

**Citación bibliográfica:** DILLON, Alfredo. «Transposiciones cortazarianas: versiones audiovisuales de «La autopista del sur»». *América sin Nombre*, 31 (2024): pp. 41-57, <https://doi.org/10.14198/AMESN.24208>

## Transposiciones cortazarianas: versiones audiovisuales de «La autopista del sur»

### Cortázar on film: adaptations of «The Southern Thruway»

ALFREDO DILLON

*Universidad Católica Argentina (Argentina)*

[adillon@uca.edu.ar](mailto:adillon@uca.edu.ar)

 <https://orcid.org/0000-0001-7571-6693>

Fecha de recepción: 27/12/2022

Fecha de aceptación: 15/05/2023

#### Resumen

Este artículo ofrece un análisis comparativo del cuento «La autopista del sur» (1959) de Julio Cortázar y dos largometrajes que lo retoman: *Week-end* (1967) de Jean-Luc Godard y *L'ingorgo – Una storia impossibile* (1979) de Luigi Comencini. El análisis apunta a reconocer continuidades y rupturas entre las diferentes versiones, producidas en contextos diversos. Se aborda también la campaña publicitaria argentina *La autopista del sur* (2000), que retomó el relato en tres spots cinematográficos. Distantes en sus respectivas estéticas, los films de Godard y Comencini han sido leídos como transposiciones del cuento de Cortázar, a contramano de lo declarado por sus propios autores. El presente artículo apunta a justificar la legitimidad de esa operación de lectura señalando las afinidades entre los textos. Tanto el cuento de Cortázar como sus reversiones audiovisuales desplazan los límites de lo real y cuestionan a la burguesía mientras despliegan una posición ambivalente en relación con el impacto social de la tecnología. Esa doble reflexión ingresa a la trama por medio de la figura de un embotellamiento hiperbólico, que quiebra la temporalidad realista y posibilita nuevas formas de lazo social. Como Cortázar, Godard y Comencini ven en el automóvil mucho más que una tecnología de uso cotidiano: en estos relatos, los coches funcionan como signos culturales de la sociedad de consumo, percibida como inhumana y decadente. Esa valoración se invierte parcialmente en los spots que retoman «La autopista

© 2024 Alfredo Dillon



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

del sur» para publicitar una marca de autos en el año 2000. El inconformismo, la fractura de la racionalidad lineal y la voluntad de restituir la comunicación profunda con el otro emergen en «La autopista del sur» y en sus transposiciones cinematográficas como claves de la poética y la ética que rigen la literatura de Cortázar.

**Palabras clave:** Literatura argentina; literatura latinoamericana; cine y literatura; Julio Cortázar; transposición; estudios sobre cine.

### Abstract

This article offers a comparative analysis of the short story «La autopista del sur» (1959) by Julio Cortázar and two films that can be considered as adaptations: *Week-end* (1967) by Jean-Luc Godard and *L'ingorgo – Una storia impossibile* (1979) by Luigi Comencini. The analysis aims to recognize similarities and differences between the different versions produced in different contexts. The Argentine advertising campaign *La autopista del sur* (2000), which retook the story in three cinematographic spots, is also addressed. Distant in their respective aesthetics, Godard's and Comencini's films have been read as transpositions of Cortázar's story, contrary to what their own authors declared. This article aims to justify the legitimacy of this reading operation by pointing out the affinities between the texts. Cortázar's story and its audiovisual versions displace the limits of reality and criticize the bourgeoisie while displaying an ambivalent position in relation to the social impact of technology. This double reflection enters the plot through the figure of a hyperbolic traffic jam, which breaks realistic temporality and enables new forms of social ties. Like Cortázar, Godard and Comencini see in the automobile much more than a technology for everyday use: in these stories, cars function as cultural signs of the consumer society, perceived as inhuman and decadent. This assessment is partially inverted in the spots that take up «La autopista del sur» to advertise a car brand in the year 2000. Nonconformism, the fracture of linear rationality and the will to restore deep communication with the other emerge in «La autopista del sur» and in its cinematographic transpositions as keys to the poetics and ethics that govern Cortázar's literature.

**Keywords:** Argentine literature; latin american literature; film and literature; Julio Cortázar; film adaptation; film studies.

### Introducción

Julio Cortázar es, junto con Jorge Luis Borges, el escritor argentino más retomado por el cine internacional. Los cuentos de Cortázar tuvieron sus primeras transposiciones cinematográficas en la década de 1960, inicialmente en Argentina y enseguida también en Europa. La primera película fue *La cifra impar* (1962), de Manuel Antín, basada en «Cartas de mamá» (*Las armas secretas*, 1959). Cortázar no ocupaba todavía el lugar central que ganaría en la literatura hispanoamericana con la aparición de *Rayuela* en 1963 y la irrupción del boom latinoamericano.

En los años sesenta, Cortázar deviene *best seller*: el boom implicó, precisamente, un encuentro entre el público masivo y la «literatura culta» (Rama, 2005). Por

esos años, aportaron a la proyección de Cortázar fuera del ámbito hispanohablante las tempranas traducciones de sus obras: la versión en inglés de *Rayuela*, titulada *Hopscotch* y traducida por Gregory Rabassa, se publicó en Estados Unidos en 1966 (tres años después de la edición original) y contribuyó a despertar el interés de los lectores estadounidenses en la literatura latinoamericana, potenciado en 1970 por la aparición de *One Hundred Years of Solitude*, otra traducción de Rabassa, a quien García Márquez contactó por recomendación del propio Cortázar (Bracco, 2018).

El mismo año en que *Rayuela* se publica en inglés, el director italiano Michelangelo Antonioni estrena *Blow Up* (1966), la primera transposición extranjera de un texto de Cortázar, basada en el cuento «Las babas del diablo» (*Las armas secretas*). Al año siguiente se estrena el primer film del que nos ocuparemos en este artículo: *Week-end* (1967), de Jean-Luc Godard. Aunque la película no hace ninguna referencia explícita a «La autopista del sur» (*Todos los fuegos el fuego*, 1966) ni a Cortázar, este afirmó en su correspondencia que hubo un malentendido por el cual, aparentemente, Godard no era consciente de que estaba retomando el relato del autor argentino:

En efecto, la película de Godard se inspiró en «La autopista del sur», pero de una manera muy poco honesta, no por culpa de Godard que no estaba enterado de nada, sino por alguien que, según parece, conoció otro *script* con el cual un productor inglés pensaba filmar «La autopista» y le llevó la idea a Godard como si fuera propia (Cortázar, 2012, p. 292).

Según lo declarado por el propio Cortázar en sus cartas, Godard no leyó «La autopista del sur», el cuento en el que se narra un embotellamiento que se prolonga más allá de las convenciones realistas. Sin embargo, hay varias conexiones reconocibles entre el film de Godard y el cuento de Cortázar<sup>1</sup>, que tendrá otra adaptación cinematográfica a fines de la década siguiente, cuando el director italiano Luigi Comencini estrene *L'ingorgo – Una storia impossibile* (1979), traducida al español como *El gran embotellamiento*. Por último, en el año 2000 el cuento tendrá una nueva versión audiovisual, esta vez en forma de tres cortos publicitarios de Renault realizados en Argentina.

---

1. Casi en paralelo a la realización de *Week-end*, el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante escribió un guion titulado tentativamente *The Jam*, que fue elogiado por Cortázar pero no llegó a filmarse. Cabrera Infante terminó desvinculándose del proyecto –que quedó trunco– por razones no del todo esclarecidas. Gras (2019) plantea que el productor, John Barry, delegó en el escritor inglés William Golding la reescritura del guion. Sin embargo, Miriam Gómez, viuda de Guillermo Cabrera Infante y responsable de la edición póstuma de su obra, escribió que el proyecto se interrumpió porque, durante el proceso de preproducción, Barry encontró otro cuento de 1958, del autor estadounidense Henry Slesar, titulado justamente «The Jam» y basado en la misma idea: un gran embotellamiento (Gómez, 2022).

## Modo de abordaje

En este artículo abordamos *Week-end*, *L'ingorgo* y los spots de Renault como narraciones audiovisuales que mantienen una relación intermedial con «La autopista del sur», aunque –en los dos primeros casos– no necesariamente hayan sido concebidas como transposiciones en sentido estricto. Proponemos un análisis comparativo del cuento y las versiones audiovisuales, reconociendo continuidades y diferencias entre ellas.

Partimos de la premisa de que las transposiciones audiovisuales implican siempre una tarea de lectura y reescritura, así como una articulación entre lenguajes; operación que ha sido conceptualizada bajo las categorías de *transtextualidad* (Genette, 1989), *interdiscursividad* (Segre, 1985) o *intermedialidad* (Rajewsky, 2020), afines entre sí aunque provienen de tradiciones diferentes. Con matices, estas nociones informan el campo interdisciplinario de estudios sobre el diálogo entre textos filmicos y literarios, apelando a herramientas diversas de la narratología, la literatura comparada o la semiótica.

Rajewsky reconoce que las adaptaciones cinematográficas de obras literarias forman parte de los fenómenos aludidos por la noción de intermedialidad entendida en un sentido amplio, al suponer un «cruce de fronteras entre medios» (2020, p. 40), y las conceptualiza como *transposiciones mediales*. Desde una tradición diferente, basada en una concepción amplia de la noción de *texto* y con gran influencia en la narratología –literaria y cinematográfica–, las transposiciones audiovisuales también han sido abordadas a partir de la noción de intertextualidad.

Siguiendo a Genette, entendemos que en el estudio de las transposiciones el *hipertexto* (el texto segundo) no puede considerarse solo como una derivación o una obra dependiente del *hipotexto* (el texto primero) (1989, p. 14). Por el contrario, cada hipertexto –cada film que retoma un texto literario– es una obra original y autónoma. Así entendida, la noción de transposición no se limita a designar los films que se presentan explícitamente como adaptaciones («basado en...»), sino también aquellos que pueden ser puestos en diálogo con un texto literario más allá de lo reconocido por sus respectivos autores (y en ese sentido podemos hablar de las *resonancias* y los *ecos* de un texto en otro). En ciertos casos –como los de *Week-end* y *L'ingorgo*–, la conexión entre film y texto literario emerge centralmente de una operación de lectura.

Los mecanismos de transposición han sido objeto de diversos desarrollos teóricos (Sánchez Noriega, 2000; Wolf, 2004; Sabouraud, 2010; Fumagalli, 2015; entre otros). Como antecedentes relevantes para nuestro trabajo, debemos mencionar especialmente los estudios sobre transposiciones audiovisuales de literatura argentina (Bernini, 2010; Dillon y Téramo, 2018; Hausmann y Türschmann, 2019; entre otros), así como los abordajes específicos de las transposiciones audiovisuales de la obra de Cortázar (López Petzoldt, 2014; Puigdomènech, 2022).

Compartimos con estas investigaciones la adopción de un enfoque comparatístico, atento a las operaciones de acercamiento y alejamiento entre hipotexto e hipertexto, con el objetivo de comprender la obra nueva bajo su propia ley, y no bajo la legalidad de la original. La relación entre los textos –literario y audiovisual– no se plantea aquí en términos de fidelidad o traición (en la estela de quienes entienden la adaptación como traducción), sino considerando proximidades y distanciamientos entre ambos. En ese sentido, entendemos que las transposiciones audiovisuales analizadas emergen en procesos de lectura y reescritura que implican desplazamientos geográficos, temporales y culturales.

Vale la pena recordar que la intertextualidad supone no solo la «presencia efectiva de un texto en otro» (Genette, 1989, p. 10), sino que también ha sido entendida por el posestructuralismo como un proceso cultural y semiótico. En función de esta concepción, el texto segundo se inscribe en una cadena de trasvases, absorciones y retomas que no acaban en él; su posición de hipertexto es solo relativa –y nunca definitiva–. En esta dinámica no lineal, el hipertexto puede funcionar –y lo hace con frecuencia– como texto primero, que permite al receptor descubrir más tarde la versión «original». Por lo tanto, las nociones de hipotexto e hipertexto no indican una secuencia de lectura: su vínculo es recíproco, no unidireccional.

### **Cortázar por Godard: la versión automovilística de la civilización**

Como otros relatos de Cortázar, «La autopista del sur» tiene una impronta alegórica: del cuento surge una mirada pesimista acerca de la técnica, la aceleración y la soledad de la vida urbana (Goyalde Palacios, 2009, p. 196). En el embotellamiento automovilístico, Cortázar encuentra un tema clave para evidenciar las contradicciones de la sociedad moderna. La galería de personajes del cuento pretende funcionar como un microcosmos social: hay varones y mujeres, niños y ancianos, personas con distintos temperamentos y creencias. La acción empieza un domingo a la tarde, en una autopista al sur de París: el atasco reúne a quienes regresan a la capital francesa para reanudar la rutina.

Lo fantástico se introduce en el relato por medio del tiempo narrativo, que primero se cuenta en horas, pero luego se va dilatando en días, semanas y meses. Así, lo anormal naturaliza hasta convertirse en una nueva normalidad (Goloboff, 2020, p. 12); el caos se vuelve un orden alternativo en la medida en que todos aceptan las nuevas rutinas. Cortázar retoma uno de los tópicos más clásicos de la literatura occidental –el camino– para definir los destinos de sus personajes: entre los varados en la autopista emerge la solidaridad, el amor, la traición, el poder, la locura y la muerte.

El atasco empieza como un percance cotidiano, pero termina adquiriendo dimensiones hiperbólicas. Al principio los personajes formulan sus hipótesis, pero luego esa pregunta racional es abandonada y todos se resignan. De esta manera se

produce el «pasaje» que define a tantos cuentos de Cortázar (Goloboff, 2004): el código realista construido inicialmente se quiebra con la irrupción de lo fantástico.

El final del cuento devuelve a los personajes a la normalidad —es decir, al orden que el embotellamiento había puesto en suspenso—. Pero la solución del atasco no es celebrada por el protagonista, sino que aparece experimentada como el fin de una comunidad y de unas costumbres que representaban una alternativa al orden social establecido, una suerte de regreso a lo primordial. En otras palabras, el regreso a la ciudad implica la vuelta a un orden alienante.

En sentido estricto, *Week-end* no es una adaptación de «La autopista del sur». De todas maneras, hay varias resonancias cortazarianas en la película, que explican por qué la crítica ha asociado de manera reiterada la película de Godard con el relato de Cortázar.

La más evidente es la idea de un embotellamiento hiperbólico, que se plantea 15 minutos después de comenzada la película, cuando la pareja protagonista compuesta por Roland (Jean Yanne) y Corinne (Mireille Darc) se encuentra con el atasco camino al campo. Aparece en este punto uno de los planos más famosos de la película: un travelling de casi 8 minutos —solo interrumpido por algún intertítulo— que acompaña el coche de los protagonistas a lo largo de 300 metros en su avance por una ruta caótica.

La película comparte con el cuento el procedimiento de la dilatación temporal. Entre otros usos, Godard utiliza los intertítulos que encabezan cada fragmento para indicar la temporalidad narrativa: la acción comienza un sábado a la mañana, y se va prolongando primero a lo largo de horas («Sábado 11 hs», «13 h 40», «14 h 10», «Sábado 17 hs»), luego durante días («Cuento de lunes», «Un martes en la Guerra de los 100 años») y finalmente durante meses («Luz de agosto», «Masacre de septiembre», «Idioma de octubre»).

Además, en *Week-end* reencontramos un rasgo característico de «La autopista del sur» y de los relatos fantásticos cortazarianos: los personajes de Godard, como los de Cortázar, naturalizan lo extraordinario. En *Week-end*, el embotellamiento es solo un episodio relativamente breve de la narración, pero funciona como metonimia del contexto en el que transcurre toda la película: Godard presenta un mundo narrativo signado por la catástrofe. La película es una *road movie* apocalíptica: al costado de la ruta vemos cadáveres y coches abandonados, volcados o incendiados. Los personajes no reaccionan ante el caos, sino que lo normalizan, erosionando cualquier atisbo de realismo.

Como Cortázar, Godard ve en el coche un signo cultural de la sociedad de consumo. La reflexión sobre el automóvil ocupó a varios pensadores de los años sesenta, desde Roland Barthes hasta Herbert Marcuse, pasando por Marshall McLuhan. En su libro *Mitologías*, publicado por primera vez en 1957, Barthes compara el culto y la relevancia simbólica de los autos en el siglo XX con el lugar de las catedrales góticas en la Edad Media tardía (2008, p. 155). Barthes lee el coche como un mito

central de la sociedad de masas; en ese sentido, no es casual que Cortázar y Godard coloquen al automóvil en el corazón de sus narraciones, atravesadas por una mirada crítica acerca de la sociedad moderna y las convenciones burguesas.

El análisis de McLuhan en *Comprender los medios de comunicación* (1964) resulta quizá más afín a la mirada de Cortázar. McLuhan cita al poeta romántico John Keats –a quien Cortázar tradujo y dedicó un ensayo– para dar cuenta del automóvil como sinécdoque de una forma de vida social: «Como dice John Keats, en su ataque al coche y a la industria en *The Insolent Chariots*: allá donde pueda ir un coche, van todos los demás, y a donde va el automóvil, le sigue la versión automovilística de la civilización» (McLuhan, 1996, p. 231). La perspectiva de McLuhan suele asociarse con el determinismo tecnológico: para el autor, el automóvil como tecnología moldea a la sociedad contemporánea. Al enumerar sus efectos, McLuhan traza una descripción que bien podría haber formado parte de una hipotética sinopsis de *Week-end*, o de un epígrafe alternativo de «La autopista del sur»:

El automóvil acabó con el campo, al que substituyó por un nuevo paisaje en el que el coche es una especie de corredor de obstáculos. Al mismo tiempo, el automóvil destruyó la ciudad como entorno relajado en el que podían criarse los hijos. Las calles, aceras incluidas, se volvieron un escenario demasiado intenso para la relajada interacción del crecer. A medida que la ciudad se fue llenando de desconocidos móviles, el vecino de al lado se convirtió en un desconocido (1996, p. 233).

McLuhan piensa las tecnologías como extensiones del cuerpo humano; en ese sentido, afirma que «el coche se ha convertido en una prenda de vestir sin la cual nos sentimos inseguros, desnudos e incompletos en el conjunto urbano» (1996, p. 227). Cortázar parece tomar literalmente esta metáfora en su cuento, donde las identidades de los personajes se definen por los vehículos que conducen. También en las imágenes de *Week-end* se perciben ecos del panorama trazado por el autor canadiense: el nerviosismo social, la desconfianza en el vecino, la circulación como una sucesión de obstáculos aparecen en la película como rasgos centrales del mundo diegético.

La primera frase de *Comprender los medios de comunicación* tiene un tono apocalíptico que también está presente en la película: «Tras tres mil años de explosión, mediante tecnologías mecánicas y fragmentarias, el mundo occidental ha entrado en implosión» (1996, p. 25). Más allá de las distancias ideológicas entre Godard y McLuhan, *Week-end* retrata justamente una sociedad en estado de implosión (Valle Corpas, 2023, p. 225). La expectativa de una transformación social no está solo en el horizonte de estos autores, sino que constituye una marca de época.

En *Week-end*, la implosión implica el hundimiento de la civilización. Como en el cuento, hay un regreso a lo primordial, pero aquí esta noción adquiere un sentido inverso al que tenía en Cortázar: es un pasaje a la barbarie. La película de Godard evoca el mito de la horda primitiva que Freud describe en *Tótem y tabú*, figurada en la banda de caníbales que irrumpe en los últimos 20 minutos del film.

La sociedad aparece sumida en un estado de guerra: todos los vínculos humanos están atravesados por la violencia.

La narración también implosiona: Godard no construye un relato lineal, sino una sucesión de fragmentos que no responden a la causalidad tradicional. Como dijimos, los intertítulos puntúan la temporalidad narrativa, pero también le permiten al autor incorporar referencias literarias, psicoanalíticas, políticas e históricas. Al final, cuando aparece en pantalla la leyenda «fin», Godard agrega las palabras «*de cinema*»: el film se propone como una ruptura de las convenciones cinematográficas, como una implosión del cine, correlativa de la implosión social presentada en la pantalla. Esa ruptura incluye el quiebre deliberado del pacto ficcional: los personajes reconocen formar parte de una película, poniendo en evidencia el artificio cinematográfico.

Gubern señala que este es un rasgo central de la poética de Godard: «Su antinaturalismo, o ‘inverosímil filmico’, podremos hallarlo tanto a nivel de totalidad de la película, por la rotura de la codificación lineal del relato, o por las historias irreales que nos narra» (1969, p. 29). En *Week-end*, los gestos de reflexión metacinematográfica incluyen algunos pasajes humorísticos, como cuando Godard coloca en medio de la ruta a un grupo de hombres que se presentan como «los actores italianos de la coproducción»; o cuando Roland se queja de las incoherencias que le responden otros personajes y dice: «Qué película de mierda. Solo encontramos locos».

La pasión por las citas y el *collage* es otro rasgo que conecta a Godard con Cortázar, pero no con el Cortázar cuentista (que construye universos cerrados sobre sí mismos) sino con el Cortázar novelista (autor de obras abiertas en las que prolifera la intertextualidad)<sup>2</sup>. En *Week-end*, varios personajes pronuncian extensos monólogos que se desvían del hilo narrativo y rompen la ilusión ficcional —algunos se dirigen directamente al espectador—. Esos parlamentos incluyen referencias un conjunto ecléctico de nombres: de Marx a Jesús, de Lewis Carroll a Mozart, de Mao a Saint-Just. Por medio de esas citas de figuras artísticas, políticas y religiosas, Godard exhibe sus referencias intelectuales y delimita su comunidad de espectadores.

La película también busca entablar un diálogo directo con el presente: los personajes aluden a hechos contemporáneos —como la Guerra de los Seis Días y la Guerra de Vietnam—, del pasado reciente —como las independencias de Argelia y el Congo— y del pasado remoto —la Grecia clásica, Roma y las civilizaciones precolombinas—. El film despliega una mirada ácida y distanciada sobre la burguesía francesa, y asume —por medio de varios personajes— embrague (Hamon, 1977)— el léxico del marxismo y el antimperialismo. A mediados de los sesenta, esa identificación antimperialista empieza a aparecer también en la narrativa de Cortázar, como

2. Gamarro ha descripto con precisión una diferencia fundamental entre los cuentos y las novelas de Cortázar: «Los cuentos ofrecen estructuras cerradas, como de burbuja o pecera: pequeños ecosistemas literarios independientes de su medio. Las novelas, en cambio, son estructuras eclécticas, porosas, abiertas a la invasión de toda clase de elementos exógenos, aun los del contexto inmediato» (2007, p. 54).



puede apreciarse en el cuento «Reunión», protagonizado por el Che Guevara en Sierra Maestra, y señalado frecuentemente como el «acta de fe revolucionaria» del escritor argentino (Péris, 2014, p. 143).

Otra confluencia entre los universos artísticos de Cortázar y Godard se da en torno al interés por el surrealismo. *Week-end* incluye referencias a André Breton y un homenaje a *El ángel exterminador* (1962) de Luis Buñuel; es conocida la influencia de *Nadja* de Breton sobre *Rayuela* (Montaldo, 1992), así como la devoción de Cortázar por el cine de Buñuel. Cortázar y Godard comparten con el surrealismo una concepción artística sustentada en la conexión estrecha entre arte y vida, la ruptura con la racionalidad lineal, la inclinación hacia lo onírico, y una mirada antiburguesa e inconformista. En su ensayo «Muerte de Antonin Artaud», Cortázar define al surrealismo como una búsqueda no solo estética, sino también ética (y política): «Surrealismo es cosmovisión, no escuela o ismo; una empresa de conquista de la realidad, que es la realidad cierta» (1994b, p. 89).

*Week-end* participó en 1968 del Festival Internacional de Cine de Berlín y ha sido leída como una anticipación de las revueltas de Mayo de 1968 (Canga Sosa, 2016). El film entabla una relación más directa con el contexto político que el cuento de Cortázar –cuya obra se politizaría de manera más explícita en la década siguiente–. Vaciados de psicología, varios de los personajes de *Week-end* son representantes de tipos sociales: Roland y Corinne encarnan a la burguesía, mientras que a lo largo del camino aparecen otros personajes que representan a los sectores rurales y urbanos, a los pueblos africanos oprimidos por el imperialismo europeo, así como a la resistencia política contra la sociedad de consumo (representada por el comando de guerrilleros caníbales).

En Cortázar, el embotellamiento funda una comunidad que funciona como un orden alternativo al orden social establecido. En Godard, en cambio, no hay más que desintegración: en su paso por el atasco y a lo largo de su recorrido, Roland y Corinne solo entablan peleas, hasta que son secuestrados por una célula de guerrilleros antropófagos. Esa también resulta ser una comunidad imposible: Roland termina muerto y el último plano muestra a Corinne masticando la carne de su esposo. Por medio de una espiral creciente de violencia y disolución social, *Week-end* radicaliza el planteo de «La autopista del sur» y lo convierte en una pesadilla sin escapatoria. Mientras que el cuento de Cortázar restituía al final el statu quo –y esa restitución era experimentada con nostalgia por el protagonista–, Godard construye un mundo que se precipita hacia la abolición de todo orden y de todo vínculo humano.

### Cortázar por Comencini: comedia amarga sobre el derrumbe

El planteo narrativo de «La autopista del sur» y *Week-end* –un embotellamiento que se prolonga más allá de lo verosímil– será retomado en *L'ingorgo – Una storia impossibile* (1979), del director italiano Luigi Comencini. La película, rebautizada

más tarde como *Blackout in autostrada* y estrenada en Argentina con el título de *El gran embotellamiento*, fue una coproducción entre Italia, Francia, Alemania y España. El elenco es un reflejo de ese esquema de producción transnacional: hay estrellas italianas (Alberto Sordi, Marcello Mastroianni, Stefania Sandrelli, entre otros), españolas (Ángela Molina, Fernando Rey, José Sacristán), francesas (Gérard Depardieu, Patrick Dewaere, Annie Girardot) y alemanas (Harry Baer). La película participó del Festival de Cannes en 1979, donde estuvo nominada a la Palma de Oro (que, a diferencia de *Week-end*, no ganó).

Una coincidencia significativa entre la película de Godard y la de Comencini –distantes en sus estéticas– es que ninguna menciona el cuento de Cortázar en los créditos. De hecho, Comencini aseguró que, aunque había escuchado hablar del cuento de Cortázar, no había leído «La autopista del sur» (Testa, 2002, p. 110). Más allá de lo declarado por el cineasta, los ciclos de cine y las aproximaciones críticas sobre las transposiciones de la narrativa de Cortázar coinciden en mencionar *L'ingorgo* entre las películas inspiradas en textos del autor. Irónicamente, el film incluye una escena que muestra a niños jugando a la rayuela en una estación de servicio: parece un homenaje al escritor argentino, por parte de un director que decía no haberlo leído.

Luigi Comencini dirigió más de 40 películas entre las décadas de 1940 y 1990; es considerado uno de los padres de la *commedia all'italiana*. Varios nombres importantes del cine italiano han tenido alguna incursión en el género, desde Vittorio De Sica hasta Ettore Scola, pasando por Mario Monicelli, Dino Risi y Alberto Sordi. Los rasgos frecuentes de la *commedia all'italiana* incluyen la sátira de las costumbres, la crítica social, la incorporación de temas polémicos de la época (desde el divorcio y el aborto hasta el rol de la Iglesia católica en Italia) y un foco particular en la burguesía (Fournier, 2009).

El guion de *L'ingorgo* (escrito por Comencini junto con Ruggero Maccari y Bernardino Zapponi) ubica la acción en una autopista al sur de Roma durante dos días. La estructura del film es coral: se nos presentan las historias de personajes que viajan en una docena de autos, en general por medio de un tono humorístico que predomina durante la mayor parte del film. El estilo narrativo es costumbrista, muy lejos del «inverosímil fílmico» y el distanciamiento buscado por Godard.

Como en el cuento de Cortázar, la autopista funciona como un microcosmos social. La focalización es variable y va incorporando al relato personajes que representan distintas generaciones y clases sociales: un hombre poderoso y corrupto (Alberto Sordi) con su asistente (Orazio Orlando), una joven hippie (Ángela Molina) y un camionero (Harry Baer), un matrimonio desgastado por los años (Annie Girardot y Fernando Rey), un loco obsesionado con su amante ausente (Patrick Dewaere), una estrella de cine (Marcello Mastroianni), un triángulo conformado por una pareja de mediana edad y un intelectual (Gérard Depardieu, Ugo Tognazzi) y la actriz francesa Miou-Miou), un matrimonio humilde que vive al costado de la ruta, entre otros.

Por medio de una sucesión de gags breves, la narración va presentando los distintos personajes, e hilvanando sus historias a partir del embotellamiento, que comienza de inmediato y se prolonga hasta el final de la película.

Una diferencia significativa con «La autopista del sur» (y con *Week-end*) es que aquí el atasco no se resuelve: en la última escena, un helicóptero anuncia que la situación se ha destrabado y les ordena a los automovilistas encender sus motores, pero el tiempo pasa, el helicóptero se aleja, y los autos permanecen quietos mientras anochece. La narración apela así a un procedimiento típico del teatro del absurdo: la contradicción entre el discurso y la acción. En ese absurdo quedan suspendidos los personajes: el tono final de la película es pesimista.

La presencia de los medios masivos hace ingresar al film elementos del contexto ficcional: la radio –también presente en el cuento de Cortázar– reúne a los personajes en torno a un partido de fútbol de la selección italiana, mientras la televisión informa que el caos es generalizado y no se limita al trayecto Roma-Nápoles.

La acción transcurre en un tramo de la autopista ubicado junto a un cementerio de autos, adonde los personajes acudirán para resolver sus necesidades fisiológicas. Más allá de las secuencias cómicas que propicia, el entorno –autos abandonados, en ruinas, apilados unos sobre otros– define el tono de la narración: esta es una historia sobre la degradación (Gili, 2003, p. 91). El atasco funciona como un catalizador de resentimientos, instintos brutales y verdades ocultas; el caos del embotellamiento revela el caos de la sociedad.

La película se ajusta a los parámetros de la *commedia all'italiana*: está presente la sátira de distintos tipos sociales (el industrial poderoso, la familia humilde napolitana, los mafiosos, la joven hippie, el intelectual, entre otros), así como algunos temas polémicos para la época, como el aborto (que se había sancionado por ley en 1978 en Italia), el divorcio (aprobado en un referéndum en 1974) o la corrupción en la política y en la Iglesia. El film despliega una mirada crítica sobre la burguesía y sus convenciones morales; también sobre la aceleración en la sociedad moderna: en este punto la perspectiva confluye con la de «La autopista del sur». Esa crítica se explicita en la canción que canta Germana (Giovannella Grifeo): «*Ingorgo, momento per pensare, / che l'uomo corre troppo, / ma non sa dove andare*» («Embotellamiento, momento para pensar / que el hombre corre demasiado, pero no sabe adónde ir»). La letra resulta casi una paráfrasis de la última línea del cuento de Cortázar («todo el mundo miraba fijamente hacia adelante, exclusivamente hacia adelante», p. 36), también referida al ritmo vertiginoso y al sinsentido en la sociedad de consumo.

La escena de la violación de Martina (Ángela Molina) en el acoplado de un camión rompe el tono cómico. La acción es presentada desde el punto de vista de cuatro testigos que viajan en el auto vecino. Atisbamos de manera intermitente lo que sucede tras las puertas entrecerradas del acoplado, mientras ellos prenden y apagan las luces de su coche. En una decisión morbosa, la narración ubica al espectador en una posición de *voyeur*, junto con los cuatro hombres que observan el

hecho sin intervenir. El discurso de estos personajes retoma varios lugares comunes del machismo (como culpabilizar a la víctima señalando que «anda sola de noche») y el individualismo («no tenemos nada que ver»).

Al focalizar el punto de vista en los testigos indiferentes antes que en los violadores, la enunciación fílmica parece equiparar ambas faltas. Las palabras negadoras de estos personajes («nosotros no vimos nada») adquieren una resonancia especialmente siniestra si se tiene en cuenta el contexto de los espectadores argentinos en 1979, bajo la última dictadura cívico-militar. La reacción de Mario (Harry Baer), quien planea vengarse de los violadores por medio de un atentado —pero desiste a último momento, inspirado por la imagen de un niño que duerme—, evoca los «años de plomo» en Italia, marcados por el terrorismo político, pero también puede leerse en relación con la situación de la Argentina en los años setenta.

El film de Comencini incorpora algunos tópicos presentes en *Week-end*, como el colonialismo europeo (recién llegado de Dakar, el abogado interpretado por Alberto Sordi dice que «África es una letrina, salvo las pocas cosas buenas que hicieron los ingleses»), la crítica del nacionalismo (condensada en una secuencia en la que todos los personajes olvidan por un momento el atasco para celebrar con sus banderas italianas un triunfo deportivo), el clasismo, el machismo, el individualismo y la naturalización de la violencia (en una dosis menos extrema que en Godard, pero no menos amarga).

El más godardiano de los personajes es —paradójicamente— el sacerdote interpretado por José Sacristán, que funciona como personaje-embrague, vocero del mensaje fílmico. Hacia el final, el sacerdote pronuncia una oración que explicita los valores del film: la idea de que el mundo es un caos, la crítica de la sociedad industrial («Sálvanos, Señor, del plástico, de la escoria radiactiva») y de la democracia capitalista («Sálvanos de la política de poder, sálvanos de las multinacionales, sálvanos de las razones de estado»), así como la denuncia de la hipocresía burguesa («Sálvanos del falso moralismo») y del desastre ambiental («Respetad a la naturaleza, amad la vida»).

El tono del film se va oscureciendo a medida que avanza la narración. La risa se vuelve cada vez más incómoda, mientras asistimos al crescendo de violencia: primero agresiones verbales, luego peleas, la violación y el saqueo al camión de Mario. Según la lectura de Testa, hacia el final de la película queda claro que «estamos presenciando un retrato explícito del desmoronamiento de una sociedad en la que todos los lazos se han roto» (2002, p. 95).

La irracionalidad de la sociedad moderna —que en *Week-end* se presentaba como una vuelta a la barbarie de la horda primitiva— se tematiza por medio de la infantilización: al final, vemos a todos los personajes comiendo la papilla para bebés robada del camión. La analogía infantil remite aquí al egoísmo y la prevalencia de los impulsos. A diferencia de lo que sucedía en «La autopista del sur», el embotellamiento no

da lugar a la construcción de una comunidad ni hace surgir vínculos de solidaridad, sino que disuelve los lazos entre los personajes.

### Cortázar por Renault: elogio (crítico) de la técnica

La historia de «La autopista del sur» es retomada en una serie de tres publicidades cinematográficas de Renault filmadas en Argentina en el año 2000. Se trató de una campaña que en cierto modo anticipó lo que luego se llamaría *storytelling publicitario*, fuertemente influido por la narrativa literaria breve (Méndiz, 2018). Los comerciales –titulados «Presentación», «Parto» y «Final»– fueron producidos por la agencia Agulla & Baccetti y dirigidos por Marcelo Szechtman. Los cortos, de menos de un minuto cada uno, retoman varios elementos del cuento: los personajes se llaman como sus autos; deben salir a buscar provisiones y desde fuera de la ruta reciben disparos; entre los personajes están las monjas, así como la chica de la que se enamora el protagonista. El héroe, por supuesto, es Mégane, el conductor del auto en el que se enfoca la publicidad, cuya voz en off escuchamos en los tres capítulos.

Los spots se emitieron en el cine y en la televisión. El segundo, ubicado en el «Día 275 del embotellamiento», presenta un parto en medio de la autopista y el comienzo de la historia de amor del protagonista. El tercer spot –ubicado en el día 773– cierra la historia: finalmente el embotellamiento se termina y, como en el cuento de Cortázar, el final es amargo, porque Mégane termina separado de la mujer de quien se enamoró. La *voice over* reconoce: «Voy a extrañar la autopista del sur».

La campaña incluyó un acuerdo por el cual Alfaguara vendió a Renault 5000 ejemplares de *Todos los fuegos el fuego*, para regalarlos a quienes compraran el nuevo modelo de Mégane (Clarín, 2000). En ese sentido, fue pensada también como una estrategia de difusión de la literatura de Cortázar. Algunas voces críticas señalaron, sin embargo, que la publicidad traicionaba el espíritu del cuento. Ariel Dorfman, por ejemplo, escribió en *Página 12*: «Resultó desolador ver cómo los avisos publicitarios en ese cine en Buenos Aires transformaron aquella narración que yo recordaba con tanta añoranza en un panegírico al consumo desenfrenado, una apología del apresuramiento» (Dorfman, 2000). Dorfman cuestiona el argumento cuantitativo –*Cortázar llegará así a más gente*– argumentando que, en rigor, en esas publicidades no está presente la concepción cortazariana que moldeó el relato.

Esta no fue la única publicidad de autos basada en un cuento de Cortázar. En 2007, la agencia española Atlético International retomó el «Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj», incluido en *Historias de cronopios y de famas* (1962), para un corto publicitario sobre el modelo Seat Leon. En este corto, titulado *¿Quién posee a quién?* y dirigido por Nacho Gayán, escuchamos la voz en off del propio Cortázar leyendo su texto, mientras las imágenes nos muestran a un hombre conduciendo, primero por Buenos Aires y luego por la ruta, hasta llegar a la cordillera de los Andes. El título del spot se basa en la última oración del «Preámbulo» («No te

regalan un reloj, tú eres el regalado»); la imagen exige reinterpretar las instrucciones en relación ya no con el reloj, sino con el automóvil.

Es significativo que el ámbito publicitario se haya interesado por dos textos de Cortázar («La autopista del sur» y «Préambulo a las instrucciones...») que la crítica no suele asociar. Aunque ambas publicidades —obviamente orientadas a persuadir— pretenden formular un elogio del automóvil, en ellas subyace también la mirada crítica de Cortázar acerca de la tecnología, que conecta ambos textos. Como ha señalado Ralón (2016), en la literatura de Cortázar se puede leer una concepción de la técnica signada por la ambivalencia, tensionada entre la fascinación y el pesimismo, y a la vez distanciada de las concepciones meramente instrumentales. Esa ambivalencia está presente en los dos textos retomados en las publicidades, pero también en las publicidades mismas: aunque pretenden exaltar la tecnología que le venden al espectador, en estos cortos publicitarios puede leerse también una advertencia acerca del poder de la tecnología sobre el sujeto.

### Comentarios finales

Los textos —literarios y audiovisuales— analizados en este artículo comparten un rasgo que es definitorio de la poética de Cortázar: la ruptura del realismo como una forma de cuestionar los límites y las convenciones de lo real. Esa ruptura no implica necesariamente un desplazamiento hacia el género fantástico, pero sí supone siempre una interrogación, una voluntad de poner en suspenso la normalidad (entendida como un orden naturalizado) para vislumbrar otra realidad posible.

Leída desde la tercera década del siglo XXI, esa pretensión de Cortázar de perseguir una «mayor y mejor realidad» sorprende por su capacidad de ofrecer una mirada crítica pero no escéptica. La alteración del tiempo (cooptado por los ritmos acelerados de la producción y del frenesí urbano), el cuestionamiento de los valores burgueses y la ambivalencia de la tecnología (que es a la vez *punteo* hacia el otro y *prisión* del sujeto) funcionan en estos textos como tres tópicos fundamentales que les permiten a los autores —Cortázar, Godard, Comencini— desplegar una crítica del presente.

Desde el punto de vista formal, ese cuestionamiento emerge por medio de estéticas muy diversas en cada film. La narrativa de Cortázar ha sido conceptualizada a partir de la figura del *pasaje* entre dos «zonas». Los dos polos de la duplicidad que tensiona su literatura —por un lado, un código más realista o costumbrista, como el de *Los premios*; por el otro, un código más vanguardista, como el de *Rayuela*— aparecen escindidos en los films analizados. La poética de Godard confluye con la de Cortázar en su inclinación a la intertextualidad y la ruptura de las convenciones; Comencini, en cambio, se cruza con Cortázar en la otra zona de su estética: la que tiende al costumbrismo.

Los dos largometrajes analizados aquí, así como los spots publicitarios, recuperan la mirada crítica de Cortázar sobre la sociedad. El inconformismo, la fractura de la racionalidad lineal y la voluntad de restituir la comunicación profunda con el otro –antes de que las redes sociales terminaran de dinamitarla– emergen en «La autopista del sur» (así como en sus transposiciones audiovisuales) como claves de la estética y la ética que moldean la literatura cortazariana. Contrariamente a lo afirmado por un sector de la crítica literaria argentina –quizás obnubilado por el modelo distinto que representa Borges–, esas búsquedas no dejan de interpelar a los lectores y espectadores que, como los personajes de Cortázar, aspiran a reconocer los sentidos ocultos en la telaraña de lo real.

### Filmografía

- COMENCINI, L. (1979). *L'ingorgo – Una storia impossibile* [El gran embotellamiento]. Clesi Cinematografica, Greenwich Film Production, José Frade Producción Cinematográfica, Albatros Produktion. Italia, Francia, España y Alemania.
- GAYÁN, N. (2007). *¿Quién posee a quién?* [Corto publicitario]. Atlético International. España.
- GODARD, J. L. (1967). *Week-end*. Comacico, Les Films Copernic, Lira Films, Cinecidi. Francia e Italia.
- SZECHTMAN, M. (2000). *La autopista del sur* [Cortos publicitarios]. Agulla & Baccetti. Argentina.

### Referencias bibliográficas

- BARTHES, R. (2008). *Mitologías*. Siglo XXI.
- BERNINI, E. (Coord.) (2010). *El matadero. Ensayos de transposición. Literatura / Cine argentinos*. Universidad de Buenos Aires.
- BRACCO, E. (2018). Del lado de allá: un estudio sobre cómo *Rayuela* fue traducida al inglés y publicada en los Estados Unidos. *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*, 1, 207-217. <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/un-estudio-sobre-rayuela-107>
- CANGA SOSA, M. (2016). *Week-end: creación y deconstrucción en el cine de Godard. Creatividad y Sociedad*, 25, 115-143.
- CLARÍN (2000). Un cuento de Cortázar, en una publicidad, 24 de julio. [https://www.clarin.com/sociedad/cuento-cortazar-publicidad\\_0\\_BJb3UcxCFg.html](https://www.clarin.com/sociedad/cuento-cortazar-publicidad_0_BJb3UcxCFg.html)
- CORTÁZAR, J. (1994a). La autopista del sur. *Todos los fuegos el fuego*. Norma.
- CORTÁZAR, J. (1994b). Muerte de Antonin Artaud. Santillana.
- CORTÁZAR, J. (2012). *Cartas (1969-1976)*. Alfaguara.
- DILLON, A. y Téramo, T. (2018). *El arte de contar historias. Adaptaciones en el cine argentino reciente*. Biblos.
- DORFMAN, A. (2000). Los múltiples retornos de Julio Cortázar. *Página 12*, 12 de marzo. <https://www.pagina12.com.ar/2000/00-12/00-12-03/contrata.htm>
- FERNÁNDEZ, M. y SABANÉS, D. (2014). Julio Cortázar y el cine: ventanas a lo insólito. *Impossibilia*, 7, 102-120. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/impossibilia/article/view/23406>

- FOURNIER, R. (2009). *Comedy Italian Style: The Golden Age of Italian Film Comedies*. Continuum. <https://doi.org/10.5040/9781628928600>
- FUMAGALLI, A. (2015). *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*. Educatt.
- GAMERRO, C. (2007). Julio Cortázar, inventor del peronismo. En G. Korn (Comp.). *El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras*, pp. 44-57. Paradiso.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- GILI, J. (2003). *Luigi Comencini*. Gremese.
- GOLOBOFF, M. (2004). Una literatura de puentes y pasajes: Julio Cortázar. En Sylvia Saítta (dir.). *El oficio se afirma*, tomo 9 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Emecé.
- GOLOBOFF, M. (2020). La política en Cortázar. En S. López (Coord.). *Julio Cortázar: celebración del gesto crítico*, pp. 11-20. NJ Editor.
- GÓMEZ, M. (2022). Cuentos. *Letras Libres*, 287. <https://letraslibres.com/revista/cuentos/>
- GOYALDE, P. (2009). *La interpretación, el texto y sus fronteras. Estudio de las interpretaciones críticas de los cuentos de Julio Cortázar*. UNED.
- GRAS, D. (2019). *The Jam: Cortázar y Caín en «La autopista del sur»*. En M. Hausmann y J. Türschmann (Eds.). *La literatura argentina y el cine. El cine argentino y la literatura*, pp. 247-275. <https://doi.org/10.31819/9783954879571-011>
- GUBERN, R. (1969). *Godard polémico*. Tusquets.
- HAMON, P. (1977). Por un statut sémiologique du personnage. En AAVV: *Poétique du récit*. Seuil.
- HAUSMANN, M. y TÜRSCHMANN, J. (Eds.) (2019). *La literatura argentina y el cine. El cine argentino y la literatura*. Iberoamericana-Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783954879571>
- LÓPEZ PETZOLDT, B. (2014). Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962-2009). Iberoamericana-Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783954878000>
- MCLUHAN, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Paidós.
- MÉNDEZ, A. (2018). El *storytelling* publicitario en el marco de la narrativa literaria: semejanzas entre el spot publicitario y el género literario cuento. En J. Rodríguez, F. López y J. M. Albalad (Coords.). *Calidad informativa y nuevas narrativas*. Egregius.
- MONTALDO, G. (1992). Contextos de producción. En J. Cortázar. *Rayuela*, edición crítica a cargo de J. Ortega y S. Yurkievich, pp. 583-596. Fondo de Cultura Económica.
- PERIS, J. (2014). «Reunión» de Julio Cortázar: reescritura y conflicto de poéticas en el debate sobre el intelectual y la revolución. *Hispanófila*, 172, 143-159. <https://doi.org/10.1353/hsf.2014.0044>
- PUIGDOMÈNECH, J. (2022). *Cortázar y el cine. Escribir en imágenes*. Ediciones JC.
- RAJEWSKY, Irina O. (2020). Intermedialidad, intertextualidad y remediación: una perspectiva literaria sobre la intermedialidad. Trad. de Brenda Schmunck, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 6, 432-461. <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/278>
- RALÓN, L. (2016). Cortázar y la técnica: Continuidades y discontinuidades en la autopista del sur. *Badebec*, 6 (11), 42-64. <https://badebec.unr.edu.ar/index.php/badebec/article/view/208>
- RAMA, Á. (2005). El boom en perspectiva. *Signos Literarios*, 1, 161-208.
- SABOURAUD, F. (2010). *La adaptación. El cine necesita historias*. Paidós.



- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y práctica de la adaptación*. Paidós.
- SEGRE, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Crítica.
- TESTA, C. (2002). *Italian Cinema and Modern European Literatures. 1945-2000*. Greenwood Publishing Group.
- VALLE CORPAS, I. (2023). *Un poco de política. Jean-Luc Godard, la ciudad y la subjetividad contemporánea*. Universidad de Granada.
- WOLF, S. (2004). *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Paidós.