



## ESTUDIO ACERCA DE UNA TRANSPOSICIÓN: DE «LA SALUD DE LOS ENFERMOS» A *MENTIRAS PIADOSAS*

Alice Favaro  
(Università Ca' Foscari)

**Resumen.** En este breve artículo se analizará la película *Mentiras piadosas* de Diego Sabanés y el cuento «La salud de los enfermos» de Julio Cortázar en el que el film está inspirado. Además, se focalizará la atención en la fuerte intertextualidad presente en la película y en los nuevos aportes que el hipertexto ofrece al hipotexto. Como pasa a menudo, en la transposición puede tener lugar una interacción fructuosa que renueva las modalidades de fruición de un texto o del mundo narrativo de un autor asumido globalmente, con sus temas y sus motivos, ofreciendo entonces una clave de interpretación más amplia de cada texto.

**Abstract.** In this paper we analyze the film *Mentiras Piadosas* directed by Diego Sabanés, and the Julio Cortazar's short story «La salud de los enfermos» in which the film is inspired. We will focus on the strong intertextuality present in the film and on the new contributions that hypertext provides to hypotext. As often happens, during the transposition may occur a fruitful interaction that renews the modalities of fruition of the narrative world. In this cases, the hypotext can offer a different interpretation key of the textual themes and motives.

**Palabras clave.** Cortázar, Fantástico, Transposición, Película, Cuentos

**Keywords.** Cortázar, Fantastic, Adaptation, Movie, Tales

*Ahí se puede hablar de posesión, esa cosa maravillosa que tiene la literatura. Yo estaba totalmente dominado: era Oliveira, era Traveler y era los dos al mismo tiempo. Ir a comer, tomarme una sopa eran actividades «literarias», artificiales; lo otro, la literatura, era lo verdadero.*

Julio Cortázar, *Revelaciones de un cronopio*

## 1. El fantástico de Julio Cortázar

Cortázar se sirve de un fantástico que está fuertemente conectado con lo cotidiano, que surge de ello o, mejor dicho, sale de los espacios intersticiales de la realidad. Se trata de un procedimiento que no modifica el orden de lo cotidiano, sino que deja ver sus imperfecciones, sus fallas y altera solo momentáneamente la superficie de lo real y la impresión del tiempo presente. Es una irrupción insólita en el mundo real<sup>1</sup>. Como afirma el mismo escritor en «Del cuento breve y sus alrededores»:

El génesis del cuento y del poema es sin embargo el mismo, nace de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen «normal» de la conciencia; en un tiempo en que las etiquetas y los géneros ceden a una estrepitosa bancarrota, no es inútil insistir en esta afinidad que muchos encontrarán fantasmagórica (Cortázar J. 1996: 78).

Precisamente a través del «extrañamiento» poético-fantástico entramos en el universo cortazariano, donde nos damos cuenta de que el juego en el que estamos infringe las reglas de la verosimilitud y pronto provoca en el lector, inicialmente hesitante, credulidad y complicidad<sup>2</sup>. Como afirma Rosalba Campra

La literatura fantástica actual ha desplazado su eje hacia otro nivel: agotada o por lo menos desgastada la capacidad de escándalo de los temas fantásticos, la infracción se expresa mediante cierto tipo de roturas en la organización de los contenidos –no necesariamente fantásticos–; es decir, en el nivel sintáctico. Ya no es tanto la aparición del fantasma lo que cuenta para definir un texto como fantástico, sino más bien la irresoluble falta de nexos entre distintos elementos de lo real (Campra R. 1985: 97).

1 Véase la descripción de lo fantástico de Roger Caillois y la enumeración de los motivos más frecuentes en los cuentos y relatos en Roger Caillois, *Antología del cuento fantástico*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1967.

2 En una entrevista, Julio Cortázar afirma que «el juego como lo juegan los niños o como trato de jugarlo yo como escritor, corresponde a un arquetipo, viene desde muy adentro, del inconsciente colectivo, de la memoria de la especie. Yo creo que el juego es la forma desacralizada de todo lo que para la humanidad inicial son ceremonias sagradas», en Saúl Yurkievich, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Edhasa, Buenos Aires, 2004, p. 86.

De hecho, se trata de un tipo de procedimiento que está conectado con el concepto de «Unheimlich» definido por Sigmund Freud como *lo siniestro*. Lo siniestro representa lo contrario de *Heimlich* que viene de la palabra *Heim* («casa») y que tiene que ver con un lugar familiar, comfortable, habitual. Se trata de un fantástico específico y particular, el típico fantástico rioplatense, que brota de la realidad, y como el mismo autor afirma:

...es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol, ahora entre tú y yo, o en el Metro, mientras tú venías a este *rendez vous*. Es algo absolutamente excepcional, de acuerdo, pero no tiene por qué diferenciarse en sus manifestaciones de esta realidad que nos envuelve. Lo fantástico puede darse sin que haya una modificación espectacular de las cosas. Simplemente para mí lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir. [...] Pero el hecho fantástico se da una vez porque evidentemente responde a un ciclo, a una serie de acciones e interacciones que escapan completamente a nuestra razón y a nuestras leyes. Y sin embargo se llega a sentir como presente, pero por la vía intuitiva y no por la racional (González Bermejo E. 1979: 48-49).

Su finalidad viene precisamente de la necesidad de estar en una realidad más auténtica y de hacer resaltar todo lo que en ella se esconde de extraordinario y de inquietante para que lo fantástico aparezca naturalmente como si fuera real. Así, asistimos a la brusca introducción de otro mundo en el nuestro. Para Cortázar escribir deviene una manera para exorcizar los miedos en el interior de cada uno, y quizá la escritura se transforme en una especie de dimensión en que todo es posible: los cuentos fantásticos son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado de un medio exterior al terreno neurótico, y por lo tanto no existe un fantástico unívoco sino infinitos fantásticos posibles justamente porque la realidad misma que nos rodea es infinita<sup>3</sup>. La presencia de fuerzas extrañas, el hecho de asumir una diferente percepción de la realidad, el desplazamiento en otros niveles espacio-temporales, permiten el desarrollo de acontecimientos que revelan lo inquietante, lo que se esconde detrás de la realidad<sup>4</sup>. Es precisamente en el instante de pasaje de un

3 Señala el escritor que «No hay un fantástico cerrado, porque lo que de él alcanzamos a conocer es siempre una parte y por eso lo creemos fantástico» (Cortázar J. 1996: 73).

4 «Cortázar acata la cerradura autárquica del cuento, la practica ortodoxamente. [...] Se apoya en la mimesis realista, para provocar sutiles fallas o fisuras que dejan entrever el reverso de lo real razonable, perturbaciones inexplicables que descolocan mentalmente, irreductibles desarreglos que permiten vislumbrar fuerzas ocultas, insospechadas dimensiones. Cortázar consume así la más eficaz simbiosis entre la condensada dramaturgia del

plano a otro que hay una vacilación, lo que para Noé Jitrik constituye un azoramiento, aunque casi enseguida comience un proceso de acostumbramiento:

En síntesis, la idea fundamental de Cortázar sobre el género fantástico gira alrededor de la capacidad de estirar los límites de lo real, como para hacer entrar, en lo que tradicionalmente llamamos realidad, todo aquello que es insólito, excepcional, extraordinario. En consonancia, esto es lo que sucede casi siempre en sus cuentos: todo comienza en un universo trivial, familiar, concreto, en el que, poco a poco, casi imperceptiblemente, van entrando los signos de una inquietud que terminará por descomponerlo, por crear una nueva e inasible realidad (Goloboff M. 2004: 279).

Es, justamente, una «fuerza extraña» que se insinúa en la realidad y la hace más inquietante y siniestra.

## 2. Análisis del cuento «La salud de los enfermos»

El cuento, perteneciente a la colección *Todos los fuegos el fuego* (1966), empieza con la enfermedad de tía Clelia y desde el principio la atención se pone sobre el personaje de «mamá» del cual solo sabemos que es una persona débil, frágil, a la cual no se le pueden dar noticias inquietantes a causa de su salud enfermiza. Se añade un detalle más a la atmósfera de *suspense* con la cual empieza el cuento: hay algo que el doctor Bonifaz mismo ha decidido que se le ocultara a mamá: «lo de Alejandro», su hijo. Mamá ni tiene que saber que tía Clelia está enferma porque ya con lo de Alejandro la situación es difícil. No debe sospechar nada, hay que tener cuidado con ella porque es una persona que tiene una sensibilidad particular que le permite ubicar sus familiares en la casa, aun sin saberlo: «Aunque la casa era grande, había que tener en cuenta el oído tan afinado de mamá y su inquietante capacidad para adivinar dónde estaba cada uno» (Cortázar J. 2008: 205).

Ya en la primera página sabemos que Carlos, el otro hijo, se queda con mamá para ponerla al día sobre los conflictos diplomáticos que hay con el Brasil y leerle las últimas noticias. Poco después se revela el porqué se le oculta a mamá la verdad sobre Alejandro, y sobre todo de qué se trata:

Alejandro se había matado en un accidente de auto a poco de llegar a Montevideo donde lo esperaban en casa de un ingeniero amigo. Ya hacía

casi un año de eso, pero siempre seguía siendo el primer día para los hermanos y los tíos, para todos menos para mamá, ya que para mamá Alejandro estaba en el Brasil donde una firma de Recife le había encargado la instalación de una fábrica de cemento. La idea de preparar a mamá, de insinuarle que Alejandro había tenido un accidente y que estaba levemente herido, no se les había ocurrido siquiera después de las prevenciones del doctor Bonifaz. [...] no era posible darle la noticia a mamá (Cortázar J. 2008: 203).

Así que toda la familia –los hijos, los tíos Roque y Clelia y María Laura, la novia de Alejandro– decide que hay que cuidar a mamá y ocultarle la verdad para protegerla. Entre todos, entonces, arman un plan para que la mujer no se entere de lo que le pasó a su hijo y se inventan que Alejandro tuvo que renunciar a sus vacaciones en Uruguay para viajar hacia Brasil, donde pasaría un año en Recife para trabajar para una empresa. Mamá acepta la situación y, aunque le duela un poco, pronto se alegra por el éxito del hijo. Mientras tanto tío Roque se ocupa de establecer una correspondencia entre mamá y el presunto hijo que está en Brasil. En realidad quien le escribe va a ser el hermano de un abogado amigo que trabajaba en Recife. La vida cotidiana de la familia continúa sin modificaciones. La novia de Alejandro sigue yendo a visitar a mamá cada jueves, disimulando su dolor por la pérdida del novio. Al empezar a llegar las cartas de Brasil, mamá contesta con mucho entusiasmo. Hasta que en un punto empieza a enterarse de algo: las cartas de Alejandro siempre están escritas a máquina, nunca la ha llamado y ya ha recibido cinco o seis cartas de él pero en ninguna la llama con el nombre con el cual solo él la llamaba, que parece ser un secreto entre los dos. El narrador nos deja la incertidumbre y no nos revela cuál es el nombre. El tío busca una justificación para que ella no tenga sospechas:

—A lo mejor al muchacho le parece tonto escribírtelo. Una cosa es que te diga... ¿Cómo te dice...?

—Es un secreto —dijo mamá. —Un secreto entre mi hijito y yo.

Ni Pepa ni Rosa sabían de ese nombre, y Carlos se encogió de hombros cuando le preguntaron. (Cortázar J. 2008: 211).

En el cuento hay siempre una atmósfera siniestra que flota durante la narración, algo inquietante, que puede sugerir una interpretación psicológica o parapsicológica:

Nada era fácil, porque en esa época la presión de mamá subió todavía más y la familia llegó a preguntarse si no habría alguna influencia inconsciente, algo que desbordaba del comportamiento de todos ellos, una inquietud y un desánimo que hacían daño a mamá a pesar de las



precauciones y la falsa alegría (Cortázar J. 2008: 209).

El tiempo pasa y a pesar de que los familiares se den cuenta de que la situación no puede seguir así, deciden continuar con la «comedia» porque como afirma Carlos: «La pobre está tan delicada, no se puede ni pensar en eso». Cuando de común acuerdo los familiares deciden intentar mencionar algo a la mujer para ver como sería su reacción y se inventan que es imposible para Alejandro emprender un viaje porque se lastimó el tobillo, la reacción de mamá es tan mala que tarda dos días en recuperarse. A partir de ese momento se da una especie de cambio en la conducta de mamá que parece no querer escribirle más personalmente a Alejandro sino que le deja la tarea a Pepa, la hija. También en la narración pasa algo: los demás miembros de la familia siguen con la farsa de la permanencia de Alejandro en Brasil, estando sí concientes de que ha muerto, pero con una especie de resignación, abandono de la verdad, acostumbramiento a la mentira. Es como si jugasen y actuaran en la comedia pero haciéndolo no solo por mamá sino también por ellos mismos<sup>5</sup>.

En este punto del texto, el narrador también adopta una conducta que permite al lector ser parte del juego, porque nos deja entrar completamente en el juego de ficción y participar: «Alejandro contestó con el tono más natural del mundo, explicando que no había querido contar lo de la fractura para no afligirla» (Cortázar J. 2008: 213).

Ya no nos enteramos de lo que le está pasando a Alejandro por parte de otro personaje que le cuenta a mamá las noticias que tiene sobre él o que le lee una carta, sino que a partir de este momento, el narrador heterodiegético nos deja ser parte de la ficción y nos involucra. El lector también, como si fuera mamá, se entera de lo que le está pasando a Alejandro por medio de la carta que recibe la madre. Después de diez meses de la partida de Alejandro al Brasil, mamá ya no quiere escribirle a su hijo personalmente, y manifiesta una actitud de indiferencia.

La enfermedad de tía Clelia, que la llevará a la muerte, es ocultada a mamá y disimulada como si se tratara de una jaqueca momentánea. Al final, los familiares deciden que tampoco su muerte se la pueden contar, así que le dicen que se fue unos días de vacaciones para respirar aire puro a la quinta de Manolita Valle, fuera del centro de la ciudad. Como la mujer extraña a Clelia, periódicamente le pide a sus hijos que la llamen a la quinta para tener sus noticias y decirle que vuelva. Igual le parece raro que la mujer todavía no haya vuelto después de unos días.

Nosotros los lectores, como suele hacer Cortázar –que cuenta los acontecimientos más importantes entre paréntesis, como si quisiera que se nos escapasen en la lectura–, nos percatamos de la muerte de tía Clelia solo a través de una frase que está entre parentesis. En este momento mamá percibe algo, pero no

---

<sup>5</sup> De hecho, cuando mamá le pidió a Pepa que escribiera ella la carta al hermano, leemos que «Pepa obedeció, sin saber por qué escribía una frase tras otra puesto que mamá no iba a leer la carta. [...] Carlos, que leía la carta en voz alta, tuvo la impresión de que mamá no lo escuchaba como otras veces» (Cortázar J. 2008: 213).

está bien especificado si se da cuenta o no de lo que está pasando: «Esa noche mamá durmió mal y desde el amanecer preguntó por Clelia, como si a esa hora pudieran tener noticias de la quinta (tía Clelia acababa de morir y habían decidido velarla en la funeraria)» (Cortázar J. 2008: 213). De hecho, a partir de este momento no va a querer hablar más con tía Clelia por teléfono. Pocos días antes de morir, en un estado de lucidez, mamá dice: «-Qué buenos fueron todos conmigo -dijo mamá con ternura-. Todo ese trabajo que se tomaron para que no sufriera. [...] -Tanto cuidarme [...]. -Ahora podrán descansar -dijo mamá-. Ya no les daremos más trabajo» (Cortázar J. 2008: 221). La familia se da cuenta, de esa manera, que siempre había sabido algo.

Tres días después del entierro llega la última carta de Alejandro. Rosa la lee y el cuento termina así: «Rosa, que la había recibido, la abrió y empezó a leerla sin pensar, y cuando levantó la vista porque de golpe las lágrimas la cegaban, se dio cuenta de que mientras la leía había estado pensando en cómo habría que darle a Alejandro la noticia de la muerte de mamá» (Cortázar J. 2008: 222). Al final, el mismo lector (no solo mamá y los familiares) deja de asombrarse al leer que Alejandro está vivo, y el hecho se da como si fuera normal, sin referencia a ningún acontecimiento trascendental. En el cuento el autor realiza de manera coherente la fusión entre instancia narrativa y juego lingüístico, según la definición de Ludwig Wittgenstein.

### 3. Análisis de la película *Mentiras piadosas*

*Mentiras piadosas*, primera película de Diego Sabanés, cuya gestación duró nueve años, se estrenó en Buenos Aires el 22 de julio de 2009. Está inspirada en el cuento «La salud de los enfermos».

#### 3.1 Sinopsis

La película empieza con el ruido de un temporal. Pasan los créditos. La narración se desarrolla en abril de 1958. Pablo está escribiendo una carta desde París, es músico. Tiene un recuerdo de infancia y ya nos damos cuenta de algo sobre la rara conducta de la abuela y sobre la costumbre de cerrar la puerta de las habitaciones de casa.

La abuela, cuando Pablo era niño, tenía miedo de caer de espaldas porque estaba convencida de que nunca se levantaría, así que todos los familiares la ayudaban para evitarlo. En un punto del *flashback* se establece un paralelismo entre la abuela y una cucaracha. Pablo y sus hermanos abren la puerta de la heladera y se encuentran con una cucaracha que se ve de espaldas y que no se puede levantar. El narrador con el que se inaugura la película es el punto de vista

del hijo que está en París y se llama Pablo, a diferencia del cuento en que se llama Alejandro. El personaje Carlos del hipotexto es Jorge en la película, y Nora es Rosa o Pepa. De hecho, en la película las dos hermanas del cuento se convierten en una figura única. Además de mamá, están presentes también dos tíos: Clelia y Ernesto (Roque en el cuento).

Después de las escenas iniciales en que Pablo recuerda su infancia, hay un *flashback* en que los hermanos, en la escalera de casa, hablan de mamá y discuten sobre la decisión tomada por Pablo de ocultarle la verdad. Jorge tiene miedo de que se entere un día, porque tiene una sensibilidad particular, «ella siempre se entera de todo». Pablo está a punto de salir hacia París para hacer carrera, dejando a su familia y a su novia Patricia (que en el cuento se llama María Laura). Mientras tanto, sabemos que mamá está en la cama, enferma, pero sale para despedir a Pablo, y toda la familia se saca fotos.

El día de la salida de Pablo, la criada de la casa cubre todos los muebles con sábanas y vemos una escena en la que Nora cierra con llave la habitación del hermano y pone la llave en un lugar donde, bajo el nombre de cada miembro de la familia, hay un corchete para colgarlas. Ya se establece una atmósfera de misterio alrededor de esa acción de Nora, que parece que cierra la puerta del cuarto del hermano para no abrirla nunca más, como si supiera que le iría a pasar algo. A partir de ese momento la narración gira en torno a la partida de Pablo y el sufrimiento de sus familiares que no tienen noticias de él. Después de un mes y medio el doctor visita a mamá y, como Pablo todavía no ha escrito ninguna carta para dar sus noticias, sugiere a los familiares que le escriban ellos dos líneas para que no se agite ni preocupe demasiado. Los hijos aceptan y le envían una postal sin estampilla. Cuando ella pregunta por la estampilla, Nora dice que la tiró descuidadamente porque rompió el sobre de la emoción. A partir de ese momento mamá tiene una conducta rara y parece como si sospechara algo, así que la familia decide pedir a una conocida de París que escriba a mamá de parte de Pablo.

De esta manera, todos empiezan a inventar y a armar la comedia, aportando cada uno cierta dosis de imaginación. Al recibir la primera carta de Pablo, mamá está rara, dice que «tiene algo en el estómago» porque se preocupa por Patricia, que no ve desde hace mucho. Así que decide invitarla a comer para cuidarla mientras Pablo esté fuera. Ni Patricia ni los hijos en realidad saben que le está pasando a Pablo en Francia que no da sus noticias, y su inquietud y preocupación aumentan. Como Patricia dice a la suegra que no tiene noticias de Pablo, ella le confiesa que siempre fue su preferido y que está segura de que se casarán cuando vuelva. Así mamá decide empezar con los preparativos para el casamiento para que, cuando el hijo vuelva, esté todo listo. La correspondencia continúa y, para que resulte lo más verdadera posible, los hijos le envían fotos y regalos de París.

De a poco, los hermanos se acostumbran tanto a la realidad mentirosa que han armado que Nora en particular –que es la que menos está dispuesta a aceptar la verdad– relata mentiras sobre el éxito del hermano también a los extraños que



van a casa. De hecho, en una *flashback* vemos como ya desde niños, los hijos estaban acostumbrados por la madre a manipular la verdad para no encararla con toda su dureza<sup>6</sup>. Con el pasar del tiempo, la tensión aumenta y los hermanos temen que Pablo haya muerto, porque parece no haber otra explicación. La única información la han recibido del consulado, quien asegura que entró a Francia. Se cierra otra puerta: los hermanos despiden a la criada porque ya no pueden aguantar los gastos, entre la casa y el negocio de familia que deben gestionar.

Durante la noche de Navidad los hermanos inventan una llamada por parte de Pablo para convencer a mamá de que está bien. En realidad la llamada, que está hecha desde Avellaneda –y en la que la madre apenas puede escuchar una voz que le dice que la quiere–, aumenta la ansiedad de la mujer, que se agita tanto que así se agrava su estado de salud: le quedarán cuatro o cinco meses de vida.

A partir de esa llamada mamá ya no quiere firmar las cartas que escribe Nora para Pablo, parece como si se hubiera enterado de algo. Tía Clelia se enferma y en unos pocos días muere, pero a mamá se lo ocultan. El tío está obligado por los hijos a irse al campo para que mamá no se entere de la muerte de Clelia. Nora cierra con llave también el cuarto de los tíos. Durante una tormenta con fuerte lluvia, al descubrir que Pablo había enviado una carta a la familia y que Jorge al recibirla la había escondido y no se lo había dicho a nadie, Patricia decide no hacer más frente a tantas mentiras e irse de la casa, definitivamente. En la carta, Pablo afirma que está bien, que volvería en cuanto juntara plata, ya que las cosas no habían salido como debían salir. Una tarde mamá pregunta a Nora y a Jorge qué hacen con las estampillas, pues nunca las había visto, y termina diciendo: «¡Qué bárbaro, cuánto trabajo se toman! Ustedes son tan buenos conmigo». Esta afirmación nos hace entender que mamá en realidad se dio cuenta de que todo lo que le habían contado era mentira, con el objetivo de protegerla.

Nora y Jorge, los únicos dos sobrevivientes de la casa, además de mamá, establecen una relación muy íntima, casi morbosa. En una escena de la película en que lavan los platos, parecen una pareja. Una noche se escucha un ruido desde la cocina, la escena es muy oscura. Los hermanos van a ver qué pasa y encuentran a mamá tirada en el suelo con todas las cartas desparramadas: se cayó de la escalera y ha muerto.

Llueve. Los hermanos cierran con llave también la habitación de mamá. Cada vez que cierran un cuarto es como si ya nadie fuera a entrar. La noche de la muerte de mamá, los hermanos duermen juntos. Nora está desesperada. Se termina la película con la voz de Nora, quien le cuenta a Pablo que la casa está vacía y queda demasiado grande sin nadie que la habite. Le está escribiendo a Pablo para decirle que Patricia le está organizando una fiesta para darle la bienvenida. Pero no le cuenta ni de la muerte de Clelia ni de lo de mamá. Le escribe, al final: «Yo no

---

<sup>6</sup> Por ejemplo Nora, cuando era niña, ve a su padre, Osvaldo, besar a una mujer que no es su mamá, durante una fiesta. Se lo cuenta a la madre, quien le pega, diciéndole que se habrá equivocado, que habrá visto mal, que no podía ser.

puedo guardarte secretos a vos. Si no podemos confiar en la familia, qué nos queda?». En la escena siguiente se lo ve a Pablo que vuelve a la ciudad y se encuentra con Patricia. Jorge no lo quiere ver y no le abre la puerta, finge no estar en el negocio. En una de las últimas tomas, Nora está comiendo con el hermano en la cocina, le cuenta que los aros que tiene vienen de París, y entendemos que está completamente metida en el juego del hermano que le envía regalos desde París. Tocan el timbre, Jorge sabe que es Pablo y no quiere abrirle la puerta. Nora no lo sabe. Sigue hablando de lo que le escribió «Pablito» y de las anécdotas que le contó sobre su vida en París. La película termina con una toma desde el interior de la casa en que se ve el perfil de Pablo en la puerta, que toca el timbre, y el ojo de la escalera con la misma imagen del comienzo de la película.

### *3.2 Los temas, los espacios, los tiempos, los ruidos*

El motivo principal alrededor del cual se desarrolla la narración en la película es el ocultamiento de la verdad, la mentira. Se trata de algo que no se quiere nombrar, que se esconde por amor a los familiares, pero también por no querer asumir la responsabilidad de lo que está pasando. Tal vez se trate de los secretos que hay en cada familia, de los tabúes con los cuales se aprende a convivir. El pasado, en la trama, está muy presente, vuelve junto con los recuerdos de infancia que, como una ola, regresan periódicamente. Es un tiempo que trae recuerdos lindos pero que es también incómodo, mentiroso.

Se reiteran, también, las referencias a la «desaparición». Pablo desaparece y hasta el final no se sabe por qué. Todo el mundo, y nosotros mismos, nos preguntamos: ¿por qué no escribe? ¿No vuelve? ¿Qué hace en París tanto tiempo? Está claro que el tema de la desaparición en el imaginario argentino y latinoamericano en general insinúa profundamente, en el inconsciente colectivo, un sentimiento de terror que permanece vivo en los niveles más profundos de cada individuo y que vuelve explícita o implícitamente en el arte.

Los espacios en que se desarrolla la narración son muy oscuros y cerrados, casi siempre en el interior doméstico. Son pocas las filmaciones al aire libre. Al final los hermanos quedan en un espacio reducido, los vemos en la cocina. La mayoría de los cuartos están cerrados porque las personas ya no están, han muerto o se han ido. Aquí sucede lo que pasa en otro cuento, «Casa tomada», incluido en *Bestiario* (1951): los hermanos protagonistas de este relato, durante el desenlace del relato tienen que salir a la calle porque alguien se ha apoderado enteramente de su casa. En la película, Nora y Jorge conviven con la muerte, y esta convivencia desencadena la relación incestuosa, porque tal es su relación en el nivel inconsciente. A diferencia de «Casa tomada», en donde no sabemos quién es el que de a poco ocupa zonas de la vivienda, solo escuchamos sus ruidos a través de la narración. En *Mentiras piadosas* la muerte toma el control y la posesión de los

espacios. Se cierran las puertas de las habitaciones de los muertos o de quien no va a volver más. La casa es, también, el espacio de la infancia, del pasado que a través de algunos recuerdos –que se podrían definir *proustianos*– permiten al espectador comprender algunas conductas de los personajes y tal vez entrar mejor en el clima de misterio que flota sobre la familia. Es el lugar donde se percibe una presencia extraña, es un espacio que ahoga:

La casa que se reitera en Cortázar carece de verticalidad, es una realidad que se extiende horizontalmente, ensimismada y autosuficiente, sin raíces ni cielo, ausente de cualquier relación con el universo de la naturaleza, con un mundo exterior que supere en armonía y le dé sentido. No es más que la transposición simbólica de un yo permanentemente expulsado de sí y bajo el acecho sin pausa de lo que no conoce pero que sabe que existe. De allí la impresión de arrinconamiento que brota de estos cuentos. En casi todos ellos los personajes están como agazapados, parapetados en el rincón más oscuro de ellos mismos y desde allí miran el entorno. Ven como la casa está siendo tomada –esto es, como ellos mismos van siendo tomados–; [...] la imposibilidad de convivir del lado conocido de la realidad (Salatino M.C. 1986: 185).

El guión goza de atemporalidad, pero empieza en primavera y pasa por las cuatros estaciones. Con el cambio de las estaciones cambian también los colores: al principio hay muchos colores y son llamativos, se llega después al invierno, donde predominan los tonos fríos y va entristeciéndose la atmósfera.

En la película los ruidos están siempre presentes y tienen una importancia particular en el medio del silencio que parece caracterizar la casa: a menudo se oyen, junto con la música, unos ruidos de gotas de agua que caen, casi como si quisieran intensificar la percepción del paso del tiempo. El agua, que es muy importante en la película, está muy presente a nivel sensorial en el plan de la imagen y en el del sonido. Las tempestades, por ejemplo, marcan momentos clave de la narración, por ejemplo, al inicio del relato, o cuando Patricia decide no formar más parte de la farsa. Se manifiesta, también, cuando los hermanos lavan los platos y cuando Nora, desesperada por la muerte de la madre pero al mismo tiempo libre por fin de tantas mentiras, se ve en la bañera mientras se da un baño, y tiene apnea, casi como si quisiera ahogarse. El agua aquí representa una especie de purificación, una catarsis, el deseo de cambio, de quebrar con lo que pasó antes.

Se podría decir que tiempos, espacios y ruidos se entremezclan y combinan, contribuyendo a crear el clima perturbador y siniestro que flota a lo largo de la narración.

### 3.3 La estructura intertextual

La película se inspira probablemente en otros cuentos presentes en *Bestiario* (1951) y en *Las armas secretas* (1959). Numerosos son los elementos intertextuales. Como ya se señaló, el hecho de dormir juntos de los hermanos al final de la película, y la relación muy intensa que llevan, recuerda el vínculo de los hermanos de «Casa tomada» en que es implícita la posibilidad de que haya una relación incestuosa entre los dos. Pero la película remite explícitamente al cuento en lo que concierne el espacio cerrado de la casa y al hecho de que unas fuerzas extrañas, sean ruidos o la muerte, se acercan y relegan a los protagonistas a ocupar espacios cada vez más pequeños, para que se queden, al final, solos con sus miedos y angustias, o con sus mentiras. Se trata de invasiones perturbadoras de las cuales, muchas veces, los personajes no se preocupan por descubrir la naturaleza o la procedencia, sino más bien se acostumbran a coexistir con ellas. Se trata de la invasión de la realidad por la irrealidad, de la racionalidad por la irracionalidad en que los planos de lo real y lo irreal se invierten y se crea la incertidumbre. La verdad se oculta, se tapa.

El primer regalo que llega desde París por parte de Pablo es una especie de lámpara que, al girarla, hace mover un dibujo de un conejo que parece que corre. Viendo el conejo, Jorge se acuerda de algo que le pasó en la infancia cuando, con los hermanos, capturó un conejo que luego la abuela encontró en la casa y mató a escondidas de los nietos. Aquí, quizá, exista una referencia a otro cuento de Cortázar, «Carta a una señorita en París» (de *Bestiario*) en que el protagonista le escribe desde Buenos Aires a Andrée que está en París y le cuenta que hace un tiempo le está pasando algo raro: de cuando en cuando le ocurre vomitar un conejito blanco, negro o gris. Como pasa a menudo en los cuentos de Cortázar, los conejitos casi invaden la habitación del protagonista que, para que nadie se dé cuenta, los esconde en el armario. Nos enteramos más adelante que a causa de la mudanza algo cambió en la vida del protagonista, algo que lo alteró por dentro.

Pablo, en la última carta que Nora nos lee, cuenta que en París sucedió algo raro: se escapó un tigre del zoológico. El tigre, para un lector acostumbrado a lecturas cortazarianas, llama la atención y remite a otro cuento que da el nombre a la colección de cuentos, «Bestiario», en que se relata la vida cotidiana de una familia que vive en casa con un tigre y se desplaza de una habitación a la otra, conforme a los movimientos del animal en el espacio cerrado. Los niños de la casa tienen que esperar que un adulto les dé la señal para salir de cualquier cuarto.

«Cartas de mamá» (de *Las armas secretas*) también está presente en la película: una pareja de argentinos que vive en París desde hace unos años recibe periódicamente unas cartas de la madre del protagonista. Llega un punto en que la madre le cuenta a los novios acontecimientos que tienen que ver con Nico, el hermano muerto, como si todavía estuviera vivo («esta mañana Nico preguntó por ustedes»). Se crea así una atmósfera de miedo y terror al no poder nombrar el

hermano muerto y no saber qué le está pasando a mamá, (¿que esté loca?), hasta llegar a creer en la posibilidad de que Nico esté vivo y vaya a visitarlos a París: «Uno sobre todo se parecía a Nico, puesto a buscar semejanzas. [...] Puestos a buscar semejanzas, naturalmente el hombre era un desconocido» (Cortázar, J. 2008: 251), y aun en las últimas líneas finales del cuento: «¿A vos no te parece que está mucho más flaco? –dijo. [...] –Un poco –dijo–. Uno va cambiando...» (Cortázar, J. 2008: 251). Se habla en la narración de «felices mentiras» que nos hace recordar el título de la película. Citamos aquí unas líneas significativas:

Cada carta de mamá (aun antes de esto que acababa de ocurrir, este absurdo error ridículo) cambiaba de golpe la vida de Luis. [...] las cartas de mamá eran siempre una alteración del tiempo, un pequeño escándalo inofensivo dentro del orden de las cosas que Luis había querido y trazado y conseguido, calzándolo en su vida como había calzado a Laura en su vida y París en su vida (Cortázar J. 2008: 233).

Y más adelante:

La carta de mamá lo metía, lo ahogaba en la realidad de esos dos años de vida en París, la mentira de una paz traficada, de una felicidad de puertas para afuera, sostenida por diversiones y espectáculos, de un pacto involuntario de silencio en que los dos se desunían poco a poco como en todos los pactos negativos (Cortázar J. 2008: 243).

En este cuento también hay una referencia al espacio cerrado de la casa, un motivo frecuente en la obra de Cortázar en que el espacio doméstico se percibe como una dimensión ahogante y sin posibilidad de huida: «Sentía la casa como un puño que se fuera apretando. Todo era más estrecho, más sofocante. El departamento había sido suficiente para dos, estaba pensado exactamente para dos» (Cortázar J. 2008: 253).

En la película hay una relación explícita también con «Tía en dificultades», de la colección *Historia de cronopios y de famas* (1962), donde se describe el terror que tenía la tía del narrador de caerse de espaldas. La película está claramente basada en este relato, donde la descripción del miedo de la abuela es parecida al de la tía. Las dos tienen esa obsesión y toda la familia las ayuda para que no se caigan. La tía/abuela confiesa que si se hubiera caído de espaldas no habría podido volver a levantarse. Los nietos, y en el cuento, el narrador, no entienden el motivo hasta que un día encuentran una cucaracha caída de espaldas debajo de la piletta intentando enderezarse inútilmente y s les aclara todo... Probablemente aquí haya una referencia a *La metamorfosis* (1915) de Franz Kafka.



#### 4. Conclusión

Se puede decir que el hipertexto aporta nuevas significaciones al texto de origen, que tiene menos planos narrativos. Además de llegar a un público diferente del que había leído el cuento, la película puede acercar a la lectura de Cortázar a nuevos lectores, aunque, como ya se ha dicho, la correlación intertextual de la película se extienda a más textos de Cortázar; se tiene que considerar, entonces, como una *reescritura* en lugar de una *transposición*. La percepción que el espectador tiene respecto del lector es la de estar frente a un texto mucho más elaborado y trabajado, donde los procedimientos intertextuales son muy densos y están presentes. Si consideramos la *adaptación*, según la definición de José Luis Sánchez Noriega,

Globalmente podemos definir como adaptación el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico (Sánchez Noriega J. L. 2000: 47).

La estructura de base del texto fílmico y del texto literario es la misma, pero en la película se enfatizan con más fuerza algunos motivos y elementos cortazarianos como el tema de la división entre *acá* y *allá*, América Latina y Europa y específicamente entre Buenos Aires y París, muy presente en su producción narrativa<sup>7</sup>; la caracterización de los personajes; los detalles sobre la correspondencia de Pablo desde París. La imposibilidad de la familia de elaborar duelos y el aislamiento de mamá de la realidad y la verdad están acentuados por el espacio físico de la casa, es decir, por la acción de cerrar con llaves las puertas de las personas que se van y el hecho de vivir muy aislados del exterior de los familiares.

Sin embargo, la película y el cuento están aunados por el secreto familiar que se da a través de la mentira escrita y de la mentira verbal. De hecho, está presente una especie de tabú lingüístico en que no se nombra ni la enfermedad de la madre ni la muerte de Alejandro/Pablo, ni la de la tía. Las presencias de personas que ya no están se perciben como ausencias, como si se tratara de fantasmas que andan por la casa: es este el caso de la abuela, que parece seguir estando presente en la vida cotidiana de los familiares, y de Alejandro/Pablo del cual se sabe lo que le está pasando a través de unas cartas.

---

<sup>7</sup> Piénsense, por ejemplo, en *Rayuela*, y en algunos de los cuentos que se han citado.

No obstante el texto fílmico resulte más ampliado con respecto al texto literario, es muy lograda la atmósfera fantástica típica de Julio Cortázar que se mantiene también en la película y flota a través de los espacios cerrados de la casa, como si se tratara justamente de una presencia extraña. Si «la buena adaptación tiene que lograr devolver lo esencial de la letra y del espíritu<sup>8</sup>», se puede afirmar que Sabanés ha reconstruido con destreza el siniestro cortazariano sin practicar cortes en la narración, ampliando, en cambio, el texto, y enriqueciéndolo gracias al aporte de la referencia a otros textos. De hecho, también en los cuentos que influyen en la película asistimos a la irrupción de lo extraño en lo cotidiano, hay siempre una fuerza, lo irreal, que irrumpe en la casa o en el cuerpo, como en el caso de los conejos, que amenaza el orden habitual de los eventos. Están presentes los espacios inaccesibles, ocupados por presencias extrañas, por la otredad. Lo extraño invade, las presencias ajenas toman espacios. Se trataría, entonces, no simplemente de una transposición sino más bien de una *interpretación*, según la teoría de Sánchez Noriega que afirma, sobre la *Adaptación como interpretación*:

Cuando el filme se aparta notoriamente del relato literario –debido a un nuevo punto de vista, transformaciones relevantes en la historia o en los personajes, digresiones, un estilo diferente, etc.– y, al mismo tiempo, es deudor suyo en aspectos esenciales –el mismo espíritu y tono narrativo, conjunto del material literario de partida, analogía en la enunciación, temática, valores ideológicos, etc.– consideramos que hay una interpretación, apropiación, paráfrasis, traducción, lectura crítica o como quiera que llamemos a este modo más personal y autorial de adaptación. Este modelo interpretativo se diferencia de la transposición en que no toma la obra literaria en su totalidad ni busca expresarla tal cual mediante otro medio, sino que crea un texto fílmico autónomo que va más allá del relato literario en la medida en que se proyecta sobre él el mundo propio del cineasta; y se diferencia de la adaptación libre en tanto que no puede ser considerado una traición respecto al original (Sánchez Noriega J. L. 2000: 65).

*Mentiras piadosas* es precisamente un texto fílmico autónomo que, reuniendo diferentes cuentos, refleja eficazmente el universo fantástico de Julio Cortázar. En este sentido se puede afirmar que el director ha trabajado con las mismas herramientas del crítico literario: leyendo, resumiendo, clasificando y eligiendo los rasgos salientes de un *corpus* narrativo.

---

8 «...il buon adattamento deve riuscire a restituire l'essenziale della lettera e dello spirito» (Bazin A. 1999: 134). La traducción es mía.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bazin André, *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999.
- Caillois Roger, *Antología del cuento fantástico*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967.
- Campra Rosalba, «Fantástico y sintaxis narrativa», en *Río de la Plata – Culturas*, No. 1, Celcirp, 1985, pp. 90-110.
- Cortázar Julio, *Bestiario. Cuentos completos I*, Buenos Aires, Punto de lectura, 2008.
- Cortázar Julio, *Las armas secretas. Cuentos completos I*, Buenos Aires, Punto de lectura, 2008.
- Cortázar Julio, *Historia de cronopios y de famas. Cuentos completos II*, Buenos Aires, Punto de lectura, 2008.
- Cortázar Julio, *Todos los fuegos el fuego. Cuentos completos II*, Buenos Aires, Punto de lectura, 2008.
- Cortázar Julio, «Del sentimiento de lo fantástico», en *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI, 1996 [1967].
- Cortázar Julio, *Último round*, México, Siglo XXI, 1996.
- Goloboff Mario, «Una literatura de puentes y pasajes: Julio Cortázar», en Jitrik Noé (comp.), *Historia crítica de la literatura argentina 9. El oficio se afirma*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2004.
- González Bermejo Ernesto, *Revelaciones de un cronopio. Conversaciones con Cortázar*, Buenos Aires, Editorial Contrapunto, 1979.
- Jitrik Noé, «Notas sobre la 'zona sagrada' y el mundo de los 'otros' en *Bestiario* de Julio Cortázar», en A.A.V.V., *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968.
- Salatino María Cristina, «*Bestiario* de Julio Cortázar: la clausura del yo», en *Revista de Literaturas Modernas*, No. 19, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuyo, 1986.
- Sánchez Noriega José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2000.
- Yurkievich Saúl, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Buenos Aires, Edhasa, 2004.