

# LOS PELIGROS DE LA (IN)COMUNICACIÓN: *INTIMIDAD DE LOS PARQUES* Y LOS RELATOS DE CORTÁZAR<sup>1</sup>

Laura Ros Cases  
(Universidad de Murcia)  
laura.ros1@um.es

RESUMEN: El presente trabajo estudia el proceso de creación de la película *Intimidad de los parques* (1965), dirigida por Manuel Antín y basada en los relatos «El ídolo de las Cícladas» y «Continuidad de los parques» (1964) de Julio Cortázar. Para ello, estableceremos las nuevas maneras de interacción entre la literatura y el cine que propone la generación del 60, a la cual pertenece el director argentino. A lo largo de este artículo, presentaremos los puntos de contacto entre los relatos, el guion y la película resultante de este intercambio a través de diversos elementos. De un lado, analizaremos la relación entre la temporalidad cíclico-fantástica y el montaje de correspondencias; de otro, veremos las implicaciones de la problemática del lenguaje y los efectos que produce mediante los patrones de incomunicación a los que se ven sometidos los personajes.

PALABRAS CLAVE: Julio Cortázar, Manuel Antín, *Intimidad de los parques*, cine argentino, generación del 60.

## THE RISKS OF (IN)COMMUNICATION: *THE INTIMACY OF PARKS* AND CORTÁZAR'S SHORT STORIES

ABSTRACT: This paper studies the creative process behind the 1965 film *The Intimacy of Parks*, directed by Manuel Antín and based on Julio Cortázar's short stories «The Idol of the Cyclades» and «Continuity of Parks» (1964). To that end, we will discuss the new manners of interaction between literature and cinema proposed by the generation of First New Argentine Cinema. Throughout this article we will lay down the contact points between short stories, script, and the film resulting from this exchange by means of two elements. On the one hand, we will analyze the relation between cyclical-fantastical temporality and the cinematic assembly based on correlations; on the other hand, we will examine the implications of the problematic of language and its effects through the incommunication patterns the characters are subjected to.

KEYWORDS: Julio Cortázar, Manuel Antín, *Intimidad de los parques*, Argentine cinema, First New Argentine Cinema.

Los intercambios que el escritor argentino Julio Cortázar ha tenido con el cine no solo se cuentan entre una de las vertientes más experimentales de su narrativa y ensayística, sino que también han resultado ser un fructífero campo de exploración para los directores cinematográficos. Las adaptaciones de la obra de Cortázar comenzaron ya en vida del escritor, especialmente a partir de su reconocimiento internacional tras la

---

<sup>1</sup> Parte de esta investigación ha sido financiada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte a través de una ayuda predoctoral para la formación del profesorado universitario (FPU16/07424).

publicación de *Rayuela*. Manuel Antín no solo es una figura pionera en la adaptación de los relatos de Cortázar, interesado en estos cuando aún tenían poca difusión y no se había producido todavía la explosión de la novela de 1963; también es el único cineasta que, además de adaptar los relatos de Cortázar, contó con la participación de este durante el proceso. Así lo atestiguan las numerosas cartas que intercambió con el escritor, en las que este incluso le relata la suerte que corrieron otras adaptaciones —la tentativa con Buñuel y la versión libre de Antonioni— o, incluso, le pide que medie con otros cineastas argentinos —como ocurrió con Wilenski—. Además, Antín aporta una nueva manera de entender el cine en relación con la literatura, muy vinculada a su pertenencia a la generación del 60 y en consonancia con otros movimientos de la época, como la *nouvelle vague* francesa. Este nuevo acercamiento del séptimo arte a la narrativa, sumado a la ávida cinefilia de Cortázar, hace que las películas *La cifra impar* (1962), *Circe* (1964) y, especialmente, *Intimidad de los parques* (1965) surjan de un proceso de diálogo activo con el escritor e indudablemente se beneficien de este, acercando ambas posturas.

#### EL ESCRITOR EN EL CINE Y EL CINEASTA EN LA LITERATURA. LA GENERACIÓN DEL 60 Y SU RELACIÓN CON LAS LETRAS

Una de las facetas que destacan en la producción literaria de Julio Cortázar (1914-1984), muy relacionada con la experimentación que la caracteriza, es la introducción de su gusto por otras artes y el trabajo con otros medios ajenos a la escritura. Sus escritos nos han dejado varios ejemplos de su afición por el jazz, las artes visuales y, por supuesto, el cine; baste como ejemplo su reseña a la película de Buñuel *Los olvidados* o la introducción de lo fílmico como tema en relatos como «Queremos tanto a Glenda», de la colección homónima de 1980. Su predilección por el séptimo arte se vio muy pronto reflejada en la adaptación de su narrativa breve; así, podemos recordar títulos como *Blow-Up* (1966), de Michelangelo Antonioni; *Week-end* (1967) de Jean-Luc Godard o *L'ingorgo* (1979), de Luigi Comencini, entre otras muchas adaptaciones.

En lo que respecta a Manuel Antín (1926), durante la década de los años 60 filma la que se ha llegado a conocer como la trilogía cortazariana, pero también el resto de su producción filmográfica.<sup>2</sup> El director argentino realiza en total once largometrajes: de estos, nueve tienen su punto de partida en textos de Julio Cortázar, Augusto Roa Bastos, Ricardo Güiraldes, Guillermo Enrique Hudson, Beatriz Guido o, incluso, del propio Antín. Y es que, según señala este, su primera vocación siempre fue la literatura y, antes de ser un reconocido cineasta, empezó su camino de mano de la escritura. No debe extrañarnos que, en consecuencia, Antín haya declarado lo siguiente: «no creo que el cine sea subsidiario de la literatura. Creo sí que las distintas actividades artísticas tienen una gran relación, una gran conexión entre sí. [...] Pero no es la literatura la que tiene importancia en esto, sino una formación literaria, una integración de la literatura con la imagen» (en Mogni, 1962: 4).

---

<sup>2</sup> Los datos sobre la filmografía y producción literaria de Manuel Antín están tomados del pionero estudio de David Oubiña (1994: 55-63) y del reciente volumen elaborado por Mariángeles Fernández y Diego Sabanés (2019: 241-247).

Es importante entender estas reflexiones en el contexto del grupo al que pertenece este director. Oubiña hace unas oportunas consideraciones sobre la generación del 60 al hablar de la primera película de Antín, *La cifra impar* (1962):

A partir de la llamada generación del '60, el cine empieza a emanciparse de ese colonialismo literario [de las décadas anteriores] aunque —paradójicamente— deberá recurrir a las estructuras de la literatura para definir su autonomía artística. [...] la elección del relato de Cortázar como base para un film constituía una impugnación a las fuentes del «viejo cine» (ocupado en adaptar textos extranjeros) y a la relación meramente parasitaria que ese cine establecía con ellas (Oubiña, 1994: 7-8).

Volveremos sobre este tema con mayor profundidad en el análisis de la película que nos ocupa. Antes, es preciso que nos detengamos en la base para que esta misma se cree: el progresivo avance de la relación entre Cortázar y Antín.<sup>3</sup>

#### EL «MAGNÍFICO RIESGO DE ADAPTAR A CORTÁZAR»: *INTIMIDAD DE LOS PARQUES*

A pesar de que su primer acercamiento a la literatura del escritor argentino fue a través de «Circe», Manuel Antín señala que optó por trasladar a la gran pantalla el relato «Cartas de mamá» para su ópera prima, *La cifra impar* (1962) (en Fernández y Sabanés, 2019: 43). Si bien la primera película contó durante su proceso de creación únicamente con el visto bueno del escritor, en esta ocasión Cortázar participaría en la elaboración del guion de *Circe* (1964) junto al director y a Héctor Grossi. De esta manera, el resultado final surge de una dialéctica y un intercambio que, como señala el propio Antín, incide en que «cuento y película no son ni material, ni espiritual, ni jurídicamente la misma cosa» (en Sáenz, 2010: 76). Uno de los efectos inmediatos de estas colaboraciones fue el paulatino conocimiento no solo de la figura del cineasta, sino también la del escritor. Así, como señalan Fernández y Sabanés (2019: 109), se dio la proyección de la obra de Cortázar en Argentina gracias al cine antes de que le llegara el reconocimiento con su famosa novela mediante la aparición en revistas especializadas y periódicos de circulación masiva.

La última colaboración entre Antín y Cortázar fue la adaptación de dos de sus cuentos del libro *Final del juego* (1964): «Continuidad de los parques» y «El ídolo de las Cícladas».<sup>4</sup> El primero de estos relatos se encuentra condensado en dos únicos párrafos, por otro lado suficientes para la creación de la intriga narrativa. En estos, el personaje principal es un curioso lector, totalmente implicado por el acto que está consumando —y que será llevado hasta sus últimas consecuencias—: «se deja[ba] interesar lentamente por la trama, por el dibujo de sus personajes. [...] La ilusión novelesca lo ganó casi enseguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba» (Cortázar, 2006a: 331). El ficticio lector asiste a la reunión de unos amantes que, en una cabaña del monte, planean el asesinato del marido

---

<sup>3</sup> Abordamos la relación de amistad entre Cortázar y Antín de manera divulgativa en dos artículos de la desaparecida revista *La Galla Ciencia* en 2016, bajo el título «Julio Cortázar y Manuel Antín: una amistad entre literatura y cine (I y II)».

<sup>4</sup> La colección se publica primero en la editorial mexicana Los Presentes en 1956; la edición que nos interesa es la aparecida en 1964 de mano de Sudamericana. En esta, Cortázar corrige el anterior volumen y añade nueve cuentos más (Aquilanti y Barea, 2014: 47 y 53), entre los que se encuentran los dos a los que dedicamos nuestro estudio.

de ella. Ambos receptores no tardarán en comprender que el bosque de robles que se ve tras los ventanales del estudio y esa cabeza de un hombre leyendo una novela en el sillón de terciopelo verde y respaldo alto son lo mismo que está viendo aquel que sujeta un cuchillo entre sus manos.

Para Lagmanovich, este relato se caracteriza por dos rasgos distintivos: la «literaturización» y la «enmarcación». El primero señala que las narraciones que presentan esta característica «están centradas en la estructura del contar [...]. [Este rasgo] supone énfasis en el proceso mediante el cual accedemos al conocimiento de la realidad [...], [especialmente en «Continuidad de los parques»,] donde la eficacia del cuento depende casi totalmente de su forma de presentación» (1972: 7). Por su parte, la enmarcación de «Continuidad de los parques»

crea un marco estructural dentro del cual se desarrolla otra obra literaria. [...] la acción de este cuento incluye la lectura de una novela en donde se relata, precisamente, la acción que se está desarrollando; o, si se prefiere, donde dos de los protagonistas imaginan al tercero leyendo una novela que, no obstante, los incluye e incluye sus acciones (Lagmanovich, 1972: 11).

En definitiva, este relato presenta un «mundo-enmarcado» (Hahn, 1977),<sup>5</sup> transmitido por un narrador en tercera persona y con ausencia de diálogo, en el que dos planos de la realidad convergen gradualmente en un mismo punto.

Por su parte, «El ídolo de las Cícladas» presenta las fatales consecuencias del hallazgo de una estatuilla en dicho archipiélago griego por dos arqueólogos, el rioplatense Somoza y el parisino Morand, y la mujer del segundo de estos, Thérèse. El momento del descubrimiento da paso a una oscura noche de reflexiones en la que Somoza revela sus aspiraciones de llegar hasta el ídolo por métodos que superan a la ciencia y al entendimiento. El retorno a París implica el distanciamiento de la pareja respecto al argentino; además, se deja entrever un posible enamoramiento no correspondido por parte de Somoza hacia Thérèse. El arqueólogo argentino se aísla en un taller a las afueras de París, donde se dedica insistentemente a la talla de réplicas cada vez más perfectas del ídolo. A este lugar acude a visitarlo Morand dos años después de los primeros acontecimientos y cuarenta y ocho horas después de que Somoza le comunique que ha conseguido lo que buscaba durante el solsticio de junio. A medida que avanza la conversación, la actitud de Somoza se vuelve cada vez más errática y sospechosa: en él se ha culminado la posesión del rito ancestral que él mismo está describiendo, mientras se desnuda y se dispone a la ejecución del sacrificio de la unión con un hacha, cuya víctima es su propio amigo. Este, cuya mente racional le impide achacar los actos a algo que no sea el deseo de su amigo por su mujer, asesta un golpe que clava el hacha en la frente de Somoza. El derramamiento de sangre en la estatuilla queda saldado —con una víctima diferente, eso sí—, y ahora el rito se adueña de Morand, quien, hacha en mano y desnudo, espera la llegada de Thérèse al taller.

El narrador en tercera persona se muestra muy cercano a la perspectiva racional de Morand; esto matiza la visión que el lector obtiene de la actitud de Somoza y explica el anclaje de las analepsis a la memoria y a las palabras de ambos personajes. Los relatos que Cortázar escoge narrar en tercera persona no son en absoluto omniscientes;

---

<sup>5</sup> Hablaríamos en este caso, como bien apunta Óscar Hahn, de «mundo-enmarcado» y no «narración enmarcada», ya que la primera no requiere el desplazamiento del narrador por otro ni estar inserta en una narración de distinta naturaleza, como ocurre en el *Decamerón* o *Las mil y una noches* (1977: 123-124).

como ya ha señalado Alazraki (1979: 149-150), el escritor escoge deliberadamente una voz narrativa que, si bien no participa de la acción, tiene una perspectiva interior de los sucesos, ya que escoge relatarlos desde la perspectiva de uno de los personajes. Así, «sus limitaciones son las limitaciones de los personajes y [...] resulta en una voz narrativa que habla con el mismo tono y timbre que las voces de los personajes: [...] lírica y ominosa en “El ídolo de las Cícladas”, [...] enigmáticamente literaria en “Continuidad de los parques”» (Alazraki, 1979: 151).

Todo esto se apoya en el concepto de lo fantástico, lo que constituirá uno de los principales puntos de conflicto en el proceso de adaptación. A diferencia de lo que postula Todorov (1982: 34-44), en el caso concreto de Cortázar no siempre encontramos una elección clara entre una interpretación maravillosa o extraña del elemento fantástico. Para Alazraki, «uno de los rasgos más distintivos de lo fantástico nuevo reside en que su ambigüedad responde a leyes inéditas, a una poética de la indeterminación» (1983: 73). Por su parte, Cortázar definía de esta manera lo que para él significaba el cultivo de lo fantástico:

toda la «*ars combinatoria*», la aprehensión de las relaciones subyacentes [...] son modalidad natural del que vive *para esperar lo inesperado*. [...] El orden será siempre abierto, no se tenderá jamás a una conclusión porque nada concluye ni nada empieza en un sistema del que solo se poseen coordenadas inmediatas. [...] No hay un fantástico cerrado, porque lo que de él alcanzamos a conocer es siempre una parte y por eso lo creemos fantástico (1975: 74-75).

De esta manera, en su narrativa podemos encontrar varios tipos de acercamiento: el de quien asume lo fantástico como algo cercano o a lo que se quiere acercar —Somoza— o el de quien sufre esa irrupción de un orden desconocido en su realidad —Morand—. La irrupción de lo fantástico en la realidad consuetudinaria trastoca los cimientos racionales de este último, quien intenta interpretarlo todo según los esquemas prefijados ya aprehendidos: «la voz de Somoza se alzaba otra vez con el tono impersonal de esas explicaciones que se perdían enseguida más allá de la inteligencia» (Cortázar, 2006b: 377). Así, Morand intenta comprender la obsesión de su compañero —crear réplicas de la estatua— desde sus propios términos cuando, en realidad, para entender a Somoza y su actitud para con la estatua debe guiarse por la intuición, como señalase Cortázar a propósito de su concepto de lo fantástico (en González, 1978: 42-43). De este modo, no nos extraña que Morand no consiga encontrar la manera de explicar lo que su compañero le intenta transmitir, pero este tampoco lo consigue: «no hay palabras para eso —dijo Somoza—. Por lo menos nuestras palabras» (Cortázar, 2006b: 377). Los personajes de este relato se enfrentan a una de las problemáticas definitorias de la narrativa cortazariana: la insuficiencia del lenguaje para expresar la realidad —más aún cuando se trata de la apertura de la realidad que supone lo fantástico—. Lo que Scholz llama «búsqueda por y contra el lenguaje» (2000: 16-17) que encontramos en obras como *Rayuela*, «El perseguidor» o «Las babas del diablo» se manifiesta claramente en «El ídolo de las Cícladas».

Somoza busca una rendija que le permita acceder a esa otra fracción de la realidad, al tiempo acronológico o a la simultaneidad temporal. Para ello, debe crear un nuevo lenguaje, pero aun así su inefabilidad se le resiste. Lo insólito es que Somoza ha conseguido tal unión a través de la talla de innumerables copias del ídolo; eso es lo que motiva el relato, ya que este se inicia con el encuentro de los arqueólogos tras dos años de separación. Por lo tanto, asistimos a un comienzo *in medias res* en el que Morand se

retrotrae al momento del descubrimiento de la estatuilla. Esa circularidad —la situación en el taller, el descubrimiento y la historia posterior y el regreso al taller— y avance —la consumación del sacrificio y el sacrificio por consumir— acerca este relato a «Continuidad de los parques». Los dos relatos del libro *Final del juego* potencian lo cíclico y presentan un desenlace cerrado, pero no explícito. Asimismo, la figura del doble y la existencia de un triángulo amoroso, cuyo desencadenante es siempre la mujer —o la estatua que la representa—, son otras de las características que llamaron la atención de Manuel Antín y le impulsaron a traducir estas obras al lenguaje filmico.

Para su nueva película, el director decide realizar un cambio de perspectiva y ahondar en el plano psicológico de sus personajes. Si bien este ya había sido el principal objetivo de sus dos anteriores filmes, la diferencia básica es que en este prácticamente se elimina la motivación fantástica que sustenta los relatos. En su lugar se potencia el triángulo amoroso, común a ambos cuentos, entre Teresa, Héctor y Mario, que corresponden a los Thérèse, Morand y Somoza de «El ídolo de las Cícladas» y son interpretados por Dora Baret, Francisco Rabal y Ricardo Blume, respectivamente. La historia sigue la trama del primer cuento mencionado y parte del descubrimiento de la estatuilla en las ruinas incaicas de Machu Picchu. Durante toda la película se intercalan recuerdos de ese viaje con escenas de la vida de los amigos tras el regreso de este. Aunque el espectador puede apreciar vestigios de la relación entre los dos posibles amantes en escenas como la de las ruinas, la plaza de toros o la playa, la duda solo asalta a Héctor cuando este lee en la cama a su mujer el relato «Continuidad de los parques». Es entonces cuando Héctor se dirige al taller de Mario y, tras una tensa conversación, esquiva el hachazo que le asesta este último y que acaba con su propia vida. Uno de los planos finales muestra a Héctor, armado y situado tras la puerta, esperando la llegada de su mujer para pagar con sangre el supuesto adulterio.

La reacción de Cortázar, que en esta ocasión no contaba entre el elenco de guionistas, no se hizo esperar. Las diversas cartas que atestiguan la circulación de los borradores del guion previa a la realización del filme nos desvelan las profundas críticas que el escritor hizo a la tercera de estas películas y, además, advirtió a Antín de que *Intimidad de los parques* sería su obra «más comprometedora, más peligrosamente resbaladiza» (Cortázar, 2000: 735). Asimismo, se muestra rotundo en su rechazo a la caracterización únicamente psicológica del drama:

No.

Así, redondo, de amigo a amigo. [...] Las razones son varias, pero todas giran en torno a una que es capital: vos has eliminado toda motivación *sobrenatural* del drama, y lo has situado en un terreno erótico-psicológico. [...] Comprendo que hacer intervenir una fuerza maligna y sobrenatural es particularmente difícil en el cine, y que en estos casos se está un poco al borde de las «películas de miedo». Pero precisamente en eso está, para mí, el magnífico riesgo de adaptar mi cuento (Cortázar, 2000: 723).

Esta objeción central no es la única que Cortázar hace a la nueva película en proceso. De hecho, considera el mismo título de la película como un «pastiche» que constituirá «un enigma más [...] en la serie ya bastante considerable de enigmas que deberá resolver el espectador» (Cortázar, 2000: 735). Del mismo modo, desde un inicio se muestra reacio al cambio del lugar de la acción a Perú y a la mezcla de los dos cuentos, especialmente a la inserción de uno en otro y a la aparición de su libro *Final del juego* en pantalla. En resumen, el autor ve *Intimidad de los parques* como una «obra

muy hermosa pero muy fragmentaria, de la que se sale con un sentimiento desagradable de frustración» (Cortázar, 2000: 851).

Finalmente, Cortázar acepta la última versión del guion propuesto por Antín y se procede al rodaje de la película. En este se produjeron ciertos acontecimientos que no ayudaron al poco éxito que posteriormente cosechó la cinta. Como afirma Antín, el rodaje duró tan solo trece días y todo se filmó sin que el equipo pudiera comprobar los negativos día a día. Además, la elección de Machu Picchu como ambientación acarreó muchos problemas al director, ya que los efectos de la altura y los hongos generados por la humedad dejaron inservibles el cuarenta por ciento de los negativos (en Sáñez, 2010: 78). La consecuencia fundamental en el resultado final, además de la brevedad de la película, fue un estilo aún más ambiguo y discontinuo que en sus anteriores creaciones. Todas estas razones generaron una acogida popular más bien confusa y, en general, negativa. Baste como ejemplo de esta mezcla de sensaciones la reseña periodística de *Tiempo de Cine*, que a la vez que señala los puntos flacos del filme pone el foco precisamente donde lo queremos trasladar con este artículo:

[Antín] repite los elementos de sus films anteriores, que conformarían un estilo personal si fuesen precisos y claros. Pero a fuerza de insistir en ellos sin un parejo impacto dramático, esos recursos, que desafían —encomiablemente— a los habituales cánones narrativos del cine, solo parecen [...] un manierismo estéril.

A Antín no le interesa contar una anécdota en términos tradicionales: quiere expresar con un lenguaje original la vida íntima de sus seres, las corrientes de amor y frialdad, de ansiedad y odio, que unen sus almas y las separan. Pero, como realizador, Antín no está (todavía) a la altura de su ambición (Salgado, 1965: 16).

A estas críticas se unió la violenta reacción del público peruano durante el estreno del filme, ya que, tal y como señala Antín, «la película fue promovida para su estreno como una película erótica». Al ver frustradas sus expectativas, «se produjo una revuelta dentro de la sala de exhibición, los espectadores incendiaron las butacas del cine y salieron en estampida, se armó una trifulca de proporciones» (en Sáñez, 2010: 80). El balance definitivo viene por parte del propio Cortázar; tras el visionado de la película, el escritor le dedica estas clarificadoras palabras:

No he encontrado nada, y te escribo para decirte que tu película, alta y esforzada como es, ambiciosa y sin concesiones como todo lo tuyo, se estrella una vez más en una especie de soledad, de incomunicabilidad que termina por exasperar y fatigar. [...] el universo de esta película es también el mío, y ocurre que tampoco consigo entrar en él, tampoco entiendo ni siento nada (Cortázar, 2000: 847).

Esa frustración que ya había enunciado en cartas anteriores, esa sensación de fracaso para con el público en la que Antín incurre en ciertas ocasiones es, sin duda, uno de los escollos a los que se enfrenta esta película. En todo caso, para nuestro análisis nos interesa centrarnos, precisamente, en lo que ensalza —y cuyas limitaciones señala— la crítica de *Tiempo de Cine*. A través del análisis del montaje cinematográfico, la relación con la temporalidad, la problemática del lenguaje y la (in)comunicación que esta produce, buscaremos los puntos de contacto entre los relatos, el guion y la película para ver qué mecanismos del discurso fílmico emplea Antín para acercarse a la literatura de Cortázar y a la estructura profunda de su narrativa.

DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA A LA CINEMATOGRAFICA. EL TRATAMIENTO DE LA TEMPORALIDAD Y EL MONTAJE DE CORRESPONDENCIAS

Ante esto, debemos preguntarnos: ¿cómo narra el cine de Manuel Antín? Según Oubiña, el director desarrolla en sus películas diversos procedimientos narrativos propios del lenguaje fílmico: el montaje —encargado del manejo de la temporalidad—, los movimientos de cámara o planos, la música y la fotografía (1994: 19). Se ha destacado su transgresión de los usos clásicos de los elementos formales de este medio: desde su primera película, se «evidencia un trabajo sobre los procedimientos cinematográficos que sobrepasa su instrumentación técnica para convertirlos en núcleos de profunda expresividad» (Oubiña, 1994: 9). Precisamente, el problema con el que se topa Antín es el mismo que se plantea Cortázar y, en consecuencia, sus personajes: ¿cómo explicar una realidad que nos supera con un lenguaje insuficiente a tal efecto?

Para conseguir plasmar esa ambigüedad propia de los relatos de Cortázar, el director hará un uso equivalente del lenguaje literario a través del montaje. Las películas de Antín se caracterizan por una preocupación meticulosa por este recurso desde el primer momento del planteamiento de la película hasta su filmación, pasando por la escritura del guion. Como declara el propio director, aunque a la hora de filmar no contaba con esquemas de planificación de encuadres, sus guiones sí que contaban con indicaciones de cámara; de hecho, corresponden a lo que hoy en día se conoce como «guiones técnicos», que dividen el guion en tomas, con especificaciones de cómo debe ser rodado cada plano. Esto facilitó enormemente la transmisión de opiniones del propio Cortázar sobre aspectos concretos de la película (en Fernández y Sabanés, 2019: 115 - 117). Esta vez, Antín vuelve a contar con la colaboración de Héctor Grossi en la elaboración del guion y añade la ayuda de Raimundo Calcagno. A pesar de esta planificación previa, todo podía cambiar una vez en el estudio de grabación, especialmente si hablamos de los juegos con la temporalidad: «mis películas se escribían dos veces: una vez en el papel y otra en la moviola», dirá Antín (en Fernández y Sabanés, 2019: 117).

Si algo caracteriza la narración fílmica de Antín es que está fuertemente marcada por las analepsis. Sin embargo, no se trata de simples vueltas al pasado de los protagonistas, como tampoco se trata de esto en los relatos de Cortázar. En estos últimos, la imbricación del pasado en el presente es síntoma de esa apertura de la realidad que provoca lo fantástico. Esa ruptura de la temporalidad en la manera de narrar, tanto en la película como en los relatos, es una consecuencia o modo de acercarse a lo fantástico. Es, por lo tanto, la única manera de representar esa realidad no lógica, la que el lenguaje no puede abarcar; también es el modo de decir lo que no se puede —o no se consigue— decir en la película. Para ello, Antín usa un método específico de inserción del pasado en el presente: el montaje de correspondencias. Amiel describe este procedimiento narrativo como una articulación discontinua de los planos; la relación entre los mismos —y entre las diversas secuencias que conforman la película— se hace en eco; el principio de ensamblaje obedece a conexiones aleatorias entre el presente, pasado y futuro, mientras que el principio de transmisión se basa en la sugestión —y no en la demostración a través del montaje escogido por el realizador ni mediante la transparencia mimética—, con lo que la representación que obtenemos es la de un mundo por percibir. Para todo esto, se emplea el procedimiento estético dominante en el montaje de correspondencias, el *collage* (2005: 26).

Ejemplifiquemos todas las características anteriores con una de las escenas que presenta este tipo de montaje y que, además, no procede del relato. Tras una de las



primeras visitas a casa de Mario, Héctor y Teresa conversan sobre los cambios que los tres han experimentado desde su regreso del Machu Picchu:

- H. El hallazgo de la estatua parece haberlo preocupado.  
T. ¿Qué es esa estatua?  
H. ¿Qué es? ¿Para quién?  
T. Para todos.  
H. No lo sé exactamente. Me dijeron que representa a una mujer convertida en piedra por negarse al amor.  
T. Negarse... ¿en qué sentido? [...] ¿Qué quieres decirme con eso?  
H. Vamos a dormir.  
T. Sí... Pero ¿qué es esa estatua para nosotros?  
H. ¿Vamos? (Antín, 1965: 16:34-17:55).

En el montaje visual, este diálogo se alterna con instantáneas que asaltan la mente de Héctor, en las que vemos las manos atadas de una estatua de piedra (Fig. 1-3). Tras finalizar el diálogo, volvemos a observar un primerísimo plano de esas manos, pero este ya pertenece a otra temporalidad,<sup>6</sup> concretamente, a un viaje que de jóvenes realizaron Héctor y Mario por Cuzco. La cámara abre el plano y vemos a los dos contemplando la estatua mientras Mario explica la historia de Corioclio, «una doncella inca. Los hombres de Pizarro quisieron poseerla y ella se cubrió de estiércol para impedirlo. En venganza, Pizarro la mandó matar a flechazos» (Antín, 1965: 18:17-18:27) (Fig. 4). En este caso, el montaje de correspondencias responde a la asociación de recuerdos en la mente de Héctor: mientras comenta a Teresa la explicación que Mario le ha dado sobre la estatua —acerca de las consecuencias de negarse al amor; como anuncia el lema que da inicio a la película, «antiguas leyendas cuentan esta historia: la mujer que se niega al amor se convierte en piedra»—, recuerda un instante parecido, pero de otro momento temporal, en el que le contaron la historia de una mujer que sufrió un destino similar.



Figura 1. «Estas cosas resultan así. Bueno... tú sabes. Para eso...» (17:33)



Figura 2. (17:34)

<sup>6</sup> Gracias a una serie de anotaciones manuscritas en el guion sabemos el momento temporal en el que transcurren ciertas escenas, marcadas como «presente» o «racconto» (Antín *et al.*, 1964).



Figura 3. «Vamos a dormir» (17:35)



Figura 4. «¿Sabes qué es esto?» (18:13)

De esta manera, el diálogo sobre una de las estatuas trae, a modo de eco, la inserción del pasado —el viaje a Cuzco— en el presente, al que se regresa tras la finalización del recuerdo, alterando de esta manera una ordenación lógica de los acontecimientos. La apertura a lo fantástico de Cortázar, recordemos, se realiza por la vía intuitiva y no por la racional. El recuerdo, que aparece en la mente de Héctor de manera totalmente involuntaria —motivado por el tema de la conversación—, nos revela a través de vínculos sugestivos la verdadera importancia de la estatuilla en el triángulo amoroso mucho mejor de lo que lo hace el diálogo. En consecuencia, en las películas de Antín el montaje aumenta su potencialidad como procedimiento narrativo en detrimento de los intercambios entre los personajes. Además, este mecanismo representa la perspectiva focalizada que encontramos en el relato. A través del montaje de correspondencias pasamos de una visión general de los acontecimientos —las imágenes objetivas de las que nos habla Oubiña (1994: 14-15)— a la visión interior o subjetiva de los recuerdos de los personajes; en este caso, no están tan limitados a los de Morand, sino que nos permitirán adentrarnos tanto en la mente de Héctor como en la de Teresa y, en menor medida, en la de Mario. Al no encontrar una relación tan clara como en el medio textual del paso de una visión a otra —y de una temporalidad a otra—, esta ambigüedad a la que tienden ambas narraciones queda potenciada incluso hasta la incompreensión en algunos puntos de la película; no olvidemos que una inicial opacidad es esperable en el montaje de correspondencias, pero la conexión con el espectador corre el riesgo de perderse si no se tienden ciertos puentes.

La secuencia que acabamos de describir y, como consecuencia, el montaje de correspondencias sirve para explorar una de las temáticas predilectas de Antín: el funcionamiento de la memoria a través del lenguaje cinematográfico. En este filme, el pasado es mucho más revelador que el presente; los personajes viven en una esfera de total incomunicación entre ellos y, por lo tanto, el principal elemento del que dispone el espectador para entender la trama y el conflicto interno de los personajes son los propios recuerdos de estos. Así, es la lectura que Héctor hace del relato en voz alta —en la que, convenientemente, se sustituye el encuentro de los amantes en el monte por la playa—, la que trae a la mente de Teresa los recuerdos: en las mismas coordenadas temporales del viaje a Machu Picchu, los tres personajes descansan en la playa; mientras Héctor, confiado, se encuentra apartado, Teresa y Mario van ganando intimidad.

Lo que subyace a esta exploración del montaje de correspondencias como equivalente del funcionamiento de la memoria es un trabajo sobre la temporalidad que afecta a toda la narración. En los relatos de Cortázar, el tiempo es solo uno de los elementos que se ven afectados por esa apertura que conlleva su concepto de lo fantástico. Así, el encuentro del ídolo supone una alteración de la ordenación lógica del

tiempo —o, más bien, de nuestra percepción al respecto— y el ingreso en una temporalidad mítica y cíclica. Así lo concibe Mario en Cuzco antes incluso del hallazgo de la estatuilla: «¿no sientes otro mundo que te rodea, que te posee? Queríamos desprendernos de todo, y aquí está: un tiempo de magia, influjos, reminiscencias de algo que uno hubiera querido vivir» (Antín *et al.*, 1964: 25B). Es significativo que esta línea no trascendiese a la película; es uno de los ejemplos en los que el guion intenta remarcar la presencia del elemento fantástico frente a la deriva psicológica del resultado final. La consumación final del sacrificio tiene un tinte diferente en la película: en primer lugar, los roles del asesinato de «Continuidad de los parques» se invierten para que Héctor pueda consumir el segundo derramamiento de sangre de «El ídolo de las Cícladas» y sea el que acaba asesinando a los supuestos adúlteros; en segundo lugar, no nos encontramos tanto ante un sacrificio o una posesión ritual como frente a un asunto de celos. Recordemos que, en el relato, Morand también reacciona hacia el final con unas explicaciones similares —su apartamiento hasta este momento demuestra que el triángulo amoroso no es el centro del relato, a diferencia de lo que ocurre en la película—, pero tanto el lector como el propio Morand saben que no es el motivo real: el párrafo final, contado desde la intimidad de su pensamiento, nos da cuenta del magnetismo del rito cuando su racionalidad va cediendo a la preparación del segundo sacrificio. En la película, sin embargo, ni siquiera Mario parece estar demasiado influido por el ídolo más allá de que lo identifique con Teresa. Su obsesión por la estatua no es por esta misma y su influjo, sino por lo que señala Héctor: «empiezo a temer que esa estatua y Teresa signifiquen lo mismo para ti» (Antín, 1965: 53:14-53:20).

Por lo tanto, más que por un tiempo mítico o cíclico, la película de Antín aboga por una temporalidad modificada por lo fantástico, pero de otro corte. Nos encontramos en este caso con el tiempo no cronológico de Deleuze —definido por estar compuesto de «capas paradójicas, hipnóticas, alucinatorias, que se caracterizan a la vez por ser un pasado pero siempre venidero» (1987: 168)—, que Oubiña vincula a la manera en la que se relacionan tiempo y memoria en las películas de Resnais (1994: 26). En este vaivén de temporalidades, el mismo hecho nos puede remitir al pasado y a un futuro posible: la lectura del libro hace que Teresa se identifique con los dos amantes del relato y recuerde los momentos de seducción en la playa. Para Héctor, en cambio, la epifanía respecto al libro le presenta una acción que puede ocurrir y frente a la que decide actuar. Toda esa relación temporal inusual que se desata en la memoria y la mente de los personajes viene determinada por el influjo de la estatua. Mario, por su parte, parece haber desplazado la importancia de la memoria y de Teresa en favor del ídolo y del tiempo cíclico, atemporal, mítico de este. Como en los cuentos de Cortázar, vivimos una apertura a nuevas maneras no dicotómicas de entender la realidad y la temporalidad que se produce, precisamente, a través de una *mise en abyme* con la propia obra de ficción en la que se basa la película.

#### LA PROBLEMÁTICA DEL LENGUAJE Y LA INCOMUNICACIÓN. LOS MUNDOS COMUNICANTES EN LA LITERATURA Y EN EL CINE

En cierto modo, todos los mecanismos de los que se vale Antín para crear su sintaxis narrativa —el montaje de correspondencias, la temporalidad inusual, la inserción de un relato en otro— responden a la representación de un tema clave tanto para su película como para la narrativa de Cortázar: la problemática del lenguaje. Para

el escritor, esta deriva esencialmente de la incapacidad de los esquemas preconcebidos para enfrentarse a una parte de la realidad que se desconoce; en el caso del director, responde a una incomunicación esencial entre sus personajes —y que, paradójicamente, es la misma que se le ha achacado a él respecto al público—. Del mismo modo que Cortázar emplea sus narradores en estos relatos para dar una perspectiva interior de los acontecimientos, Martín Peña señala que Antín busca con su cine «sacar hacia afuera los conflictos internos de los personajes» (en Fernández y Sabanés, 2019: 59). De ahí surge la problemática fundamental de *La cifra impar*, *Circe* e *Intimidad de los parques*: la negación o incapacidad de comunicar esos conflictos genera otro conflicto común, compartido, no dicho, que cristaliza en el triángulo amoroso como síntoma y efecto de esa incomunicación patológica. En sus películas, el pasado atenaza a los personajes, y la incapacidad de hablar sobre sus problemas en el presente les impide solucionarlos. Esto se escenifica a la perfección con esos primeros planos en los que parece que se habla directamente al espectador, como si fuese la única manera que los personajes conciben de expresar sus preocupaciones.

La profundidad psicológica de los personajes de Antín se construye a través de la muestra de sus conflictos internos, algo que no es fácil hacer en el cine. Los diálogos en presente entre los protagonistas son poco reveladores; nos enteramos de la dinámica a través de los recuerdos que provoca la lectura del relato, es decir, a través de lo que cada uno recuerda y que no verbaliza. No existe, por lo tanto, una comunicación efectiva entre los personajes. Por ello, Antín no solo recurre al montaje de correspondencias, sino también a todo un marcado lenguaje visual que conforma una isotopía de la incomunicación: en los diálogos entre los protagonistas siempre media un elemento que da voz a su encierro emocional. La interposición de los barrotes en algunas escenas determinantes —como la conversación en la plaza de toros entre Mario y Teresa o el intercambio críptico que esta y su marido tienen tras la primera lectura del relato— recalcan la importancia de lo no dicho, lo velado y las apariencias. Una de las escenas representativas de este lenguaje visual tiene lugar en los momentos iniciales de la película. El diálogo entre Teresa y Mario, la búsqueda de miradas y el lenguaje textual sugieren desde que abandonamos los créditos una relación entre ambos —o, al menos, el deseo de esta—. Todo queda insinuado, pero nada se dice, como apunta Teresa: «a veces la imaginación se equivoca y uno se queda sin saber cosas» (Antín, 1965: 07:41-07:48). Esa incomunicación también se muestra mediante las imágenes: ellos dos se encuentran separados por un cristal; la imagen de ella, que parece estar expuesta junto a otro ídolo, introduce el motivo del doble en el filme (Fig. 5).



Figura 5. (08:33)

Desde muy pronto, en la película se potencia esa identificación entre Teresa y la estatua. En una temprana conversación, Mario y Héctor hablan sobre el «nuevo deseo de aislar[se], de estar solo» (Antín, 1965: 12:53-12:58) de este desde el encuentro de la estatua; la escena está precedida por unas imágenes en las que se establece una clara comparación entre Teresa y el ídolo mediante la yuxtaposición de primerísimos planos de la una y la otra. Al menos, así se planeó para el montaje original, según se señala en el guion (Antín *et al.*, 1964: 16-17). En la filmación, el plano de la estatua también aparece, si bien no se produce tal yuxtaposición; sin embargo, aunque aparezca alejado de la imagen de Teresa, el hilo del diálogo permite una rápida asociación de esta con el ídolo. Durante los instantes previos a la muerte de Mario —en una de las escenas finales en la que se menciona por vez primera el sacrificio que enlazaría con el componente ritual cortazariano— se vuelve a incidir en la identificación entre Teresa y la estatua de una manera explícita no textual, sino visualmente. Mario comienza a hablar a Héctor del sacrificio «de la sed, para decirlo con tus palabras. Me llenaré la boca de sangre y la soplaré despacio en la cara de ella. Ya verás... Le asomarán los ojos y la boca. Los ojos y la boca que ahora no tiene...» (Antín, 1965: 58:15-58:33); mientras, se intercalan dos instantáneas yuxtapuestas del ídolo y de Teresa, que descansa plácidamente ajena a la situación (Fig. 6 y 7).



Figura 6. (58:23)



Figura 7. (58:27)

El motivo del doble ya se encuentra presente en el relato de Cortázar y, como podemos apreciar, se muestra de manera visual en la película de Antín y multiplica las significaciones de los elementos que la conforman. Así, para Oubiña el desdoblamiento que produce el elemento mítico transforma el inicial triángulo amoroso de «Héctor-Teresa-Mario a Teresa-Mario-ídolo, y adopta una variante mítica: Héctor-Teresa/ídolo-Mario» (1994: 26-27) y, para Sández, incluso forma un nuevo triángulo: «la estatua-Teresa-las ruinas, las tres relacionadas a la piedra» (2018: párr. 16). Así, el montaje nos muestra la importancia del ídolo y de su identificación con Teresa volviendo una y otra vez sobre el descubrimiento de este y el influjo que tiene en las vidas de los personajes. La repetición en *Intimidación de los parques* es una manera de demostrar la obsesión por la estatua y el eterno retorno de lo mítico desencadenado por su hallazgo de «El ídolo de las Cícladas», la circularidad de «Continuidad de los parques» y la repetición de patrones de incomunicación. También en el relato base encontramos esta falta de comunicación, si bien de manera menos central: «pero poco había cambiado en el fondo, esos dos años entre ellos habían sido también un rincón vacío del tiempo, con un trapo sucio que era como todo lo que no se habían dicho y que quizá hubieran debido decirse» (Cortázar, 2006b: 379). Estas palabras, pronunciadas por Morand al poco de recordar los hechos que dieron comienzo a todo, marcan la importancia del recuerdo y

de la simultaneidad temporal, pues es la inefabilidad la que catapulta el recuerdo al inicio del relato.

Hablemos, por último, de la significación que la inserción de «Continuidad de los parques» tiene en el resultado final de la película. La lectura en voz alta del relato es la que motiva una serie de mecanismos fundamentales para la sintaxis cinematográfica —los montajes de correspondencias a través de los cuales se establece la relación entre el pasado de los protagonistas y las afecciones del presente— y para la trama —Héctor solo se convence de la posibilidad de ese adulterio que intuye en toda la película cuando se ve reflejado en las acciones del libro—. Así, lo que la lectura de «Continuidad de los parques» trae a la mente de Héctor es una revisión del pasado que le hace plantear su futuro posible. Su mente lógica busca establecer relaciones causa-efecto que, como sabemos, no son eficaces en esta representación del mundo que nos proponen Cortázar y Antín. Solo al final de la película el personaje comprende todas las implicaciones del relato y la relación entre Mario, la estatuilla y Teresa. En la última escena, los dos compañeros discuten en la casa de Mario sobre lo que la estatua significa para él. Justo cuando Héctor se lo pregunta e intenta tocarla (Fig. 8), el montaje opera un cambio a los planos que recrean el cuento con la voz en *off* de Héctor leyéndolo (Fig. 9). Inmediatamente volvemos a la toma anterior y vemos a Héctor, congelado junto a la estatua (Fig. 10); nos trasladamos ahora de nuevo a la lectura del relato, con Héctor declamando mientras Teresa intenta aguantar su angustia (Fig. 11). Este momento se dilata algo más antes de regresar al presente, donde Héctor sigue recordando los momentos anteriores a su llegada a la casa de Mario (Fig. 12). Gracias a una nueva toma, en la que aparece con el gesto amargo de la comprensión y dispuesto a partir mientras Teresa duerme (Fig. 13), conocemos las verdaderas motivaciones de Héctor para la repentina visita a su amigo: durante la lectura, ha sacado las conclusiones que le llevan a querer asesinarlo, aunque el espectador solo las conoce a través de este montaje de correspondencias, momentos antes del fatal sacrificio.



Figura 8. «¿Qué significa para ti?»  
(54:02)



Figura 9. «Subió los tres peldaños  
del porche y entró» (54:04)





Figura 10. (54:05)



Figura 11. «Primero, una sala a azul; después, una galería...» (54:30)



Figura 12. (55:02)



Figura 13. (55:58)

Encontramos un intento de hacer más efectiva la imbricación de «Continuidad de los parques» en el guion. En varias escenas determinantes en las que parece que va a haber un conflicto entre Héctor y Teresa, y solo hay un muro de incompreensión, se reitera la presencia de un sillón de respaldo alto —por ejemplo, en las tomas 102 y 112— y se relaciona directamente con el que ha aparecido en la toma 29, en la recreación de «Continuidad de los parques» (Antín *et al.*, 1964: 22). Este deseo del guion de hacer que el espectador tenga presente el contenido del relato y su relación con el resto de la trama también lo encontramos en lo que se previó como el inicio de la película.<sup>7</sup> Existe una alteración de la estructura en el montaje final del filme, pues esta comienza con la llegada a Perú y el descubrimiento del ídolo en Machu Picchu —expresado en una sinopsis inicial en el guion (Antín *et al.*, 1964: 1)—. Por su parte, la versión final del guion comenzaba con una visualización de las acciones de «Continuidad de los parques» a través de una serie de planos subjetivos. En el texto se especifica que los personajes, de los que no apreciamos bien los rasgos, se parecen a Mario, Teresa y Héctor; además, el lector solo aparece al final, con lo cual se elimina la circularidad del relato para dar un golpe de efecto con la lectura de *Final del juego* por parte de Héctor (Antín *et al.*, 1964: 1-3). Quizás una primera presentación del cuento en su totalidad, si bien confusa en un inicio, unida a la aparición de estas tomas subjetivas en otros momentos de la película —que sí se mantienen en *Intimidación de los parques*— habría resultado más efectiva. El fragmentarismo de la presentación de la lectura en el montaje final —la lectura del relato se interrumpe hasta en tres ocasiones— es un

<sup>7</sup> Para un espectador actual es mucho más fácil conocer «Continuidad de los parques», pero recordemos que la película se estrenó a solo un año de la publicación del relato.

escollo para el entendimiento del espectador, lo cual lleva al límite de la exasperación al espectador mediante un texto compuesto únicamente de dos párrafos.

En cualquier caso, la aparición y lectura de «Continuidad de los parques» en la cinta supone una *mise en abyme* muy similar a la que propone el propio relato. López habla de este proceso como una «ficción de segundo grado, es decir, lo que aparenta ser ficcional respecto al mundo de la película» (2014: 222). Sin embargo, no todo lo que provoca la lectura del cuento supone una visualización de su contenido: la primera reacción que suscita en Teresa es el recuerdo de su propia historia con Mario, es decir, la identificación con los personajes del relato y no su representación. De hecho, esta solo se produce después de la lectura en voz alta, con lo que se alteran las estructuras clásicas de representación de la narración cinematográfica: «las imágenes que corresponden a S3 [la ficción de segundo grado] se incorporan fluidamente por corte directo sin distinguirse de los demás sucesos reales (S1 y S2) respecto al mundo de la película» (López, 2014: 226-227). De acuerdo con esta ruptura de las convenciones fílmicas, no es a través de la audiovisualización del cuento por lo que el espectador sabe que los tres personajes representan a los del relato, sino mediante los recuerdos de los protagonistas de esa excursión al Machu Picchu y a la playa: «el contenido de un cuento que [...] se encuentra a un nivel diegético inferior respecto a Teresa, Héctor y Mario, se confunde con la vida de estos personajes a través de una representación ambigua que borra los límites entre aquellas dimensiones» (López, 2014: 229). Así, aunque Héctor y Teresa se reconocen en el argumento del libro, estos no son sus personajes; la memoria, a través del montaje de correspondencias, les hace reflexionar sobre su propia experiencia —de la cual no se habla hasta que Héctor confiesa sus preocupaciones a Mario en la escena final de la película—. De esta manera, la inclusión del cuento es otro de los elementos de esa isotopía de la incomunicación que articula la película.

Por añadidura, la inserción de «Continuidad de los parques» en la película supone un contacto de esta con la estructura profunda del relato cortazariano. Recordemos por un momento los rasgos que Lagmanovich le asignara: la literaturización y la enmarcación. Ambos se mantienen en el traspaso del relato y su integración en la trama. De un lado, aunque se rompe su unidad de efecto al fragmentar la temporalidad de esta escena, la lectura del relato es determinante para dar una solución de continuidad a los dos cuentos; otro tipo de inserción de los eventos de «Continuidad de los parques» o su fusión con los que transcurren en «El ídolo de las Cícladas» habría dado un resultado muy distinto a la película. Esto es, el énfasis en su forma de presentación es crucial para su eficacia en términos narrativos. De otro lado, el fenómeno de enmarcación se mantiene, aunque de manera inversa: no es «Continuidad de los parques» el que proporciona la estructura en la que se desarrolla otra ficción, sino que este es el que se inserta en *Intimidad de los parques*.

En un artículo posterior, Lagmanovich determina tres estrategias por las que «Continuidad de los parques» consigue su efecto de captación. En primer lugar, señala el uso por parte de Cortázar de un subtexto literario —en concreto, *El amante de Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence— como obra abierta para deconstruirla y continuarla en una dirección insólita (Lagmanovich, 1989: 28-29). Esto es exactamente lo mismo que realiza Antín al darle espacio a «Continuidad de los parques» en su película. Al insertar el relato dentro de la trama de «El ídolo de las Cícladas» —o, más bien, los elementos que toma de este en *Intimidad de los parques*—, el director da un nuevo giro a la desarticulación operada por Cortázar, pues no es el cuento el que retoma la obra abierta, sino que este mismo es una obra abierta que la película reformula. La segunda estrategia que propone Lagmanovich reside en el uso de léxico neutro o de valor impreciso



—«mayordomo», «finca», «cabaña», «monte»— para fomentar la ambigüedad del espacio y la recurrencia simétrica de determinadas palabras con el propósito de potenciar la circularidad del relato; la tercera, por último, señala la progresiva transición del uso de los tiempos verbales hasta su sustitución por estructuras nominales para marcar la continuidad de la acción ficticia (1989: 29-32). La película de Antín es deudora de este último mecanismo, así como de la primera parte del segundo, por la reproducción íntegra del texto mediante su lectura. Mucho más interesante es la transformación al lenguaje filmico de esa recurrencia simétrica del léxico que incide en la estructura circular: Antín logra esto a través de ese montaje de correspondencias que vuelve obsesivamente sobre los mismos lugares comunes del encuentro en la playa, pero esta vez a partir de la memoria de los protagonistas.

Lo interesante de estas estrategias del relato es que proponen una salida a la problematicidad del lenguaje que se ha venido enunciando; «Continuidad de los parques» consigue «abrir sus líneas para que sean canales de comunicación entre el texto presente y (potencialmente) numerosos textos ausentes [...] [(]es decir, apoyada en la respuesta lectoral)]» (Lagmanovich: 1989: 33-34). Al insertar el relato, la película de Antín trasciende el concepto de adaptación y se convierte en una continuidad del mismo cuento que la propone. Por lo tanto, la identificación que Héctor realiza entre su situación y la que lee en «Continuidad de los parques» y, sobre todo, su representación a través de los mecanismos visuales y cinematográficos enlaza esos «mundos comunicantes» de los que nos habla Óscar Hahn (1977).

## CONCLUSIONES

En definitiva, *Intimidación de los parques* supone un acercamiento insólito a la narrativa de Julio Cortázar y una manera muy singular de tender los puentes que este autor siempre buscaba entre las artes escritas y audiovisuales. En tanto representante de la generación del 60, Antín consigue nuevas maneras de relacionar la literatura y el cine, de establecer interacciones entre cineastas y escritores y de que de esa colaboración salga un proyecto único. La escritura a cuatro manos del guion de *Circe* y el fluido intercambio de opiniones y modificaciones en las diferentes versiones del libro cinematográfico de *Intimidación de los parques* constituye un ejemplo paradigmático de este tipo de nuevos acercamientos entre los diferentes medios artísticos. Los cambios de la película respecto al guion son pocos, pero significativos: las anotaciones manuscritas relativas a la situación de algunas de las escenas son muy clarificadoras para entender el manejo de la temporalidad de la película, como también lo son los aspectos del montaje que cambian de un estadio del proceso al otro —los que se planifican para el guion y no se cumplen, los que se improvisan para la película o en la moviola—; asimismo, en el guion se potencia la presencia del elemento fantástico y la imbricación de un cuento en otro, con lo que se producen cambios relevantes relacionados con la recreación de «Continuidad de los parques» y la circularidad de la historia, que comienza y acaba en las ruinas incaicas.

El extrañamiento de lo fantástico en estos dos cuentos de Cortázar se da mediante lo ritual, lo mítico, lo metaliterario. Pero no olvidemos que, más allá de sus concomitancias con las nociones tradicionales de lo fantástico, la poética de Cortázar se basa en una ruptura del orden lógico de la realidad. A través del montaje y la sintaxis cinematográfica, se trasladan a la película las peculiaridades de la narrativa de Cortázar. Antín se mantiene fiel a sus preocupaciones —desplaza el elemento fantástico en favor

de la caracterización psicológica del conflicto, encarnada a través del triángulo amoroso— sin dejar de lado aquello que le llamó la atención de la literatura de Cortázar: su innovación estructural, su manera de contar y cómo trasladarla al cine.

Asimismo, *Intimidad de los parques* mantiene los vínculos con la estructura profunda y las preocupaciones centrales de los relatos que la inspiraron a través de su manera de narrar, fuertemente anclada en la literaturización y enmarcación de «Continuidad de los parques», y la problemática del lenguaje presente en toda la narrativa cortazariana —especialmente determinante en «El ídolo de las Cícladas»—. La inserción del primer relato es una más de las muestras de la incomunicación patológica de la que adolecen los personajes de Antín. El propio director ha sufrido los peligros y las consecuencias de intentar reflejar esta representación de un mundo interior por métodos no convencionales. A pesar de todo, las tres películas que realizó basándose en la obra de Cortázar y, especialmente, la última de ellas, nos muestran la importancia de asumir estos magníficos riesgos que ya enunciara el escritor.

#### OBRAS CITADAS

- Alazraki, Jaime (1979), «Voz narrativa en la ficción breve de Julio Cortázar», *Inti*, 10/11, pp. 145-152, <<https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss10/19/>>.
- Alazraki, Jaime (1983), *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo fantástico*, Madrid, Gredos.
- Amiel, Vincent (2005), *Estética del montaje*, Madrid, Abada.
- Antín, Manuel, Raimundo Calcagno y Héctor Grossi (1964), *Intimidad de los parques* [guion cinematográfico], Buenos Aires, Copistería Cinematográfica Borghini, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm01r1>>.
- Antín, Manuel (dir.) (1965), *Intimidad de los parques* [cinta cinematográfica], Argentina-Perú, Producciones Manuel Antín (Buenos Aires) e Industria Peruana Cinematográfica (Lima).
- Aquilanti, Lucio y Federico Barea (2014), *Todo Cortázar. Bio-bibliografía. Segunda impresión corregida y aumentada*, Buenos Aires, Fernández Blanco.
- Cortázar, Julio (1975), «Del sentimiento de lo fantástico», en Julio Ortega (ed.), *La casilla de los Morelli*, Barcelona, Tusquets, pp. 72-77.
- Cortázar, Julio (2000), *Cartas 2 (1964-1968)*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Cortázar, Julio (2006a), «Continuidad de los parques», en *Obras completas*, vol. III, Barcelona, RBA-Instituto Cervantes-Círculo de Lectores, pp. 331-332.
- Cortázar, Julio (2006b), «El ídolo de las Cícladas», en *Obras completas*, vol. III, Barcelona, RBA-Instituto Cervantes-Círculo de Lectores, pp. 377-385.
- Deleuze, Gilles (1987), *La imagen-tiempo (Estudios sobre cine 2)*, Barcelona, Paidós.
- Fernández, Mariángeles y Diego Sabanés (2019), *Manuel Antín/Julio Cortázar. Viajes de la literatura al cine*, Madrid, Del Centro Editores.
- González Bermejo, Ernesto (1978), *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa.
- Hahn, Óscar (1977), «El motivo de los mundos comunicantes: sobre “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar», *Texto Crítico*, 7, pp. 123-128, <<http://hdl.handle.net/123456789/6782>>.
- Lagmanovich, David (1972), «Rasgos distintivos de algunos cuentos de Julio Cortázar», *Hispanamérica*, 1, pp. 5-15, <<https://www.jstor.org/stable/20541102?seq=1>>.
- Lagmanovich, David (1989), «Contigüidad de los parques, continuidad de la escritura», *Cuadernos de Literatura*, 4, pp. 25-35, <<http://dx.doi.org/10.30972/clt.043300>>.

- López Petzoldt, Bruno (2014), *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)*, Madrid, Iberoamericana.
- Mogni, Franco (1962), «Nuevos realizadores argentinos. Reportaje a Manuel Antín», *Tiempo de cine*, 12, pp. 4-7, <<https://www.ahira.com.ar/ejemplares/tiempo-de-cine-no-12/>>.
- Oubiña, David (1994), *Los directores del cine argentino: Manuel Antín*, Buenos Aires, Centro Editor De América Latina.
- Salgado, Antonio A. (1965), «De lo nuestro», *Tiempo de Cine*, 20/21, pp. 15-18, <<https://www.ahira.com.ar/ejemplares/tiempo-de-cine-no-20-21/>>.
- Sández, Mariana (2010), *El cine de Manuel: un recorrido sobre la obra de Manuel Antín*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- Sández, Mariana (3 de agosto de 2018), «Manuel Antín y Julio Cortázar», *Leer Cine*, <<http://www.leercine.com.ar/manuel-antin-y-julio-cortazar/>>.
- Scholz, László (2000), «Adán en América (Avatares de su figura en obras de Huidobro, Carpentier y Cortázar)», en *Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*, Universidad de Murcia, pp. 11-18.
- Todorov, Tzvetan (1982), *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires.

*Recibido: 31/05/2020*

*Aceptado: 04/07/2020*