan fácil encontrar ejemplos que vivan en la dimensión puramente literaria. Los títulos vienen a la memoria: *El Lartista*, de Alberto Laiseca, como escritura del film homónimo de Mariano Cohn y Gastón Duprat, del que el propio escritor es uno de sus protagonistas, y *El hombre sentado*, en el cual Ariel Magnus

reconstruye desde la palabra, escena por escena, la película *Song from the second floor* (2000), del director sueco Roy Andersson. Atendiendo a lo anterior, ¿qué determina que un libro pueda ser convertido en película y otros en cambio resulten imposibles de adaptar? La frase de Wilcock, una vez más, sirve como clave para intentar una respuesta: cuanto más literal sea el pasaje —cuanto menor sea la distancia entre el original y la adaptación—, más sencillo será el trámite. Es decir, mientras menor cantidad de reglas de una lengua demanden ser aplicadas a la traducción de la obra a las reglas de la otra, menos complejo resultará el ejercicio. Esta operación, similar a la de copiar un dibujo utilizando el Simulcop (aquél artefacto que en los años 60 y 70 permitía calcar una imagen siguiendo su relieve en una tirina de vidrio coloreado que se interponía entre el original y la copia), suele dar por resultado meras duplicaciones. Las mismas suelen resultar útiles como herramienta para quienes quieren evitarse la "fatiga" de la lectura y has-

ta ser muy entretenidas, pero pocas veces serán grandes películas.

Por similares causas resultan más sencillos de adaptar aquellos libros cuyas intenciones no suelen ir más allá de la superficie de su propio relato: el cine estadounidense ha hecho una industria de la simulo copia de bestsellers estacionales, en la vena del oxidado *Código Da Vinci*, de Dan Brown. Al mismo tiempo suele decirse, y no pocos directores lo repiten, que es más fácil hacer una buena película de un libro malo que de uno bueno. Aunque pueden citarse ejemplos tanto a favor como en contra de dicha teoría, no es ocioso recordar casos emblemáticos como *¿Qué pasó con Baby Jane?* (1962, Robert Aldrich), sobre la mediocre novela de Henry Farrell, o *Los puentes de Madison* (1995, Clint Eastwood), basada en la pringosa novela de Robert J. Waller. Por el contrario, mientras más se aparte la obra original de la estructura de la narración tradicional, más difícil será su paso al cine. Ahí hay una explicación posible para el hecho de que Jorge Luis Borges sea un autor muchísimo menos traducido al cine que Julio Cortázar; del mismo modo se explica que las adaptaciones de la obra de este último correspondan a sus cuentos y no a *Rayuela*, uno de esos libros etiquetados como infilmables.

Obras como el *Ulises* de James Joyce, cuyos vericuetos lingüísticos suponen brechas importantes incluso para su mera traducción idiomática, resultan abismos para quienes se proponen su paso al cine. Aún así existen casos exitosos de libros infilmables que han atravesado su paso al cine con relativo éxito (que nunca debe ser medido por su resultado en las boleterías). Es el caso de *El capital*, libro de Karl Marx y Friedrich Engels, en cuya reinterpretación cinematográfica se empezó hasta el fracaso el ruso Sergei Eisenstein —que ya había fracasado en su intento de filmar el *Ulises* con la venia del propio Joyce—. Sin embargo, 80 años más tarde el alemán Alexander Kluge consiguió plasmar el emblemático libro en *Nicht der Herrschaft die Herrschaft: Marx, Eisenstein y El Capital* (2008), un manifiesto de casi 10 horas de duración que no se parece en nada a *El Capital* y justamente por eso representa uno de los más extraordinarios ejercicios de literatura convertida en cine.

DESAMORES



Los chicos también se enamoran. Y esos sentimientos por nuevos son tan intensos que necesitan denodadamente ser puestos en palabras, buscar experiencias similares o explicaciones. Se puede salir al mundo y encontrar versos de Arjona o se puede tener la fortuna de que un adulto te lea o te regale *El mar de*

volvete a ver, de María Cristina Ramos, reciente candidata al Premio Andersen por Argentina. Este libro está dividido en tres partes delirantes: las Coplas de ayayay, los envenados Teovividos y los melancólicos Notovividos. Los poemas celebran el enamoramiento y conjuran el desamor. Los versos suenan decididamente argentinos y tocan

temas que no eluden lo rudo del amor. También aluden al universo diario de los chicos—los mandados, la letra manuscrita, mamá que mida la fiebre—, y hay mundos imaginarios donde los cangrejos y las liebres se enamoran. Ilustrado en estilo casi surreal por Federico Combi. Publica Editorial Quipú.



CONTRATAPA

JUAN PABLO BERTAZZA

La insoportable levedad del kitsch

Pasando revista a la película *La insoportable levedad del ser*, dirigida por Philip Kaufman y basada en el libro de Milan Kundera, se puede ver como las novelas suelen aportar ciertas claves acerca de cómo debería funcionar su adaptación cinematográfica.

En la entrada de su diario correspondiente al 2 de agosto del año 1914, Franz Kafka anotó: "Alemania declara la guerra a Rusia. Por la tarde, escuela de natación".

Más que indiferencia, lo que parecía exponer de manera tan cruda era el contraste siempre prolífico y nunca bien resuelto entre lo público y lo privado, entre lo colectivo y lo íntimo o, mejor aún, entre lo importante y lo nimio.

Casi al principio de la película basada en *La insoportable levedad del ser*, Teresa —que aparece por primera vez en pantalla— se tira de cabeza a una piscina y derrriba con la volatilidad de su nado la solemnidad de una partida de ajedrez.

A la hora de establecer relaciones de comparación, cada vez que el cine se encarga de adaptar literatura, casi todos los estudios suelen poner el foco en el punto de llegada, es decir, en la película, en cómo fue que el cine decidió llevar a cabo esa traducción.

Sin embargo, es probable que, aun cuando se habla de traducción, se trata de ciertas claves acerca de cómo debería funcionar su adaptación cinematográfica. Como una mínima expresión—más sutil, acaso imperceptible— de las indicaciones de las obras de teatro.

En la sexta parte de *La insoportable*

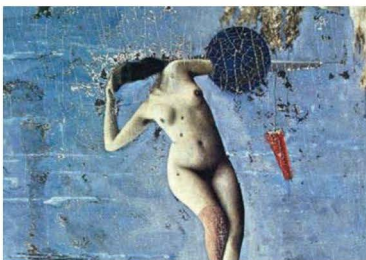


table *levedad del ser* (novela escrita en 1984 y ambientada en la Praga de 1968), casi cuando empieza a insinuarse el final de esa novela cíclica, Kundera dedica un extenso apartado al kitsch: "El kitsch provoca dos lágrimas de emoción, una inmediatamente después de la otra. La primera lágrima dice: '¡Qué hermoso, los niños corren por el césped!'. La segunda lágrima dice: '¡Qué hermoso es estar emocionado junto con toda la humanidad al ver a los niños corriendo por el césped!'".

Bajo esta mirada, el kitsch—cuya gran característica sería una enorme paradoja: su inefluencia poder de exclusión puesto al servicio de la integración o, mejor dicho, la conformación de una unidad única, absoluta—no sería otra cosa que el ala fantasmagórica y quebrada del ídolo artístico, correspondiente al comunismo. Para decirlo en otros términos, el kitsch del kitsch, según Kundera, no sería otra cosa que el realismo socialista, aquella estética que no acepta bajo ningún

punto de vista disidencias, matices ni ironías porque "en el reino del kitsch hay que tomárselo todo en serio", tal como aclara en *La insoportable levedad del ser* el autor de *La broma*.

Justamente, el título de esta novela de Kundera (acaso uno de los más hermosos y rutilantes en la historia de la literatura) quizás sea un poco enojoso porque condiciona, nos tienta a leer de manera peyorativa la ligereza, la superficialidad; cuando, por el contrario, lo que quizás se propone esta obra que recién se editó en República Checa en el año 2006, sea legítima y defender el derecho a lo superficial como contrapunto necesario de la gravedad de la existencia. Es decir, salvarse del kitsch.

La película dirigida por Philip Kaufman con guión del propio director y de Jean-Claude Carrrière (colaborador habitual de Luis Buñuel) y fotografía de Gösta Sven Nykvist (que además de haber trabajado en varias películas de Ingmar Bergman, Woody Allen y Tarkovsky; aparece en un cameo de esta película cuando el régimen interroga a una serie de fotógrafos) se estrenó en la fecha

crucial de 1988, a pasos de la caída de Berlín y de la Revolución de terciopelo, el movimiento que dio fin al monopolio político del Partido Comunista en la República de Checoslovaquia.

La película presenta algunas particularidades y decisiones claras: el reemplazo de la voz del narrador del libro por la ambientación de la expresiva música de Léos Janáček o el lugar de rodaje la película que, por obvios motivos, no se pudo realizar en la ciudad de Praga y se terminó filmando en la de Lyon, con la que comparte algunas rasgos arquitectónicos y también en San Francisco, puerto con el que Praga mantiene también algunas similitudes como las calles angostas y el tránsi.

Sin embargo, y más allá de estos detalles positivos, es como si el film se concentrara de manera absoluta en esa mentada oposición entre la densidad y la ligereza. Alzando un invisible paravento, por la segunda.

Es en el plan, el kitsch que justifica la adaptación cinematográfica

y podría pensarse si, en el fondo, toda película basada en un libro no es en alguna medida su propio kitsch, es decir, esa segunda mirada sobre una historia que ya no registra una serie de acciones y movimientos sino más bien el hecho estético de estar mirando algo que, alguna vez, ya leímos.

Pero kitsch al fin, es cierto que necesariamente una película debe hacer un recorte del libro que toma como fuente y la manera en que lo lleva a cabo este film es, por lo menos, inteligente, sutil. Ahí volvemos a aquella escena en la piscina en la que Teresa derrriba con la fuerza del agua una partida de ajedrez solemne y grave, algo que se repite en todo la película: sucede también con la irrupción de Mefisto, el cerdo con corbata negra, que irrumpe en plena ceremonia nupcial de Tomas y Teresa—ese infructuoso intento de dar peso a la ligereza de un vínculo que no eluden lo rudo del amor. Pero kitsch al fin, es cierto que necesariamente una película debe hacer un recorte del libro que toma como fuente y la manera en que lo lleva a cabo este film es, por lo menos, inteligente, sutil. Ahí volvemos a aquella escena en la piscina en la que Teresa derrriba con la fuerza del agua una partida de ajedrez solemne y grave, algo que se repite en todo la película: sucede también con la irrupción de Mefisto, el cerdo con corbata negra, que irrumpe en plena ceremonia nupcial de Tomas y Teresa—ese infructuoso intento de dar peso a la ligereza de un vínculo que no eluden lo rudo del amor.

Y es cierto que ya nada sagrado queda en pie. Pero no solo en el ámbito eclesástico, sino también en el plano artístico: cuando Sabina introduce a Teresa, casi a manera de ritual, en el arte novedoso de fotografías al mejor estilo Man Ray, Tomás (la otra punta de ese complejo triángulo amoroso) interrumpe esa comunicación con aires epifánicos para que los tres lleven a cabo un acto tan cotidiano y nimio como tomar el té.

Incluso ese contraste entre la pesadez y la levedad está adscrito en el propio material visual de la película, que entrecruza de manera constante cañones y calesitas, eróticas imágenes en color con paños en blanco y negro que documentan la invasión rusa a Praga en el otoño de 1968.

La insoportable levedad del ser, la película, vendría a ser en definitiva algo así como un kitsch original: la más radical de las adaptaciones cinematográficas lineales o quizás la más convencional de las adaptaciones libres.