

Una aproximación imposible a una trasposición posible: Fabian Casas y los dos textos de Ocio.

Marilina Winik (FSOC-IIGG).
marilinawinik@gmail.com

Toda (gran) película
es un documental
de su propio rodaje.
Cahiers du cinema.

Resumen

El objetivo de este trabajo es pensar a partir de ciertos debates en torno a la relación entre cine y literatura. Es por eso que utilizaremos el concepto de trasposición como interpretación del texto literario al texto cinematográfico generando un texto *otro*.

La estrategia será la puesta en foco de la figura de Fabián Casas y su novela Ocio (escrita en 1990, publicada en 2000 y llevada al cine en 2010), intentando sumar al concepto de trasposición la posibilidad de incluir en el análisis aquello que queda excluido de los textos.

En primer lugar, indagaremos sobre quién fue el primer editor de Casas para pensar la construcción del autor y el lugar que ocupa en el desarrollo como escritor. Luego, asociaremos a uno de los directores de la película con el autor e intentaremos establecer lo común de las dos experiencias. En tercer lugar, narraremos brevemente el argumento de la novela y desarrollaremos el concepto de trasposición en los textos elegidos. Para finalizar nos preguntarnos por la dimensión de lo real en la literatura y qué relación guarda con la propuesta de trasposición hecha en la novela y film de Fabián Casas.

Comienzo

En primer lugar entendemos la idea de trasposición según Grüner, como la interpretación crítica de un texto (literario) sobre otro (cinematográfico) (Grüner: 2001).

Es así que la trasposición se diferencia y se opone a la fórmula de la adaptación, así como de la ilustración, o cualesquiera que sean tributarias del mito de la fidelidad. Los dispositivos textuales, se convierten al interior de cada uno en inconmensurables, ya que cada texto es un lenguaje que tiene su propia forma y procedimiento.

La elaboración del giro hermenéutico, que deviene en pensamiento crítico a partir de la década del '60 en Francia, deja asentada la evidencia que los discursos dominantes de la cultura occidental

sostienen como fundamento la existencia de un origen determinado, unívoco y monolenguista que es utilizado en beneficio por su capacidad de naturalizarse en las prácticas sociales, por quienes detentan el poder cultural.

Foucault y Ricoeur entre otros, encuentran que tres autores, son los “maestros de la sospecha” -Marx, Nietzsche y Freud- ya que desconfían de lo que se presenta como lo real y verdadero. El sentido del cuestionamiento al orden “natural” de los discursos se relaciona con que todo texto, genera más de un sentido posible.

En ese contexto cada uno de los autores develará la necesidad de ver mas allá de lo que se presenta como realidad: Marx descubre los intereses de clase; Freud accede al ámbito del inconsciente y Nietzsche descubre como se configuran las fuerzas en la voluntad del poder. (Cragolini: 2007, 13) Ese argumento se direcciona en desmedro de la concepción positivista e ilustrada según la cual sólo puede existir una forma de interpretación textual. Para *Ocio (s)*, relacionaremos el complejo entramado circundante a las obras en sí, es decir la política implícita y presente, que nos posibilitan comprender que las condiciones de producción o lo que está por “fuera” de los textos, que alimentan la noción de trasposición. Nos interesa pensar desde esa lógica en donde lo que se ve y que interroga a los espacios en donde no aparece aquello que se evidencia de manera natural.

Es por eso que usamos el concepto de espacio biográfico (Arfuch: 2002), entendido como una búsqueda de sentido posible que se cruza con la necesidad de narrar la propia vida como forma de recuperación individual y colectiva.

En este caso, el resultado no viene de entrevistas sino de una mirada interpretativa de textos y fuentes periodísticas, crónicas de blogs, poesías, novelas, cine e imágenes fotográficas. Desde ese lugar es que nos preguntamos por el espacio donde se construye una múltiple búsqueda identitaria, individual y colectiva, de orientación y de sentido. Nos interesa en parte esta perspectiva ya que nos posibilita comprender mejor el universo simbólico del autor con la obra. Sin embargo, el foco estará puesto en lo que queda por fuera de los textos y que forman parte del intersticio indecible y micropolítico, o de la experiencia vital que establecen, el editor y el director con el autor.

Escritor y editor.

Ocio fue escrito en el transcurso de la década del '90, por Fabián Casas quien ya había editado en dos ocasiones previas libros de poesía- *Tuca* y *El Salmón*- con la editorial Libros de Tierra Firme editorial de José Luis Mangieri quien en esta tercera oportunidad le edita su primera *nouvelle* en el año 2000.

“*Ocio*” la novela, es reeditada por Santiago Arcos en 2006 y luego toda su obra es reeditada por

Planeta - Emecé en el 2007 en “Horla City”. En 2010, Eloísa Cartonera compila el libro “Boedo todos los poemas”.

Sin embargo aquí nos centraremos en la primera edición de mil ejemplares de “Ocio” con la editorial Tierra Firme. En este sentido queremos referirnos al lugar que el editor, José Luis Mangieri, tuvo en la construcción de la subjetividad del autor, o las huellas que marcaron a Casas donde a pesar de su devenir construye una relación afectiva con la literatura.

La Rosa Blindada y Libros de Tierra Firme.

En el año 1962, Mangieri crea la editorial Horizonte, que posteriormente adoptó el nombre de La Rosa Blindada. Al compás de los tiempos que corrían, e ideológicamente de izquierda comunista, el cambio de nombre se debe al homenaje al poeta Raúl González Tuñón, quien en 1936 escribe sobre la insurrección de los mineros de Asturias. Mangieri editaría en 1962, reimprimiría en 1963 y vendería cuatro mil ejemplares en cada edición. Para la misma época junto a un grupo de escritores La Rosa Blindada se convertiría también en revista, proyecto cuya duración fue de dos años publicando ensayos y poetas como Bertold Brecht, Andrés Rivera, Ho Chi Minh, el Che Guevara, entre otros.

La creación de la editorial se inserta en una década convulsionada en términos de política y cultura. La nueva izquierda bohemia y vanguardista transita por los oasis democráticos y se convierte junto con los artistas, poetas, performers, en miembros activos de su generación, buscando experimentar en los formatos culturales como la literatura, el cine de autor, las artes plásticas, los *happenings*, o el teatro independiente. Andrea Giunta (2000) considera que esos años no sólo fueron utopía, entusiasmo, experimentación, internacionalismo, sino también compromiso, politización y violencia. Los acontecimientos ocurridos en esa década tanto a nivel global - guerra de Viet Nam, el movimiento hippie, la guerra fría, la revolución cubana, la llegada del hombre a la luna, el Mayo Francés, los movimientos artísticos de vanguardia- así como su repercusión en lo local – el Cordobazo, los golpes de Estado, el Di Tella- repercutieron en las formas de pensar y de vivir en tanto que la editorial La Rosa Blindada es un desprendimiento que se construye y se nutre al tiempo que pone en el espacio público discursos poéticos y literarios que alimentan las tensiones de la época.

Durante la dictadura ya en la década del '70, Mangieri decide quedarse en el país: *“si algunos de los libros influyeron en el hecho de que la gente decidiera tomar el camino de la lucha armada, mi responsabilidad era la de quedarme”*.¹

1 [Nota publicada en Página 12 al día siguiente de la muerte de José Luis Mangieri \(03/11/08\)](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-11841-2008-11-03.html)
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-11841-2008-11-03.html> (

En la reapertura democrática manifiesta la necesidad de cambiarle el nombre a la editorial por Libros de Tierra Firme dando cuenta de la culminación de una época. Esa mutación da como resultado que en los años '90 edite además de Casas a Leónidas Lamborghini, Juana Bigozzi, Diana Bellessi, Martín Prieto, Jorge Aulicino, Irene Gruss, Martín Gambarotta, Osvaldo Aguirre y también la obra completa de Juan Gelman entre muchos otros autores referentes de la literatura y poesía contemporánea.

El objetivo de este trabajo no es dar cuenta de cómo se configura la cultura editorial y literaria local en el transcurso de la segunda mitad del siglo XX, pero creemos pertinente rescatar y resaltar la figura de José Luis Mangieri como una figura que en términos de Benjamin, fue un activo politizador del arte.

Entre Fabian Casas y Mangieri surgió una relación muy especial, según aclara Casas en una entrevista: *“Mangieri fue como un padre, como un pastor, y fue un amigo. Cumplió todos los requisitos, y es de esas personas que son centrales para un escritor que se está formando. Me consiguió trabajo cuando yo no tenía, me venía a visitar a mi casa cuando vivía solo, me regalaba primeras ediciones que tenía en su biblioteca. Los fines de semana organizaba asados para que conociera artistas plásticos, escritores. Soldaba gente”*².

En 2010 Eloísa Cartonera compila Boedo -Todos los poemas-, un libro donde aparecen todos sus poemarios: Tuca 1990, El Salmón 1996, Oda 2003 (tres editados por Tierra Firme) más, El spleen de Boedo 2003 y El hombre de Overol 2006 editados por Vox. La edición de Eloísa Cartonera parece hecha entre amigos: Cucurto y Casas comparten una amistad que queda claro cuando en el último apartado de “Inéditos” se ven fotos familiares de Casas, además que Baltasar Vega -hijo de Santiago Vega (Cucurto)- ilustró el libro. Pero también en esta edición se encuentran fotos de Casas con Mangieri en la estación de Constitución y otra en la que están ambos con Lamborghini. Esa afectividad, para el cierre del libro elige la poesía que Casas le dedica a su editor:

El soldador

Tenemos a un hombre mayor en una cama.
Está por morir.
Es algo que pasa una y otra vez. Ayer, en la plaza,
Olga agarró una paloma con la mano para acariciarla,
pero el animal, por el susto, se murió.

² Entrevista en la revista Eñe: (11/05/2010): http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/05/11/_-02194153.htm

Dentro de una bolsa de plástico
quedó en el tacho de basura.
Pensé mucho en el destino de esa paloma,
en los lentes negros e inmensos de Olga,
y en sus uñas manchadas con esmalte rojo.
El problema es que este hombre mayor es un ser querido.
Y que escribo el poema donde él se está muriendo.
El poema es mío, el hombre mayor es mío.
De estas posesiones surgen preguntas
difíciles de responder.
Un escritor, ¿no debería ir siempre
en contra de su habilidad? Y Aquiles,
¿no tendría que haber bajado un cambio
y cerrado el trato con Héctor?
De todas formas, el hombre mayor va a morir al toque.
Ha decidido hacerlo en su casa,
rodeado de los seres queridos.
El cerebro comenzó a enviar órdenes para que los órganos
se cierren en sí mismos
y empiecen a pasar los títulos
sobre una cara memorable.
Una cara para besar, una sandía jugosa en un día de calor.
Quería ser un soldado pero fue un soldador.
Bajaba la máscara de acero y trabajaba durante la noche
uniendo los destinos de personas
que se rechazaban como órganos implantados.
Aún hoy la gente del barrio comenta
los chispazos de luz y ruido
que el soplete largaba en la oscuridad.
Es el soldador que está trabajando,
decía el que paseaba al perro nocturno.
Es el soldador que está trabajando,
decía la que le pasaba el último trapo a la cocina
antes de acostarse. Me tengo que apurar,
pensaba el joven poeta mientras copiaba y copiaba.
El sueño sudamericano cabe en un mp3,
el sueño de los dioses no nos incumbe,
la pesadilla de los erpios es morir fusilados.
Los que fueron tocados por la gracia del Soldador,
jamás podrán olvidarlo. Publicó lo mejor
y lo peor de Horla City: al montonero que
se arrodilló ante la Reina,
al gaucho psicodélico, a la gorda resentida,
al que esperaba nervioso, sin escuchar a nadie,
que lo invitaran al podio para leer sus poemas.
Olga, la abuela de Baltazar, pasa los días
en una vieja casa de Almagro, la paloma muerta
no ocupa ni un milímetro de sus pensamientos.
Era enfermera, ahora es enferma y corrió
a refugiarse en el evangelismo. Se la puede ver
reseteando la biblia en las esquinas.
Dice Olga:

“Nadie podía tocar su cuerpo porque todavía no se había presentado ante El Señor”. Ese Señor fue mi pastor. Recuerden cómo era, recuerden cómo hablaba.

Mangieri mantuvo con Casas una relación espacial. Casas se nutrió políticamente, aprendió además del oficio de escritor en los recovecos de las pequeñas (o grandes) editoriales nacionales. Casas reconoció en Mangieri una figura fundante que cumplió múltiples roles como su padre, amigo y pastor. Fue su mentor y guía en el camino de devenir autor nutriéndolo de subjetividad, experiencia y una ética política. Le proporcionó una “caja de herramientas” para su devenir. Es por eso que Casas se deslumbra ante el *soldado* que fue *soldador*, de gente, de destinos, hasta del suyo propio y de quien también intuimos, generó resistencias a las bajadas de línea construyendo su propio marco referencial.

Luego, con el devenir de la carrera de escritor fue reconocido en circuitos literarios como uno de los autores íconos de los años '90. Sin embargo Casas mantuvo el doble estándar en donde por un lado confiaba su obra a editoriales amigas, Vox, Eloisa Cartonera, Santiago Arcos al tiempo que comenzó a editar con las grandes editoriales del grupo Grupo Planeta- Emecé.

En una entrevista en 2010, Casas afirma “*No soy una operación editorial de Planeta. Sí formo parte de una representación, formo parte de la representación del grupo de amigos con el que me formé, y eso es algo completamente honesto*”³. Casas politiza y deja en evidencia los entrecruzamientos culturales y mercantiles que se generan al interior de la voz de un autor a quien el pasado lo afirma en el lugar desde el cual enuncia. La biografía en términos de experiencia es la diferencia sutil que encontramos en la supervivencia de la politicidad que incluso sobrevive a la mercantilización, cuando ironiza sobre el lugar que ocupa en el *mainstream* literario y cultural. De esa manera, se aprovecha de la imagen que han construido de él los dispositivos culturales para criticarlos. Es así que puede “impunemente” denunciar que son esas grandes casas editoriales transnacionalizadas quienes promueven la *bestsellerización* de los productos editoriales en desmedro de la *bibliodiversidad*, que son justamente las editoriales de las que Casas proviene, conoce y promociona (también).

En esa misma entrevista discute la idea del desarrollo del espacio literario como desprofesionalizando y promoviendo la colectivización en las maneras de producir. “*La literatura es*

3 Entrevista a Casas en Clarín (14 de agosto de 2010)
<http://santiagoarcoseditor.blogspot.com/2010/08/entrevista-fabian-casas.html>
2 (op cit)

*colectiva, la poesía es colectiva. No puedo escindirme de todos los que escribieron conmigo”*⁴. Nuevamente se percibe una mirada crítica no sólo por los parámetros de cómo debería ser la literatura y cómo se construye –colectivamente–, sino que implícitamente hay una mención hacia todos quienes son/fueron parte de un camino común recorrido (sus compañeros de la revista 18 whiskys y también la figura de Mangieri).

Mangieri (suponemos) vio en Casas algo epocal que estaba dado por su estilo narrativo y literario pero también habrá encontrado una afinidad electiva, un intercambio fraternal. Así como se interesó lo que mostraba su escritura en la representación de experiencias que combinan la referencia de la realidad con la idea de *ostrononye* o extrañamiento desautomatizando el lenguaje para poner en crisis su uso cotidiano. La potencia subversiva no reside en un “mensaje” que pueda transmitir sino, más bien, en que la lectura produce cierta desazón.

Las realidades aprehensibles y cotidianas que construye funcionan como un “aquí y ahora” propio de la era política económica y social de los tiempos en que viven sus personajes verosímiles, incluso autobiográficos. Ellos transitan mundos desencantados y escépticos, donde las ideologías están caducas y donde no es una alternativa intervenir, sólo sobrevivir. La escritura es la relación entre creación y sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social y su íntima relación con la ciudad, Buenos Aires, Boedo, su barrio, como un refugio atómico, ahí donde todo pasa. Al mismo tiempo que lo vivencial o experiencial como método, como relato y como forma que lo incorpora a la tradición literaria e imperfecta.

Escritor y director.

En una charla en la librería Eterna Cadencia en 2010, le preguntaron qué le había interesado a Casas de Ocio, la película. En primer lugar mencionó al co-director Alejandro Lingenti, periodista de rock que fue además guionista del film y su mejor amigo: *“Me pareció que estaba buena la cosa personal que él estaba llevando a cabo. Después se fue armando una **construcción colectiva** que siempre me resulta más interesante que la cosa tenística, meramente individual. En ese armado de gente conocí a un montón de personas que tienen que ver con él, porque **Alejandro tiene la actitud vital de ser una especie de soldador: trabaja soldando gente**”*.⁵

4 (op cit)

5

Un intenso encuentro de cine y literatura”, Fabián Casas, Mariano Llinás y Alejandro Lingenti, (05/03/2010)
<http://blog.eternacadencia.com.ar/?p=6944>

Es interesante que Fabián Casas cuando reconoce públicamente a Lingenti, utiliza en el mismo sentido la figura de “soldador” que en Mangieri. Quizás sea pura coincidencia, pero justamente esta misma idea que vierte para hablar de dos personas nos permite imaginar que la búsqueda de Casas manifestada en su forma de construir la política que aparece “por fuera” de la obra, encontrando reciprocidades políticas, estéticas, íntimas. La reciprocidad también por parte de Lingenti cuando hace mención a la trasposición de Ocio “*La manera más fácil que se me ocurrió fue adaptar un libro de un amigo (...) Creo conocer suficientemente su universo como para que eso trascienda la novela llevada al cine*”.⁶

Lingenti cuenta que la película es su mirada sobre la obra de Casas, en el punto justo de la trasposición. Y la creación y dirección la hizo junto a Juan Villegas, quien nuevamente modificó todo el plan en base a su experiencia. La incorporación de Villegas nos sirve para demostrar la significación del concepto de trasposición. En este sentido, la trasposición es el modo de interpretación crítica que pasa por un proceso de totalización/retotalización, así lo manifiesta Sarte. Se parte entonces de una totalidad primera autopostulada como “origen” que en este caso es la novela de Casas se la descompone para producir, para hacer ver las “intertextualidades” que en este caso es la interpretación que hace Lingenti, el amigo para que Villegas quien proporciona desde su mirada una suerte de deconstrucción sobre aquello que Lingenti había propuesto que es esa confluencia de miradas biográficas/ estéticas/ técnicas/ políticas que revelan como “comienzo” de otros sentidos posibles construyendo un otro-otro en formato film. De esa manera, la película se recompone en una nueva totalidad *provisoria*, que a su vez debe ser entendida como un nuevo comienzo pasible de sufrir el mismo proceso.

Casas manifiesta que no participó directamente del guión pero al tener una relación tan cercana con uno de los directores, decidió ayudó a realizar la película: se metió en el set, le pagó a su padre unas vacaciones para utilizar la casa como locación (la casa del protagonista) y participó de todas las entrevistas, mesas redondas y medios de comunicación apoyando el film, etc. Es decir, que si bien en lo formal textual tuvo participación indirecta, en la difusión y apoyo tuvo participación directa dando a conocer su punto de vista que poco tenía que ver directamente con el guión pero si con el intersticio que posibilita el análisis.

Ocio la *nouvelle*.

Ocio es una pequeña novela que transcurre durante un año en el barrio porteño de Boedo. Está

6 Op Cit.

escrita en primera persona y su protagonista es Andrés Stella, un joven de veinte años post adolescente que pasa la mayor parte de su día encerrado en su cuarto escuchando música (Abbey Road, Manal, Spinetta, Frank Zappa). Andrés vive en la casa con su padre y hermano. Su madre, protagonista ausente, murió hace poco tiempo. *Cada uno es una isla*, sentencia y divide la casa en zonas diferentes. Su madre representaba el cruce de caminos donde la familia se encontraba. Sin ella, cada uno hace lo que puede. Su hermano mayor trabaja en una oficina y su padre es representante de artistas. Los tres comparten un ritual semanal en donde la “homenajean” con un almuerzo dominical: *“La estrategia de mi viejo era reconstruir la familia a partir del almuerzo. Eso estaba claro. Cuando vivía mi vieja la obligación era levantarse a almorzar los domingos aunque nos hubiéramos acostado dos minutos antes.”* (Casas, 2000: 35).

Andrés vive un estado de ocio: *“Yo estoy desde hace meses hundido en el ocio. Como, cago, duermo; soy una biología que no tiene rumbo.”* (Casas, 2000: 9). No estar interesado en los ideales capitalistas del esfuerzo lo convierten en un ser, al menos, políticamente incorrecto: *“me quedé pensando que como mi existencia era un capricho de mi viejo no estaría nada mal que él me mantuviera para siempre”* (Casas, 2000: 36). Se encierra y lee, escucha música, se encuentra con sus amigos. Andrés permanece así y no lo grita a los cuatro vientos porque no está bien visto querer ser improductivo. En ese sentido sus dos islas, como él las llama, muestran otros lados. Por un lado la isla de su hermano quien tiene un trabajo fijo y que se convierte tibiamente en su antagonista porque marca la pauta social del progreso a través del esfuerzo cotidiano. Pareciera que para él la forma de sublimar la muerte de su madre es olvidar el hecho y por eso se aliena trabajando: *“Se levanta a las 8 de la mañana, se prepara el desayuno y se va a trabajar. Vuelve a las siete de la tarde. Se pone a mirar televisión. (...) de vez en cuando intercambiamos algunas frases como: ¿quierés café? ¿cómo salió San Lorenzo?”* (Casas, 2000: 12). Su padre está preocupado por atravesar rápidamente el dolor que le provoca la muerte de su esposa, Andrés tiene con él una relación distante y amable. A veces le pregunta si no quiere un trabajo o le propone preguntarle a un amigo a ver si tiene un puesto en algún lugar. Andrés ya vivió esas experiencias y no fueron muy felices, por eso prefiere no aceptar.

Andrés habla, escribe, piensa y escucha música. Los Beattles, Zeppelin, Zappa, Arlt, Hemingway, Beckett o el libro robado de Celine. Como cualquier joven su lazo más fuerte lo entabla con sus pares: Roli y Picasso. Roli es su amigo del secundario, con quien se entiende sin hablar, Andrés lo define como *“un cráneo”* es quien lo alienta siempre a salir de su cuarto. Aunque Andrés es el

lector con mayor inclinación hacia lecturas clásicas, Roli se especializa en historietas, tiene colecciones completas del Corto Maltés, la saga del Eternauta, los superhéroes, etc.

Roli siempre tiene droga y le propone a Andrés trabajar en conjunto en la distribución de sustancias ilegales como marihuana, cocaína, LCD. Roli parece tener un contacto con un mecánico boliviano. Andrés acepta, sin tener muy claro porqué. El motivo luego se aclara, es hacer “como si” trabajara y representa una ficción frente a su padre y su hermano, quienes viven en sus propias ficciones. Elige vestir traje para ir a “buscar trabajo”, y luego pasa el día en las librerías, tomando un café o decide ir a visitar departamentos, intentando vivenciar en esa idea de ficcionalizarse cómo va a ser la vida después, en la adultez. Luego Andrés vuelve a su estado de ocio, sin hacerse demasiados problemas, a estar encerrado en su pieza. Por suerte, es verano y su padre y hermano partieron a la costa dejándole toda la casa para él solo.

Una mañana recibe una llamada telefónica, era Picasso pidiéndole que fuera al hospital. Roli estaba internado en terapia intensiva a punto de morir, algo relacionado con el exceso en las drogas, “*se le había roto un cañito*”.

Y así como el devenir de las estaciones, otoño, invierno, primavera, verano, Andrés vuelve al hospital a lidiar otra vez con la muerte, que esta vez le tocó a Roli. Parece que en la vida de Andrés todo está signado por ciclos: vida y muerte, las cuatro estaciones, el fin de su adolescencia, pero donde también todo cambia y se reconfigura. Esta vez le tocó enfermarse de hepatitis y como en un círculo vicioso, vuelve a su pieza, a su cama, a sus discos LP, a leer sus libros, a garabatear algo, y al fin reencontrarse con su soledad.

Trasposición de textos

La película Ocio es una intervención libre de la novela Ocio, donde el interés está puesto en abrir el universo de la obra de Casas generando nuevos sentidos provisorios pero que buscan generar dialogismo -en el sentido de Bakhtin- dialéctico en donde cada individuo o universo dialoga y es al mismo tiempo reflejo de los otros individuos y universos. La trasposición es así una estrategia de intervención hermenéutica que afecta directamente a la producción, circulación y recepción de la dimensión simbólica y cultural de una sociedad.

Siguiendo a Grüner, la definición de trasposición remite a lo que Adorno denomina la dialéctica negativa ya que la misma pone en juego la cuestión del origen relevándolo por la idea de comienzo. La dialéctica negativa en Adorno, se da entre la filosofía y el arte, donde la filosofía cumple el lugar

de la universalidad del concepto y el arte es la singularidad concreta. Es negativa, dice Grüner, porque ni el concepto es la obra en términos de totalidad, ni por el contrario la obra puede reducirse al concepto, así como tampoco sería posible decir que ambas se complementan. Esto puede verse en los dos textos de Ocio ya que son dos totalidades provisorias y son potencialmente generadoras de nuevas obras.

En un reportaje a Casas le preguntan sobre la *fidelidad* del film respecto a la novela, él responde que lo que más le gusta de la película es que no es fiel a la novela. Según Adorno (y todos), nunca podría serlo. La reescritura, la inspiración en otros textos, incluso del propio Casas o experiencias propias, da como resultado la película. La utilización de aspectos, incluso sensoriales, la música, el clima, los estado de ánimo, funcionan y convierten a la película en una interpretación crítica, hermenéutica que genera extrañeza. En segundo lugar, la trasposición pone en juego el origen, ya que en la acción le quita el aura que conlleva el fetiche de la literatura, “lo que hace es denunciar el mito intemporal del *origen* y reemplazarlo por el relato historizado del *comienzo*”. (Grüner, 2001: 122).

*“Yo hago “realismo Márcico” (por el ex jugador), reberreta (risas). Cuando estaba en Olé, puse de título “Realismo Márcico”, un día que Márcico la rompió. No me gusta que la gente empiece a volar por los aires, pero García Márquez es un escritor de la reputisima madre, no le llego ni al dedo. Hay un montón de cosas que no comparto con Vargas Llosa, pero es un escritor demoleedor, extraordinario. Toda su primera etapa (Los jefes, Los cachorros) le hiperafané, y Cucurto también; lo desnudamos en la calle, le robamos a mano armada.”*⁷. Es así que lo inherente a la cultura tiene que ver con las influencias previas, las lecturas, los estilos, el capital simbólico que se acumula para desarrollar cualquier texto en cualquier formato (literario, cinematográfico, pictórico, etc.) siempre existe en un pasado donde hubo una formación del gusto. En este sentido, toda trasposición es política.

Ocio-Ocio

El cine no es un dispositivo técnico a través del cual un sujeto presenta a los espectadores el mundo externo, preexistente, contenido en el espacio del encuadre y organizado en el tiempo lineal de la historia. El cine re-produce los consensos sobre lo que se denomina realidad y para hacerlo se sirve de la misma realidad física y material: de los cuerpos, de los textos, de los gestos, de los objetos e

7

Entrevista de Silvina Freira a Fabián Casas (16/01/2007)
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-5096-2007-01-16.html>

incluso de la temporalidad que quiere reproducir. Para Pasolini, la realidad es lenguaje y las implicancias de hacer cine están dadas por la necesidad de interactuar con instituciones culturales, sociales y económicas e intentar continuamente modificar el terreno del conflicto, responder con nuevos desafíos a la hegemonía institucional.

El ideario de la ficción verosímil es descubierto porque parece que el narrador es quien se empeña en que creamos en ella. Lo verosímil expuesto en el ideario narrativo en este caso, tiene el carácter nómada para ser una categoría ficcional, de modo que las pruebas de la realidad son ficcionalizadas por la narración misma. Ocio es un buen ejemplo de trasposición, ya que en su acción desmonta un ideario realista fetichizado e ideológico.

a. La voz

En la novela, es Andrés en primera persona, quien desde su subjetividad construye el relato. Es él quien transita solo por el mundo y se encuentra o desencuentra con el resto de los personajes que forman parte del azar objetivo de la vida del protagonista. La novela gira en torno a sus cabilaciones, sus seguridades, sus impresiones es decir su mirada subjetiva. Y es justamente esa mirada la que nos abre las puertas a conocer el universo que está mas allá de sus palabras, muy ajustadas, medidas, estudiadas y también mas allá de sus acciones o inacciones.

Andrés no trabaja ni estudia y vive como en una cápsula de la que sale para cruzarse con alguno de sus dos cohabitantes: su padre y hermano. En el único momento en que se encuentran los tres es a la hora de la comida casi sin dirigirse la palabra. Lo que compone ese universo es exactamente todo y también el vacío o la ausencia.

En el film la decisión es que no haya una voz en off que reemplace la cabeza de Andrés. La propuesta probablemente pasa por mostrar ese universo inenarrable en el que Andrés vive y esto se hace a través del montaje. Entonces es posible conocer a Andrés visualmente y construir su interpretación del mundo a través de la imagen y el sonido. (Re) crear el universo en el cual este personaje se mueve, su casa, su pieza, sus silencios, sus ruidos, su música fuerte perturbadora, su pesar y tristeza.

b. El universo de Ocio

La manera de ficción que se esboza no recurre a ningún valor mágico, ni a la elaboración de mundos autónomos. Los textos coinciden en que el mundo aparece en términos de fracaso, de interferencia, de absoluto descreimiento.

La primera escena del film encuentra a Andrés, junto a su padre y hermano despidiendo la tumba de su madre muerta. Se escucha de fondo el canto de los pajaritos. La muerte los reúne y al mismo tiempo los separa. Cada uno a su tiempo camina rumbo a la calle del cementerio. Primero el padre, luego el hermano y por último Andrés, la toma sigue y ellos caminan. En ese clima se inscribe Ocio, en la infinita soledad en la que decide estar Andrés tras quedarse sin madre, sin novia, sin adolescencia y sin querer hacer nada concreto o productivo. El duelo es una excusa.

Su cuarto, lleno de retratos deportivos, algunos cuadernos, muchos libros y discos que escucha constantemente y alimentan el silencio de sus palabras con música de rock: Pescado Rabioso, Manal y Ariel Minimal. Esto aparece en ambos textos narrado de diferente manera, como también está la ciudad, el hospital, las calles de Boedo, las vías del tren. En la novela Andrés es más bohemio, va al centro a encontrarse con sus amigos en el Bar Astral, en el film parece no ser necesario. En ambos hay climas como el invierno húmedo y desde allí las terrazas, los baldíos. Hay imprecisiones que coinciden pero en ambos es un tiempo que ha pasado. Quizás los '80 o principios de los '90.

c. De líneas y círculos

El argumento de la película no está estipulado desde la estructura clásica del cine: inicio, desarrollo, final. No hay progreso, no hay linealidad. Más bien la película, al igual que el libro ejercen su política en sentido circular. En términos de la trasposición, la idea del argumento circular denota la política de los directores cuando deciden no establecer el progreso ni del personaje ni de la película.

Sobre la idea del argumento circular, creemos que está en consonancia con la propuesta del no origen. La propuesta de circularidad presupone un punto de partida, que en el caso de Ocio es claramente la muerte de la madre, pero se intuye que no hay punto de partida en la vida de este joven. Cada episodio comienza a cada instante, -destellos de amistad, partidos de fútbol, malas decisiones, relaciones familiares, etc.- aunque luego se repita de otra manera. Esta misma idea se puede traspolar como dice Juan Villegas, el co-director: *“Creer que en una narrativa tiene que haber un progreso en un personaje es seguir la misma manada que indica que una persona tiene que progresar económicamente. Aunque parezca un poco tirada de los pelos, yo veo una relación entre la elección de cómo narrar este personaje y cómo nosotros vemos el mundo”*.⁸

8

Entrevista de Oscar Ranzani 10/11/2010: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-19874-2010-11-10.html>

En ese sentido podemos ver que la progresión circular del argumento o la ausencia de recta, determina de alguna manera lo ideológico, el origen y el fin no existen, se los inventan. Es por eso que tanto en el film como en la novela hay una fuerte idea de circularidad, que forman parte de la misma idea de la narración en una constante repetición de lo mismo pero diferente. Casas propone: *“En términos capitalistas, es una película improductiva. Eso está buenísimo. No se sabe para dónde va, dónde termina. Es como un fresco de un momento. No se sabe en qué época sucede. El capitalismo te pide que digas quién sos, dónde estás y para qué...”*⁹

Final(es)

Hablamos de contextos de producción, del autor, del editor y del director. Hablamos de reciprocidades y de afectos que afectan la trasposición. Intentamos pues, hablar de micropolíticas que sobreviven en los intersticios, entre los lenguajes, y en la conexión que se establece entre las palabras y las imágenes.

Tomando como base estas relaciones tan cercanas entre aquellos que conforman el universo de este escrito nos preguntamos por el entramado entre literatura y realidad teniendo en cuenta que todo lo dicho está cruzado por estas dos categorías.

Roland Barthes cree que no hay relación entre literatura y mundo o lengua y mundo. El producto que se construye desde esa mirada es “el efecto de lo real” pero nunca la realidad puede ser traducida ni estetizada o la literatura como producto de la semiosis y no del mundo preexistente.

En los textos de Ocio se presume que las acciones que comprenden la ficción son “basadas” en hechos ocurridos en la historia del escritor. Según Barthes allí se establece el efecto de lo real pero no es la realidad la que se representa en la literatura o el cine ya que poco interesa lo verosímil en relación a la realidad, sino en relación al sistema discursivo, contenedor de su propia verosimilitud.

Paul Ricoeur, en cambio, si reconoce una relación entre la actividad mimética, entendida como imitación y la representación de acciones literarias ya que considera que es posible generar una imitación creadora que introduzca el espacio de la ficción e instaure la literalidad de la obra literaria. Pero aquí vale la aclaración, ya que para Ricoeur, la mimesis no se refiere a la quietud y la copia sino que por el contrario la mimesis aparece como una construcción dinámica y cognoscitiva puesta en forma de la experiencia del tiempo que en vez de imitar, produce lo que representa, aumenta el sentido común y llega al reconocimiento.

Quizás, y pensando desde la metatrasposición que plantea Pasolini, la verosimilitud que plantean

9 Op. Cit

los textos esté desarrollada en que creamos la ilusión fundamentada en las palabras. En eso pensamos, que la ilusión de la realidad hace parte de esa ficción creada y eso está planteado desde el punto cero en los textos.

Y lo observamos a través de descripciones, referencias, marcas de oralidad, etc.; sin embargo, este registro de lo real, se enrarece por diferentes vías. Los desplazamientos efectuados desde el realismo y el horizonte de sentidos que convoca la representación literaria implican también variaciones respecto a la idea sobre la representación de la literatura y la tarea del escritor. Por eso según Barthes, el efecto no es otra cosa que una construcción puramente discursiva en donde lo más realista en la literatura se convierte en lo más artificioso.

La trasposición, como dijimos en el primer apartado va mucho más allá de la utilización de una obra como referencia de la otra, es mucho más que la fiel reproducción de un texto literario en un texto cinematográfico, porque como hemos visto, es imposible que así ocurra. En la trasposición se reinventa una obra que tampoco es la inicial sino que es ella la reinterpretación de otro texto en cualquier otro dispositivo. La trasposición es un desplazamiento, una reinterpretación, una inspiración, y demuestra la potencia de sentidos que un texto alberga. Así dice el director y amigo de Casas cuando le preguntan sobre la mirada que él construye a partir de la novela que transforma en película: *“tratar de reflejar el universo de la literatura de Fabián según lo vivo yo”*.

Pero reafirmamos nuestra intención de pensar a la trasposición como posibilidad del acto que poco tiene que ver con los productos en sí aunque sí con los procesos de producción de la vida que impregnan a los productos culturales (libro- película).

Desde ahí arriesgamos que cuando Mangieri le propuso a Casas editar sus poemarios, lo que estaba por detrás de lo estrictamente literario era esa densidad que lo convirtió a Casas en escritor: el primer libro- de una primera y pequeña edición - que le regaló una tarde de asado en su casa, o cuando le presentó a otros escritores y lo introdujo en otros mundos. No es posible afirmar categóricamente de qué manera influyeron en Casas y él en los otros, pero sí es evidente, que existe “algo” que está presente en todos los casos y que igualmente es imposible mensurar. Sin embargo, es posible ver “eso” en la política que se ejerce desde el espacio cultural de producción. Sin este “algo” inconmensurable se hubiera generado una trasposición muy rutinaria de la literatura al cine.

Para Casas todo lo que se genera en su circularidad representa una apuesta muy fuerte e implica una paradoja que Adorno desarrolla. Así como también podemos arriesgar que por fuera de cualquier subjetivismo, la exposición, su visibilidad y su “poder” aumentan. Las empresas editoriales, muy contentas de observar su producto convertido en película, vale arriesgar y editar poesía (que nunca

se vende) pero en el caso de Casas, lo hace interesante comercialmente. Entonces ahí aparece nuevamente la religión de la modernidad, el consumo. Y Casas paga con su persona el precio de la referencia pública acumulando prestigio y verdad. Su obra deviene entonces en un otro producto de la industria cultural.

En términos de Adorno el arte sólo puede conquistar su autonomía al precio de transformarse en completa mercancía, generando ante la mirada del receptor una contradicción insoluble entre su carácter de mercancía-fetichismo y su promesa de redención social. Sólo llevando hasta lo más profundo la condición de mercancía puede la obra mostrar su otro, señalar el camino de la autonomía. Casas comprende que su obra se ha cosificado, que ha perdido el control de su producción, que Planeta puede promoverlo como si fuera una cosa. Pero es justamente en ese intersticio, cuando Casas niega ser una operación, es decir, cuando ejerce la política y se cumple la dialéctica negativa. Y es en ese momento donde reconocemos el pequeño gran aporte de Mangieri, soldando en el autor un destino distinto, un legado perpetuo o como dice Casas en el poema dedicado *“Los que fueron tocados por la gracia del Soldador/jamás podrán olvidarlo”*.

Bibliografía.

- AAVV: *Pier Paolo Pasolini: El Cine como Crítica de la Cultura*, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires.
- ARFUCH, Leonor (2002). *El espacio biográfico*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires
- BAKHTÍN, Mijail. (1986). *Problemas literarios y estéticos*.: Editorial Arte y Literatura, La Habana.
- BAKHTIN, Mijail (Valentin N. Voloshinov) (1992): *El Marxismo y la Filosofía del Lenguaje*. Alianza: Madrid.
- BARTHES, Roland.(2002) “El efecto de lo real”. *Realismo ¿mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Lunaria, p.75 – 82.
- _____ (1973): *El Grado Cero de la Escritura* , Siglo XXI, Mexico, Parte I
- BENJAMIN, Walter (2009): *Estética y política*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- CASAS, Fabián. (2000) *Ocio*. Buenos Aires: Tierra Firme.
- _____ (2007) *Los Lemmings y otros*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- _____ (2010). *Todos los poemas*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.
- _____ (2007). “¿Por qué el pibe de barrio no puede leer a Schopenhauer?” Entrevista de Silvina Frieras. *Diario Página 12*, Buenos Aires, 16 de enero 2007
- _____ (2010). “En términos capitalistas, es una película improductiva” Entrevista de Oscar Ranzani. *Diario Página 12*, Buenos Aires, 10 de noviembre 2010
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-19874-2010-11-10.html>
- _____ (2010). “Vacío existencial y ley de la calle” Entrevista de Miguel Frias. *Diario Clarín*, Buenos Aires, 10 de noviembre 2010
http://www.clarin.com/espectaculos/cine/Vacio-existencial-ley-calle_0_369563222.html
- _____ “Entrevista a Fabián Casas”, por Ariel Bermani, Daniela Allerbon y Zulema Lázaro, Ariel Berma. *El intérprete* N° 13, 2005
- _____ (2010) “Entrevista a Fabián Casas: "Lo popular tiene que ver con que me lee gente que no lee poesía" por Ezquiel Alemian, para el diario Clarín, Buenos Aires, 19 de Agosto de 2010.
<http://santiagoarcoseditor.blogspot.com/2010/08/entrevista-fabian-casas.html>
- _____ (2004). “La historia nos metió los cuernos”, Entrevista de Silvina Freira , *Diario Página 12*, Buenos Aires 14 de diciembre de 2004. <http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/index-2004-12-14.html>
- _____ (2010). “Un intenso encuentro de cine y literatura”, Fabián Casas, Mariano Llinás y Alejandro Lingenti participaron de una mesa en la que hablaron de cine y literatura, Buenos Aires 5 de marzo de 2010. <http://blog.eternacadencia.com.ar/?p=6944>
- _____ (2010) “Fabián Casas: "Mi enemigo es mi maestro" Entrevista de Mauro Libertella, para la revista Eñe, Buenos Aires 05 de Noviembre de 2010,
http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/05/11/_-02194153.htm
- _____ (2008) “José Luis Mangieri, militante, maestro, compañero” por Nestor Kohan, Buenos Aires 04 de noviembre de 2008. "<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=75420>
- _____ (2008) “Final para el editor de la entrega y pasión absolutas”
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-11841-2008-11-03.html> por Silvina Freira, Buenos Aires, 03 de noviembre de 2008.
- CRAGNOLINI, Mónica B. (2007): *Derrida, un pensador del resto*. La Cebra: Buenos Aires.
- DE DIEGO, Jose Luis (2006): *Editores y políticas editoriales en Argentina 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, Michel (1995): *Nietzsche, Freud, Marx*. El Cielo por Asalto: Buenos Aires.
- GIUNTA, Andrea (2000) “Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo”, en José Eminilio Burucua, dir.*Arte, sociedad y poética*, vol 2. Sudamericana, Buenos Aires.
- GRÜNER, Eduardo (2000) *El sitio de la mirada*. Norma: Buenos Aires.
- INVERNIZZI, Hernan; GOCIOL, Judith (2002): *Un golpe a los libros: represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Eudeba: Buenos Aires.
- KOHAN, Nestor (1999). *La Rosa Blindada, una pasión de los '60*. Editorial La Rosa Blindada: Buenos Aires.
- MARINELLO, Silvestra(1999): *Pier Paolo Pasolini*, Cátedra, Madrid (Primera Parte “El cine de Pasolini: una filosofía de la vida”)
- RICOEUR, Paul (1999): *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Siglo XXI, México.

