

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS

“FRANCISCO GARCÍA SALINAS”

UNIDAD ACADÉMICA DE DOCENCIA SUPERIOR

“MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES  
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS”

ORIENTACIÓN EN  
LITERATURA HISPANOAMERICANA

TESIS

**MÚSICA E INTERTEXTUALIDAD. UNA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA:**

**“EL PERSEGUIDOR” DE JULIO CORTÁZAR**

PRESENTA

LAURA BERTHA ROMÁN CASAS

ASESORAS

DRA. MARÍA DEL CARMEN FERNÁNDEZ GALÁN

DRA. ANNA MARÍA D’AMORE WILKINSON

2017 – 2019

## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo se pudo concluir gracias al apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología **CONACYT**, que ofrece oportunidades a los futuros investigadores para la realización de sus trabajos académicos enfocados no solo a cuestiones científicas, sino al gran abanico que ponen de manifiesto las humanidades. Por otra parte, agradezco a las Dras. María del Carmen Fernández Galán y Anna María D'Amore Wilkinson quienes fungieron como asesoras a lo largo de este proyecto; ellas trazaron un camino de significación y confianza que sin duda darán muchos frutos con el paso del tiempo. A los Doctores del programa de la **MAESTRÍA EN HUMANIDADES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS** los que impartieron sus temas en estos dos años. Gracias por la inspiración y su pasión por enseñar.

A mis compañeros de maestría, de quienes abracé una amistad más allá de lo académico; a aquéllas bellas figuras que me acompañaron a otros lugares y universos; gracias por compartir los libros, atardeceres y tradiciones. A las Dras. Silvia Barbotto F. y María José Rossi, quienes ayudaron a que mis estancias tanto nacional como internacional fueran como estar en casa; gracias infinitas, sé que sin duda podré encontrar terruño en aquellos lugares que me vieron crecer en otros ámbitos, en un futuro retorno. A mis padres, que sin su ayuda jamás hubiera podido cumplir mi meta de seguir preparándome. A MIS HIJOS, por su bella existencia. A los libros, a la cinematografía, al caerse y levantarse, a ese futuro que afortunadamente se sabe incierto.

## ÍNDICE

Introducción

### CAPÍTULO I. RELACIÓN CINE Y LITERATURA

- 1.1 Cine y literatura en Argentina
- 1.2 De tangos y censuras: cine tradicional y cine experimental
- 1.3 *La vuelta al guion en ochenta imágenes*: Julio Cortázar y el cine
- 1.4 Tras *Los perseguidores*: crónicas entre escritor y cineasta
- 1.5 El hibridismo del Jazz en el cine argentino

### CAPÍTULO II. LA TRANSPOSICIÓN A TRAVÉS DEL PERSONAJE

- 2.1. Teoría de la adaptación: hacia el concepto de *Transposición*
- 2.2. Wilenski y *El perseguidor*: la libre adaptación
- 2.3. Narradores, perspectivas y tiempo
- 2.4. Existentes existenciales: Juan Ríos, un héroe en síncopa

### CAPÍTULO III. HISTORIAS DE CRONOTOPIOS Y DE TRAMAS: TIEMPO Y ESPACIO

- 3.1 Del texto literario al filme: entrecruzamientos temporales
- 3.2 El cronotopo literario y fílmico
- 3.3 Fragmentaciones: análisis comparativo entre cuento y filme
- 3.4 Cronotopos e historia: Bruno y Juan Ríos

## CAPÍTULO IV. MÚSICA E INTERTEXTUALIDAD: ANÁLISIS MUSICAL DE *EL PERSEGUIDOR*

4.1 Antecedentes del cine musical moderno

4.2 Los componentes sonoros en la secuencia

4.3 La intertextualidad musical

4.4 El *leitmotiv* de Juan Ríos: Vivaldi, la *homofonía* y el monólogo interior

4.5 La *cadencia* como zoom musical: el saxo al compás de un *travelling*

Conclusiones

**BIBLIOGRAFÍA**

**FILMOGRAFÍA**

**ANEXOS**

Orson Welles sugirió alguna vez que si uno no tiene nada nuevo que decir sobre una novela, ¿para qué adaptarla?

-Robert Stam-

## INTRODUCCIÓN

...lo que implica ese “cómo olvidar recordando”  
es que da cuenta de una paradoja, de una  
dificultad materialmente insoluble, de que  
aquello que preexiste desaparezca  
permaneciendo.

-Sergio Wolf-

Cuando se habla de cine y literatura, más allá de tratar de establecer una valoración del filme a partir de su obra fuente como suele ocurrir, hay que identificar cuáles fueron las principales transformaciones del texto, y cómo se establece dicho intercambio de códigos. Este trabajo de investigación tiene como finalidad explicar este tipo de transformaciones en dos obras: el cuento “El perseguidor”<sup>1</sup> (incluido en la obra *Las armas secretas* de 1959) del argentino Julio Cortázar, y la adaptación que hiciera en 1962 el cineasta, también argentino, Osías Wilenski del mismo título, *El perseguidor*.<sup>2</sup>

El texto literario contiene rasgos de una influencia exiliar parisina, sobre todo por los lugares que se presentan en el mismo, y se establece la importancia del elemento sonoro presente en su estructura, el cual proyecta la inclinación del escritor por la música, principalmente por el Jazz. Es oportuna esta musicalidad, ya que aparece como el elemento primordial que se haya en el

---

<sup>1</sup> Cortázar, Julio. *El perseguidor y otros relatos*. Ed. Iberlibro, biblioteca Argentina Sudamericana. 1967.

<sup>2</sup> Osías Wilenski, (director) (1962) *El perseguidor* [largometraje] Buenos Aires, Argentina. Sono Films.

perfil existencial del personaje, lo que permitirá más adelante su adaptación en la pantalla.

La atmósfera musical que se desprende de la película se asocia al universo del relato y ambos a la partitura ilimitada de la cultura hispanoamericana, pues al tomar a ambas como obras que resguardan este componente aglutinante, se adquiere como resultado un Jazz que añade a sus bases la identidad y mestizaje de los músicos argentinos para abrirse camino al resto del mundo.

El cine argentino, que en 1942 sufrió la censura y escasez de material para la producción de filmes inéditos, la aparición de un nuevo cine hacia finales de la época del cincuenta significaba la libertad de expresión para los jóvenes directores que hicieron de 1960 el año del cortometraje y cine experimental. De este grupo de cineastas surge Osías Wilenski un compositor, músico y director que desde temprana edad fue devoto aprendiz de piano y de las disciplinas en armonía, contrapunto y composición. Para Wilenski fue fácil encontrar en el personaje literario la motivación musical y ontológica necesaria para lograr la idea fundamental en ese primer largometraje.

*El perseguidor* no ve la luz hasta el año de 1965 a causa de un problema de censura, sin embargo, después de su estreno, se coloca como un largometraje con una repercusión positiva para la tradición fílmica argentina; insertando elementos que la arrojan a lo efímero en cuanto a una lealtad a la obra fuente, pero que cumple el propósito de cualquier adaptación en la cinematografía:

desafiar mediante su estructura esa constante y exhaustiva búsqueda del cine como sombra de la literatura.

Ya que entre esta obra y su adaptación no existen estudios en torno a su comparación signica<sup>3</sup>, se formulan una serie de variantes que son la base para la hipótesis y objetivos de esta investigación. Las primeras surgen a partir de la recepción y valoración del film, que se enfocan en un primer momento a observar el impacto mediático de una obra literaria o de una cinta cinematográfica, para después dirigirlo solamente hacia la literatura y el cine argentinos. Esto lleva a cuestionar ¿por qué se considera el filme *El perseguidor* de Osías Wilenski como una película fallida? ¿Qué factores lo establecen? ¿Cómo fue su recepción en aquella época? y ¿Qué implicaciones trae el hecho de ser una adaptación de un escritor como Julio Cortázar para su tiempo? Las críticas negativas que se incorporan a la lista acerca de la opinión en cuanto a la adaptación de Wilenski del cuento de Cortázar siguen renuentes, es así que Diego Rivas, en su tesis *La adaptación cinematográfica en Argentina* (2011) argumenta lo siguiente:

La trasposición de *El perseguidor*, hecha por Osías Wilensky, no llega a desarrollar el carácter psíquico del personaje Johnny Carter, además de la falencia estructural de la película, al utilizar como personaje protagónico a Sergio Renán, que sólo se justifica por el hecho de la

---

<sup>3</sup> Esta investigación comienza a partir de Agosto de 2017, con un estado de la cuestión que no encuentra trabajos de ningún tipo enfocados al uso del término transposición entre estas dos obras; ni mucho menos a considerar al filme desde una perspectiva semiótica.



unión espiritual que hay entre un músico y su música, teniendo en cuenta que Renán era violinista<sup>4</sup>

Este tema se retoma en el capítulo I de esta tesis, con más detalle, en donde cinéfilos, críticos literarios y hasta directores dan su comentario acerca de la adaptación no fiel al relato Cortazariano, el cual hasta el año pasado, 2018, se encuentra el ensayo de una estudiante de Buenos Aires en donde se aborda al filme de Wilenski como una adaptación sin el duro prejuicio de comenzar a criticar la cinta por lo que no tiene de relato literario<sup>5</sup>. Es en este sentido, que el tema de la recepción y adquisición del filme se encamina a la problemática que se halla en lo que Sergio Wolf propone como “los tipos de abordaje” (Wolf, 2001) en los que el valor del filme es siempre definido por el valor previo del escritor:

El canon literario (en este caso, el argentino) es quien dictamina de qué transposiciones hay que ocuparse, partiendo del interés que supuestamente reviste la obra y el espesor simbólico del mundo literario y personal del escritor. Así, los filmes –el resultado de las operaciones de la transposición en otro lenguaje específico- no tienen más valor que el de delimitar la presencia o ausencia de esa escritura primaria<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Rivas, Diego. Tesis: *La adaptación cinematográfica en Argentina*. UP (Universidad de Palermo). 2011. Buenos Aires, Argentina.

<sup>5</sup> Oluego, Daniela. *Entrecruzamientos entre cine y literatura, a propósito de El perseguidor de Osías Wilenski*. UBA. Buenos Aires, Argentina. 2018.

<sup>6</sup> Wolf, Sergio. *Cine/literatura: Ritos de pasaje*. Paidós. 2001. Pág. 20

Ahora bien, desde lo antes declarado, se establecen otro tipo de variables que, así como apoyan al objetivo principal de esta investigación, giran en torno a ¿qué elementos expuestos en el filme permiten una revaloración? y ¿Cuáles son las transformaciones del texto que lo dotan de un grado independiente de la obra fuente? Así como apoyar la construcción de la metodología a partir de ¿qué tipo de adaptación es el filme *El perseguidor* de Osías Wilenski?

Para esto se conjugan una serie de hipótesis que radican en la valoración del texto audiovisual, que se define por su transposición, y la importancia del cambio de sentido que surge de ésta, la cual se posiciona como una “adaptación libre” dentro de los parámetros que se encuentran en el proceso de una traducción intersemiótica.

Por lo tanto, y por sus características, se deduce lo siguiente: esta adaptación recrea la cosmovisión del cineasta por medio de una resignificación de códigos que la solidifican y la instalan como texto nuevo, el cual incluirá variantes que recrean aquello en lo que se basa el texto fuente y que regeneran de manera especial el elemento de la banda sonora (código musical), convirtiéndola en una proyección que representa uno de los rasgos más importantes para la generación del sesenta, la experimentación a base de elementos artísticos, que junto a intertextualidades evocan a lo largo de esta tradición cinematográfica fragmentos de otros estilos fílmicos, todos estos aunados a través de los personajes y espacios representados en el encuadre.

Para demostrar lo anterior, se despliega un marco teórico que expone en primer lugar el concepto de traducción intersemiótica, hasta llegar al término de transposición, estos tienen su base en Roman Jakobson, Peeter Torop y más adelante con el argentino Sergio Wolf. Se hace uso de la idea de *cronotopo*, propuesta inicial de Mijail Bajtín (1985) para establecer las coordenadas entre relato y cinta, estableciendo en dónde sucedió la historia y cómo, estos últimos puntos son los que permiten afirmar una transformación considerable entre textos, que nuevamente darán el reconocimiento a la originalidad del filme.

Además de la identificación de los *cronotopos topográfico, psicológico, histórico, concreto, metafísico* etc. inscritos hacia la adaptación cinematográfica (Torop 1990); apoyando, también, a determinar el tipo de traducción que es el filme para la definición de sus características, en donde la psicología de los personajes, sus acciones y reacciones moverán al cronotopo para ubicar al filme en su respectiva tradición genérica. Bruno es parte medular del relato, es a través de su visión en donde queda claro quién fue Juan Ríos. Y es éste último quien concede, por medio del cronotopo metafísico, lo que sucede fuera de la obra fílmica. Juan Ríos, junto con el tema musical del filme son lo fundamental, ese componente que comprueba a la cinta muy a parte de la obra fuente.

Posteriormente, Sánchez Noriega y Robert Stam determinan la problemática que resulta del análisis en cuanto a la resignificación de un texto a partir de otro, y cómo se maneja el término “adaptación” en nuestros días. Esta observación revela los códigos que aparecen de la recepción del film y su comparación con el

texto literario, emitiendo ciertas categorías que se inclinan hacia 1) Personajes: posición como narradores, existentes o figuras actanciales 2) Tiempo-espacio: este tiene cambios reveladores y es determinado en la mirada de los protagonistas y sus acciones 3) Código musical: considerado como el dominante en el filme.

A continuación, se aplica la concepción de intertextualidad desde la postura de Lauro Zavala que lo trabaja sólo en el filme, para conocer las posibles conexiones con otras cintas de la misma generación. En otro momento, Rubén López Cano propone diferentes tipos de intertextualidades musicales como: cita, alusión, parodia, transformación de un original y tópico. Utilizando estas categorías de análisis se identifica la unificación de elementos dentro de la secuencia en otras cintas de corte existencialista de la generación del sesenta, y una posible alusión a la música de Charlie Parker ejecutada en el filme de Wilenski por Leandro “El gato” Barbieri.

En resumen, el preámbulo al capitulado distingue primeramente los antecedentes, presentando una relación entre cine y literatura en la que diversos enfoques por parte de varios teóricos apuntan hacia su estudio para comprender la influencia recíproca que se halla en ambas. También, se describe un panorama en torno a la variante *adaptación* y los parámetros necesarios para su práctica mediante características como la intertextualidad, la narratología y la discusión que gira en torno a la palabra *fidelidad*. Igualmente, se reúne una parte de la historia del cine rioplatense junto a los principales adaptadores de las

obras de Cortázar, así como la vida y obra de Osías Wilenski, pieza fundamental del estilo cortometrajista de la época del sesenta en Buenos Aires, Argentina.

El capítulo II cuenta a fondo uno de los cambios más significativos de la adaptación: la transición de un personaje que aparece biográfico en Julio Cortázar y que Osías Wilenski decide modificar radicalmente hacia un nuevo personaje que cambia de manera drástica la historia por medio del punto de vista. Aquí se observa de qué manera esta nueva historia y el punto de vista del personaje determinan el universo del cineasta, cómo se demuestra lo que funcionó en el cuento como un personaje que hace un símil total al jazzista Charlie Parker, y que se renueva plenamente mediante Juan Ríos y la cinta en Wilenski. El film valdrá pues por sus funciones que colocan al músico argentino a modo de actante y figura heroica.

En el tercer capítulo se precisan y continúan las ideas que tienen origen en el concepto de *cronotopo*; se reproducen las diferencias entre un cronotopo literario y uno fílmico, para afirmar el rumbo analítico en una cinta cinematográfica. Este tropo concede cambios entre obra y filme que atienden, en añadidura, la importancia de una generación de cineastas argentinos que con sus doctrinas pretendían cambiar lo que ha frenado por muchos años una buena producción en el cine argentino: la censura del arte obligada por una dictadura.

Por último, en el capítulo IV, se introduce una característica que fue el motivo creacional, inclusive, de ambas obras: la música, que abarca la referencia a partir de una semiótica en la que las asociaciones del espectador se verán afectadas por el mundo técnico de la sonoridad fílmica, que recae finalmente en una relación imagen-sonido. Para esta sección se registra la corriente a la que pertenecen tanto la obra como el filme, el estilo moderno en el filme lo exhibe tanto en su estructura narrativa como en su musicalidad, siendo estas particularidades lo que colocan dentro de la tradición del cine musical moderno.

Es a partir de todo lo expuesto que se reafirma al personaje como la individualidad universal que representa todo un contexto, tecnicismos musicales y una identificación de los puntos que enmarcan el método de Elsie Walker, en su texto *Understanding Sound Tracks Through Film Theory* (Oxford UP, 2015), abarcan una proximidad del análisis en cuanto a un *sonido expresionista, una cámara que baila, el montaje al ritmo de la música, el sonido como un personaje más* y la comprobación de los inicios como anafórico o catafórico. Todo esto se evidencia en las secuencias a las que se le puso por título: 1) *El leitmotiv de Juan Ríos: Vivaldi, la homofonía y el monólogo interior* y 2) *La cadencia como zoom musical: el saxo al compás de un travelling*.

Finalmente, radica la importancia de mostrar los elementos técnicos musicales que hacen una conexión con el montaje, que denuncian una cadencia que funciona mediante los instrumentos y piezas musicales interpretadas. Se constata aquí la validez del filme por su innovación musical junto con la puesta

en escena. La ejecución del jazz argentino suena en sus músicos y sus propuestas, un estilo que se vería reflejado en la línea fílmica del propio Wilenski, al insertar pasajes con música clásica y el sonido del metrónomo como parte del montaje en otros filmes de su autoría. En definitiva, el uso de la intertextualidad y la traducción intersemiótica, aportan nuevos enfoques en cuanto a una dualidad entre cine y literatura en donde la palabra fidelidad no tome protagonismo, además, serán pertinentes más trabajos enfocados hacia la música y el sonido en el encuadre, los cuales, han comenzado, apenas, a estudiarse a profundidad, y es que, como advierte Lauro Zavala, “La música determinará a la imagen”.



CAPITULO I



Relación cine y literatura



## 1.1. CINE Y LITERATURA: DISCIPLINAS BILATERALES

El desarrollo completo del cine espera el día en que las energías de millones de seres, dirigidas ahora a la destrucción del enemigo, puedan pasar de la destrucción y la muerte a la construcción y la vida. ¡Apresurad el advenimiento de ese día!

-Sergei M. Eisenstein-

En los años sesenta se hablaba de considerar al texto fílmico como un texto literario, Christian Metz (1968) lo planteaba como el hecho de que si un relato puede descomponerse en mínimas partes para su estudio, un filme podía decodificarse de igual manera, sobre todo por sus similitudes en cuanto a la estructura narratológica. Por su parte, los italianos F. Di Chio y F. Casetti (1990) añadían que: "...un filme expresa, significa, comunica, y lo hace con medios que parecen satisfacer esas intenciones; por ello entra en la gran área de los lenguajes"<sup>7</sup>. De esta manera, el filme contiene los mismos elementos que un cuento o una novela, dando la oportunidad a su estudio comparativo.

Carmen Peña Ardid en su texto *Literatura y cine. Una aproximación comparativa* (2009) se apoya en distintas hipótesis de otros estudiosos para afirmar que el cine y la literatura son exitosamente comparables si se hace caso a los parámetros establecidos sólo dentro del plano del contenido, que se refiere a lo que en términos cinematográficos se conoce como discurso fílmico y en la literatura como la fábula contada. El estudio de la literatura comparada no solamente da la oportunidad de observar el lado lingüístico, sino que

---

<sup>7</sup> Casetti, Francesco, Di Chio, Federico. *Cómo analizar un film*. Paidós. 1990. Pág. 12

proporciona a los investigadores, a prestar atención al mundo de las influencias al momento de adaptar una obra literaria en el cine.

Todo este influjo se ve minimizado a una simple palabra: *trasvases*<sup>8</sup>. José Luis Sánchez Noriega la trae a colación en su texto *De la literatura al cine* (2000) en donde explica toda la gama de adaptaciones en diferentes disciplinas hasta estacionarse en el diálogo entre la literatura y el cine. De este modo alista las principales características de la influencia de la literatura en el cine y viceversa; cómo la literatura ha sido importante para el cine y de qué manera los escritores encuentran inevitable no escribir sin el contexto fílmico que habita constante en su imaginario. Más adelante Noriega plantea cómo trabajar la transposición; y aunque se tiene conocimiento de que un filme nace de la idea de un texto previo, jamás se consigue el mismo resultado y es necesario su desciframiento para una valoración como creación independiente.

En este sentido, y trazando un primer camino hacia un marco teórico que se desarrolla en los capítulos siguientes, Robert Stam con su libro *Teoría y práctica de la adaptación* (2014) figura una brecha para discutir acerca de lo que son las adaptaciones literarias y cómo esta práctica siendo fuertemente criticada ofrece una serie de consideraciones en las que se defiende el valor de los filmes mediante palabras como *intertextualidad* y *narratología*.

---

<sup>8</sup> Aquéllas creaciones artísticas que se inspiran en textos que los preceden. Pueden ser: de una novela a la televisión, del teatro al teatro, del teatro a la televisión, del cine a la literatura etc.

Es gracias a este tipo de conceptos con los que se puede trabajar la adaptación cinematográfica (por mencionar algunos) con la garantía de situar las respuestas a las preguntas más frecuentes cuando se pretende llevar un texto literario a la pantalla, en palabras del propio Stam:

Lo importante para los estudios de adaptación son las preguntas siguientes: ¿qué principio guía los procesos de selección o *triage* cuando alguien está adaptando una novela? ¿cuál es el sentido de estos cambios? ¿qué principios determinan la selección?<sup>9</sup>

Para el seguimiento y las respuestas a estas primeras interrogantes es necesario instalarse en la tradición cinematográfica que presenta a los textos y al adaptador que buscó ese primer principio para la creación de su nueva obra.



---

<sup>9</sup> Stam, Robert. *Teoría y práctica de la adaptación*. UNAM. 2014. Pág. 86

## 1.2. DE TANGOS Y CENSURAS: CINE TRADICIONAL Y CINE EXPERIMENTAL

El cine argentino forma sus bases dentro de su misma evolución cinematográfica, y es a partir de sus relaciones con otras convenciones artísticas que se forma la larga lista de cortometrajes, medimetrajes y largometrajes que en la actualidad siguen siendo objeto de estudio para aquéllos interesados en sus cortes genéricos. Libros, tesis y artículos son la base para armar este apartado, el cual se enfoca en la relación que tuvo el cine argentino con la literatura (a un nivel local) y cómo esas relaciones se canalizan hacia nuevos métodos artísticos, como la música. No es extraño regresar hacia el tropo melódico cuando la nación argentina tuvo en sus inicios fílmicos la influencia irrefutable del tango, que junto a temas gauchescos, fueron parte de la primera era de la historia del cine argentino.

Peter B. Schumann, en su libro *Historia del cine argentino* (1987) aporta una línea cronológica que presenta el primer filme argentino en 1897 (*La bandera argentina* dirigida por el belga Henri Lepage y el francés Eugène Py) y cómo el cine se interesó en los paisajes y la vida cotidiana de la república Argentina hasta los años en los que la visión del cine se instaló en el ámbito de la historia contada. Schumann advierte que:

El cine se hizo más atractivo cuando empezó a contar historias, lo que hizo aumentar la producción e incentivar la distribución. En 1908, el italiano Mario Gallo presentó con *El fusilamiento de Dorrego* no solamente la primera película argumental realizada en el país,

sino también un producto que correspondía al gusto de la época: la adaptación cinematográfica de un episodio histórico nacional en el estilo de los dramas franceses e italianos que estaban muy a la moda en Buenos Aires<sup>10</sup>.

La época de 1915 a 1930 (la cual incluye una de las primeras crisis de este cine a causa de la primera guerra mundial) fue la que comenzó por adaptar textos literarios a imágenes. Esto trajo otra etapa y nuevas formas para el cine argentino, el cual optó por cuentos, novelas e historietas locales para la producción de sus películas. La primera fue *Nobleza gaucha* (1915) que fue dirigida por Eduardo Martínez de la Pera con un guion escrito por Humberto Cairo que estuvo basada en la obra de *Martín Fierro* de José Hernández (Anexo 1). Fue durante este período que la elaboración de filmes trabajados por gente meramente extranjera trajo el primer vistazo de una hibridación en las disciplinas artísticas bonaerenses. Italia y Francia fueron dos de los principales países influyentes en la creación de un cine argentino mezclado con dramas europeos y oscilando siempre entre la clase burguesa.

Por otra parte, la movilización masiva de inmigrantes involucró el despertar de otro tipo de temática dentro de la cinematografía argentina inclinándose a presentar fotogramas que contenían rasgos populares, los que provocaron en la clase proletaria un escape a la rutina. Fue así que la proyección del cine extranjero ayudó a la realización de filmes que siguieron apoyándose en los

---

<sup>10</sup> Peter B. Schumann. *Historia del cine argentino*. 1987. Pág. 3

estilos europeos, en los que no dejaba de presentarse el rasgo de la clase obrera que advirtió su propia vida a través de los ojos de directores como “El negro” José Agustín Ferreyra que plasmaron sus vivencias, también, inmigratorias.

Más tarde, y ahora con un leve dominio norteamericano, las películas con el recurrente tanguero y la música de Gardel como máximo exponente de la época del auge de la sonoridad, consolidaron a este período como una de las fases de oro del cine rioplatense. La figura de Carlos Gardel (Anexo 2) tuvo un peso extraordinario para la producción de material, que explotando su notable nacionalismo, y aunque presentaba el inevitable sello hollywoodense, el tópico musical en los filmes, junto con la muerte de Gardel en 1935, emanciparon una de las mejores etapas en la historia del cine argentino.

De 1944 a 1966 el cinema argentino transitó por varios sucesos, en primera instancia, el estallamiento de la segunda guerra mundial, así como su culminación y la época de la posguerra. Estos acontecimientos persuadieron alianzas con Alemania durante la presidencia de Perón, que simuladamente otorgaron créditos a los directores para una producción fílmica adecuada. Mas con la finalización de este régimen quedó en duda el futuro de la industria del cine por la crisis política y económica que envolvió a la República Argentina en esos momentos, pero que valió como parteaguas para una nueva era de futuros directores independientes. Para el año de 1957, comenzó una transformación en el cine, con una corriente de artistas que prefirieron instalar un estilo similar al

*Nouvelle vague*<sup>11</sup> y que obtuvieron resultados que hasta estos días tienen repercusiones positivas en el estudio de sus adaptaciones.

En el texto *Cine argentino. La generación del 60'* (1990) de Simón Feldman, se expone un panorama de los comienzos de este lapso en el que, siendo también el objetivo principal del proyecto de investigación, se vislumbra el verdadero valor de un momento en el que los filmes hablaban de su calidad por sí solos. Feldman advierte que este intervalo cinematográfico se vio afectado por la sombra de lo que fue una producción masiva de películas de imitación del cine clásico estadounidense y comercial, dejando a las cintas de ésta generación al asecho de la mitificación. En palabras del autor:

La historia del cine –de cualquier cine- está sometida a las graves dificultades que tienen los ensayistas para acceder al conocimiento directo de las películas que deben analizar (...) la visión directa es reemplazada entonces por textos, crónicas y juicios que conforman finalmente la historia escrita del cine y sirven de material de segunda mano para los investigadores. Pero ese material escrito responde con frecuencia a intereses parcializados de individuos o grupos. Es el caso de algunas corrientes que han incursionado en el cine político o de denuncia. Gran parte de la información escrita a ese respecto, llevada por el entusiasmo, asigna un papel trascendente aun a sus manifestaciones más mediocres. Y lo que es más grave, el lector de esas informaciones es inducido a considerar ese tipo de cine como el *único válido*, manteniéndolo en total oscuridad con respecto al resto de las películas realizadas, a las que se ignora o se califica despectivamente. En su perspectiva histórica, puede comprobarse que la generación del 60' es tratada en libros, ensayos o simples artículos, con datos a menudo, se segunda y tercera mano, lo que

---

<sup>11</sup> Los jóvenes de sangre afrancesada que residían escogerían ésta corriente francesa que formó sus bases en los años cincuenta. Experimentaciones iconoclastas en sus formas de editar, optarían por ir en contra del sistema y las propuestas anteriores para dar lugar a innovaciones filmicas.

deriva fatalmente en que las palabras terminan sustituyendo a las películas y los mitos se transforman en historia<sup>12</sup>

Fue así, que este movimiento se defendió del ambiente mediático y de las tradiciones comerciales que le orbitaban, y que generaron fuerza con el paso de los años, elaborando una lista de cortometrajes que fueron y son ahora estampas de la experimentación artística bonaerense. Para 1958 el auge del *Cineclub* trajo consigo un conjunto de intelectuales y gente del ámbito cultural, convirtiendo éstos lugares en un símbolo que con el tiempo los convirtió en uno de los refugios fílmicos importantes de esta era. No sólo cobijaba a espectadores y a directores, sino a los escritores de moda; los grupos independientes se conformaron bajo una serie de objetivos, que así como se reflejaban en los cortos, se exhibían bajo el abanico de publicaciones que existían en las nuevas revistas acerca de cine: *Cinecrítica* y *Tiempo de Cine* (Anexo 3) fueron las más populares de esas fechas.

Los principales cineastas de esta corriente, filmaron, también, la vida habitual de la argentina, su gente y costumbres; comenzando a adaptar historias de escritores y ensayistas del mismo medio para darse a notar en el ámbito de la cinematografía. Personajes como: Rinaldo Pica, Jorge Macario, Roberto Raschella, Luis Falcini, Mabel Itzcovich, Jorge Macario, Oscar Lupano, Simon Feldman, por mencionar algunos, crearon una serie de cortometrajes

---

<sup>12</sup> FELDMAN, Simon. *Cine argentino. La generación del 60'*. 1990. Pág. 8



como *El hombre que vio al Mesías* (1962), *Crimen perfecto* (1959) y *El Campeón* (1962); algunos basados en cuentos homónimos de escritores argentinos.

De 1962 a 1965 se intensificó la práctica del cortometraje, hasta obtener una lista de medios y largometrajes (sin perder de vista los cortos que se produjeron con más intensidad) que irradiaron el trabajo de los directores independientes. Pronto pasaron a ser el foco de atención de Europa, que ayudó al mercado cinematográfico, ya que no se tenían recursos del gobierno. Los creadores salieron a las calles a capturar imágenes para el espectador extranjero, dando como resultado un estilo que en palabras del autor se nombró como *miserabilismo*: "...tratar de ofrecer, de sus sujetos, la imagen más pobre, más terrible posible, transformando el problema real en un <<efecto>> tendiente a impactar al público, de una manera que no podía ser sino superficial"<sup>13</sup> El cine independiente, junto a sus fabricantes, mostraron la cara más cruda de su contexto, la crisis, el descontento, el hambre y el frío. Nombres como Julio Cortázar y Jorge Luis Borges bastaron para que los cineastas emprendedores adaptaran algunas de sus historias. Directores como Manuel Antín, Fernando Birri y el cortometrajista Osías Wilenski saltaron a la literatura para ser sólo una parte de la lista interminable de adaptadores literarios que tomaron prestado los espacios de los textos para convertirlos en inventos propios, recreando atmósferas únicas.

---

<sup>13</sup> Op. cit. Pág. 64

### 1.3. LA VUELTA AL GUION EN OCHENTA IMÁGENES: JULIO CORTÁZAR Y EL CINE

Como objeto de estudio la obra cortazariana alcanza una amplia perspectiva, en la que los enfoques resultan vastos. Ésta proporciona la abstracción o subjetividad necesarias para abordarla desde diferentes ángulos, sobre todo (y el interés de éste trabajo) el plano artístico. El concepto de arte en Julio Cortázar, es un *collage* en el que puede existir la fotografía, la poesía, el tango, el mundo porteño de Buenos Aires, las calles de París, las películas y el boxeo. Algunos autores trabajaron junto al autor respecto a estos temas, en las obras *Buenos aires Buenos aires* publicado en 1968 y después en 1969 con *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último Round* se vería reflejado el tema del arte cortazariano, la mezcla de representaciones plásticas reunidas con la literatura. El autor menciona:

...yo había acumulado papeles sueltos (...) notas, algún cuento que andaba por ahí, y de golpe dije: "bueno si yo trabajo con un amigo, que en este caso era Julio Silva, el magnífico pintor argentino (...) hagamos un libro para jugar, hagamos un gran almanaque (...) inconexo, mezclado...me divirtió mucho hacerlo, realmente fue un gran juego"<sup>14</sup>

En su producción literaria, son relevantes el número de colaboraciones para el desarrollo de otras obras, y se menciona el aporte que ésta ofrece al mundo de la plástica y al mundo fantástico que despliega la historieta o el cómic. De aquí se destaca la relación que Cortázar mantuvo con el cine, y no sólo a un nivel de cinéfilo, a su gusto por determinadas cintas sino que se manifiesta también ese

---

<sup>14</sup> Entrevista a Julio Cortázar en el programa "A fondo" por Joaquín Soler del año 1977.

enlace entre el cine y su producción literaria. Si bien son artes que proyectan de manera distinta un contexto determinado (la literatura expresa con grafías y el cine con imágenes) nacen de una misma forma: mediante el vehículo del imaginario, de esa necesidad de comunicación artística.

El trabajo del cineasta, va encaminado hacia la literatura y el trabajo del escritor hacia el cine. Cortázar le atribuye al séptimo arte su manera de escribir en algunas ocasiones:

...porque a mí el cine me ha influido mucho, no creo que se note demasiado en lo que escribo, porque es una cosa subterránea, hay todo un sistema de imágenes en el cine que yo no sería capaz de explicar racionalmente, pero que las siento, como se dice ahora, subliminalmente. Y de golpe cuando estoy escribiendo, me doy cuenta de que abrevio ciertas situaciones (...) de golpe cierro una ventana o una puerta de palabras, las reduzco, y sintetizo y eso creo que se lo debo al cine, estoy convencido de que se lo debo al cine.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Mesa redonda inédita: Cortázar, Saer, Roa Bastos y Sarquis. Grabada en el año 1978 en la Universidad de Le Mirail, Toulouse, Francia. "Relación entre Literatura y cine"

**Véase también:** Hahn, Óscar, *Julio Cortázar en los mundos comunicantes*, en *Texto sobre texto. Aproximaciones a Herrera y Reissig, Borges, Cortázar, Huidobro y Lihn*. México, UNAM, 1984, 107-119. Fernández, Henry, *From Cortázar to Antonioni: Study of an Adaptation*, en: R. Huss, *Focus on Blow-Up*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall. 1971. Ausencio Fernando Morales, Telésforo. *La adaptación cinematográfica: Un devaneo entre Julio Cortázar y Michangelo Antonioni*. CD. UNIVERSITARIA. DF 2015. Catálogo de Tesis UNAM. Gracida, Ysabel. *Un cronopio en el cine*. México: El Universal, 17-2-1994. Mahieu, J.A. *Cortázar en Cine*. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, CXXII, no. 364-366. Madrid. 1980. Traverso, Mirta. *Cuando el tiempo fue ayer: propuesta de un guion para Casa tomada de Julio Cortázar*. Rosario [Prov. de Santa Fe] : Tiempo, 1994. Hatry, Laura. *La reescritura fílmica de "Las babas del Diablo" en Blow-up o cómo Antonioni traicionó el cuento cortazariano*. XV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles, Colegio de México. 2013. Vieira, Estela. *National Cinema and Intertextuality in Alejandro Amenábar: From Hollywood to Julio Cortázar*. *Bulletin of Spanish Studies*, 24 June, p.1-16 [Revistas arbitradas]. Colegio de México.2014. Vázquez Recio, Nieves. *Del cuento al cine: Julio Cortázar* de la Universidad de Cádiz de Nieves Vázquez Recio. Repositorio de objetos de docencia e investigación de la Universidad de Cádiz.1992.

El estado de la cuestión que se dedica solamente a las adaptaciones encaminadas a la literatura y a los directores que se valieron de las historias de Julio Cortázar para transformarlas en imágenes en movimiento, no puede considerarse sin las características políticas de este tipo de cine que se vio enmarcado por los movimientos dictaminadores del Peronismo, teniendo una influencia considerable para las películas que se valieron de este rasgo para reforzar sus objetivos fílmicos. José Agustín Mahieu en su libro *Cortázar en cine* habla acerca de lo que ocurría con el cine a finales de los años cincuenta en Argentina:

A partir de 1957, (año en que una crisis profunda del cine del país había puesto al desnudo sus fallos estructurales y de la mediocridad de una industria y de unos cineastas que alguna vez habían producido películas de plausible aliento popular) muchos jóvenes intentaron renovar este ambiente enrarecido y pobre estólidamente convencional<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup>Mahieu, José Agustín. *Cortázar en Cine*, en Cuadernos Hispanoamericanos, CXXII, no. 364-366. Madrid. 1980. Pág. 640. 1980

**Véase también:** King, John. *Más allá de la pantalla: Cine argentino, historia y política*. Journal of Latin American Studies, May, Vol. 30(2), p.451(1) [Revistas arbitradas]. Colegio de México. 1998.

De las Carreras, María. *Contemporary politics in Argentine cinema, 1981-1991*. ProQuest Dissertations and Theses. Colegio de México. 1995. Bottone, M. *La literatura argentina y el cine*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. 1964. Couselo, J. *Literatura argentina y cine nacional*. En *Capítulo. La historia de la literatura argentina* (pp. 601-624), 96. Buenos Aires: CEAL. 1981. España, C. *Emergencia y tensiones en el cine argentino de los años cincuenta*. Nuevo Texto Crítico (19-20), 45-73. 1997. España, C. *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957-1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. 2005. Faulstich, W. y Korte, H. *Cien años de cine*. Vol.3: 1945-1960. Hacia una búsqueda de los valores. México: Siglo XXI. 1995. Gilman, C. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2003. Kriger, C. *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2009. Peña, F. M. *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*. Buenos Aires: MALBA. 2003 y en *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos. 2012.

De igual manera, muestra la importancia de la innovación en la escritura Cortazariana para el nuevo auge del cine argentino frente a toda la tradición de los años cuarenta:

La elección de Cortázar como fuente era una de esas transgresiones de la regla tradicional: si en los años cuarenta la materia literaria de posibles adaptaciones se remontaba a Balzac, Hermann Sudermann, o, más gravemente a Octavio Feuillet, una década después (...) La cifra impar de Manuel Antín, es uno de los primeros ensayos conscientes (...) para llevar al cine obras literarias estrictamente contemporáneas<sup>17</sup>.

Al auge de ese cine contrario, frente al tradicionalista y ya relacionado con la literatura cortazariana se le debe de atribuir al cineasta Manuel Antín, quien fue el primero en concebir una adaptación de la obra del escritor a la pantalla grande. De procedencia argentina y amante de las letras antes de ser cineasta, fue escritor y su mayor pasión era convertirse en un creador de obras de teatro. Después vino el cine y el encuentro con Cortázar quien fue una de las inspiraciones para que comenzara su producción fílmica. La relación que mantuvo con Cortázar fue muy estrecha, surgió un vínculo personal y profesional. Marcos Zangrandi, en su artículo *Antín/Cortázar: cruces y destiempos entre la escritura y el cine* (2017) presenta la relación entre el cineasta que quiere convertirse en escritor y el escritor que sueña con ser cineasta:

---

<sup>17</sup> Ídem. Pág. 642.

En alguna oportunidad él me preguntó por qué yo filmaba sus cuentos. Y le dije “Porque vos tenés lo que yo quisiera tener para escribir”, a lo que él me respondió “Ahora me das una linda idea, ya que yo quisiera hacer lo que vos hacés”. Yo amaba la literatura y me hubiera gustado escribir como él; él adoraba el cine y le hubiera gustado ser director. Se dio entre nosotros una de esas historias borgeanas –o por qué no cortazarianas– de caminos cruzados, causalidades y dobles.<sup>18</sup>

Esta relación concibió cambios positivos dando como resultado una revaloración en la producción de este tipo de cine latinoamericano. El aspecto que acompaña constantemente a la obra de Cortázar, ese espacio-tiempo que comienza en la realidad y termina en la ficción o dentro de mundos o planos distintos es lo que llama la atención a Manuel Antín, quien por su inclinación hacia las letras, intentó traspasar tal cual los relatos del escritor argentino.

---

<sup>18</sup> Zangrandi, Marcos. *Antín/Cortázar: cruces y destiempos entre el cine y la escritura*. Universidad de Palermo. Cuadernos del centro de estudios de Diseño y comunicación No. 61. Marzo. Pág. 94. 2017.

**Véase también:**

Antín, Manuel. *Manuel Antín habla sobre Cortázar: 02. Cortázar: el reflejo del yo en el otro*. Biblioteca Nacional de la República Argentina. (video). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2014. Y en: *01. Inicio de la relación con Cortázar*. Biblioteca Nacional de la República Argentina. 2014. (video). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

05. “Circe” y “Rayuela” en el mismo sobre. Biblioteca Nacional de la República Argentina. 2014. (video). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. *Del Cortázar “no barbado” al “militante”*. Biblioteca Nacional de la República Argentina. 2014 (video). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 04. *El Cortázar escritor*. Biblioteca Nacional de la República Argentina. 2014. (video). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 02. *Cortázar, un hombre comprometido con su tiempo*. Biblioteca Nacional de la República Argentina. 2014. (video). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. *La intimidad de los parques [guión cinematográfico]: adaptación de los cuentos “El ídolo de las cícladas” y “Continuidad de los parques” editados en el libro “Final del juego” de Julio Cortázar / adaptación realizada por Raymundo Calcano, Hector Grossi, Manuel Antin; libro cinematográfico y dirección Manuel Antin*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 1964.

En 1962, éste pidió a Cortázar los derechos del cuento *Cartas a mamá* que se transformó en la película *La cifra impar* estrenada en el mes de noviembre del siguiente año. Para 1963 se consumó *Circe*, en la que esta vez colaboró el escritor para la realización del guion. Para éste, el sumergirse en el mundo cinematográfico fue una experiencia muy distinta pero fructífera. Los dos escritores se complementaron de manera que la película fue aceptada por el escritores y cinéfilos. Su estreno fue el 30 de Abril de 1964.

Ese mismo año vería el ocaso la trilogía de Antín sobre la obra de Julio Cortázar con *Intimidad de los parques* basada en los cuentos *El ídolo de las Cícladas* y *Continuidad de los parques*. Con este filme Cortázar no quedó satisfecho, ya que Antín decidió cambiarle el sentido fantástico al cuento volviéndolo más psicológico (préstamo significativo). Aunque disconforme, el escritor nunca olvidó como esta relación con el cine tuvo consecuencias de forma consciente e inconsciente en sus futuras narraciones.

El estrecho discernimiento entre Antín y Cortázar no se comparó a la falta de entendimiento entre el cineasta Michael Angelo Antonioni, que trasladó en 1966 el cuento *Las babas del diablo* al filme *Blow-up*. Aquí el director sólo tomó una parte de la idea central del cuento y creó una historia completamente distinta, una transposición, que fue un éxito rotundo, y que Cortázar disfrutó mucho a pesar de no querer trabajar con Antonioni, ya que no trasladaba el elemento más

importante dentro de sus lecturas: lo *real irreal*<sup>19</sup>

Otros cuentos de Cortázar fueron trasladados al cine como: *Week-end* de 1967 dirigida por Jean-Luc-Godard y basada en el cuento *La autopista del sur*. Walter Renaud adaptó en 1971 *Le fin de Jeu* basada en el cuento *Final del Juego*. En 1974 Claude Chabrol con el cuento *Los buenos servicios* bajo el nombre de *Monsieur bébé*. Para 1978, Luigi Comencini *L'ingorgo* basada en el cuento *La autopista del sur*. En 1983 aparece *Instrucciones para John Howell* de José Antonio Páramo, basada en el cuento homónimo. En 1986 *Sinfin* de Cristian Pauls, tomado del cuento *Casa Tomada*.

En 1988 *End of the game* de Michelle Bjornson, prestado del cuento *Final del juego*. Jana Bokova adaptó *Diario para un cuento* en 1998. En 1999 apareció *Furia* de Alexandre Aja que está asentado en el cuento *Graffiti*. En 2005 *Juego subterráneo* de Roberto Gervitz, del cuento *Manuscrito hallado en una botella*. En 2008 Diego Sabanés llevó el cuento *La salud de los enfermos* a la pantalla grande con *Mentiras piadosas*. El film más reciente llevado al cine es *Historia de Cronopios y de famas* (2013) por el director Julios César Ludueña que sin duda será una muy buena adaptación. (Anexo 4).



---

<sup>19</sup> Son variadas las discusiones en cuanto a cuál es el género que emana de las narraciones del argentino. El término neofantástico acuñado por el escritor Jaime Alazraki, para referirse a parte de la generación del Boom latinoamericano y su estilo de escritura, aparece en su libro: *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar* y hace referencia a esa “realidad irreal” que pretende permanecer en el plano de una materialidad que se desdobra hasta rozar lo inexplicable dentro de los escenarios de cada una de las historias.



#### 1.4. TRAS LOS PERSEGUIDORES: CRÓNICAS ENTRE ESCRITOR Y CINEASTA

El libro *Las armas secretas* publicado en 1959, contiene un relato llamado “El perseguidor”, el que indica el rasgo hiperrealista de la obra de Cortázar, esa constante de un escape en el tiempo lineal. Se manifiesta, como distintivo característico de su narrativa, una influencia parisina que combina el elemento sonoro y que proyecta la gran afición que sentía el escritor por la música, sobre todo el Jazz. La condición humana explicada desde un punto de vista ontológico y musicalmente improvisado, hace de la narración objeto de estudio de sus recovecos y uno de los cuentos más significativos dentro de la obra de Julio Cortázar.

El tema principal del cuento “El perseguidor” de Julio Cortázar es buscar la respuesta a través de la abstracción musical. Es el devaneo de una melodía combinado con los hechos inexplicables de la vida, una posible respuesta a la necesidad de crear. Johnny Carter sabe que es el mejor ejecutante, pero el humo entre sus dedos y el azul de sus venas lo insertan en otro plano, o en el día a día convertido en partitura: una armadura que no logra proteger las desgracias del pasado ni las negras notas de la infancia. La música lo puede trasladar a otro tiempo y le puede otorgar la oportunidad de la huida. Un escape al vacío de su misma condición. Es el perseguidor de una verdad que se encuentra oculta, de una verdad que él sabe pero que a todos les resulta locura, Carter vive perseguido por su condición de mortal.

Es importante tomar en cuenta, también, que la narración es totalmente biográfica, convirtiendo al escritor argentino en un adaptador, escogiendo el trasvase de la vida cotidiana a la literatura.

Por otro lado, la película *El perseguidor* se estrena el 10 de marzo de 1965 (Anexo 5) y es una cinta con una duración de 80min. Tiene como guionista al escritor y dramaturgo *Ulises Petit de Murat* quien se considera como el mejor guionista de la “época de oro” del cine Argentino. Contemporáneo de Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges, comparte sus primeros versos en la revista literaria argentina “Martín Fierro” fundada en 1927. Su inclinación por la producción del guion cinematográfico nunca alcanzó la pasión que tuvo por la elaboración de poesía.

El elenco que acompaña a la adaptación de la película es un grupo de actores de procedencia argentina entre los que destacan: Zulma Faiad, María Rosa Gallo, Zelmara Gueñol, Inés Ledesma (una de las más importantes actrices del teatro argentino) Chico Novarro y Sergio Renán, (este último participó en dos de las películas de Manuel Antín basadas en un cuento de Julio Cortázar, *Circe* y *La cifra impar*, fue guionista director de cine y ópera).

El director, de Buenos Aires Argentina, Osías Wilenski es un compositor y cineasta que desde temprana edad fue devoto aprendiz de piano, estudioso de las disciplinas en armonía, contrapunto y composición. A mediados de los años cincuenta gana una beca que le permite ingresar a la escuela de música de

*Julliard* en Nueva York, E.U. Continúa su carrera y sus estudios en composición hasta la década del sesenta, cuando da una pausa a la música para dedicarse al mundo de la cinematografía. Se dedica a hacer cortometrajes y largometrajes entre los que destacan: *Vals de Aresky* (1957, cortometraje) *Un pequeño mundo* (1958, cortometraje) *Moto Perpetuo* (1960, cortometraje) y primer lugar en el Festival de Cine del Mar de La Plata, *El perseguidor* (1962 largometraje) *Ramón Gómez de la serna* (1966), premio como mejor cortometraje en el Festival de cine en San Sebastián en España.

El filme se rodea de una crítica negativa, restándole valor a elementos que la destacan como filme independiente. Dentro del mundo del cine, críticos, reconocen la película como una pobre adaptación:

...en general la suelen considerar así los críticos de la obra de Cortázar, pero creo que esto tiene que ver con dos cosas, primero, es cierto que es una película que tiene una tensión interna muy fuerte, a diferencia de la película que vimos ayer de Manuel Antín *Circe*, *El perseguidor* no se anima a ir hasta el fondo en su ruptura del relato, y romper el relato cuando uno adapta a Cortázar hay que hacer porque él lo hace permanentemente en su literatura. Wilenski no se anima del todo, pero lo intenta, hay momentos en los que se dispara al interior de la cabeza del protagonista y reamente uno piensa que esos son los momentos más interesantes de la película, la película que pudo ser, seguramente sería otra si se hubiese decidido ir totalmente en ese sentido, de todas maneras lo que está es bastante interesante por lo que se anima a hacer, por el uso de la ciudad, por lo que hace Renán (...) otra gente piensa que no...<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Programa argentino. *Filmoteca Temas de cine*. Semana dedicada a Julio Cortázar y el cine. Acerca de *El perseguidor* de Osías Wilenski. Fernando Martín Peña es un investigador y especialista en cine. Programa transmitido el 1 de Septiembre de 2014.

En el libro *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)* en el que se señala un panorama de directores, guionistas, músicos, sonidistas, escenógrafos etc; se encuentra una crítica hacia la película de Osías Wilenski: “Muestra una narración fragmentaria y aspectos formales destacables, con encuadres que buscan destacar lo psicológico. Pese a sus diálogos pretensiosos, un ejemplo interesante de aquel nuevo cine.”<sup>21</sup> En algunas ocasiones los comentarios se dirigen hacia ésta como un enfoque interesante de la obra de Cortázar, advirtiendo ese tono condescendiente que incita al espectador o al interesado en el filme a verlo ya con ese prejuicio de que será una proyección fallida.

Con este tipo de observaciones queda claro que el filme no ha sido utilizado como objeto de estudio para demostrar las intenciones del director, el que sí utilizó, por razones obvias, a Sergio Renán por estar inclinado hacia la música, pero esta atención sólo sugiere el hecho de un reproche que gira en torno a aspectos muy superficiales, no se indaga más en el ¿por qué? de su transformación. Esta última cita solo trabaja como un desdén impresionista que basa nuevamente su juicio a partir de la obra y el monstruo mediático que fue y sigue siendo Julio Cortázar. Más adelante se reitera esta idea en los personajes, que funcionan como los ojos del propio Osías Wilenski, refutando completamente la idea de fidelidad al Johnny Carter de Cortázar.

---

<sup>21</sup> Manrupe, Raúl; Portela, María Alejandra. 2001. *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)* Buenos Aires, Editorial Corregidor. Pág. 460.

Otros críticos se tiran a la exageración total y destruyen completamente el intento de otros por incitar al espectador a echar un vistazo. Marco Antonio Salgado (director y productor de cine) comenta lo siguiente:

Es curioso cómo las adaptaciones de cuentos de Julio Cortázar forjan una imagen distorsionada de este escritor, pues tanto los films de Manuel Antín como este de Wilensky utilizan un lenguaje alambicado que nada tiene en común con su prosa fluida. Que Ulises Petit de Murat sea responsable de los diálogos artificiosos y del retorcido simbolismo de *El perseguidor* no es más que otro de los pasos en falso de este guionista en la historia del cine argentino, agravado ahora por una confusa pretensión de cine moderno que consiste en fragmentar el relato hasta lo incoherente, en golpes de efecto reiterativos (...) falla en su aspecto esencial; es decir, no importa que en el cuento de Cortázar el protagonista fuese un músico negro de New Orleans (calcado sobre el modelo de Charlie Parker) y que en el film se trate de un saxofonista blanco y porteño; lo que no funciona es el drama interior, que puede darse en cualquier ambiente, y que está agobiado de solemnidad en las frases, de oscuridad en las motivaciones psicológicas y de desorden en la exposición. Hay, además, un desagradable tufillo sensacionalista (quizás involuntario) en varias imágenes.<sup>22</sup>

El guionista es uno de los mayores exponentes de la “época de oro” de este cine, mientras que Osías Wilenski, por el contrario, pertenece ya a la Generación del sesenta, lapso en el que el cine argentino se alejaba del tradicional tanguero para echar raíces hacia otro tipo de intereses. La verdadera razón, es que dejando de lado, por un momento, la negatividad hacia al filme, y sin estipular que sea bueno o malo; el propósito de una primera intención hacia una transformación de una obra literaria y por consiguiente, el estacionarse en la

---

<sup>22</sup> Salgado, Marco Antonio. Artículo: *El perseguidor de Osías Wilenski*. Fecha. Septiembre de 1965. URL: [www.cinenacional.com](http://www.cinenacional.com)

palabra *adaptación* la posicionarán como una cinta con corte de calidad. Hay que destacar lo que Emilio Bernini proponía:

¿Hay acaso una literatura más cinematográfica que otra? ¿qué puede ser y qué puede hacer el cine?” el autor de la ponencia acerca de Julio Cortázar en el cine advierte que esta película junto con otras “...son caminos sin salida, eso es consecuencia de perseverar en un malentendido, el presupuesto de que la literatura y el cine se apoyan sobre una base en común y que por lo tanto basta con reemplazar las palabras por imágenes. Por lo general las adaptaciones cinematográficas a partir de los relatos de Cortázar han incurrido en esa infructuosa búsqueda de equivalencias.<sup>23</sup>

Una cosa que es importante aclarar es que Osías Wilenski más que un cineasta dedicado es músico. Un melómano con una trayectoria relevante que para algunos es lo que hace que el filme se “salve”. Ya sea por el giro en la banda sonora o el personaje perfecto para proyectar la tormentosa vida del genio compositor que se ve inmiscuido en la “creencia” de su propia mediocridad, las piezas que acompañan a la película son para algunos lo representativo de la obra de Wilenski, y sin duda alguna, la esencia misma de la proyección.

Se añade el elemento que encuadra la época del Jazz poco representada en los años sesenta en la argentina, el experimento en el que se conecta esa novedad de esos años aún con matices del cine tradicional, y con destellos musicales poco conocidos lo que incitará la aceptación de unos y el rechazo en

---

<sup>23</sup> Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Ciclo de conferencias: *Lecturas y relecturas de Julio Cortázar: Cortázar en el cine* en el año 2014. Ponentes: Emilio Bernini y David Oubiña.

otros lo que trae otras opiniones acerca de la cinta enfocadas ahora a lo melódico:

Sin duda lo más atractivo de la cinta es la música que Osías Wilensky encomendó a los hermanos Barbieri; Leandro «Gato» Barbieri se encargó de tocar el saxofón a lo largo de la cinta, imprimiendo un estilo personal y potente que sorprendió por su originalidad y fuerza, pues se temía que la música fuera una mera imitación de la ejecutada por Charlie Parker.<sup>24</sup>

Una presencia poco comprendida para los cineastas e escritores, con una banda sonora muy especial, ya que fue compuesta e interpretada por los hermanos Barbieri. Rubén Barbieri (compositor) y el saxofonista “Gato” Barbieri para ser más específicos. Se incluyen otros dos músicos Chico Novarro y Jorge “El negro” González. La importancia de incluir músicos argentinos es relevante ya que aquí es donde se edifica la creación individual y por eso la valoración del filme como una obra aparte, como un texto único que representa una parte de la cinematografía y música argentina.



---

<sup>24</sup>Fernández Soto, Armando Octavio. Artículo: *Julio Cortázar y el cine argentino*. Fecha: 31 de Agosto de 2017. URL: <http://senalc.com/2017/08/31/julio-cortazar-y-el-cine-argentino/>

### 1.5. EL HIBRIDISMO DEL JAZZ EN EL CINE ARGENTINO

El jazz representa una expresión llevada al máximo a partir de sus primeras bases, en las que la improvisación y experimentación fueron encarnadas a través de un ejecutante que capturó el goteo de la censura. La evolución del Jazz desde ese momento solo manifestaría una serie de transformaciones lo acomodan como una tradición musical que pasa de generación en generación. Su estructura, capaz de insertar mundos posibles acarrea otras manifestaciones, en este caso, el cine. En este apartado se escribe acerca de un jazz que se formó en los altiplanos bonaerenses, otro tipo de hibridación que forma sus bases estructurales con otros tipos de ritmos que van desde los cálidos delirios caribeños hasta la fuerza inigualable de tango. El jazz argentino hace su aparición en el cine y es éste el móvil que lo lanzará al resto del mundo.

Los artistas inmiscuidos en este tipo de Jazz, migraron a otras partes del globo a fusionar sus ritmos, como Leandro “El gato” Barbieri. Para la realización de estas generalidades en cuanto a Jazz argentino se acudió a las investigaciones que desarrollaron Berenice Corti con su libro JAZZ ARGENTINO: la música “negra” del país “blanco (Anexo 6) y N. R. Ortíz Oderigo con “La música afronorteamericana”. Aquí se abarca el tema de las fusiones, de la identidad y se traza una línea temporal que presenta el principio del jazz en la argentina, conciertos y artistas de todo el mundo, que gracias a su aparición se construye una identidad que sigue creciendo conforme pasa el tiempo.



Esta identidad es la misma que se construye a través del cine nacional argentino, que elige agregar este tipo de estilo musical, ayudando a la misma recepción de los artistas y su movimiento mediático por medio de la cinematografía. El año de 1905 fue una fecha en la que los primeros estilos de Jazz comenzaron a escucharse en la región Argentina. Los ritmos afroamericanos se combinaron con los de Buenos Aires para dar como resultado las fusiones afroargentinas que se escuchan hasta la actualidad.

Una serie de acontecimientos que incluyeron la venida de músicos estadounidenses, y el nacimiento de artistas como René Cospito, Eleuterio Yribarren o Roberto Firpo (Anexo 7), siguen la línea del tiempo incluyendo a artistas como Dizzie Gillespie, o Thelonius Monk, que dieron conciertos en los que hacían *Jams* con los artistas de moda de ese momento. Sin embargo, para el año de 1956 en el que los directores, que ya tenían su principal motivo sonoro en el tango y en Gardel, introdujeron melodías jazzísticas que fueron una característica principal para parte del nuevo cine argentino. Uno de ellos fue Lalo Schifrin, exponente argentino de las bandas de swing, quien hizo la banda sonora para el filme *El jefe* de Fernando Ayala, en el año de 1958. Para mediados de los años sesenta el jazz en argentina se consolidó como una apertura significativa al término fusión...

...consistía básicamente en dotar de una sonoridad jazzística a algunas piezas del repertorio popular argentino, especialmente las denominadas folklóricas. El saxofonista Leandro "Gato" Barbieri representó la

avanzada de esta línea en Europa y Estados Unidos con discos como *Third World* y *Latinoamerica*<sup>25</sup>

En 1965 Rubén Barbieri grabó la música para la película de El perseguidor de Osías Wilenski y coincide con la grabación de varios lp's que debutaron en el extranjero. Por otro lado, el mismo Lalo Schifrin es un representante importante del mundo del cine, al ser unos de los compositores más sobresalientes de Argentina. Es creador de bandas sonoras para series de televisión y películas como *Enter the Dragon* (1973) *The Cincinnati Kid* (1965) o *Starsky y Hutch* de 1970, ésta última se filmaría como largometraje en el año 2004.

A partir de los años ochenta hasta la actualidad, el jazz argentino sigue apostando por la fusión y nuevos movimientos que envuelven a nuevos artistas que destacan por un conjunto de ritmos que se concentran principalmente en el tango. Para el cine y la música, es importante el filme *El perseguidor*, ya que después de su proyección no hubo mucha producción de filmes con temas de jazz. Será en 2014 cuando el documental *Doce mil noches de Jazz*, el cual homenajea a los lugares y músicos en los que se tocó este estilo por más de tres décadas. Esta cinta apuesta por regresar las experiencias y melodías que siguen vigentes en los corazones de cada persona rioplatense.



---

<sup>25</sup> Cortí, BERENICE. *JAZZ ARGENTINO: la música "negra" del país "blanco"*. 2015. Buenos Aires.

  
 CAPÍTULO II 

LA TRANSPOSICIÓN A TRAVÉS DEL PERSONAJE

## 2.1. TEORÍA DE LA ADAPTACIÓN: HACIA EL CONCEPTO DE *TRANSPOSICIÓN*

La tarea de adaptar cae en el atentado hacia la literatura, o al menos es lo que se pretende aclarar desde el inicio de las discusiones entre si la literatura es mejor que el cine. Sin entrar en mucho detalle, en este apartado solo se recuperará cómo la adaptación de textos literarios goza de la magia de una hibridación que tal vez no muestra señas epifánicas en silencio como lo hace con el lector de una novela, pero que creará una serie de catarsis que llevarán al espectador a una experiencia casi tocable. Es por eso, que cada adaptación será una creación única que deberá estudiarse por cómo fue el préstamo de su texto antecesor.

El siguiente análisis tiene como objetivo observar los cambios que sufre un texto sustancialmente verbal al ser traducido o transpuesto a otro texto o lenguaje de tipo audiovisual. Ya se ha hecho hincapié que al tomar como objeto de estudio a este filme no se pretendió valorarlo a partir de su texto base, o desde el punto de vista de lo que fue el genio masivo Julio Cortázar. No, aquí fue el *cómo* de su transposición de lenguaje a lenguaje y el interés de indagar el porqué de sus cambios; así cómo determinar cuáles fueron las características que le otorgan esa valorización final al filme de *El perseguidor* de Osías Wilenski, las cuales orbitan en la tradición fílmica, estructura, contexto y musicalidad.

En este sentido y a manera de abrir una discusión en cuanto a los tropos que se utilizarán en este apartado, tenemos que el tipo de traducción que se identifica es el que tiene que ver con el tipo extra-textual, que a su vez dispara

una posible adaptación autónoma que lleva a una semejanza hacia el texto fuente (pero con sus pertinentes transformaciones) y que de manera más acertada recae con el de traducción intersemiótica término que en primera instancia lo abarca Roman Jakobson y después Peeter Torop, los cuales advierten la posibilidad de la *transmutación* del texto fuente mediante el análisis de su contexto sociocultural.

Así, será necesario el análisis estructural tanto del relato como del film, clarificar sus intenciones tanto a un nivel de forma como de expresión y el apuntar en qué tipo de valoración y tradición radican. De igual forma, es necesario el repetir que un filme por su naturaleza de individualidad o independencia, deberá de analizarse de forma autónoma, si se encuentran conceptos como transposición o traducción, será necesario el regreso a la obra fuente para echar un vistazo a su estructura y poner sobre la mesa la posible problemática que se deberá de analizar para un posible traslado.

De esta manera, y para enfatizar más el concepto de traducción intersemiótica e ir tejiendo un primer acercamiento hacia la teoría utilizada en éste trabajo, es pertinente mencionar que además de la identificación de las variantes antes expuestas, estas estarán encaminadas a una serie de consideraciones que deben ser tomadas en cuenta para lograr comprender la estructura de los dos lenguajes que se están utilizando.

En su ensayo, *Intersemiosis y traducción intersemiotica* (1995) Peeter Torop, apunta la manera en el que el trabajo de traducir un texto de partida se complica al ser trasladado a un texto meta por la serie de factores que lo rodean (contexto), en este sentido, al centrarse en el ejercicio de ese mismo traslado pero con otro tipo de sustancia (texto literario-texto fílmico) la transformación será aún más desafiante, ya que: “se incrementará el número de parámetros de evaluación de la actividad de traducción”<sup>26</sup>, el texto fuente deberá de conocerse a un nivel contextual que abarque su lingüisticidad y discurso; además convendrá tomarse en cuenta su intertextualidad y obviamente poner atención a su posición sociocultural y mediática.

Esta última característica nos ayudará a instalar a nuestro texto fuente en otros modos o formas semióticas, en este caso, la cinematografía. Ahora bien, para Torop, la problemática que se sucede al momento de que el director escoge traducir un texto literario a imágenes en movimiento tiene que ser necesario...

...especificar las interrelaciones entre la trama y la historia, y el inicio y el final, cualquier historia trata de acontecimientos y movimientos (o estados) humanos en el espacio y en el tiempo, o más exactamente, en un *cronotopo*, puesto que estas ideas son complementarias.<sup>27</sup>

Posteriormente tenemos la posición de Sergio Wolf que va dentro de la teoría de la adaptación y que pone continuamente en relación a ambos soportes: cine y literatura, intentando crear un diálogo entre diferentes lenguajes.

---

<sup>26</sup> Torop, Peeter. *Intersemiosis y traducción intersemiotica*. REDALYC. 2002. Pág. 3

<sup>27</sup> Op. Cit. Pág. 14

El término de *transposición* implica observar con detenimiento la problemática que este término conlleva, como el cambio de época de ambas obras, el lenguaje, el contexto y punto de vista de cada creador. Este tipo de relación que nace de un concepto que se erige por encima de *adaptación* o *traducción*, y que Sergio Wolf designaría como el más pertinente para hablar del diálogo que se halla entre cine y literatura, mencionando que "... designa la idea de traslado pero también la de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema"<sup>28</sup>.

En este sentido, y retomando a Torop, se tiene que considerar a la adaptación como un texto doble que existirá dentro una cultura literaria y que será inseparable del texto base, esto a su vez contiene la idea de que este tipo de traducción se instalará en dos tipos de tradiciones, las cuales si bien nos recuerdan que el texto audiovisual será inseparable del texto literario, también ayudarán a que el filme sea considerado como una creación que deberá de analizarse o visualizarse de manera diferente y que ayuda, al contrario de lo que se cree, a la difusión o a una recepción innovadora del texto base.

El modelo taxonómico del proceso de traducción, que permitirá el análisis de una adaptación cinematográfica, parte de considerar al cuento y al filme como texto literario y texto audiovisual respectivamente.

---

<sup>28</sup> Wolf, Sergio. *Cine y literatura. Ritos de pasaje*. Paidós. Estudios de comunicación. Pág. 16

Esta consideración permite una metodología que se encuentra en el plano de la expresión (recodificación) y el plano del contenido (transposición). Englobando a ambas en un dominante que dentro de la recodificación tendrá sus características en la forma y lingüística del texto literario y en la transposición será la creatividad, se tratará de crear un perfil en el que se identifiquen dentro de nuestra adaptación. Sumado a esto existirán aquí una serie de cronotopos que fijarán, también, nuestra adaptación y que determinarán también el estado del personaje, los espacios y lo que significan.



## **2.2. WILENSKI Y *EL PERSEGUIDOR*: LA LIBRE ADAPTACIÓN**

Tomando en cuenta la adaptación que hiciera el cineasta y músico Osías Wilenski del cuento “El perseguidor” de Julio Cortázar en el año de 1962, y más allá de su valoración a partir de la obra fuente, tema que se abarcará más adelante, fue necesario, a parte de los análisis que se rescataron de la misma; optar por identificar los rasgos que la hacen posicionarse dentro de una tipología de traducción. Sus transformaciones serán los tropos que ayudarán a los análisis que formaron la base para este trabajo de investigación.



De este modo, se desprende el hecho de que no se puede hablar acerca de la palabra adaptación sin antes descartar lo que es la palabra “fidelidad”. Este adjetivo por años ha determinado la calidad y conservación de los valores tanto estéticos como técnicos de los filmes, que optan por el préstamo de ideas de alguna obra literaria para el nacimiento de otra. Se apuntó con anterioridad al cine como verdugo de la literatura, y sin ahondar tanto en este tema, (ya que se le daría demasiada importancia y sería una especie de déja vú tesista) lo que se trabajó aquí fue la noción de descubrir cómo el cine, con el paso del tiempo se abrió camino hacia nuevos enfoques teóricos, y que gracias a los aferrados investigadores se consolida como una rama nueva que rompe con una imitación y flota sólo en la individualidad artística.

Por otro lado, el término adaptación, que se tomará en este capítulo como herramienta metodológica para nuestro análisis ya que Torop menciona que “...debemos considerar como adaptación cinematográfica exclusivamente las adaptaciones de obras literarias”. El objetivo principal de nuestra tesis es el de asimilar la problemática que tuvo la recepción del filme de Wilenski en un contexto en donde la tradición fílmica era el de recrear las obras literarias de los escritores importantes de la época, lo que concluyó en un impacto de la creación de la cinta a partir de la obra de Cortázar.

Se apunta a la idea de que inevitablemente al ver una adaptación con base en una obra literaria, nuestras asociaciones serán remitidas al texto y se hará una comparación ineludible, sin embargo es a partir de esta misma recepción en la

que una revaloración de la cinta alude a ciertas características que la hacen totalmente independiente al texto literario. En nuestro caso, se parte del hecho de que la película de Wilenski no presenta similitud alguna con el cuento, y que son los préstamos solamente lo que la atarán a la otra. Estos tipos de préstamos la insertan en un trabajo de traducción, que la promueve al rescate de su condición imitadora.

Como adaptación y traducción se moverá también hacia un ejercicio de transposición, que relucirá o que tendrá sus principales modificaciones en el plano del contenido ya que se resumirá en una expresión libre y creativa. Antes de continuar será necesario un esclarecimiento que explique el tipo de adaptación en donde se instala nuestro filme:

La adaptación libre es una interpretación o una versión que transmite una visión enfáticamente individual del texto. El énfasis en la individualidad hace que estos filmes sean paradójicamente cercanos al texto fuente, que constituye el marco para la comprensión de una interpretación individual.<sup>29</sup>

Por otra parte, el *cronotopo concreto* será el que coincida con nuestro tipo de filme, el cual se advierte en el cineasta y...

...no será una cuestión de modernización, sino de la versión particular del cineasta, que puede estar acompañada también por una transferencia temporal. Comparados con las adaptaciones temáticas, estos filmes son más conceptuales y frecuentemente se encuentran más próximos a los textos fuente, aunque suele predominar el estilo del cineasta.<sup>30</sup>

---

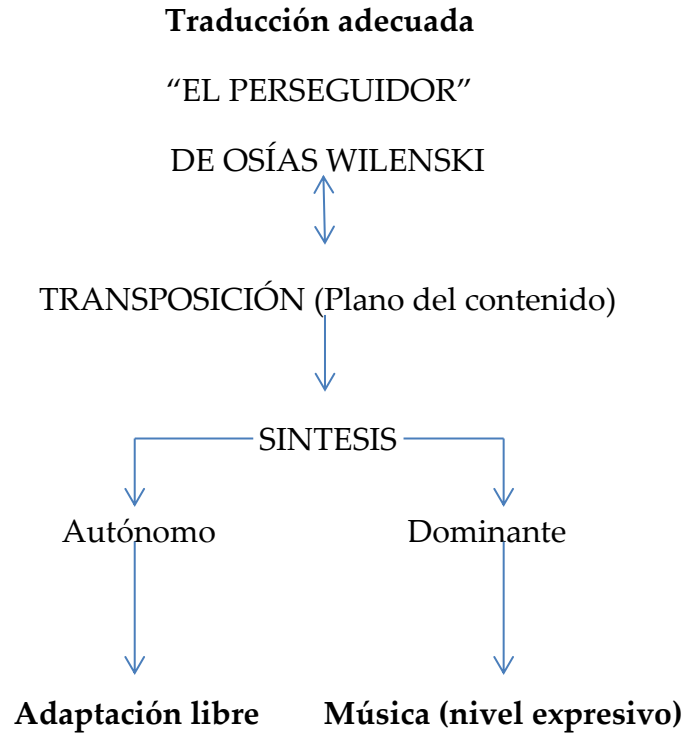
<sup>29</sup> Op. Cit. Pág. 22. 1990

<sup>30</sup> Op. Cit. Pág. 23. 1990.

Para Wilenski, el texto fuente significó un terreno en el que la oportunidad para la experimentación fílmica y musical representaría un estilo que se aprecia en *leitmotivos* a lo largo de su carrera cinematográfica. La música, los espacios, y el personaje principal serán los que reflejarán el punto de vista del cineasta, perspectiva que crea atmósferas a partir de episodios en los que la vida porteña se compenetra con ámbitos que se muestran en el texto fuente pero que brillan por su originalidad.

Las transformaciones más significativas fueron en los espacios, los personajes y el dominante que es la música; ¿Por qué recae el dominante en la música? porque es un tropo que abarca a los dos obras, los autores, la temática y será la que mueva al protagonista de la historia. En el cuento funcionará para identificar a uno de los grandes en el Jazz, Charlie Parker, en el filme para la identificación de un gran estilo de hibridación musical, el jazz argentino. El análisis de los espacios se trabajará en el siguiente capítulo con el uso del cronotopo, y el dominante musical tendrá su propio capítulo a través del concepto de intertextualidad musical.

Basándose en el modelo de Torop el esquema de nuestra adaptación fílmica quedó de la siguiente forma:



Este análisis se estaciona en el plano del contenido, significando una síntesis que se edifica como dominante y autónoma; una adaptación que encuentra esos primeros principios en una selección que se expresa en la libertad musical como idea central de la transposición. Ésta, desglosa a continuación, las características de los cambios más significativos, comenzando con los indicios en la mirada de esos narradores que expresan el plano general del universo de Osías Wilenski.



### 2.3. NARRADORES, PERSPECTIVAS Y TIEMPO

En cualquier sistema comunicativo hay un diálogo en el cual existen, como se ha tratado ya desde largas generaciones, la presencia de un *emisor y receptor*, los cuales intercambian códigos que hacen posible una comunicación, manifestándose dentro de un sinfín de posibilidades, en un primer caso se advierte la imagen clásica de personas físicas en una conversación, simplificando de alguna manera el sentido en el que ese mensaje se transmite. Mas en nuestro caso, el cine, se advierten una serie de abstracciones tanto dentro de la composición del encuadre (*destinador*) como fuera de éste (*destinatario*) que se detallan dentro de la teoría de la adaptación cinematográfica y que permiten comprender el juego que este tipo de abstracción presenta, como figuras que nos explican quién es el que comunica, cómo, y de qué forma a un nivel de presencia no visual sino como una mera forma asociativa.

En este apartado se presentan aquellas figuras principales que funcionaron como narradores y narratarios o como figuras de transmisión que hacen caso al punto de vista del cineasta y su microcosmos. Su permanencia en el filme se advierte, como se pudo ver en el primer apartado de éste trabajo, como presencias dentro de la composición del fotograma que fungen como préstamos del relato cortazariano, que no funcionan necesariamente como una presencia humana sino como elementos dentro de una ambientación (emblemas de emisión).

Ahora bien, hasta aquí parecería que el film se dedica única y exclusivamente a presentarnos a Juan Ríos, su personalidad y música, los pasajes que tienen que ver con el amor que siente por Martha, (Lan en el relato junto a su embarazo) y la presentación de su hija “Piedrita” (Bee, en el relato) elementos que conforman una introducción a la vida del personaje principal. La segunda mitad del filme hace más evidente la fidelidad hacia el texto de partida y gira en torno hacia los dos personajes principales: Johnny y Bruno, éste último tomado como la presencia con más sentido dentro del relato, ya que se considera tan importante como Johnny Carter porque sin él la diégesis no se lograría.

Éste, dentro del relato, funciona como un *narrador homodieético (omnisciente)*<sup>31</sup> que habla en primera persona y que es la voz principal que describe de manera externa al personaje y a todo su contexto. Desde el primer párrafo se puede apreciar este tipo de narrador:

Dédée me ha llamado por la tarde diciéndome que Johnny no estaba bien, y he ido en seguida al hotel. Desde hace unos días Johnny y Dédée viven en un hotel de la rue Lagrange, en una pieza del cuarto piso. Me ha bastado ver la puerta de la pieza para darme cuenta de que Johnny está en la peor de las miserias; la ventana da a un patio casi negro, y a la una de la tarde hay que tener la luz encendida si se quiere leer el diario o verse la cara. No hace frío, pero he encontrado a Johnny envuelto en una frazada, encajado en un roñoso sillón que larga por todos lados pedazos de estopa amarillenta...<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Genette, Gérard. *Figuras III*. Ed. Lumen. España. 1973

<sup>32</sup> Cortázar, Julio *El perseguidor y otros relatos*. Ed. Iberlibro. 1969.

Bruno, el biógrafo y amigo de Johnny Carter, es el responsable de poner en evidencia la vida del músico, es su confidente, su acompañante y el filtro de los numerosos escándalos publicados. Funciona también como personaje, poniéndolo en la situación de un *narrador protagonista* ya que tiene parte dentro de la diégesis y como su nombre evoca, es el responsable del desarrollo de la misma y se construye a su vez, como personaje. Cuenta su propios hechos dentro del relato y se envuelve de lo que le sucede a Johnny y es en parte, también, un perseguido por la manía de su amigo, que lo pone a dudar de su propia posición dentro del universo del relato.

Este ojo que todo lo ve (narrador) se traduce en el film como una figura de *observador*<sup>33</sup> ya que mantiene informado al receptor de lo que acontece a Juan y es el encargado del desarrollo de varios elementos dentro de la proyección: en primer lugar, y de alguna manera como en el relato, el que recuerda los acontecimientos de Johnny/Juan y en segunda instancia, el que se encarga de escribir acerca de su vida para proporcionarla al mundo. En este caso, es el que presenta solo al receptor-espectador éstos sucesos.

A partir de aquí se hará una comparación de los narradores, narratarios y observadores tanto implícitos como explícitos en lo que resta de la cinta y se seguirán analizando, también, mediante las categorías que se usaron al principio de éste capítulo el encuadre y composición de las mismas.

---

<sup>33</sup> La figura del observador, para di Chio y Casetti trabaja como un informador, que da razón de lo que pasa a su alrededor, puede dar razón acerca de lo que sucede en tal situación u otorgar indicios del carácter o actividades de algún personaje.

Se hace un énfasis muy preciso sólo a aquéllas secuencias en las que se encontraron vicisitudes con el relato, y se comienza con uno de los pasajes más significativos dentro del filme ya que posee un traspaso muy pertinente y es el que presenta una de las secuencias más interesantes por su fragmentación, elementos y significados. Me refiero a la escena del sillón en la que Johnny Carter permanece sentado mientras habla del destiempo junto a su biógrafo Bruno, el cual va describiendo los detalles tanto del personaje como del ambiente: la puerta del departamento, la oscuridad, el desamparo y la sensación de entrar a otro mundo.

La cara de Irma (nombre usado por Osías en la cinta) muestra los signos del tiempo, y otorga los *indicios*<sup>34</sup> necesarios para montar el motivo principal que crea la atmósfera en la continuidad de la historia. Irma funciona aquí como un Narrador y al contrario de lo que se ve en Johnny ella radica en hacerle una advertencia tanto al espectador implícito como al explícito, en ésta primera toma de primer plano se muestra un *flashforward* “que prevé...”<sup>35</sup> a Bruno y a los que observan el film de lo que pasará si dan un paso más a la pieza en donde se encuentra Johnny. Su papel de Narratorio la mantiene como una espectadora, también a los sucesos que le ocurrirán a Johnny.

---

<sup>34</sup> “...nos conducen hacia algo que permanece en parte implícito: los presupuestos de una acción, el lado oculto de un carácter, el significado de una atmósfera etc;” (di Chio y Casetti Pág. 113)

<sup>35</sup> Op. Cit. 203.





INCAATV<sup>36</sup>

*“Dédée me ha llamado por la tarde diciéndome que Johnny no estaba bien, y he ido en seguida al hotel”<sup>37</sup>*

Al observar el rostro de Irma, en un primer plano, se pone una especial atención a lo que los ojos y fisionomía proyectan, indicios que solo ella y el espectador, tanto implícito (Bruno) como el receptor explícito (persona que ve el film) pueden o suponen saber; éste rasgo permite construir el futuro de la historia y un posible desenlace. El primer plano en Irma combina con el de Johnny que desenfoca en la parte trasera del encuadre formando una simbiosis en los personajes: los dos se unen para mostrar el tipo de tensión que permanece de manera constante en la trama y que se verá a lo largo de la secuencia. Este tipo de composición nos lleva nuevamente a poner al personaje como una figura

---

<sup>36</sup> Osías Wilenski. (*El perseguidor*, 1962) Minuto: 29:33 <https://www.youtube.com/watch?v=h-1u74ThInw&t=1887s>

<sup>37</sup> Op. cit. Pág. 1

de *informador*, herramienta de la que se vale el cineasta para trasladar la sensación de ese primer encuentro con la historia contada.

A continuación se mostrará tanto el pasaje del relato (el diálogo da inicio en el segundo párrafo) como el guion del film, esto con la finalidad de descubrir los préstamos y la transformación significativa que tiene el relato al ser adaptado al cine. Se puede observar una modificación en cuanto a los temas que el cineasta escogió para otorgarle otra dirección al relato. Un ejemplo de esto es poner de manifiesto otros temas importantes en el film: el tema de la ciudad y la posición que tiene Juan Ríos frente a Johnny Carter.

En el primero es pertinente mencionar que Osías Wilenski, al momento de filmar la cinta, se encuentra en una ruptura entre generaciones cinematográficas: el cine tradicionalista de la época de oro que data del período de 1943 a 1955 aproximadamente, el cual presentó una etapa oscura y de dictámenes que la enraizaron en el olvido y que poco después se emanciparía con la llegada de imágenes nuevas de un cine experimental que traían consigo los jóvenes y la época de los años 60. Los viejos y nuevos talentos se vieron insertos bajo el dictamen de nuevas concesiones que llevan al cine a una época de oscurantismo y no sólo al círculo cinematográfico sino a todo el ámbito cultural. El filme proyecta el vacío y un Buenos Aires visto a través del ojo de una decadencia cultural. Juan Ríos por su parte, actúa como un ejemplo del genio no valorado, como un simple efebo que quiere ser como sus contemporáneos que triunfan fuera de su país. A continuación el relato y el guion en comparación:

RELATO	FILME
<p><b>Johnny:</b> -El compañero Bruno es fiel como el mal aliento...-</p>	<p><b>Juan</b> Compañero Bruno, fiel como el mal aliento.</p>
<p><b>Bruno:</b> -Hace rato que no nos vemos- le he dicho a Johnny- Un mes por lo menos-</p>	<p><b>Bruno</b> Hacía rato que no nos veíamos. Un mes por lo menos.</p>
<p><b>Johnny:</b> -Tu no haces más que contar el tiempo- me ha contestado de mal humor- -El primero, el dos, el tres, el veintiuno. A todo le pones un número. Y ésta es igual. ¿Sabes por qué está furiosa? Porque he perdido el saxo. Tiene razón después de todo-...</p>	<p><b>Juan</b> No hacés más que contar el tiempo, el dos, el tres, el veintiuno. A todo le ponés un número, es ésa es igual. ¿Sabés por qué está enojada? Me había conseguido un saxo y lo perdí.</p>
<p><b>Bruno:</b> -¿Pero cómo has podido perderlo?- le he preguntado, sabiendo en el mismo momento que era justamente lo que no se le puede preguntar a Johnny.</p>	<p><b>Bruno</b> ¿Pero cómo lo pudiste perder? Contestáme. ¿Cómo lo perdiste?</p>
<p><b>Johnny:</b> -En el <i>metro</i>- ha dicho Johnny. Para mayor seguridad lo había puesto debajo del asiento. Era magnífico viajar sabiendo que lo tenía debajo de las piernas, bien seguro.</p>	<p><b>Juan</b> En el <b>subterráneo</b>.</p>

<p><b>Dédé:</b> -Se dio cuenta cuando estaba subiendo la escalera del hotel- ha dicho Dédé, con la voz un poco ronca-. Y yo tuve que salir como una loca a avisar a los del <i>metro</i>, a la policía.</p> <p><b>Bruno:</b> Por el silencio siguiente me he dado cuenta de que ha sido tiempo perdido. <b>Pero Johnny ha empezado a reírse como hace él, con una risa más atrás de los dientes y de los labios.</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>Irma</b></p> <p>Se dio cuenta recién aquí, y yo tuve que salir como una loca a avisar a los del sub y la policía.</p> <p style="text-align: center;"><b>Juan</b></p> <div data-bbox="885 579 1347 915" style="text-align: center;"> </div> <p style="text-align: center;">INCAA TV<sup>38</sup></p>
<p><b>Bruno:</b> -¿Y no puedes conseguir otro? (...)</p>	<p style="text-align: center;"><b>Bruno</b></p> <p style="text-align: center;">¿Y no podés conseguir otro? (...)</p>
<p><b>Bruno:</b> -¿Cuándo empiezas, Johnny?-</p>	<p style="text-align: center;"><b>Bruno</b></p> <p style="text-align: center;">¿Cuándo empezás?</p>
<p><b>Johnny:</b> -No sé. Hoy, creo, ¿eh Dé?</p>	<p style="text-align: center;"><b>Juan</b></p> <p>No sé, hoy, creo, ¿eh Irma?</p>

<sup>38</sup> Wilenski, Osías (*El perseguidor*, 1962) Minuto: 30:31 Url.: [www.youtube.com/watch?v=h:1u74ThInw&t=2077s](http://www.youtube.com/watch?v=h:1u74ThInw&t=2077s)

<p><b>Dédée:</b> -No, pasado mañana . Lo mismo da -ha dicho Dédée-. La cuestión es que no tienes saxo.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Irma</b></p> <p>No, pasado mañana, pero total es lo mismo, no tenés saxo.</p>
<p><b>Johnny:</b> -¿Cómo lo mismo da? No es lo mismo. Pasado mañana es después de mañana, y mañana es mucho después de hoy. Y hoy mismo es bastante después de ahora, en que estamos charlando con el compañero Bruno y yo me sentiría mucho mejor si me pudiera olvidar del tiempo y beber alguna cosa caliente.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Juan</b></p> <p>¡No, no es lo mismo! Pasado mañana es después de mañana y mañana es bastante después de hoy y hoy es justo después de ahora... ¡ahora! Que estamos charlando con Bruno...yo me sentiría mucho mejor si pudiera olvidarme del tiempo, y tomar algo caliente.</p>
<p><b>Dédée:</b> -Ya va a hervir el agua, espera un poco- (...)</p>	<p style="text-align: center;"><b>Irma</b></p> <p>Esperá...ya está lista (...)</p>
<p><b>Dédée:</b> -Creo que llamaré al doctor Bernard -ha dicho Dédée, mirando de reojo a Johnny, que bebe su ron a pequeños sorbos-. Tienes fiebre, y no comes nada.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Irma</b></p> <p>Tenés fiebre, voy a llamar al médico.</p>

<p><b>Johnny:</b> -Si tuviera el saxo lo recibiría con una música que lo haría bajar de vuelta los cuatro pisos con el culo en cada escalón (...)</p>	<p style="text-align: center;"><b>Juan</b></p> <p>Si tuviera el saxo lo recibiría con una música que lo haría bajar los 3 pisos de cabeza.</p>
<p><b>Johnny:</b> Yo creo que la música ayuda siempre a comprender un poco este asunto. Bueno, no a comprender porque la verdad es que no comprendo nada. Lo único que hago es darme cuenta de que hay algo. Como en esos sueños, no es cierto, en que empiezas a sospecharte que todo se va a echar a perder, y tienes un poco de miedo por adelantado; pero al mismo tiempo no estás nada seguro, y a lo mejor todo se da vuelta como un panqueque y de repente estás acostado con una chica preciosa y todo es divinamente perfecto.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Juan</b></p> <p>Mirá, Bruno la música ayuda...con eso del tiempo.</p> <p style="text-align: center;"><b>Bruno</b></p> <p>¿A comprenderlo?</p> <p style="text-align: center;"><b>Juan</b></p> <p>No, a comprender no, la verdad es que no comprendo nada. Lo único que hago es darme cuenta de que hay algo. Como en esos sueños ¿sabés? en que parece que todo se va a echar a perder y a lo mejor todo se da vuelta como un panqueque, y estás acostado con una chica preciosa y, todo es divinamente perfecto.</p>

**Bruno:** -Se golpea la cabeza con el puño cerrado. La cabeza le suena como un coco-.

**Juan**



INCAATV<sup>39</sup>

**Johnny:** -No hay nada aquí dentro, Bruno, lo que se dice nada. Esto no piensa ni entiende nada. Nunca me ha hecho falta, para decirte la verdad. Yo empiezo a entender de los ojos para abajo, y cuanto más abajo mejor entiendo. Pero no es realmente entender, en eso estoy de acuerdo.

**Juan**



¡No hay nada aquí dentro! Esto no piensa ni entiende nada... La verdad es que yo empiezo a entender de los ojos para abajo, cuanto más abajo mejor.

**Johnny:** -Me di cuenta cuando era muy chico, casi en seguida de aprender a tocar el saxo. En mi casa había siempre un lío de todos los diablos, y

**Juan**

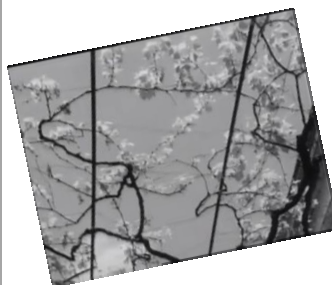
Bruno, ¿nunca te conté de los problemas que había en mi casa? Siempre había un lío de mil diablos

<sup>39</sup>Wilenski, Osías (*El perseguidor*, 1963) Minuto: 30:10 Url.: [www.youtube.com/watch?v=h:1u74ThInw&t=2077s](http://www.youtube.com/watch?v=h:1u74ThInw&t=2077s)

<p>no se hablaba más que de deudas, de hipotecas. ¿Tú sabes lo que es una hipoteca? Debe ser algo terrible, porque la vieja se tiraba de los pelos cada vez que el viejo hablaba de la hipoteca (...)</p>	<p>¿vos sabés lo que es una hipoteca? Debe ser algo terrible porque la vieja se tiraba de los pelos cada que la vieja hablaba de la hipoteca y acababan a los golpes. (...)</p>
<p><b>Johnny:</b> A lo mejor no perdí el saxo en el <i>metro</i> a lo mejor... (...)</p>	<p style="text-align: center;"><b>Juan</b></p> <p>A lo mejor no lo perdí...a lo mejor lo... (...)</p>
<p><b>Johnny:</b> ...la cuestión es que yo había tomado el <i>metro</i> en la estación de Saint-Michel y en seguida me puse a pensar en Lan y los chicos, y a ver el barrio. Apenas me senté me puse a pensar en ellos. Pero al mismo tiempo me daba cuenta de que estaba en el <i>metro</i>, y vi que al cabo de un minuto más o menos llegábamos a Odeón, y que la gente entraba y salía. entonces seguí pensando en Lan y vi a mi vieja cuando volvía de hacer las compras, y empecé a verlos a todos, a estar con ellos de una manera hermosísima, como hacía mucho que no sentía. Los recuerdos son siempre un asco, pero esta vez me</p>	<p style="text-align: center;"><b>Juan</b></p> <p>Quiero fumar... (El pasaje se traduce en imágenes, ésta escena en particular es la que resume todo el relato dentro del film, del humo del cigarro de Juan se funden dentro de otra secuencia los recuerdos de Johnny dentro del relato):</p> <div style="display: flex; flex-direction: column; align-items: center;">   </div>



gustaba pensar en los chicos y verlos. Si me pongo a contarte todo lo que vi no lo vas a creer porque tendría para rato. Y eso que ahorraría detalles. Por ejemplo, para decirte una sola cosa, veía a Lan con un vestido verde que se ponía cuando iba al Club 33 donde yo tocaba con Hamp (...)



INCAATV<sup>40</sup>

**Johnny:** -¿Cuánto hará que te estoy contando este pedacito?-

**Juan**

¿Te das cuenta?

**Bruno:** -No sé, pongamos unos dos minutos-

**Bruno**

Unos dos minutos más o menos...

**Johnny:** Apenas un minuto y medio por tu tiempo, por el tiempo de ésa -ha dicho rencorosamente Johnny-.

**Juan**

Dos minutos por tu tiempo, por el tiempo de ésa. Vi a mamá, a Martha a mi hermanita muerta...

<sup>40</sup>Wilenski, Osías. (*El perseguidor*, 1963) Minuto 34:50 al 37:50 Url.: [www.youtube.com/watch?v=h:1u74ThInw&t=2077s](http://www.youtube.com/watch?v=h:1u74ThInw&t=2077s)

<p><b>Johnny:</b> -Entonces, ¿cómo puede ser que yo haya estado pensando un cuarto de hora, eh, Bruno? ¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio? Te juro que ese día no había fumado ni un pedacito ni una hojita –agrega como un chico que se excusa–.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Juan</b></p> <p>...te juro que ese día no había tomado una gota.</p> <p><b>Bruno:</b> ¿y nada de drogas?</p> <p><b>Juan:</b> No no...nada de drogas.</p>
<p><b>Bruno:</b> Se tapa la cara con las manos y tiembla.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Bruno</b></p> <div data-bbox="878 743 1357 1094" style="text-align: center;"> </div> <p style="text-align: center;">INCAATV<sup>41</sup></p>
<p><b>Bruno:</b> De manera que al final me he ido de la pieza, pero antes ha pasado una de esas cosas que tienen que pasar –ésta u otra parecida–, y es que cuando me estaba despidiendo de Dédée y le daba la espalda a Johnny he sentido que algo ocurría, lo he visto en los ojos de Dédée y me he vuelto rápidamente (...)</p>	<p style="text-align: center;"><b>Juan</b></p> <p style="text-align: center;">Bruno...Mirá que linda cicatriz</p> <p style="text-align: center;">IncaaTV<sup>42</sup></p>

<sup>41</sup> Wilenski, Osías. (*El perseguidor*, 1963) Minuto: 38:48 Url.: [www.youtube.com/watch?v=h:1u74ThInw&t=2077s](http://www.youtube.com/watch?v=h:1u74ThInw&t=2077s)

<sup>42</sup> Wilenski, Osías. (*El perseguidor*, 1963) Minuto: 39:49 Url.: [www.youtube.com/watch?v=h:1u74ThInw&t=2077s](http://www.youtube.com/watch?v=h:1u74ThInw&t=2077s)

y he visto a Johnny que se ha quitado de golpe la frazada con que estaba envuelto, y lo he visto sentado en el sillón completamente desnudo, con las piernas levantadas y las rodillas junto al mentón, temblando pero riéndose, desnudo de arriba a abajo en el sillón mugriento.

Johnny: Bruno, mira qué hermosa cicatriz tengo entre las costillas.



**Dédé:** -Tápate-.

-Está así desde que volvimos de la gira por Bélgica. Había tocado tan bien en todas partes, y yo estaba tan contenta.

**Bruno:** -Me pregunto de dónde habrá sacado la droga- he dicho, mirándola en los ojos.

**Dédé:** -No sé. Ha estado bebiendo vino y coñac casi todo el tiempo. Pero también ha fumado, aunque menos que allá...

**Bruno:** Allá es Baltimore y Nueva York, son los tres meses en el hospital psiquiátrico de Bellevue, y la larga temporada en Camarillo.

**Irma**

¡Tapáte!

...es peor que nunca...

**Bruno:** Si Juancito viviera en otro país, y fuera un Johnny de verdad, sería la gran estrella que merece, pero aquí... apenas si somos mil los que lo admiramos...

<p><b>Bruno:</b> ¿Realmente Johnny tocó bien en Bélgica, Dédéé?</p> <p><b>Dédéé:</b> –Sí, Bruno, me parece que mejor que nunca. La gente estaba enloquecida, y los muchachos de la orquesta me lo dijeron muchas veces. De repente pasaban cosas raras, como siempre con Johnny, pero por suerte nunca delante del público. Yo creí... pero ya ve, ahora es peor que nunca. (...)</p> <p><b>Bruno:</b> –Me imagino que se han quedado sin dinero-.</p>	<p><b>Bruno</b></p> <p>¿Cómo le fue en la gira?</p> <p><b>Irma</b></p> <p>El público frío, pero él tocó bien, estaba contento... a Johnny le importa un bledo que lo crean un genio o no, cuando toca está en otro mundo.</p> <p><b>Bruno</b></p> <p>Me imagino que andarán sin plata.</p>
--	--



#### 2.4. EXISTENTES EXISTENCIALES. JUAN RÍOS: UN HÉROE EN SÍNCOPA

Son ya variadas las teorías y trabajos enfocados a la decodificación del personaje, identificando sus funciones específicas dentro de la narración, las cuales han ido formando una tradición en cuanto a la construcción del personaje literario hasta nuestros días (Propp, 1928). Autores como García Jiménez, Garrido Domínguez y Seymour Chatman se preocupan de la poca investigación acerca de este elemento tan esencial dentro de la diégesis. Es así, que este último, en su texto *La estructura narrativa en la novela y en el cine* (1978) abarca el hecho de que obviamente será necesaria una estructura narrativa para identificar al personaje dentro de las posibles acciones que éste desarrolle, más para su definición queda claro que a partir de la *Poética* de Aristóteles ya se observaba a un *agente* con posibles rasgos que decretan finalmente el carácter del mismo, dotándolo de presencias que logran una identificación de su personalidad.

Toda esta propuesta se vería reflejada más adelante en el formalismo ruso y los estructuralistas, los cuales toman la presencia del *actante* bajo parámetros similares a los inicios aristotélicos. Al final Chatman opta por inclinarse hacia el hecho de que finalmente algunos de los personajes de cualquier historia poseen desde el principio características que los irán colocando en una posición psicológica, la cual comprende más la introspección que sólo las acciones del mismo, y propondrán su presencia como un objeto de estudio que deberá tomarse no sólo por lo que hace sino por el sentido de realidad que lo rodea (cómo el personaje logra una identidad

a partir de sus atributos representativos). José Luis Sánchez Noriega, por su parte, y con su libro *De la literatura al cine* (2000), sigue la noción de Chatman apuntando:

Los personajes como construcciones narrativas necesitan términos para su descripción, y no hay razón para rechazar los que se extraen del vocabulario general de la psicología, moralidad o cualquier otro aspecto relevante de la experiencia humana. Los términos en sí no pretenden tener validez psicológica. Su validez no es lo que se discute: un rasgo de un personaje de ficción, al contrario que un rasgo de una persona real, sólo es una parte de la construcción narrativa.<sup>43</sup>

Es así como se comprenderá el rol que un personaje abarca dentro de la historia, el cual al tratar de colocarlo dentro de roles o estereotipos que lo dotarán de magia para un acercamiento con el espectador serán sólo la punta del iceberg. Dentro de este apartado, que más allá de identificarlo a partir de una tradición fílmica (que no es menos importante) será relevante el presentarlo como un personaje de película que no valdrá a partir de su “otro yo” literario sino que se analizará el cómo de su transformación y los rasgos que presenta para asumir el punto de vista del cineasta, que será uno de los sitios que servirán al filme para uno de los objetivos finales de esta investigación: ver al filme como una construcción de un contexto genérico en el que el personaje servirá como una representación de esa cultura de cinematografía experimental e híbrida en su musicalización.

---

<sup>43</sup> Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine*. 2000. Ed. Paidós. Pág. 126.

Será pertinente además tomar en cuenta la problemática que orbita en torno a esta misma transformación del personaje que se encuentra a partir de una serie de implicaciones que dentro de los parámetros de una traducción intersemiótica se vislumbran. Peeter Torop en su texto *Intersemiosis y traducción intersemiótica* (1990) lo trata a través del término cronotopo, y es a partir éste, (cronotopo psicológico) que se realizó la lectura de los dos personajes principales: Bruno y Juan Ríos, teniendo en cuenta que el último tuvo transformaciones más notables.

Es así que para lograr un acercamiento hacia lo que compete a las transformaciones del personaje, primero se necesita identificar lo que esta palabra conlleva. Si se habla de transposiciones, se apunta al texto fuente, y en este caso, de literatura, en donde tanto el personaje literario como el personaje cinematográfico estarán dotados de particularidades que los diferenciarán notablemente. El primero aparecerá entre líneas, impregnado de una falta de visibilidad que el lector tratará de vislumbrar por medio de sus asociaciones con otros mundos significantes y gracias a las descripciones que el escritor le otorgue. El personaje cinematográfico en cambio, se muestra como es en la imagen, el cineasta lo presenta para que el espectador se instale en su forma de vislumbrar el mundo. Será parte incommensurable de las acciones dentro de la historia, y protagonista de los sucesos importantes en el relato.

Para esta sección, en la que se le da importancia a dos de los personajes principales, Bruno será parte esencial también, se trabajará con un modelo que presenta el rol de los existentes o de los actantes dentro del filme en el que

trabajamos. Estos dos personajes serán Juan Ríos por una parte, que muestra una transformación considerable al momento de ser trasladado del texto literario al fílmico por consideraciones que se inclinan hacia el ámbito de la visión del mundo del cineasta, por otra parte tenemos al objeto que acompaña al personaje principal y que funciona casi como otro protagonista que orbita en el mundo inanimado pero que se suma a la parte que mantiene vivas las atmósferas, el ritmo de la trama y provoca un cambio en los personajes, me refiero a la música que se escucha a través del saxo alto que acompaña reiteradamente a Juan Ríos.

Del personaje construido se decodificarán sus conductas, propósitos y posición dentro de la historia en el filme, sobre todo lo que gira en torno al protagonista principal: Juan Ríos. Para esto recurriremos a lo que Di Chio y Casetti llaman *existentes*, los cuales se dividirán en los personajes (aquél ser que esté vivo dentro del encuadre) y los ambientes (los objetos, las cosas inanimadas) siempre dentro del plano cinematográfico. Los personajes y los ambientes tendrán conductas que los ayudarán a existir dentro de la narración y que definirán la importancia de sus acciones. Se podrán identificar por medio de sus nombres, sus actos, su existencia como objeto o como ser animado (el nombre propio del protagonista, por ejemplo, o el tornado en una cinta con temas meteorológicos).

Ahora bien, se presentan también categorías que anuncian los ambientes (disarmónico, armónico, histórico etc.) y a los personajes en un determinado rol (protagonista, modificador, influenciador) como actante o como persona (lineal, plano, redondo) cada uno con sus respectivas características.



Para el análisis de nuestro personaje principal nos estacionaremos en el de actante, ya que es el que se centra más en cuanto a una figura heroica y a su naturaleza abstracta. Por otra parte, y para apoyar la noción de figura heroica en Juan Ríos, se hace una comparación con la figura mítica de Orfeo.

De este modo, la ambientación funcionará también para situar al espectador en la época en la que se da la trama. En este sentido podríamos decir que los espacios principales que predominan en *El perseguidor* serán escenarios ricos en cuanto a la aparición de la música, las escenas más ricas en cuanto a elementos dentro del encuadre serán aquéllos en los que aparecerán la taberna en donde toca el quinteto Nuevo Jazz, el estudio de grabación, las presentaciones subterráneas y los bares (figura). Por otra parte, el ambiente será *histórico*<sup>44</sup>, al presentar el Buenos Aires de la época del sesenta.

Por otro lado, la figura de Juan Ríos desde este momento funcionará como un actante (en algún otro momento de la investigación se le dirá personaje principal o protagonista, aunque en este apartado será pertinente mostrarlo a través de sus características como una representación heroica por medio de esta concepción). Será así que para posicionarnos en el término de actante, se recurrirá a Di Chío y Casetti pero las nociones principales para las bases para los roles actanciales se tomarán de las propuestas por Vladimir Propp. Un actante será definido de la siguiente manera:

---

<sup>44</sup> Este ambiente servirá para situar la época en la que se mueven la trama y se instalan “regiones precisas”. Será fácil instalarse en los lugares mediante este tipo de ambientación.

Otro modo de analizar el personaje consiste en leer tanto su entidad como su actuación desde un punto de vista esencialmente abstracto (...) no se examina al personaje ni en términos fenomenológicos (el carácter y el comportamiento tal como se expresan), ni en términos formales (la clase de actitudes y de acciones expresadas) sino que sacan a la luz los nexos estructurales y lógicos que lo relacionan con otras unidades (...) el personaje ya no se considera como una persona tendencialmente real, ni como un rol típico, sino, en terminología narratológica, un *actante*, un elemento (...) un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que esta avance.<sup>45</sup>

Las nociones basadas en Propp permitirán el análisis del actante por medio de su método para el estudio del cuento literario que sirve también para el desglose del relato cinematográfico. Las constantes se presentan y se establecieron de la siguiente manera:

**Sujeto**<sup>46</sup>: Juan Ríos. Brilla como un músico de jazz, y junto a su instrumento (saxo), busca constantemente esa ejecución perfecta que lo hará el mejor ejecutante de un estilo que representa parte del contexto del filme.

**Objeto**<sup>47</sup>: La música. Será la que mueve al protagonista principal, a los demás personajes, los escenarios y acontecimientos.

**Destinador**: Para este tropo utilizaremos a Bruno, el crítico de jazz que es el que acompaña a Juan en sus ratos de delirio, a contrarrestar las drogas, a conseguir los saxos que pierde, es el que representa el equilibrio en la historia. Aquí podrían mencionarse los personajes de la Marquesa (la mecenas y amante de Juan Ríos que

---

<sup>45</sup> Op, Cit. Pág. 164.

<sup>46</sup> Es aquél que se mueve en la narración y hacia el objeto deseado.

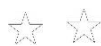
<sup>47</sup> El objeto será aquello que el sujeto desea, y puede ser representado ya sea por cosas o alguna actitud, como la venganza, el amor, etc.

le proporciona dinero para sus vicios y sus instrumentos) e Irma, la novia de Juan, será la que lo cuidará y le proporcionará también los estupefacientes. Ambas, aman al músico atormentado, colérico e intransigente.

**Destinatario**<sup>48</sup>: En este punto Bruno aparecerá como beneficiario del objeto de Juan Ríos, el obtiene fama por medio de éste al escribir su biografía.

**Oponente**<sup>49</sup>: La muerte de la hija de Juan (Piedrita), las drogas, los delirios y el alcoholismo del protagonista impiden que su música tenga buena recepción, sus actitudes, miedo al fracaso y constantes crisis existenciales frenarán la realización de buenas grabaciones de estudio y ejecutar bien su música, a la cual destruye constantemente al saberla mediocre y vacía.

**Ayudante**<sup>50</sup>: Existirá algo más que ayuda al personaje a tratar de conseguir el objeto deseado, a parte de los personajes, la voluntad y la pasión por tocar la música será la fuerza que le ayuda a Juan Ríos a tener esclarecimientos en los que lograba tocar y adquirir su música como él quería, aunque la misma muerte de su hija lo sume en una profunda crisis que lo aleja cada vez más de su música, hasta que a causa de los excesos muere.



---

<sup>48</sup> Es un sujeto que tendrá la oportunidad de obtener el objeto anhelado, podrá ser no sólo el protagonista principal.

<sup>49</sup> Es lo que impedirá al protagonista llegar hacia su objeto. Pueden ser personas u otros elementos dentro de la historia.

<sup>50</sup> Es algún elemento que ayudan al protagonista a llegar a su objeto deseado.



CAPÍTULO III



*HISTORIAS DE “CRONOTOPIOS” Y DE TRAMAS:*

TIEMPO Y ESPACIO.

### 3.1. DEL TEXTO LITERARIO AL FILME: ENTRECruzAMIENTOS TEMPORALES

Drama is life with the dull  
bits cut out  
-Alfred Hitchcock-

Para el siguiente apartado se utilizaron conceptos que van de la mano para trabajar con textos literarios pero que fueron pertinentes incluir a nuestro análisis fílmico. Al inicio de esta investigación se trató el tema del tiempo y el espacio en forma comparativa entre la obra y el filme, trabajando el lenguaje cinematográfico con las medidas establecidas de Gérard Genette en su libro *Figuras III*; esto sirvió para establecer lo que cambió y permaneció dentro de la misma adaptación y lo más importante: afirmar que el filme dispara temporalidades que alcanzan los estándares adecuados dentro del uso de técnicas que forman parte de un buen montaje.

Después nos instalamos en el término Cronotopo, el cual nos permitió decodificar los entrecruzamientos entre obra y adaptación, y ver el porqué de las diferencias y similitudes; esta tarea hizo que el filme analizado obtuviera el valor necesario como creación independiente al instalarlo y estudiarlo por medio de la teoría que engloba el cronos en cuestiones que van desde la literatura y terminan en un filme. Para esta tarea se tomaron las tipologías cronotópicas de Peeter Torop que se encuentran en el texto ya mencionado *Intersemiosis y traducción intersemiótica* (1995) que otorgó los instrumentos para la identificación del tipo de traducción en nuestra adaptación.

Es en este sentido, e instalándonos ya en lo que es el tiempo y espacio fílmicos, Noel Bunch en su texto *Praxis del cine* (1970), el que se reeditó en el año de 2017, analiza una serie de películas con el fin de darle una posible herramienta a los cineastas y analistas del cine. Es así, que en su apartado *Cómo se articula el espacio-tiempo*, Bunch observa estas dos características instalándolas en el tecnicismo <<découpage>> para explicar el hecho de que estas dos situaciones se presentan dentro del plano como formas decodificables o segmentarias, de aquí que el teórico defina al filme como "...una sucesión de trozos de tiempo y trozos de espacio".<sup>51</sup> Es así que el espacio se ve reflejado en cuanto al momento del rodaje, para generar lo que es ya dentro del montaje el tiempo (aquí el director podrá valerse de estrategias como la *elipsis*, por ejemplo, en un plano secuencia para establecer el tiempo del discurso).

Teniendo en cuenta lo anterior, hay que mencionar que para analizar el tiempo del filme *El perseguidor* se recurrió a revisar la obra fuente, y ya que esta cuenta con una variedad de ensayos, tesis, artículos etcétera que cumplieron la función de estudiar los criterios narratológicos y temporales (tropo ya muy discutido en toda a obra de Cortázar y algo que sin duda lo distingue entre los escritores de su tradición latinoamericana narrativa) se dio a la tarea de comenzar el análisis, y tomando como principal prioridad al filme; es a partir de éste, y por medio de métodos que abarcan tanto el texto fílmico como el literario, que se logró decodificar el tiempo del mismo.

---

<sup>51</sup> Bunch, Noel. *Praxis del cine*. 1995. Pág. 65.

Por lo tanto, y para ir desglosando estos métodos, fue necesario recurrir nuevamente a lo asentado por F. Di Chio y Casetti (1990) pero ahora en cuanto al tiempo y las figuras que se instalan en la cinematografía.

Estas formas advierten el espacio- tiempo como un conjunto de instrumentos que se presentan de una forma transversal en el encuadre, y que surgen en las imágenes, se pueden clasificar en las voces *in/off el campo y fuera de campo* y dentro de éste la importancia del *espacio*, tanto los *definidos* como *indefinidos*, los que son percibidos, los fijos, estáticos y los que funcionan por medio de las inigualables convenciones y asociaciones: los imaginables.

Son además figuras que colocan al tiempo dentro de los parámetros de la literatura al implantar un orden, una duración y una frecuencia, las cuales tienen a su vez una relación que distingue una serie o formas de perpetuación y ubican al tiempo como *cíclico*, *lineal* o *anacrónico*. Este conjunto de temporalidades son percibidas en el mundo del cine a través de filmes clásicos, modernos y posmodernos como *Vértigo* de Alfred Hitchcock (1958) o *Notting Hill* de Roger Michel (1999) por mencionar algunos) que muestran una serie de planos-secuencia o escenas que arman la armonía de un buen montaje.

Esto apoya la noción de Sánchez Noriega (2000), quien indica que en primer lugar se debe de identificar el tiempo externo e interno de la obra estudiada. El primero tomará en cuenta el tiempo real en el que la obra fílmica se llevó a cabo por el autor, guionista, y también el tiempo del receptor del filme.

El segundo exhorta al tiempo del relato en el filme que se activa por medio de las voces narrativas (narradores) que incluyen a su vez un tiempo de la enunciación narrativa, y un tiempo del enunciado narrativo. Todo esto se identificará por medio de indicios dentro del encuadre y el discurso. Es pues una tarea difícil para el ámbito cinematográfico, en el cual los estudios en torno a una posible narratología fílmica continúan.

De este modo se determina el valor de la situación temporal en la que se produce una obra fílmica que influenciará de manera definitiva al manejo del filme y su recepción mediática. No es lo mismo producir una película en el mismo marco histórico del cineasta que en uno más alejado al mismo. Además, es importante apuntar la importancia del peso que ejerce esta situación a una valoración en cuanto a la misma aceptación del filme. No es extraño que la situación de esta transposición sugiera esta característica, Osías Wilenski roda el filme *El perseguidor* sólo tres años más tarde de la publicación de *Las armas secretas* del escritor Julio Cortázar. La recepción del cuento fue mucho mayor que la del filme, dejando en duda la calidad del mismo.

Para el análisis de mi objeto de estudio se utilizaron, también, una serie de figuras que van unificadas a las antes mencionadas, y que forman parte indisoluble al momento de observar la forma en la que el filme da saltos en el relato.



El tiempo narrativo nos presenta el *flashback*, *flashforward* y la *elipsis*.<sup>52</sup> (las dos primeras se pueden traducir como analepsis y prolepsis).

Es por medio de estas figuras que la historia contada se ve afectada, ya que la misma siempre es transcurrida en presente, pero gracias a estas figuras será que la diégesis podrá moverse según la voz narrativa hacia un futuro el pasado o funcionar como alguna premonición. Estas herramientas ayudarán a que el espectador, receptor, se estacione en el tiempo y el espacio del filme. Solo cuando el filme no establece fechas visibles, se retorna a lo que Vanoye (1995) establecía acerca de la importancia del plano de la expresión y el plano del contenido:

En un texto fílmico (...) tanto la sustancia de la expresión –constituida por la grabación de la imagen y el sonido: grano de la imagen, colores, efectos especiales, etc- como la forma de la expresión –montaje, música, prosodia, maquillaje, gestualidad de los autores, etc.- revelan con relativa facilidad la época en la que ha sido rodado<sup>53</sup>.

Ahora bien, todo lo que se menciona aquí a un nivel teórico acerca de la continuidad o discontinuidad temporal y espacial se percibe de una mejor manera con el ejemplo de aquéllos cineastas que desde tiempos memorables utilizaron técnicas para que el espectador no perdiera el hilo conductor de la historia contada. Sergei Eisenstein lo incluiría a manera de un parteaguas para que hasta nuestros días los grandes productores, junto con el avance de la tecnología lo llevaran al límite.

---

<sup>52</sup> Figuras más usadas dentro de la medición del tiempo narrativo en la cinematografía.

<sup>53</sup> Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine*. Paidós. Pág. 99

Un ejemplo claro de flashback o analepsis, se puede apreciar en la película de *Ratatouille* de 2007 dirigida por Brad Bird; cuando el catador gastronómico prueba el platillo “ratatouille” que prepara el chefsito, el recuerdo de su madre aparece llenándolo de una satisfacción que sólo la comida le puede brindar<sup>54</sup>.

El flashforward o prolepsis se puede ejemplificar en la película de *Sherlock Holmes* (2010) del director Guy Ritchie. La prolepsis se da cuando el propio Sherlock Holmes está a punto de iniciar una pelea en un tipo de coliseo rodeado de gente, el flash se da cuando comienza a imaginar el método para poder ganarle la batalla a su gran contendiente.<sup>55</sup> Y por último, el ejemplo más clásico del cine que muestra una elipsis intacta y bien lograda sería la que Stanley Kubrick (1968) aplica en su filme *2001: Una Odisea en el espacio*.

Aquí se muestra el paso del hombre a través de la historia en una transición mediante un simple objeto; para los amantes e investigadores del cine, la escena demuestra que no se necesitan fechas en el encuadre (método que es aceptado pero que es muy sencillo y flaquea al momento de la originalidad en el montaje) para poder lograr con magnificencia el paso del tiempo mediante estrategias que quedan plasmadas en la historia del arte cinematográfico.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=RVd6CnKLPgY>

<sup>55</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=SNvXpbr7K9c>

<sup>56</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=xrTMWO-jDBc>

### 3.2. EL CRONOTOPO LITERARIO Y FÍLMICO

Se trata, como siempre en Bajtín, de un mirar desde otro lugar, de un excedente (exotopía) que observa el dinamismo que el espacio y el tiempo imprimen a la cultura y a la naturaleza. Y esta mirada otra, significativa, produce sobre lo contemplado el acabado estético que lo vuelve irrepetible.

-Olga Arán-

El uso de un plano de coordenadas que nos indican el tiempo y el espacio de una obra literaria, nos permite a su vez identificar cómo y en dónde estarán asentadas las situaciones, cómo se estructura el mismo discurso y también en dónde se estacionan los personajes, los cuales muchas veces no sólo aparecerán en forma humana, sino que surgirán también como objetos, lugares etc. Esto apoyará a la definición inicial (literaria) del término cronotopo, que fuera acuñada por el teórico ruso Mijail Bajtín, el cual en su libro *Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela* (1989) lo define de la siguiente manera:

Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa <<tiempo-espacio>>) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura (...) es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura (...) En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la

historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo.<sup>57</sup>

Es en este sentido, que la perspectiva de Bajtín y su cronotopo novelesco llevarán a un análisis en el que un representante, y pongamos de ejemplo a la literatura argentina, en este caso Julio Cortázar, que existirá en un tiempo y espacio real decide tomar a dos personas que conforman un tiempo y un espacio distintos (Charlie Parker y Johnny Carter) pero que dentro de esa discrepancia cronotópica desarrollarán circunstancias similares. Julio Cortázar al producir un cuento biográfico pondría de manifiesto el ejercicio del cronotopo novelesco. El texto fílmico, por su parte, responderá ya no sólo a dos tiempos y espacios distintos sino que serán tres los representantes que caminarán a diferentes ritmos pero que mostrarán los mismos acontecimientos (Charlie Parker, Johnny Carter y Juan Ríos). Esta clasificación responde a lo que de manera simplificada Olga Arán (lo aplica para la mediación de las temporalidades en la temática de la nueva narrativa argentina que tiene que ver con el pasado de la dictadura militar) define como el cronotopo novelesco de Bajtín:

La idea (muy) simplificada es que dos observadores que se mueven en diferentes velocidades medirán de modo diferente espacio y tiempo para describir los mismos acontecimientos. Es decir que la posición dinámica del observador permite percepciones diferentes de magnitudes espaciotemporales.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Bajtín, Mijael. *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela*. 1985. Pág. 1

<sup>58</sup> Arán, Olga. *Las cronotopías literarias en la concepción bajtiana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea*. Extraído del artículo Tópicos de seminario. Núm.21, Puebla, Junio 2009 Pág.5

Para el cronotopo fílmico, la propuesta de Bajtín, que tiene su inicio a partir de los apuntes de Kant acerca del hombre y que se acuña también en la relatividad de Einstein, será una posibilidad que podrá identificar no sólo lo que sucede en el tiempo real del cineasta sino que será una herramienta para la decodificación de un tiempo interno en el relato fílmico.

Es así que a partir de la definición anterior, que va dirigida sobre todo hacia el ámbito de la literatura, se abren las posibilidades para trasladar su uso al análisis de textos audiovisuales, y además que se confirió un acercamiento a una serie de escritores que propondrán, en primera instancia, un lenguaje cinematográfico que construirá la manera en la que el tiempo y el espacio son considerados dentro de la pantalla y cómo funciona para crear atmósferas perfectas que harán creíble la experiencia fílmica al espectador. Para continuar con el marco teórico de esta investigación se dará paso a lo que orbita al filme y las consideraciones metodológicas que servirán para el análisis del tiempo y espacio fílmicos.

En *Cómo analizar un film* se nos presenta la palabra *representación*<sup>59</sup> la cual contendrá todos los elementos que se encuentran dentro de un encuadre y que hacen posible la vida misma del filme. Estos se dividirán por medio de la *puesta en escena* (ésta hará caso del contenido de la imagen y expondrá los objetos, paisajes, voces, personajes es aquí en donde se encuentran los indicios, los arquetipos, los informantes etc.) la *puesta en cuadro* (esta modalidad se encargará de lo que se verá

---

<sup>59</sup> Término que tendrá sus inicios desde el teatro y que ha sido trabajado por Derrida y por Metz, éste último para el ámbito cinematográfico. La representación se considerará todo aquello que por medio de sus tres niveles: puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie, permitirán la reproducción de un relato hecho en el mundo real, el cual se filtra por medio de la cámara para crear otro mundo mediante elementos que lo harán una convención aceptable a los ojos del espectador.

dentro del cuadro y lo que queda fuera, será aquí en donde se decidirá el punto de vista, quién mira y cómo) y la *puesta en serie* ( se tratará tanto del montaje de las imágenes de manera técnica, en primera instancia, como su entrelazamiento para dar como resultado asociaciones que otorgarán *fragmentos del mundo*) (F. Di Chio y Casetti 1990). Ahora, estos tres puntos serán importantes, ya que encierran un encadenamiento de componentes que precisamente activarán la ubicación temporal de nuestro filme.

Por su parte, Torop, desglosará una tipología de cronotopos que no serán de utilidad para el adaptador de obras literarias al cine. El teórico advierte que la traducción de un texto literario a un texto audiovisual será una tarea compleja, mas apunta a que su problemática se podrá acercar a una resolución si se toman en cuenta las conexiones entre trama, historia, inicio, final y las interrelaciones que puedan presentar el mundo real y los acontecimientos del relato (Torop, 1990).

De esta manera, presenta una serie de categorías en las que destaca las siguientes: *cronotopo topográfico*, el cual hace referencia a las coordenadas que se instalan en la trama, el *cronotopo psicológico* que hace más énfasis en los personajes y toma en cuenta la visión de mundo que cada uno tiene, y por último el *cronotopo metafísico*, los cuales proporcionarán las intenciones y visiones que tiene el autor o director del filme. El uso de otros cronotopos (topológico, estilizado, concreto, compensatorio, asociativo, histórico o abstracto) dependerá, como se vio en el capítulo anterior, totalmente del tipo de traducción que se esté manejando y a cuáles figuras, como los personajes junto con sus cambios de humor, sus

problemas etc. A partir de esta clasificación se logró catalogar una tipología de cronotopos dentro del cuento, las cuales se instalaron en el filme para ver qué permaneció y qué se transformó.



### **3.3. FRAGMENTACIONES: ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE CUENTO Y FILME**

A partir de lo señalado en el marco teórico acerca del funcionamiento de las herramientas que permiten el establecimiento de las coordenadas cronológicas de un texto literario, fue que se logró el análisis de un texto fílmico. El ejercicio de una adaptación en la que el tiempo se vislumbra fragmentario atiende a lo que orbita alrededor de las mismas, una síncopa musical que es la base de nuestra traducción. El jazz que va representado por Charlie Parker, deja una huella tanto en el cuento como en el filme; éste último reivindicará una experimentación que sí nacerá a partir de una obra literaria pero que atendió a modalidades propias, que sólo un músico cineasta podrá trabajar. El tiempo en el filme de Wilenski se entrecruza con el de Cortázar y al hablar dentro de un ámbito de traducción, se afirma que en el transcurso de un traspaso entre sistemas, no sólo son importantes las pérdidas y las ganancias, sino el método de una creación independiente.

Es de este modo que el tiempo narrativo que desprende tanto el relato como el film tiene puntos de encuentro, inclusive se apunta, en ocasiones, hacia el tema surrealista (en el film), ya que hay una secuencia en la que el silencio reina y se aprecian sólo imágenes que detallan los recuerdos de Juan Ríos y que permanecen si se comparan con el cuento. El relato trabaja igual, los pasajes que este desprende son fragmentos de las memorias del personaje principal. Así, esta escena, que es cuando Johnny Carter habla de su terrible infancia, comienza *in media res*, a diferencia del relato que es con el que empieza Cortázar a contar la historia. El film en general se analizará a partir del tiempo desde una visión que tiene sus raíces en Gerard Genette y se conjuga de forma armoniosa con el tema cinematográfico, tanto así que los italianos Di Chío y Casetti lo añaden para un análisis al texto fílmico, como se ha venido repitiendo. Osías Wilenski escogería adaptar la obra a partir de la mitad del filme, la primera mitad muestra la vida turbulenta de Juan Ríos.

Desde el primer párrafo Cortázar juega con el tiempo, con la apariencia de los personajes y con el tema central que es la música, rasgos que permanecen en ésta primera escena. El tiempo cinematográfico se mide con base en un *orden, duración y frecuencia*<sup>60</sup>, el primero tiene que ver con la relación en los sucesos, y desde una perspectiva cinematográfica, se pueden distinguir cuatro modalidades: el *tiempo circular, tiempo cíclico, tiempo lineal y tiempo anacrónico*, siendo el primero y el último los que se acercan más para el apoyo a nuestro análisis. El tiempo circular

---

<sup>60</sup> Elementos fundados en Gérard Genette.



comprende una sucesión en los hechos de tal forma que el inicio del relato o del film es igual al desenlace. El film comienza con el travelling enfocando la banqueta, con la cita de Dylan Thomas “Oh dame una máscara” y con la voz en modo *over* de Juan pronunciando la cita. El tiempo que aquí se concibe es un tiempo circular, ya que al finalizar el film se puede apreciar el mismo travelling y la misma banqueta sólo que ahora la voz que se escucha en el mismo modo es la de Bruno, informándonos de la muerte de Juan Ríos. El elemento de la cita de Dylan Thomas es importante aquí, ya que lo mencionan tanto Bruno como Juan antes de morir:

#### GUION

(Un *travelling* se encamina en una banqueta)

**Bruno:** Después de esa vez no volví a verlo más

desapareció como si realmente hubiera pasado

la puerta, esa puerta que Johnny estuvo

tratando de romper toda su vida. Hace poco

averigüé que había muerto, y que sus últimas

palabras fueron una cita de Dylan Thomas:

“Dame una máscara”. (Anexo 8)

El tiempo que se maneja dentro del cuento se divide en dos temporalidades, lo que es *tiempo de la historia* y el *tiempo del relato* (recurso también acuñado por Gérard Genette) en el que el orden cronológico de los sucesos se instala en el primero y los sucesos desde la perspectiva del narrador en el segundo. De esta manera se observa que la sucesión de los hechos dentro de la historia se desarrolla en París Francia, y se sitúan de manera fragmentaria (dentro del recuerdo de Johnny) también en Nueva York, y al contrario de lo que muestra el filme, el tiempo de la historia tendría una linealidad en la que radica el comienzo de los últimos días del saxofonista Johnny Carter hasta el día de su muerte; estas características se retomarán más adelante por medio del concepto de cronotopo.

Para el tiempo del relato es muy distinto, tenemos a un narrador protagonista que habla en presente con Johnny pero que al mismo tiempo lo recuerda situando al relato en tiempo pasado. El narrador comienza a usar *anacronías* que definen el estilo del tiempo elástico en la narrativa de Cortázar y que es un rasgo que se presenta dentro del film. Ahora bien, el tiempo no vectorial del que hablan Casetti y Di Chío muestra una comparación significativa con el relato, ya que dentro de este rasgo se halla la figura de la *analepsis* que es un equivalente a los *flashbacks* constantes de Bruno y Juan en el film. Tanto el relato como el film se ven envueltos en un tiempo que se ve fragmentado y que es el equivalente a la sensación de confusión y caos que se observan en los personajes y espacios.



### 3.4. CRONOTOPOS E HISTORIA: BRUNO Y JUAN RÍOS

Para continuar con el análisis, se presentan a continuación los principales cambios que tuvo la adaptación, los cuales recaen en los espacios y principalmente en el personaje principal. En este apartado toca el turno de dar a conocer los cruzamientos de espacios y acontecimientos de ambas obras, y a pesar de querer tener como principal objeto de estudio sólo al filme, siempre será necesario regresar a la obra fuente para lograr detallar las particularidades y problemáticas en una transposición. En el punto anterior se observaron algunas comparaciones a partir de ciertas figuras temporales, aquí, el concepto de cronotopo sirvió para descubrir y describir las principales transformaciones que surgieron a partir del tiempo y espacio que arrojaron cada autor respectivamente.

Los personajes que aparecen tanto en el cuento como en el filme son producto de la vida misma de Charlie Parker, ésta se transformaría en un remake tanto literario como audiovisual ¿cómo explicar el tiempo y el espacio a partir de esto? Dos creadores en la misma época adaptando la vida de un tercero que vivió su vida musical antes durante y en posguerra. Es así, que para comenzar a apuntar acerca de una coordinación del espacio temporal entre el cuento y el filme, (esto es *El perseguidor* de Julio Cortázar) será necesario ubicarnos, en primer lugar, en el fallecimiento de Charlie Parker, el cual se suscita el 15 de marzo de 1955, en el año de 1959, cuando el libro de *Las armas secretas* se publica, pasaron sólo tres años a partir de la muerte del saxofón por el cual la afición del escritor argentino hacia el

jazz y la temática con tintes ontológicos lo llevarían a indagar por este personaje que posee las características correctas para su obra.

Por otro lado Osías Wilenski, se aventuraría a armar el filme en el año de 1962, no mucho después de la publicación del cuento y la muerte de Charlie Parker, dos años de censura más tarde, en 1965 se proyectaría en Buenos Aires. Hasta aquí se puede apuntar hacia el hecho de que la vida de Charlie Parker, junto con los acontecimientos que en su vida se formularon, se condensa en manos de Julio Cortázar, quien en otro momento, o en otro tiempo optó por reconstruirla.

Esta reconstrucción, de la cual habla Bajtín y que tiene que ver con una triada entre autor-obra- lector, menciona que el autor tendrá el derecho supremo de inventar el tiempo dentro de su obra, que estará cruzado con el tiempo real del mismo autor; en consecuencia se dará una obra en la que a importancia de la tradición literaria en la que se encuentra el creador, como su contexto cultural (Ginés, 2004). Será así que la época del Boom Latinoamericano (1960) reunirá la narrativa de Cortázar en historias como las de “El perseguidor”, la cual se desarrollará en París (donde residiría el escritor) con recuerdos estacionados en Nueva York. La recreación de la vida del jazzista se daría a la cultura receptora, la cual, como otras grandes obras modernas, provocan en el lector una lectura que a pesar del paso de los años mantendrá al texto literario vivo (Bajtín, 1985):

...esas personas reales (autores y oyentes-lectores) pueden encontrarse (y generalmente se encuentran) en tiempos y espacios diferentes, separados por siglos y grandes distancias, pero situados, a pesar de eso, en un mundo unitario, real, incompleto e histórico<sup>61</sup>

En este sentido, el filme de Wilenski representa una obra que también, con el paso del tiempo, se mantuvo diligente y que su valor trasciende en acoplar un texto mediático importante pero que a su vez se define en su mismo tiempo. Es pertinente mencionar aquí, que la esencia del filme *El perseguidor* valdrá por lo que Bajtín apunta: la cinta representa lo que en ese tiempo sucedía en la vida de los cineastas y público en general en la república argentina, la rebeldía contra aquellos que los censuraban, el sentimiento de vacío de hambre y de mediocridad; será una de las significativas diferencias entre texto literario y texto fílmico, el préstamo se identifica por medio de la idea de existencialismo en Juan Ríos.

Esto quiere decir que la importancia de “El perseguidor” de Julio Cortázar para el boom latinoamericano será igual para Argentina y su tradición fílmica con el filme *El perseguidor* de Osías Wilenski. Será también pertinente mencionar el cronotopo musical que surge a partir de las obras y sus creadores, pone de manifiesto a tres personas en tiempos distintos pero con una misma afición hacia la música jazz. Charlie Parker sentará las bases del Bebop en Nueva York mientras Cortázar lo escucha en La Rue Broca en París y años más tarde decidiría pasar esas experiencias a un cuento. Wilenski, escucha a Parker mientras estudia composición

---

<sup>61</sup> De Juan Ginés, Juan Javier. *El espacio en la novela española contemporánea*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. El Dr. cita a Bajtín y a su novela “Formas del tiempo y del cronotopo en la novela”. Pág. 291.

en Julliard, N.Y. y años más tarde lo recrea en un film en Buenos Aires Argentina, abriendo un parteaguas para el reconocimiento de un Jazz híbrido, el cual tiene sus bases en la cultura afroamericana y estadounidense.

Con base en lo anterior, nos acercaremos al *cronotopo topográfico* que se presentará pues como una unidad ordenadora del relato, en donde Juan Ríos es un saxofonista porteño con una vena que se estaciona en el la altitud de su instrumento y es seguido por mucha gente sobre todo por sus éxitos. Es así que el tiempo del relato fílmico se dará en Buenos Aires, Argentina, la fecha es incierta, no se da información acerca de la época, o del año, mas siguiendo los parámetros de los que menciona Sánchez Noriega en la identificación de una línea temporal, el filme presenta imágenes que dan indicios de principios de los sesenta, el tipo de vestimenta, los automóviles, los espacios, etc. (Anexo 9)

Se muestra un Buenos Aires en donde la juventud de clase media alta pretendía una rebeldía por medio de bases afros de jazz y fiestas nocturnas en casas exuberantes y uno que otro club nocturno. Ya en el apartado anterior se ha escrito a propósito del tiempo cíclico, fragmentado o anacrónico que presenta el filme, la historia posee, ya que entra en el paradigma de las características que engloban la linealidad del cine moderno, un principio y un fin concretos. A diferencia de la trama, que presenta cortes no elípticos, propios de esa escuela cortometrajista pero que se acomoda ya en un largometraje.

Por otra parte, se rescata aquí de qué forma la línea del tiempo estaciona y transforma por medio de sus sincronías a personajes de la vida ordinaria, la música, la cultura, es por eso que no sólo nos enfrentamos a una traducción de dos sistemas de signos distintos, sino a la interpretación de culturas; sus transformaciones son las que sostendrán el peso de la historia misma que se plasma a través del ojo de portadores de otras culturas y las enriquece al instalarlas en algún tropo artístico para obtener una hibridación tanto de la misma cultura y sus modos semióticos. En este caso el préstamo de la idea de Charlie Parker, colocado en el filme de Wilenski, representaría la puesta de un héroe en los zapatos del “otro”, aquél que sueña con ser tan famoso como el primero, un perseguidor de Charlie Parker (más adelante se hará un acercamiento al personaje).

Ahora bien, los espacios que se ven en el filme son cerrados, como un apretamiento que crea una atmósfera de ahogamiento, tal vez sería por la falta de escenarios para el montaje o el estilo del autor, pero lo que se rescata de esto es que va acorde al tema, y sobre todo presenta la estampa de la tradición del corto y largometraje de esa época. Existen tomas que se situarán en las calles, o en la escena de las urnas y que a pesar de ser paisajes abiertos existirán representaciones (personajes, música, diálogos) que lo harán encerrarse y dotarse de un ambiente soporífero.

Por otro lado, la naturaleza del *cronotopo psicológico* nos permitió hacer un esbozo de lo que simbolizaron dos de los personajes principales en el filme: Bruno y Juan Ríos. El primero asegura la existencia del otro, y como vimos anteriormente en la comparación de las temporalidades entre cuento y filme, Bruno será en este caso el que se centra dentro de este cronotopo, ya que "...transmite el aspecto del personaje al espectador, autoevaluación y evaluación de otras personas o sucesos."<sup>62</sup>

Bruno reproduce dos tipos de perfiles: aparte de que será el que lleve el hilo principal de la trama, es uno de los elementos que permanece dentro de la traducción y que el cineasta opta por dejarlo igual. Este crítico de jazz aparenta el altruismo hacia Juan, lo protege, le otorga sapiencia mediante sus consejos, le da dinero y representa lo lineal, normal o lo establecido por el sistema de una realidad. Mas esconderá una actitud frustrada, una envidia que lo convertirá en otro perseguido más.

Su envidia se hace evidente al observar a las mujeres que rodean a Juan cada que éste toca el saxo, al saberse santurrón de sus propios deseos humanos frenados por el mismo. Emanan un doble, ya que por una parte será el que trae equilibrio dentro de la trama, mas presentará rasgos que le portan una careta que esconde su misma frustración. La psicología de Juan Ríos apunta hacia el *cronotopo metafísico*, y éste hacia los dos anteriores, el filme se puede observar a partir de los tres de

---

<sup>62</sup> Op. Cit. Pág. 13



forma separada y junta. El *cronotopo metafísico* activa la intención del autor en el tiempo real fuera de la cinta.

Para el año en el que la escuela experimental comenzó a tratar de deshacerse de la imitación hacia el estilo *nouvelle vague* parisina, y formar parte de un círculo con intenciones de sobresalir bajo sus propias ideas, artistas, música, técnicas de montaje y representaciones de su propio contexto, se observarían los resultados de ese rechazo hacia la influencia extranjera, e independizar su propia temática conceptual. Para el personaje de Juan Ríos será una frustración el que la gente lo llame "Johnny", ese alias significa desde una perspectiva fuera de la obra, el deseo por escapar a la imitación de las grandes productoras que sobajaban al cine argentino.

Será, al mismo tiempo imposible el hecho de que no se halle una influencia de Hollywood o Europa en sus películas, aunque lo que se rescata y la hace una buena adaptación será el hecho de que presenta en sus imágenes su propio contexto, y que finalmente si se presenta una semejanza será de manera híbrida, la cual la establece como buen objeto de estudio para su análisis adaptativo.

A partir del minuto 47:57 el filme comprende un diálogo entre Bruno y Juan, que es también un préstamo del cuento pero que expresa un sentido muy distinto:

## GUION

(Johnny se acerca a Bruno, éste se encuentra sentado  
en un sillón con un *scat* improvisado de fondo)

**Juan:** Leí tu libro Bruno...

**Bruno:** Me imaginaba, es el que mandé primero

**Juan:** Muy bonito eso que pones sobre el saxo  
y el sexo...precioso. Tu libro está muy bien Bruno  
pero faltó un montón de cosas

**Bruno:** qué cosas...

**Juan:** un montón, un montón...además cuando decís  
por ahí que mi verdadera biografía está en mis discos  
suena muy bien, pero es mentira, yo sé que nunca he  
tocado lo que soy...

**Bruno:** En el fondo, lo único que dije en  
mi libro es que nadie sabe nada de nadie...

**Juan:** si, si, pero lo pusiste a Dios querido, y ahí  
sí que no pegaste ni una...

**Bruno:** Mejor me voy...

**Juan:** ¡Yo no quiero a tu Dios! ¡Por qué me

lo hiciste aceptar en tu libro! ¡yo no sé si

hay Dios, yo toco mi música, yo hago mi Dios, yo!

¡y el jazz no solamente es música!

¡y yo no soy solamente Johnny!

**Bruno:** Bueno es justamente lo que quería decir

cuando digo que a veces tocás como...

**Juan:** ¡como si llovieran el culo!

y lo peor que te olvidaste decir en tu libro

es que yo no valgo nada, que lo que toco

y la gente idiota que me aplaude no valen nada<sup>63</sup>... (Anexo 10)

A diferencia de lo que sucede con el cuento, en el que se narran los sucesos de la vida de Johnny, en el filme Juan no es Johnny Carter, éste es su alias, su máscara. Juan en el fondo quiere ser Johnny Carter pero al mismo tiempo niega ese deseo, es Juan Ríos, un músico argentino que muestra el punto de vista del cineasta, el cual opta por reconstruir la vida de un músico a partir de otro, pero al mismo tiempo

---

<sup>63</sup> Wilenski, Osías (1962) *El perseguidor*. [Cinta cinematográfica]. Buenos Aires, Argentina. Sono films. S.I.C.A.

pretende independizarlo dotándolo de rasgos tanto físicos como intelectuales que representan lo que es el mismo cineasta.

En definitiva, con la comparación del tiempo y espacio de los textos, se refuerza uno de los objetivos de este trabajo de investigación: el punto de contacto entre dos sistemas de lenguaje distintos tiene como resultado la valoración de uno y de otro de manera autónoma. El filme, su género y su función dentro de un contexto determinado existen a partir de su estudio dentro del mismo ámbito cinematográfico, comprendiéndola y rescatándola de la sombra de una vaga fidelidad.



## CAPÍTULO IV

### MÚSICA E INTERTEXTUALIDAD:



### ANÁLISIS MUSICAL DE *EL PERSEGUIDOR*

#### 4.1. ANTECEDENTES DEL CINE MUSICAL MODERNO

...esos sonidos de piano, de los mil pianos del cine, todos ellos diferentes, unos agudos y desafinados; otros redondos y llenos, esos otros acuáticos y glaucos, aquellos tan ligeros como el aire, estarían ausentes del cine y en los filmes en que la música está ausente o apenas presente, se echaría en falta lo que también ésta aporta: su silencio.<sup>64</sup>

-Michel Chion-

El presente capítulo se centra en descubrir la armonía del montaje con la musicalidad que revelan las secuencias del filme *El perseguidor* de Osías Wilenski, las cuales representan un contexto musical de determinada época y enfatizan también el objetivo de este apartado: replantear el valor del filme de Wilenski a partir de esa sonoridad, y no solo cómo se hizo uso de la misma dentro del filme, sino utilizarla como una cuestión que plasma la identidad propia de la cinta, ya que, si bien en ambos textos (cuento-filme) se abarca el género jazz, que este a su vez se universaliza como base para otros subgéneros y estilos híbridos, en el filme de Wilenski se percibe un estilo que abraza la identidad de la argentina musical de los años sesenta, siendo recurso uno de los rasgos claves que harán del filme una experiencia que convierte a la música en un personaje más dentro del filme.

La Película, más allá de su posición como “fiel adaptadora”, término que deja de existir por su imposibilidad, merece el estudio enfocado en lo que la hace una obra independiente: su musicalidad, una pieza que debe ser escuchada para

---

<sup>64</sup> CHION, Michel. *La música en el cine*. Paidós. 1997. Pág. 33

comprender el porqué de su adaptación; y determinar, nuevamente, que es por medio de esa transformación armónica, con lo que esta cinta alcanza, su independencia textual y artística.

Es así que el presente análisis expone la intertextualidad musical y los componentes del lenguaje cinematográfico que se encuentran dentro de las secuencias del filme, sobre todo aquéllos que pertenecen al código sonoro. El filme, por su corte genérico, y según los paradigmas de la tradición cinematográfica musical que presenta Lauro Zavala en su texto *Análisis del cine musical*<sup>65</sup> (2019) (Cine musical clásico<sup>66</sup>, cine musical moderno<sup>67</sup> y cine musical posmoderno<sup>68</sup>) constituye un racimo de referencias que lo instalan en el cine musical moderno, ya que rompe con los estándares del cine clásico presentando cortes súbitos en los cambios de secuencia.

---

<sup>65</sup> En éste texto, presentado dentro del marco de los talleres que se llevaron a cabo en el *IX Congreso Internacional de Semiótica* en la ciudad de Zacatecas, da pauta a los estudios en torno a la tradición del cine musical, poniendo énfasis en el uso de la música para el fin comercial de las películas en Hollywood y como éstas cintas adquieren el poder genérico para crear una tradición fílmica que ha ido creciendo de generación en generación. A partir de éstos modelos, el Dr. Lauro Zavala presenta un método para el análisis secuencial musical en una película, en el cual será necesario poner atención a la tradición genérica del mismo y no sólo al elemento musical sino a ésta última sincronizada con otros componentes: *imagen, sonido, puesta en escena, montaje y narración*.

<sup>66</sup> Las características del cine musical clásico son las que permanecerán en el imaginario colectivo con el paso de los años. La imagen será de una manera natural, de manera que el espectador acompaña al protagonista a través de un punto de vista que muestra un mundo moralizante y fácil de digerir. El sonido o la música dentro de una secuencia de cine clásico ofrece indicios de la siguiente puesta en escena y permanece en consonancia con las imágenes en movimiento. En cuanto a la narración y el montaje, el cine musical clásico los instala dentro de lo más técnico, teniendo como finalidad que el espectador reconozca rápidamente lo que la secuencia quiere comunicar.

<sup>67</sup> El cine musical moderno rompe con el paradigma clásico. El sonido, la puesta en escena, la imagen, la narración tiende a estar en disonancia con lo que ocurre en la secuencia. Pueden no existir los diálogos y la parodia se instala para mostrar elementos intertextuales.

<sup>68</sup> El cine musical posmoderno tiene como cualidad la intertextualidad, la cual surge a partir de unir tanto el paradigma clásico como el moderno. Aquí los recursos cinematográficos hacen alusiones musicales o temáticas de una misma tradición genérica.

Las siguientes secuencias se analizaron sólo a partir del giro sonoro y su sincronía con las imágenes en movimiento para asumir finalmente, que el análisis representa también al filme como pieza importante dentro de la historia del cine en cuanto a sus características modernas musicales para otorgarle una valoración simbólica que ayuda al objetivo principal de esta investigación.



#### **4.2. LOS COMPONENTES SONOROS EN LA SECUENCIA**

En este apartado se define a la música en el filme como una portadora de algo más que simples ritmos, timbres, volumen etc. Se subraya qué existe más allá de la secuencia, cómo sirve y en qué lugar se instalan los códigos sonoros y de qué forma interactúan con la imagen. Esto, con la finalidad, también, de hacer énfasis a la trascendencia de la música dentro del ámbito cinematográfico y cómo es necesario el análisis de este elemento que en los últimos años se estudia como pieza fundamental para completar el ritual estético de la proyección fílmica.

Según la teoría cinematográfica, la imagen va ligada al sonido desde tiempos en los que la tecnología no tomaba las riendas para magnificar las secuencias como hoy en día se desarrollan.



Su producción y desarrollo nace de forma independiente al de la imagen; el sonido y los emblemas, al estar frente al espectador, logran consumir una asociación en la que todo confluye, sin embargo, técnicamente hablando, las dos son un código que se formula de forma distinta.

Un ejemplo de ello radica en el hecho de que al realizar una toma en una avenida concurrida, la cámara captará aquello que es pertinente para formar la secuencia, mas esta herramienta no logrará englobar los sonidos e interferencias que se hallan en el plano. Son los micrófonos especializados los que obtienen éstos códigos, de ahí que el estudio y análisis de ambas herramientas, al igual que su producción, deban ser de manera autónoma.

Laurent Jullier, en su texto *El sonido en el cine* (2006) apunta hacia una verdad en cuanto a la asociación constante dentro de una proyección entre imagen-sonido, que de alguna manera, como ya lo mencionó Marguerite Duras, los filmes son un “cine que engaña”<sup>69</sup>. Ésta última, al saberse inserta en una mentira, optaba por filmes en los que la banda sonora no coincidía con lo que mostraba el proyector. Mas la experiencia para aquéllos que no dedican su vida al séptimo arte, la magia que producen los sonidos de una película son, quizás los más significativos para lograr una conexión sensorial total.

---

<sup>69</sup> Laurent Jullier. *El sonido en el cine*. Paidós. 2006. Pág. 5

Para esto, Jullier señala que la sonoridad en una secuencia aflora el contexto fílmico del espectador, y que gracias a este, es posible asociar diversidad de mundos con los sonidos que se presentan, dando al estudio de la semiótica la pertinencia absoluta. Con ésta, la banda sonora, los ruidos, y la musicalización de los planos se asocia al estilo o a la vital tradición fílmica. Así, un tema con trompetas sombrías evocará a Darth Vader en la *Guerra de las Galaxias* y un acordeón con tintes de vals a un plano general en *El último tango en París* (parte del soundtrack fue compuesto por Leandro Barbieri.)

Ahora bien, la música, desde tiempos memorables, se utilizó para darle matiz y profundidad a múltiples afinidades artísticas. ¿Cuál fue el inicio del uso de la música para amenizar una proyección cinematográfica? Aproximadamente en 1895, y fue expuesta a través de las primeras ejecuciones en vivo mientras secuencias populares se proyectaban dentro de cuartos llenos de humo y ruido sin algún hilo conductor en cuanto a narración, solo representaciones variadas como boxeo, pasajes de alguna obra operística o algún suceso histórico importante; como la coronación de algún rey o eventos religiosos. Gracias a las invenciones del fonógrafo por Alva Edison y más tarde el cronófono por Gaumont, surgirían los primeros intentos de una sincronía entre soporte fílmico y sonido; estos aparatos se utilizaron en múltiples proyecciones, pero siempre se regresó a las manos, a veces virtuosas, de los músicos.

En la actualidad, no es raro encontrarse con ésta forma de transposición en conciertos dados por John Williams en un Hollywood Bowl, interpretando piezas de distintos filmes galardonados con las imágenes del filme y la orquesta en escena. Esta forma “cruda” de regresar a la bases del cine sonoro solo aumenta la conexión del receptor con el mundo fílmico, transformándolo en una experiencia cargada de una sensorial recepción. Entonces, así como la música se vale de la imagen, y el filme mismo de la literatura, el discurso entre éstas está ahí para ser estudiado y así, al final del camino, crear un manifiesto contrapuntístico que da como resultado una armonía mágica: el filme perfecto cargado de un significado cognitivo e intrínseco que da razón de la intención contextual del autor.

Así, uno de los componentes principales será el contexto sociocultural que se presenta dentro de la cosmovisión del director, que es necesaria para comprender el discurso fílmico en donde la música se manifiesta, y que al igual que el lenguaje (ya que comunica) significa; esta significación contiene siempre una determinada expresión cultural. En este sentido se advierte la idea de que indudablemente la música une culturas para concretarlas y que la creación siempre va acompañada de un propósito cargado de simbolismo. David Machín afirma que:

...creativity is thus manifestly a cultural process (...) we also use music to talk about ourselves, and this is another reason that the dissection of music into established codes and conventions seems to take away its essence. This demystifies the self, placing us as members of a wider culture rather than as special individuals.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> *Ídem*. Pág. 4

Por estas razones es pertinente la valoración de una creación contextual o cultural, en la que al elaborar un producto artístico exprese principalmente la primera intención del autor y con ésta el contenido cultural que le rodea, que incluye al mismo tiempo subculturas que se insertan en ella. Esto explicaría la forma en la que un pequeño mundo se conforma por otros universos que crean, junto con la intención del autor, música, partitura, texto, imagen y por último, un filme. Una creación del individuo a partir de su contexto, donde la musicalidad se define como una semiosis, en la que los signos melódicos se armonizan en una partitura ilimitada, en la que una melodía evoca a otra de manera infinita.



#### 4.3. LA INTERTEXTUALIDAD MUSICAL

Para el estudio de las evocaciones musicales dentro de una secuencia fílmica desde su banda sonora, es necesario optar por otro tipo de elementos que son propiamente del concepto de intertextualidad. Rubén López Cano, en su texto *Música e intertextualidad* define a la intertextualidad musical como:

Muchas veces, mientras escuchamos alguna obra musical, nuestra mente atrae recuerdos vagos o definidos de otras obras del mismo autor, de la misma época o del mismo estilo (...) En otras ocasiones, las notas del programa de un concierto, los presentadores de la radio, o los comentarios de un CD, nos informan que en determinada composición, el autor hace referencias explícitas y por diversos motivos, a otras obras de él o de otros compositores (...) Todos estos fenómenos son casos de

“referencias musicales”, es decir, de cómo momentos o partes de una obra específica, remiten a fragmentos o momentos de otras obras. Estos procedimientos son conocidos como intertextualidad musical.<sup>71</sup>

Es así que con este concepto y otras variaciones se da forma al análisis de la musicalidad de la cinta *El perseguidor*. Estas son: *cita*, *parodia*, *transformación de un original*, *tópico* y *alusión*. La primera hace referencia a algún tipo de pieza del propio autor o de otro compositor, la *parodia* hace énfasis en cuanto a la reelaboración de una obra nueva a partir de otra ya existente.

La *transformación de un original*, que fue utilizado aquí para la identificación de las transformaciones en las canciones utilizadas en la película de Wilenski. Estas evocan a obras de Charlie Parker que obviamente introducen otro título pero que permanecen en ellas el estilo del saxofonista. El concepto de transformación original lleva a su vez una serie de interrogantes que fueron oportunas también para este análisis. López Cano las acomoda de la siguiente manera:

¿Cuántas transformaciones puede resistir una obra para seguir siendo considerada la misma y no otra? ¿Todas las versiones, arreglos, orquestaciones o reducciones de una obra musical son ocurrencias, partes o variantes de la misma obra o deben considerarse obras distintas? ¿Dónde está el límite?<sup>72</sup>

Una de las disyuntivas que pone de manifiesto el autor, es el hecho de que dentro de una misma transformación musical, puede apuntarse también una transformación acumulativa, en la que las piezas son ejecutadas por diferentes compositores al grado de que la obra inicial es magnificada por la infinidad de sus

---

<sup>71</sup> López Cano, Rubén. *Música e intertextualidad*. Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical. 104. pp. 30-36. 2007.

<sup>72</sup> Ídem. Pág. 5

versiones, lo que pasa con los grandes compositores como Chopin, Beethoven o Tchaikovsky, o lo que sucede con el mismo Jazz, una gran improvisación puede quedar para un cuarteto, una forma orquestal o un solo. Toda esta tradición pasaría a convertirse como lo que hoy se conoce como los *covers*, que a su vez traen consigo a las bandas tributo.

Por otro lado, el *tópico*, que es una de las variables más interesantes, equivaldría al ámbito de la fusión, en la que un estilo musical propone o inserta otros tipos de género dando como resultado una combinación musical dentro de una misma pieza. López Cano lo explica mediante los trabajos de los compositores del siglo XVIII, los que incluían dentro de una sinfonía la fusión de la polca o el vals. Para el enfoque dentro de la música del filme, resulta pertinente notar la fusión que hace el cineasta al incluir movimientos de música clásica del siglo XVI.

Por último, tenemos la *alusión*, que hace referencia a posibles indicaciones de otras estructuras melódicas dentro de otras piezas, este tipo de reticencia es la más compleja de identificar, es el universo musical dentro de una sola melodía, un claro ejemplo sería el latente símil entre las bandas pop *Oasis* y *The Beatles* en cuanto a voz principal, imagen y sonido. Asimismo, es importante señalar cómo el lenguaje se instala dentro de otras disciplinas para magnificar la comunicación humana ya que hay pasajes literarios que remontan a pasajes musicales y hay secuencias

musicales que retornan a una cita e incitan irrevocablemente a una intertextualidad.

Esta conexión ocurre también mientras somos receptores de las imágenes dentro de una proyección cinematográfica. En este momento de comunión entre emisión y recepción no se percata el hecho del porqué la intención al colocar ese tipo de música en ese tipo de filme, más es precisamente este caso irrevocable lo que conduce a un acercamiento analítico. David Machin apunta que:

The fact that we can recognize moods connoted by music in a film suggests that we have some kind of repertoire of sound meanings or associations in our heads. Yet we are for the most part not familiar with trying to describe what these are.<sup>73</sup>

Así, otro de los objetivos de este apartado es capturar o describir lo que esa misma intertextualidad significa en la banda sonora del filme *El perseguidor*, comunión que radica también en una conexión con una obra literaria y que busca su motivo de creación por la musicalidad de la misma. La intención y el texto rescatan ésta incertidumbre y se abren más caminos hacia el desarrollo de una pieza musical mediante el soporte iconográfico.



---

<sup>73</sup> Machin, David. *Analysing popular music. Image, music, text*. SAGE. 2010 Pág. 2

#### 4.4. EL LEITMOTIV DE JUAN RÍOS: VIVALDI, LA HOMOFONÍA Y EL MONÓLOGO

##### INTERIOR<sup>74</sup>

Las distinciones antes mencionadas dan continuidad a las siguientes secuencias para su análisis, las que se ordenaron numéricamente y a cada una se le otorgó un título; fueron 2 secuencias en total. En este sentido, y sólo en este apartado, fueron necesarios la identificación de los componentes cinematográficos (montaje, puesta en escena, imagen, género, ideología y narración) sincronizados con la sonorización, así como los términos derivados de la teoría musical propuesta por Elsie Walker en su trabajo *Understanding Sound Tracks Through Film Theory* (Oxford UP, 2015) que se encuentra expuesta en el texto *Análisis del sonido: un modelo para el análisis del sonido en el cine* (2010) del Dr. Lauro Zavala (cadencia, acento, disonancia narrativa, leitmotiv etc.)

También, se presenta a continuación una serie de patrones que fueron de utilidad al momento del análisis secuencial y que sigue el corte del cine musical moderno:

- Un sonido expresionista.
- Una cámara que baila.
- El montaje al ritmo de la música.
- El sonido como un personaje más.

---

<sup>74</sup> Secuencia: <https://www.youtube.com/watch?v=jzm4-KQVPu8>



- La cadencia musical que determinará la puesta en escena.
- Inicio anafórico, final catafórico.<sup>75</sup>

Para desglosar el método y la terminología antes expuesta, es necesario dar por sentado que, tomando en cuenta que la cinta *El perseguidor* de Osías Wilenski se encuentra dentro del paradigma del cine musical moderno por su estructura y elementos, las secuencias que se analizaron en este apartado quedaron de la siguiente manera:

En la secuencia número uno, la cual tiene una duración de 2 minutos con 51 segundos, se encuentra un primer *plano fijo* en donde se observan los primeros *emblemas de emisión*<sup>76</sup> (Di Chío y Casetti 1990) para el espectador (afiches de música de Jazz, el saxofonista Charlie Parker, una consola para discos e instrumentos musicales) que son parte de la puesta en escena y piezas fundamentales para comprender la narración y el punto de vista del personaje.

El *concierto en re mayor para violín y orquesta de Vivaldi*, se escucha en modo *diegético* y dentro del encuadre u *onscreen*<sup>77</sup>; además de que se distingue como un

---

<sup>75</sup> Zavala, Lauro. *Análisis relacional del sonido en Aproximación paradigmática al análisis del sonido en el cine de ficción*. Texto presentado dentro de los talleres en el marco del IX Congreso Latinoamericano de semiótica, Zacatecas. 2019. Algunos de estos términos son: *cadencia, acento, leitmotiv, resonancia, corte directo, homofonía, consonancia* etc.

<sup>76</sup> Todos aquellos elementos en la composición de un encuadre.

<sup>77</sup> Dentro de los Códigos sonoros la presencia *diegética* representa el sonido, o en este caso la música que va dentro del encuadre. Se considerará *onscreen* si la musicalidad se presenta de forma física (instrumentos, músicos etc.) En éste caso, dentro de la escena del tocadiscos, la música y el medio se hallan dentro del encuadre (Di Chio y Casetti pág. 89)

*Leitmotiv* (tema musical recurrente a lo largo de una cinta) ya que el tema se presenta con regularidad a lo largo de la historia y acompaña también al personaje, sobretodo en sus momentos de reflexión o crisis. Es hasta aquí, donde parece que la diégesis tiene un ambiente apacible y trata acerca de un músico que ejecuta un estilo duro o de academia; pero existe una *disonancia*<sup>78</sup> *narrativa*, propia del cine musical moderno, en donde el estilo clásico tiene un choque con los *ruidos*<sup>79</sup> que provienen fuera de la pieza de una pareja que discute salvajemente por el pago de una hipoteca.

Por lo que otorga la imagen, el espectador se entera que realmente se trata de un músico que ejecuta un estilo popular como es el Jazz. El plano fijo se convierte en un *plano secuencia* ya que no presenta ningún corte y nos da la oportunidad, a través de la mirada de la cámara como elemento narrativo, de conocer más al personaje colocándolo en medio de la situación en la que se encuentra.

Es así como aparece Juan Ríos, que, al tratar de escuchar la música, cierra enfurecido la puerta por el rumor constante de esos ruidos en el exterior de la pieza en la que se encuentra escuchando a *Vivaldi*. Aquí, más allá de su forma física, se muestran las primeras características de su personalidad voluble,

---

<sup>78</sup> Término para el análisis del giro sonoro en la secuencia, el cual indica que existe una falta de armonía entre los sonidos, o una falta de sincronía entre estos y la puesta en escena. La música no concuerda, ya que los afiches representan un estilo melódico en el que por lo regular lo sincopado perdura, además de que el Jazz es una propuesta popular que buscaba el desahogo, sobretodo de los primeros esclavos de color. A pesar de que éstos con el pasar de los años se integraron a la academia, el estilo musical clásico, siempre fue para la comunidad blanca y de clase alta. Es necesario decir que el personaje se inserta en la misma disonancia por su personalidad.

<sup>79</sup> Elemento que va incluido dentro de los *Códigos sonoros* vistos en la teoría fílmica de Di Chio y Casetti y que son esenciales para el logro del montaje dentro de una secuencia.

provocando que la escena esté en constante tensión (éste elemento se presentará durante toda la película) es también en esta secuencia en donde se denotan sus rasgos existencialistas, a pesar de que no pronuncia ni una sola palabra.

Es pertinente señalar que en esta serie no existe un diálogo, la cámara capta lo que se atribuye como un *monólogo interior* en el personaje. Éste, a pesar de no hablar, da a conocer al espectador lo que le sucede y lo que puede estar pensando por medio de sus gestos y movimientos en el encuadre. La secuencia continúa cuando Juan al escuchar los gritos sube el volumen de la canción, y después de unos minutos se prepara para salir a causa de los mismos. Juan se dirige al fonógrafo para apagarlo, éste desprende una distorsión que se convierte en una *homofonía*, ya que el sonido presenta una ruptura abrupta que tiene como finalidad una sensación de pérdida, (en ese momento vuelven a entrar los ruidos de afuera, haciéndose parte de esa misma distorsión). Juan desaparece de la pieza.

Ahora, tomando como referente los casos antes mencionados, se puede cerrar esta primera secuencia resumiendo que se encuentra un *sonido expresionista* en cuanto a que el giro sonoro, junto con las imágenes en movimiento logran enunciar una tensión que tiene como resultado el primer encuentro con lo que es la historia contada, así, la mezcla de los diferentes planos sonoros (la música de Vivaldi, el chiflido de Juan Ríos, la discusión rimbombante que viene de fuera y un tocadiscos agonizante) persuaden al espectador a vivir o experimentar la tensión en la que se encuentra el personaje, siendo esto último el principal propósito del ámbito sonoro en el cine.

A esto le sigue *Una cámara que baila* que se identifica por los movimientos del personaje durante toda la secuencia. La música define a la imagen cuando Juan Ríos se mueve a lo largo de la pieza en una especie de vaivén, marcando el ritmo en un compás que logra una simbiosis entre el paneo y los movimientos del protagonista. Por último, se localiza a *la música como un personaje más*, ya que en primer lugar, es necesario repetir la consideración del rasgo musical en general como el más importante dentro de la película y en segundo lugar, que la música funcionó dentro de ésta primera secuencia como un rasgo determinante que hace que los demás componentes cinematográficos existan. Con la música el personaje vive, la imagen se moverá y los silencios significarán.

Lauro Zavala hace mención de la importancia en cuanto a la identificación de la estructura narrativa de una secuencia, cómo dentro del cine clásico se encuentra un desarrollo lineal, en donde será como una pequeña diégesis, en donde las mismas escenas deliberarán la formación de la misma (inicio, desarrollo, nudo y desenlace). Para el cine moderno, si bien podría encontrarse secuencias en las que se evocaría algún hilo conductor entre escenas dentro de una misma secuencia, la formulación dentro de este estilo se halla en la fragmentación, escenas que a pesar de estar dentro de un mismo plano secuencia, no hilan los hechos.

Para esta cinta, existe una alteración en cuanto a ese hilo conductor en la estructura de la narración de las secuencias que permanece en el estilo moderno, ya que sí se halla una pequeña historia que planea un desenlace, pero que, por su fuerza cortometrajista e experimental no concluye al final de las escenas, da corte

abrupto a otra secuencia y esta a su vez, no presenta un final; es hasta el término del filme, con la muerte de Juan Ríos, en la que el espectador puede advertir la conclusión del mismo.

Asimismo, y dirigiéndonos ya hacia la intertextualidad musical que se enfoca en los trabajos antes mencionados por Rubén López Cano, hay que apuntar, para comenzar, que el filme con el que se trabaja, se instala en una tradición genérica que imitaba los estilos de Hollywood y el cine francés. Así, no será para menos el hecho de que la cinta, aunque sea fiel a un corte porteño (personajes, espacios, música) hay una influencia irrevocable a otros filmes, géneros, o historias. En 1927, *The Jazz Singer*<sup>80</sup> consolidó a Al Johnson como el primer actor en protagonizar una cinta que trataba de un jazzista en donde las piezas musicales y los diálogos realmente se escuchaban, sería el primer filme dentro de la industria del cine musical con sonido. (Anexo 11).

Más tarde, en 1950, Kirk Douglas se adelanta a Sergio Renán al interpretar a un trompetista envuelto en un triángulo amoroso que despertaría las más profundas y terribles crisis existenciales vistas a través de la música de Jazz. *A Young man with a horn*<sup>81</sup> (Anexo 12) es un ejemplo del fenómeno intertextual que se presenta a lo largo y dentro del filme de Wilenski. El subte (subway, metro) las sesiones de grabación, la vestimenta, los escenarios, algunos personajes y hasta la música pertenecen al mismo corte.

---

<sup>80</sup> Warner Brothers (1927) *The Jazz singer* [trailer online] De <https://www.youtube.com>

<sup>81</sup> Warner Brothers (1950) *Young man with a horn* [trailer online] De <https://www.youtube.com>

La vasta realización de películas de este género avanzarían hasta nuestro días, y entre éstas las que presentan a Charlie Parker en sus diferentes facetas artísticas: *Round Midnight*<sup>82</sup> (Anexo 13) de 1986 traslada los sucesos de su narración de Nueva York a París, tal y como sucede con el filme de Wilenski, y *Bird*<sup>83</sup> (Anexo 14) del director Clint Eastwood (1988) otorga en imágenes los últimos días de Charlie Parker, como en algún momento Julio Cortázar lo hiciera al basarse en su biografía para escribir su cuento.

En relación a esto, el componente intertextual que aparece nuevamente en esta secuencia será la *cita*. Ésta se da lugar cuando el director opta por incluir piezas musicales que han permanecido en el bagaje musical de cada espectador, sobretodo de corte clásico. Una de ellas, ya antes citada, es el *concierto en re mayor para violín y orquesta de Vivaldi* que evoca a su vez el estilo y cortometrajes anteriores del mismo cineasta. *Moto Perpetuo*<sup>84</sup>, cortometraje realizado en 1959 (Anexo 15) presenta una puesta en escena en donde aparecen partituras y metrónomos. Las imágenes caminan con el ritmo y la cadencia de una pieza clásica de *Nicolo Paganini* e incluyen, también, al artista existencialista, dotado de genialidad pero en constante frustración por el alcance de la perfección, misma cualidad que presenta Juan Ríos en *El perseguidor*.

---

<sup>82</sup> Warner Brothers (1986) *Round midnight* [trailer online] De <https://www.youtube.com>

<sup>83</sup> Warner Brothers (1988) *Bird* De <https://www.youtube.com>

<sup>84</sup> Wilenski, Osías (1959) *Moto Perpetuo* De <https://www.youtube.com>

Es importante señalar la relación que existe entre los dos tipos de estilos musicales que se encuentran en el filme: el Jazz y el corte clásico, ya que Charlie Parker produjo, en 1950, un disco que incluía piezas con un giro de cuerdas, y pesar de que intentó en varias ocasiones entrar a una academia de música, lo que fue imposible ya que es en ese tiempo solo se permitía el acceso a personas “blancas”, logró combinar los dos estilos con elegancia y excelente ejecución.

Para apoyar esta característica, Osías Wilenski opta por insertar la mezcla de estos dos estilos, que no sólo evocan la música dura y de academia que el propio director ejecutaría a lo largo de su vida, sino que es importante el cómo hace uso de estos estilos dentro de una secuencia; cómo gracias a la musicalidad que funciona con la imagen y con los demás elementos cinematográficos, se consigue una primera expresión que acompañará al espectador a lo largo de la historia.

La pieza de Vivaldi es la única que se identifica como pieza clásica, sin embargo, y como se refirió al principio de este análisis, se encuentra a lo largo de la cinta, casi como un elemento que convierte al personaje y a sus estados de ánimo en algo cíclico. Las canciones principales comienzan a involucrarse más en los personajes y en los hechos que ocurren en torno a éste, provocando que el espectador identifique cada canción con algún estado de ánimo o la asocie con algún acontecimiento de algún momento del filme.

Hasta aquí termina la primera proyección y a continuación se revela un corte súbito, carente de encadenados o fundidos que dan paso a la siguiente secuencia, esta se presenta como un *final catafórico*, opuesto al clásico.



#### 4.5. LA CADENCIA COMO ZOOM MUSICAL: EL SAXO AL COMPÁS DE UN TRAVELLING<sup>85</sup>

En esta segunda secuencia de 4 minutos con 39 segundos, se muestra al protagonista principal ya tocando el saxofón en una especie de taberna junto a un quinteto de Jazz. Se identifica un elemento llamado *cadencia*<sup>86</sup>, que si bien es utilizado meramente en el ámbito musical, dentro del cine juega un papel que va en conjunto con algún elemento de la estructura narrativa de una secuencia, escena, etcétera. Funciona en este caso por el efecto que provoca la música, esta tiene una interacción con todo lo que aparece dentro de los encuadres. El espectador la recibe de forma repentina y enérgica para ajustarse a lo que sucede dentro de las escenas; el efecto que tendrá la música en los personajes es de manera

---

<sup>85</sup> Secuencia: <https://www.youtube.com/watch?v=jhS4-tNja-k&t=13s>

<sup>86</sup> Dentro del glosario de elementos para un análisis del cine musical se encuentra la Cadencia, la cual puede afectar a cualquiera de los elementos cinematográficos dentro de una secuencia (montaje, personajes, música etc.) “Se podría decir que una cadencia narrativa corresponde a una unidad causal, es decir, una acción que tiene un efecto particular, y que a su vez puede ser la causa de otro efecto posterior.” (Análisis relacional del sonido. Lauro Zavala).



envolvente, en donde el saxofón de Juan Ríos tiene un lugar primordial desde el primer corte.

En este sentido, la presencia de los instrumentos musicales es relevante, ya que determinan el dinamismo que se desprende al contacto con alguno de los elementos antes mencionados. Así, por orden de aparición y poniendo especial atención en cuanto a su *función dramática* (Lauro Zavala, 2019), se reconoce el instrumento principal que es el saxofón, para abrirse un poco más el encuadre y observar una trompeta ejecutada por Rubén Barbieri con el quinteto *Nuevo Jazz* (Anexo 16), la banda que toca durante toda esta secuencia, y, que como ya se ha mencionado, formó parte real de la escena de ese jazz híbrido argentino a principios de los años sesenta.

Después, aparece el contrabajo conforme va abriéndose la escena, y estos tres primeros músicos se ven envueltos entre gente que al compás de sus dedos seguirán la música. Conforme avanza la secuencia, a la banda se le siguen sumando integrantes, cada corte determina la aparición de uno de ellos, y finalmente es hasta el quinto corte de cámara en donde la agrupación aparece totalmente ensamblada. Ahora bien, el aporte que otorgan los instrumentos dentro del fotograma, sobretudo el saxofón, también es indispensable, porque establecen el estado de ánimo del personaje principal, funciona como un artefacto temporal con el cual el elemento elíptico se apoya para que los personajes recuerden.

Es además, dentro de esta secuencia, en donde aparecen otros personajes que son importantes dentro de la cinta. Al cuarto corte aparece la figura del saxofón encuadrado de lado izquierdo, mas sólo se aprecia la parte de la “campana” y a lado derecho de ésta los personajes principales que acompañan en la historia a Juan Ríos: Bruno y Martha. Es como si de la campana, o del interior del saxo los personajes aparecieran por primera vez, y es por medio de éstos en los que de igual manera surge el primer diálogo del film.

Juan Ríos, junto a su saxofón, aparece tocando una melodía que despierta reminiscencias de un estilo swing de los años veinte pero que conforma ritmos propios de lo que se denomina *Hard Bop*<sup>87</sup>. La agrupación se conforma por artistas que en su época se codeaban con los maestros de esta cualidad jazzística tan peculiar como Duke Ellington, Don Cherry e incluso el mismo Thelonious Monk, por mencionar a los más conocidos en su tiempo. Para el actor Sergio Renán (quien aparece como integrante de la agrupación dentro del filme) sería familiar la ejecución del saxo alto ya que tomaría algunas clases en su momento para la interpretación de Juan Ríos; pero el crédito se le debe a Leandro el “Gato” Barbieri (Anexo 17) quien sería el verdadero ejecutante del saxofón dentro de la mezcla final de la banda sonora.

---

<sup>87</sup> Subgénero que nace a partir del estilo *Bebop* y que será utilizado a partir de los años cincuenta. Será base para el Free Jazz y su estructura se conforma por el blues y el góspel. El quinteto *Nuevo Jazz* representaría una forma que nace de aquél estilo afro pero con ritmos hispanos.

Esta es ejecutada principalmente por el hermano de Leandro, Rubén Barbieri, que aparece en esta secuencia como el trompetista. En la época del sesenta, casi por el año en el que se estrena la misma película, la música de Rubén Barbieri era escuchada en todas las casas porteñas y a nivel mundial; décadas más tarde, se conformó un CD con la música que produjo para *El perseguidor*.

El disco lleva por nombre *Rubén Barbieri radio auditions & El perseguidor*<sup>88</sup> y fue editado en 2013 (Anexo 18). Lo importante aquí es el hecho de las canciones que aparecen durante el filme y hasta un poco de la voz de Sergio Renán evocando a Juan Ríos. Es interesante el hecho de que los títulos de las melodías no son en idioma español, el trompetista optó por dejarlas en inglés; lo que afirmaría aún más la fusión que creó todo el bagaje musical en cuanto al nacimiento de un jazz en argentina y que dentro de la cinematografía funciona como un aporte al universo *soundtrack*.

La pieza que se escucha en esta secuencia lleva por nombre *Greetings* y también se presenta varias veces a lo largo de la cinta. Con esta melodía la cámara comienza con un primer plano fijo para poco a poco abrirse a un zoom que lleva hacia atrás mostrando a las personas y teniendo como un componente simbólico el enfoque del protagonista en medio de un hombre y una mujer; estableciendo el significado del Jazz y de la música en general como un símbolo de unión e interacción

---

<sup>88</sup> Rubén Barbieri (2013). *En Rubén Barbieri radio auditions & El perseguidor* [CD] Buenos Aires, Argentina. Melopea Records.

personal. Igualmente, existe una *cadencia* total en ese zoom, ya que es la música la que controla el punto de vista de la cámara.

Este trabaja también bajo un *sonido empático*<sup>89</sup> para establecer la armonización de los sonidos con la puesta en escena. Existe nuevamente un sonido expresionista en cuanto a que es la música la que tiene el control de todos los componentes cinematográficos. El ritmo da pauta a un dinamismo entre los cortes logrando también una cámara que baila y que se vuelve el principal narrador mostrando a la gente que danza al ritmo del jazz, y lo que propongo como *corte sincopado*, que está presente dentro de todo el filme y en esta secuencia en particular. Se revela aquí con un ritmo en síncopa que cambia de mirada y de plano y sigue así hasta el regreso. La melodía da paso al “solo” del saxofón y alterna también de toma, en una constante armonía entre captura y melodía. El “solo” sigue interactuando con seis tomas más hasta que regresa lentamente al principio de la canción con el *zoom* pero ahora en retroceso hasta llegar nuevamente a Juan y la primera toma fija. Termina la secuencia con el músico, su saxofón y una sonrisa, raro detalle en el protagonista.

Se manifiestan nuevamente emblemas de emisión que rodean y permanecen solamente en la parte de atrás del personaje: largos pliegos de papel con palabras inscritas, retazos de canciones etc. La palabra “Jazz” escrita a lado del oído derecho de Juan sigue atendiendo al elemento principal, este disfruta de la ejecución del instrumento mientras que la gente que lo rodea sirve para justificar

---

<sup>89</sup> Los sonidos concuerdan con “el sentido dramático de la escena”.

un montaje que logra un efecto de cuadro dentro del cuadro que permite darle profundidad a la toma y resaltar aún más al protagonista.

Por último, y al igual que la secuencia pasada, fue necesario constituir los parámetros que evaluaron a la película para estacionarla dentro del cine musical moderno porque, como se dijo anteriormente, esto da la pauta para que el mismo filme se consolide por su valoración en cuanto a transformación musical a partir de otro texto sin perder, claro su independencia.



## CONCLUSIONES

Siempre estamos rehaciendo la historia,  
nuestra memoria es siempre una reconstrucción  
interpretativa del pasado;  
también lo es la perspectiva.

-Umberto Eco-

El haber establecido al lenguaje audiovisual como creación que, a partir de sus características únicas, desemboca a la regeneración de una obra independiente, se reanudan los objetivos e hipótesis que en un principio surgieron para el desarrollo de esta investigación. Como se apuntó anteriormente, este análisis sentó su formulación en los conceptos de *adaptación*, *transposición* y *traducción intersemiótica*, respectivamente, lo que resultó una herramienta fundamental para un trabajo de corte literario-audiovisual.

Estos tropos permitieron la decodificación de los textos para explicar los cambios en su intermedialidad, la cual comprende no sólo la individualidad del soporte como texto lingüístico, sino que es aliada de la cultura y el microcosmos de quien la crea. La literatura introducirá espacios y personajes en los que la descripción dará señales al lector de lo que existe en el relato, el cine, por su parte, representará atmósferas que reharán escenarios basados en aquél, pero con un significado distinto. Un resultado resumido en el punto de vista de los narradores, los que funcionarán como un artefacto para que el espectador, a través de las imágenes, sea testigo de lo que el cineasta junto a su contexto, intentan transmitir.

En un principio al buscar las fuentes para el estado de la cuestión, se encontraron críticas obtusas en torno al filme y al cine argentino en general, clarificando sólo la falta de compromiso en torno a los cimientos de cualquier corriente artística, ya que es por el contacto con su cultura que las respuestas afloran; de ahí la afirmación inconmensurable de que al traducir una obra se interpreta a toda una cultura. La desesperanza en el personaje Wilenskiano tiene un propósito que fomenta sus orígenes en la expresión del estilo de esa oleada de cineastas intelectuales de la época del sesenta en Buenos Aires.

Es en este sentido que se encontraron respuestas a los cuestionamientos estipulados al inicio de este trabajo, que se concentraron en examinar la recepción del filme como parte esencial de su misma valoración. Lo que deduce el hecho de que no puede desaparecer el vínculo literatura-cine, y que este tipo de nexo, notorio como base para el nuevo texto, trae también consideraciones en cuanto a una percepción incorrecta de las cintas, las que se identificarán como malas adaptaciones al ser sometidas a críticas que tienen su fundamento sólo por el peso mediático en el autor del texto fuente, su estilo y su tradición literaria.

Aunado a lo anterior y retomando los capítulos que en primera instancia se enunciaron, tenemos como resultado el establecimiento en los principios contextuales que llevaron a su vez a la identificación de las tradiciones tanto literarias como fílmicas de manera general. Esto permitió reescribir parte de las hipótesis iniciales al incluir el hecho de que el canon literario argentino en Julio Cortázar y en otros escritores con un peso mediático determinado, dieron la pauta

a la renuente admisión hacia las adaptaciones de sus obras; lo que afectó a su vez el trabajo sustentable que se desarrollaba en Buenos Aires; y que gracias a esta afirmación surgen las variantes necesarias para comprobar la apreciación que toda esta época requiere por medio de la proyección en sus cintas cinematográficas.

Esas características vistas en los filmes, rompieron con aquéllos juicios que en un comienzo no comprendieron el fin de esas adaptaciones: el rehacer personajes que manifestaran otro tipo de condiciones, inventar espacios, recrear atmósferas e instalar palabras nuevas en el guion con ideas que interrumpían el hilo del relato literario a través de la pantalla, fue precisamente el propósito de los cineastas, la transformación de una idea que apuntara hacia un nuevo estilo de arte audiovisual.

Ahora bien, el uso de una tipología de la traducción constató el señalamiento del filme analizado como un tipo de adaptación/transposición (libre, autónoma, expresiva) en la que el cineasta optó por inclinarse hacia algunos aspectos del texto fuente: los diálogos del cuento y algunos pasajes en algunas secuencias se traspasan en ocasiones de forma similar, pero haciendo un seguimiento constante a una transformación en el texto de llegada. Además de que el título en ambas obras quedará igual, aunque el sentido que los “persigue” apunte hacia ámbitos contradictorios.



Por otra parte, se registraron cambios importantes que reafirman la existencia en la solidificación que apunta hacia el valor significativo encontrado en las categorías analizadas dentro de la cinta, y que alcanzan la propuesta inicial de los objetivos tanto generales como específicos. Estas transformaciones funcionan como elementos aglutinantes que construyen las bases y argumentación del filme como texto autónomo, apoyando a las hipótesis antes construidas. El texto, ahora nuevo, recreado o resignificado se muestra como una producción exclusiva al momento de su decodificación, vislumbrando ahora sus códigos con el verdadero significado en su proyección.

Es de este modo que se demuestra y reafirma el hecho de que la película *El perseguidor* de Osías Wilenski vale por lo que en el filme se vive, una serie de imágenes novedosas que se basan en otra obra para adquirir un texto audiovisual que enmarca a toda una cultura y subcultura reviviendo: 1) sus propios espacios. Las calles y lugares de Buenos Aires se prestaron para complementar el estilo cortometrajista del cineasta 2) Juan Ríos es perseguido por la censura de su entorno y persigue la imposibilidad de ser aquél que vive entre las líneas y el virtuosismo musical (Johnny Carter y Charlie Parker) 3) el dominante musical se distingue como la transformación más importante al esclarecer el hecho del hibridismo que rodea a toda la película.

Todo lo anterior aparece como añadidura al análisis musical desarrollado en el capítulo IV, fundado en la importancia de la musicalidad que fue transformándose a lo largo de la investigación por vía de su análisis hasta llegar a

la visualización del filme dentro de una misma semiósfera que la incluye ya en una tradición intertextual musical. De aquí emergerá la idea que se basa en la experiencia al leer “El perseguidor” de Julio Cortázar; ésta hace caso a una tradición que se instalará en el Jazz por medio de su corte biográfico y que simboliza el mundo melómano del autor. Por otro lado, en el filme *El perseguidor*, Wilenski toma prestada tan sólo la silueta de un personaje junto a su armonía para reformar un mundo con otros elementos que lo convierten en una nueva forma de vislumbrar la literatura, ya que con el diagnóstico hecho se precisa lo que se ha dicho acerca de que el cine transforma a la literatura en cuanto a su recepción, contexto y estructura; esto ejemplificado en el hecho de que hay cuentos y escritores que se leerán más por medio de sus adaptaciones, es el caso de J. H. Rowling y el éxito en *Harry Potter*.

Es importante destacar uno de los hallazgos que se encontraron en la redacción de este trabajo: la concepción de *hibridismo*, que gira en torno, también, al cine, literatura y sobre todo a la música, ya que va de la mano con la intertextualidad y el préstamo sígnico en todas estas materias. Por ejemplo, la música se manifestó aquí como un código que tiene sus bases en el paso del tiempo, y que su materia se modifica al insertarle o excluirle en múltiples culturas. Este concepto sin duda alguna funciona como aporte o tema para trabajos inclinados hacia esa multiculturalidad que permite conocer las bases de los ritos musicales manifestados en esa hibridación universal. Toda esta afirmación híbrida muestra esa mezcla de las costumbres musicales en la república argentina dentro de la

tradición fílmica que apunta hacia el rescate de este tipo de música por medio de los documentales, el jazz argentino encuentra su reconocimiento, también, a través, de la cinematografía.

En definitiva, una de las aportaciones de este trabajo radica en el seguimiento hacia el análisis en adaptaciones de obras literarias, ya que con este tipo de estudios se pretende abrir los ojos y prestar atención a lo que verdaderamente hace buena a una adaptación a partir de un texto literario: el porqué de esos cambios, qué fue lo que llevó al cineasta a desarrollar sólo una idea dentro del relato para convertirla en el dominante dentro de una película, y advertir el hecho de que el film no se evalúa por lo que tiene del relato literario, sino por lo que no tiene, lo que será el punto clave para su posición como una adaptación de calidad. Así, el cine argentino como el cine en general de cualquier país, se conciben como un campo en el que las oportunidades analíticas se confirman, será necesario el interés de más estudiosos en la materia para seguir desarrollando los estudios enfocados hacia las adaptaciones literarias y al lenguaje cinematográfico en general.

Este trabajo me abrió camino, no sólo a un nivel académico sino personal. La fortaleza a través de mis enfoques me llevó a descubrir que fui yo misma la que sufrió una serie de transformaciones con base en lo que fui hace dos años. Me ayudaron a establecer los parámetros para la realización de este trabajo de investigación gracias a las decisiones evaluadas por medio de mis maestros, y asesoras. Los aprendizajes obtenidos dentro de esta maestría nutrieron el contexto

para experiencias académicas futuras, las cuales siempre serán necesarias para seguir fomentando los estudios basados en el vasto mundo de las humanidades.

Estos factores me llevaron también a replantear mi vida a través de esa semiosis ilimitada de la que hablaba Pierce; cómo todos somos simplemente un signo por medio de imágenes que se interpretan a través de miles de personas y otras experiencias, que como una espiral se bifurcan en la gran intertextualidad llamada vida.

## Bibliografía, filmografía y música citada



- Ausencio Morales, Telésforo. *La adaptación cinematográfica: Un devaneo entre Julio Cortázar y Michangelo Antonioni*. CD. UNIVERSITARIA. DF. Catálogo de Tesis UNAM. 2015.
- Bunch, Noel. *Praxis del cine*. 2017.
- Bajtín, Mijael. *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela*. 1985.
- Bernini, Emilio. *Las transposiciones. Una introducción en "El matadero"*. Revista crítica de Literatura argentina. Ensayos de transposición. Literatura/cine argentino. Instituto de Literatura argentina "Ricardo Rojas" Facultad de Filosofía Letras UBA (Universidad de Buenos Aires). 2011.
- Bottone, M. *La literatura argentina y el cine*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. 1964.
- Couselo, J. *Literatura argentina y cine nacional. En Capítulo. La historia de la literatura argentina* (pp. 601-624), 96. Buenos Aires: CEAL. 1981.
- Cortí, Berenice. *JAZZ ARGENTINO: la música "negra" del país "blanco"*. Buenos Aires. 2015
- Casetti, Francesco, DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. 1990.
- Chatman, Seymour. *Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. 1978.
- Chion, Michel. *La música en el cine*. 1997.
- De las Carreras, María. *Contemporary politics in Argentine cinema, 1981-1991*. ProQuest Dissertations and Theses. Colegio de México. 1995.
- De Juan Ginés, Juan Javier. *El espacio en la novela española contemporánea*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. 1995.

- Eisenstein, Sergei. *El sentido del cine*. 1958.
- España, C. *Emergencia y tensiones en el cine argentino de los años cincuenta*. Nuevo Texto Crítico (19-20), 45-73. 1997
- España, C. *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957-1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. 2005.
- Feldman, Simón. *Cine argentino. La generación del 60'*. 1990.
- Fernández, Henry, *From Cortázar to Antonioni: Study of an Adaptation*, en: R. Huss (ed.), *Focus on Blow-Up*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall. 1971.
- Faulstich, W. y Korte, H. *Cien años de cine*. Vol.3: 1945-1960. Hacia una búsqueda de los valores. México: Siglo XXI. 1995.
- Gracida, Ysabel. *Un cronopio en el cine*. México: El Universal, 17-2-1994.
- Gilman, C. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2003.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. España. 1973.
- Hatry, Laura. *La reescritura filmica de "Las babas del Diablo" en Blow-up o cómo Antonioni traicionó el cuento cortazariano*. XV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles, Colegio de México. 2013.
- Cortázar, Julio. *Las armas secretas*. 1959.
- Cortázar, Julio. *El perseguidor y otros relatos*. 1969.
- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine*. 2000.
- King, Jhon. *Más allá de la pantalla: Cine argentino, historia y política*. Journal of Latin American Studies, May, Vol.30(2), p.451(1) [Revistas arbitradas]. Colegio de México. 1998.
- Kriger, C. *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2009.
- Jullier, Laurent, *El sonido en el cine*. 2006.

- López Cano, Rubén. *Música e intertextualidad*. Cuadernos de teoría y crítica musical. 2007.
- López Cano, Rubén. San Cristóbal Opazo. *Investigación artística en música*. Problemas, métodos, experiencias y modelos. FONCA. 2014.
- Mahieu, J.A. *Cortázar en Cine*. En Cuadernos Hispanoamericanos, CXXII, no. 364-366. Madrid. Pág. 640. 1980.
- Manrupe, Raúl; Portela, María Alejandra. *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)* Buenos Aires. 2001.
- Machin, David. *Analysing popular music. Image, music, text*. 2010.
- Martínez Suárez, José. *Vidas de películas: la generación del 60'*. La Crujía. 2013.
- Mahieu, José Agustín. *Historia del cortometraje argentino*. Instituto de cinematografía de la U.N.L. 1961.
- Metz, Christian. *Le cinema moderne et la narrativité*. Cahiers du Cinéma no. 185. 1966.
- Morín, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. 1972.
- Hahn, Óscar,: *Julio Cortázar en los mundos comunicantes*, en Texto sobre texto. Aproximaciones a Herrera y Reissig, Borges, Cortázar, Huidobro y Lihn. México, UNAM, 107-119. 1984.
- Ortíz Oderigo, N.R. *La música afronorteamericana*. 1962.
- Peter B. Schumann. *Historia del cine argentino*. 1987.
- Peña, F. M. *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*. Buenos Aires: MALBA. 2003.
- Peña, ARDID, Carmen. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid. 1992.
- Peña, F. M. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos. 2012.
- Tag, Philip. *Musicology and the semiotics of popular music*. Semiotics Articles. 2010.

- Propp, Vladimir. *La morfología del cuento*. 1968
- Rivas, Diego. Tesis: *La adaptación cinematográfica en Argentina*. UP (Universidad de Palermo). Buenos Aires, Argentina. 2011.
- Rawle, Steven, MARLAND, John, EDGAR, Robert. *El lenguaje cinematográfico*. Pad, Parramón. Arts & Design. 2010.
- Stam, Robert. *Teoría y práctica de la adaptación*. UNAM. 2014
- Torop, Peeter. *Intersemiosis y traducción intersemiotica*. REDALYC. 1990.
- Traverso, Mirta. *Cuando el tiempo fue ayer : propuesta de un guión para Casa tomada de Julio Cortázar*. Rosario [Prov. de Santa Fe]: Tiempo, 1994
- Toibero, Emilio. *La lepra del corazón (acerca de India Song)*. 2010.
- Tenoch, Jurado. Alfredo. *De la traducción intersemiótica a la competencia intersemiotica*. Universidad Autónoma Metropolitana. 2002.
- Vieira, Estela. *National Cinema and Intertextuality in Alejandro Amenábar: From Hollywood to Julio Cortázar*. Bulletin of Spanish Studies, 24 June. p.1-16 [Revistas arbitradas]. Colegio de México. 2014.
- Vázquez Recio, Nieves. *Del cuento al cine: Julio Cortázar* de la Universidad de Cádiz de Nieves Vázquez Recio. Repositorio de objetos de docencia e investigación de la Universidad de Cádiz.1992.
- Vanoye, Francis. *Récit écrit-Récit filmique*. París. 1995.
- Van Leeuwen, Theo. *Speech, Music, Sound*. 1999.
- Wolf, Sergio. *Cine y literatura. Ritos de pasaje*. Paidós. Estudios de comunicación.
- Zavala, Lauro. *Análisis relacional del sonido en Aproximación paradigmática al análisis del sonido en el cine de ficción*. Texto presentado dentro de los talleres en el marco del IX Congreso Latinoamericano de semiótica, Zacatecas. 2019.





- Antín, Manuel. *Manuel Antín habla sobre Cortázar: 02. Cortázar: el reflejo del yo en el otro*. Biblioteca Nacional de la República Argentina. (video). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2014.
- \_\_\_\_\_.*Manuel Antín habla sobre Cortázar: 01. Inicio de la relación con Cortázar*. Biblioteca Nacional de la República Argentina. (video). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2014.
- \_\_\_\_\_.*Manuel Antín habla sobre Cortázar: 05. "Circe" y "Rayuela" en el mismo sobre*. Biblioteca Nacional de la República Argentina. (video). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2014.
- \_\_\_\_\_.*Manuel Antín habla sobre Cortázar: Del Cortázar "no barbado" al "militante"*. Biblioteca Nacional de la República Argentina. (video). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2014.
- \_\_\_\_\_.*Manuel Antín habla sobre Cortázar: 04. El Cortázar escritor*. Biblioteca Nacional de la República Argentina. (video). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2014.
- \_\_\_\_\_.*Manuel Antín habla sobre Cortázar: 02. Cortázar, un hombre comprometido con su tiempo*. Biblioteca Nacional de la República Argentina. (video). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2014.
- \_\_\_\_\_.*La intimidad de los parques [guion cinematográfico] : adaptación de los cuentos "El ídolo de las Cícladas" y "Continuidad de los parques" editados en el libro "Final del juego" de Julio Cortázar / adaptación realizada por Raymundo Calcagno, Héctor Grossi, Manuel Antín; libro cinematográfico y dirección Manuel Antín*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 1964.
- Sergei Eisenstein (1925) *El acorazado Potemkin* [largometraje] Rusia.
- Osias Wilenski (1963) *El perseguidor* [largometraje] Buenos Aires, Argentina. Sono Films.
- Osías Wilenski (1959) *Moto Perpetuo* [cortometraje] Buenos Aires, Argentina.
- Eugenio Py (1897) *La bandera argentina* [largometraje] Buenos Aires, Argentina.
- Humberto Cairo (1915) *Nobleza Gaucha* [largometraje] Buenos Aires, Argentina.

- Jorge Macario, (1959) *El hombre que vio al Mesías* [cortometraje] Buenos Aires, Argentina.
- Jorge Tabachnik, (1959) *Crimen perfecto* [cortometraje] Buenos Aires, Argentina.
- Fernando Ayala (1958) *El jefe* [largometraje] Buenos Aires, Argentina. Aries Cinematográfica Argentina.
- Héctor Tentori (1962) *El campeón* [cortometraje] Buenos Aires, Argentina.
- Manuel Antín (1963) *Circe* [largometraje] Buenos Aires, Argentina. Coproducción Argentina-Perú; Producciones Manuel Antin / Industria Peruana del Film S.A.
- Manuel Antín (1962) *La cifra impar* [largometraje] Buenos Aires, Argentina, AXL PAULS.
- Manuel Antín (1965) *Intimidad de los parques* [largometraje] Buenos Aires, Argentina. Coproducción Argentina-Perú; Producciones Manuel Antin / Industria Peruana del Film S.A.
- Michael Angelo Antonioni (1966) *Blow-up*. [largometraje] Italia, Reino Unido, E.U. Bridge Films. Distribuida por MGM.
- Jean Luc Godard (1967) *Week-end*. [largometraje] París, Francia.
- Walter Renaud (1971) *Le Fin de jeu* [largometraje] París, Francia.
- Claude Chabrol (1974) *Monsieur bébé* [largometraje] París, Francia.
- Luigi Comencini (1978) *L'ingorgo* [largometraje] Italia.
- José Antonio Páramo (1983) *Instrucciones para John Howell* [largometraje] Madrid, España.
- Cristian Pauls (1986) *Sinfín* [largometraje] Buenos Aires, Argentina.
- Michell Bjornson (1988) *End of the Game* [largometraje] E.U.
- Jana Boková (1988) *Diario para un cuento* [largometraje] Praga, Argentina, Inglaterra.

- Alexandre Aja (1999) *Furia* [largometraje] Francia. Alexandre Films / Canal+ / France 2 (FR2).
- Roberto Gervitz (2005) *Juego subterráneo* [largometraje] Brasil. Grapho Producoes Artisticas / Miravista / Vagalume Producoes Cinematograficas
- Diego Sabanés (2008) *Mentiras Piadosas* [largometraje] Buenos Aires, Argentina. Habitacion 1520 Producciones / San Luis Cine
- Julios Cesar Ludueña (2013) *Historias de Cronopios y de Famas*. [largometrajes] Buenos Aires, Argentina.
- Alfred Hitchcock (1958) *Vértigo* [largometraje] E.U. Paramount Pictures.
- Robert Clouse (1973) *Enter the Dragon*. [largometraje] Hong, Kong. Warner Brothers, Concord, Production Inc.
- Norman Jewison (1965) *The Cincinnati Kid* [largometraje] E.U. MGM
- William Blinn (1970) *Starsky & Hutch* [serie de television] E.U.
- Roger Michel (1999) *Notting Hill*. [largometraje] Reino Unido. Universal Pictures.
- Brad Bird (2007) *Ratatouille*. [largometraje] E.U. Pixar, Studios.
- Guy Ritchie (2010) *Sherlock Holmes* [largometraje]. E. U. Warner Brothers.
- Cristina Marrón Mantiñán, Salvador Savarese (2014) *Doce mil noches de Jazz* [documental] Buenos Aires, Argentina.
- Stanley Kubrick (1968) *2001: Una Odisea en el espacio* [largometraje] Reino Unido. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)
- George Lucas (1977) *La guerra de las Galaxias* [largometraje] E.U. Lucasfilm.
- Alan Crosland (1927) *The Jazz singer* [largometraje] E.U. Warner Brothers.
- Michael Curtiz (1950) *Young man with a horn* [largometraje] E.U. Warner Brothers.
- Clint Eastwood (1988) *Bird* [largometraje] E.U. Warner Brothers.
- Bertrand Tavernier (1986) *Round midnight* [largometraje] Francia. Coproducción Francia-Estados Unidos; Warner Bros. / Little Bear



- Rubén Barbieri (2013) *Radio Sessions & El perseguidor*. CD Buenos Aires.
- Leandro Barbieri (1970) *Third World* CD. Nueva York, E.U.
- Leandro Barbieri (1990) *Latinoamerica* CD. Nueva York, E.U.

## REFERENCIAS “ANEXOS”

1. Giordano, Miguel Ángel (2000) [Filme: “Nobleza Gaucha”. *hora 13 presenta: Ayer y hoy del cine argentino*] Recuperado de: <https://www.hora13.com>
2. \_\_\_\_\_ (2000) {Carlos Gardel. *hora 13 presenta: Ayer y hoy del cine argentino*] Recuperado de: <https://www.hora13.com>
3. Greco, Martín (2018) *Tiempo de Cine/revista*. Núm. (7 y 14). Portada. Recuperado de: <http://www.ahira.com.ar/revistas/tiempo-de-cine/>
4. Ramallo, Valentina (2005-2017) [8 películas basadas en películas de Julio Cortázar que debes conocer. Póster filmes: *La cifra impar, Blow-up, Diario para un cuento*] Recuperado de: <https://www.vix.com>
5. Cine argentino películas. CINE.AR (1969) [*El perseguidor, Osías Wilenski*] <https://play.cine.ar>
6. Gourmet Musical, ediciones. Portada <https://gourmetmusicalediciones.wordpress.com>
7. The Birka Jazz Archive (1961) [*Portada vinil Jazz argentino*] Recuperado de: <http://birkajazz.se/archive/otherCountries.htm>
8. Wilenski, Osías. (1962) *El Perseguidor* [largometraje] Fotograma (1) recuperado de: <https://www.youtube.com>

9. \_\_\_\_\_. Fotograma (2) <https://www.youtube.com>
10. \_\_\_\_\_. Fotograma (3) <https://www.youtube.com>
11. Dirks, Tim (2010-2019) [*amc film site. The greatest and best in movie history. "The Jazz Singer"*] Recuperada de: <https://www.filmsite.org>
12. Imdb movies (1990-2019) [Movies, TV& showtimes. "A young man with a horn"]  
Recuperada de: <https://www.imdb.com>
13. Radio JazzNoend (2018) [Radio JazzNoend. El podcast más improvisado de la red.  
"Roundmidnight"] Recuperada de: <http://www.radiojazznoend.com>
14. Allocine (2018) [Allocine. "Bird"] Recuperada de: <http://www.allocine.fr>
15. Osías Wilenski (1959) *Moto Perpetuo* [cortometraje] Fotogramas (1 y 2) recuperado  
de: <https://www.youtube.com>
16. Nuevo Jazz (1960) *Agrupación Nuevo Jazz*. Buenos Aires. Portada. Menorama.
17. Rock around the world: *Gato Barbieri* (November, 1976) Article written by Jerry  
Zaslow. Recuperado de: <https://ratw.com>
18. The River Plate Jazz Files (2011) [Live sessions & El perseguidor RUBÉN  
BARBIERI] Recuperado de: <https://riverplatejazzfiles.blogspot.com>



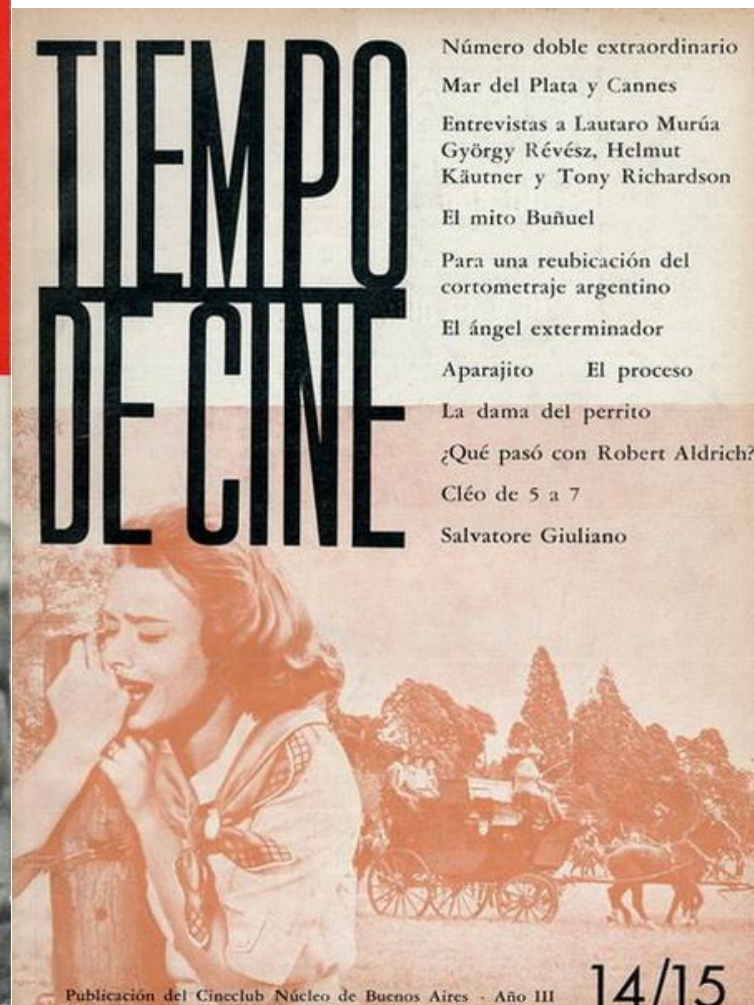
ANEXOS

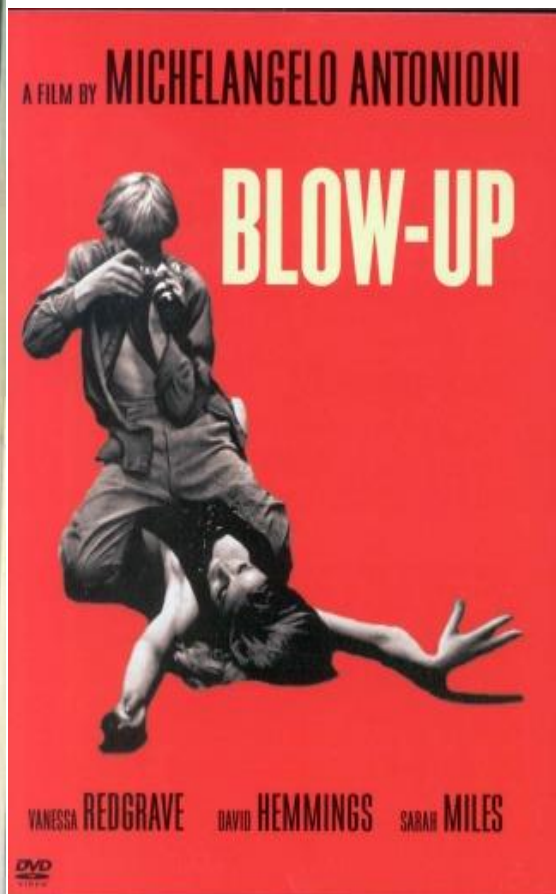


ANEXO 1





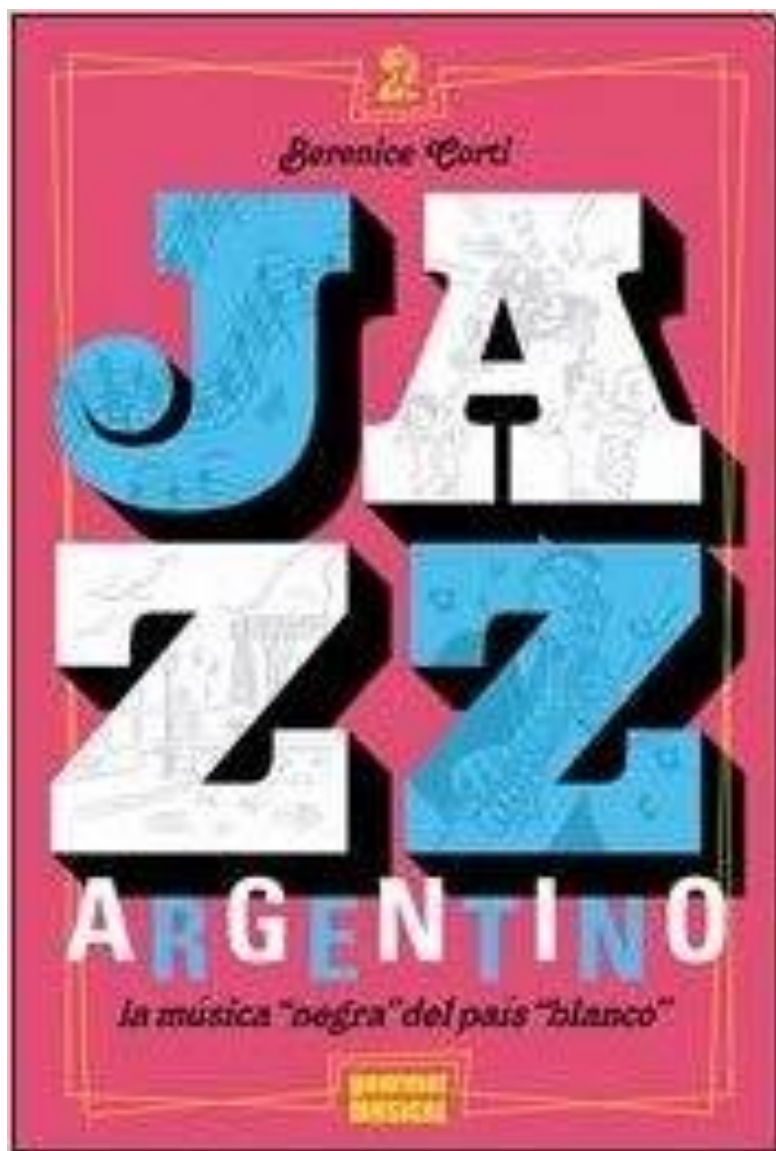






ANEXO 5





ANEXOS 6 y 7



ANEXO 8



ANEXO 9





WARNER BROS. SUPREME TRIUMPH

# AL JOLSON

## "THE JAZZ SINGER"



WITH  
**MAY MCAVOY**  
**WARNER OLAND**  
**Cantor Rosenblatt**

*Based upon the play by Samson Raphaelson as produced on the spoken stage by Lewis & Gordon and Sam H. Harris*  
*Scenario by Al Cohn*

**DIRECTED BY ALAN CROSLAND**

**A WARNER BROS. PRODUCTION**




*Put down your trumpet, Jazzman - I'm in the mood for love!*




# KIRK DOUGLAS

# LAUREN BACALL

# DORIS DAY



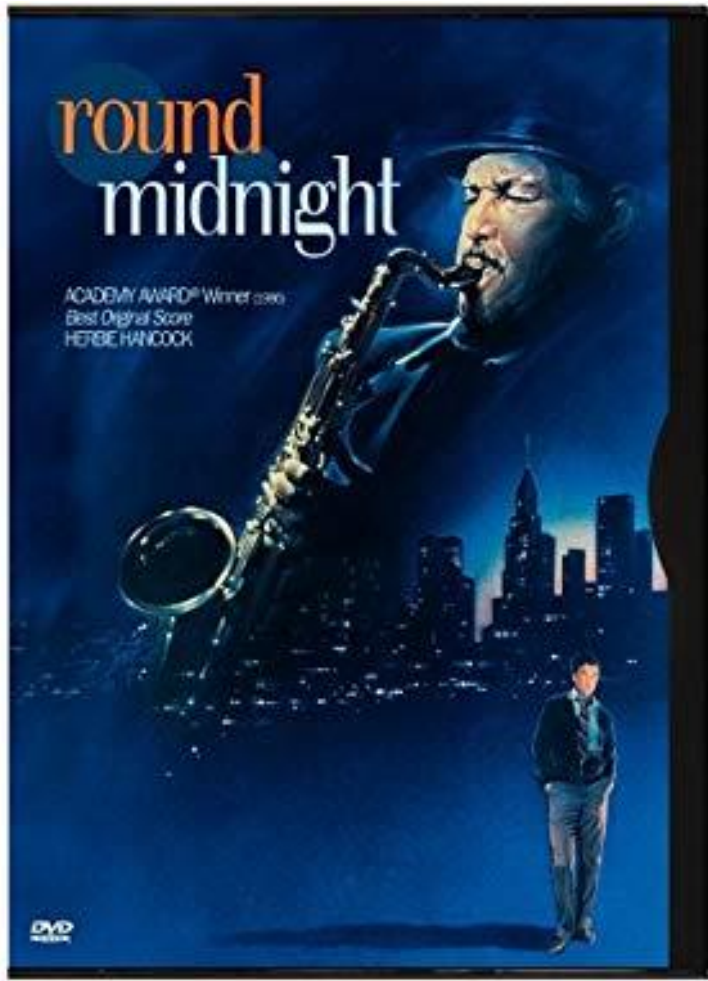
## "Young Man with a Horn"

FROM THE BLAZING BEST-SELLER, A PICTURE WITH A WALLOP... FROM WARNER BROS.

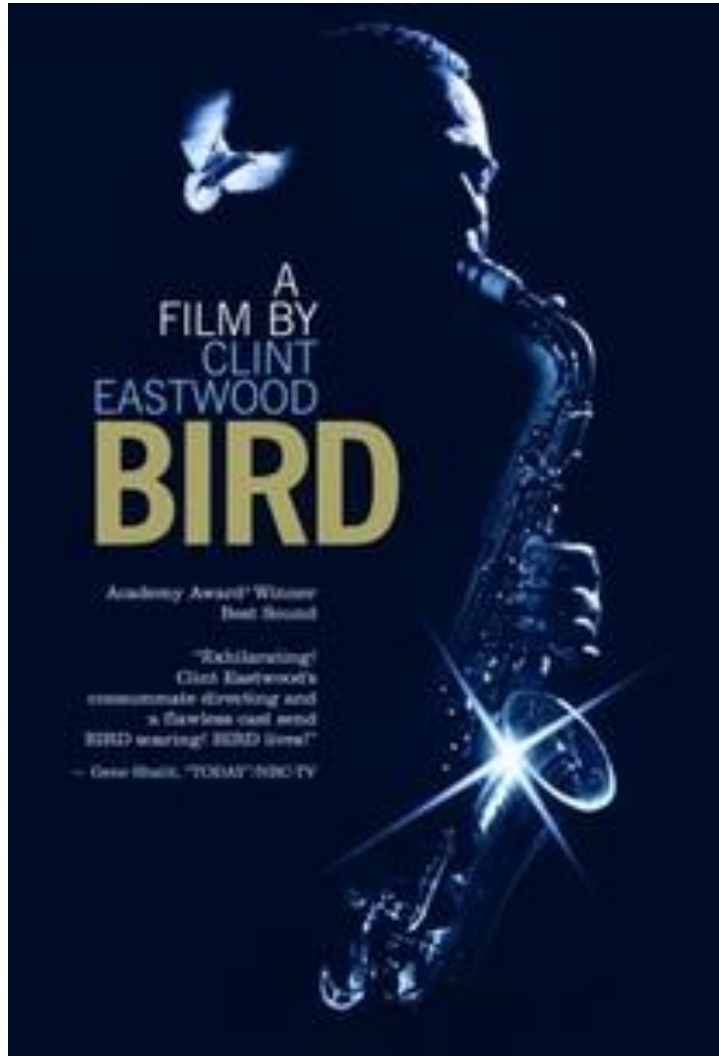
**HOAGY CARMICHAEL**

JOSEPH HERNANDEZ • PRODUCED BY JERRY WALD • DIRECTED BY MICHAEL CURTIZ

SCREEN PLAY BY CARL FOREMAN AND EDMUND H. NORTH • BASED UPON THE PLAY BY SAMSON RAPHAELSON • A WARNER BROS. PICTURE



© 2006 Warner Home Video  
All rights reserved.



ANEXOS 13 y 14

MOTO  
PERPETUO





ANEXO 16

# Jazz Rock



ANEXO 17

# RUBEN BARBIERI

## radio auditions & el perseguidor

Rodolfo Alchourron  
Jorge González  
Norberto Minichillo  
y la participación especial de  
Leandro "Gato" Barbieri  
Santiago Giacobbe



discos melopea

