

“Vivir no es fácil, es la película más difícil que yo he filmado”: una conversación con Manuel Antín



Laura Ros Cases

Universidad de Murcia, España

Manuel Antín (Las Palmas, 1926) es una de las figuras clave del panorama cultural argentino de las últimas décadas. Como otras actividades realizadas en este período, la conversación se adaptó a la virtualidad. Él mismo ha descrito su papel en diferentes vertientes artísticas en los siguientes términos:

A veces pienso que tengo el orgullo, por pura casualidad, de haber intervenido en tres épocas importantes del cine en nuestro país: empecé en los '60, y esa es la generación a la cual pertenezco; después, a mediados de los '80 intervine como parte de la generación de la democracia, y en ese momento de alguna manera manejé el cine argentino desde el punto de vista político; y en los '90 surgió el cine de escuelas al que me incorporé fundando la Universidad del Cine. (Antín y Burman, 2016: 23)

En esta conversación nos interesa especialmente abordar la relación que estas tres facetas guardan con la práctica literaria del realizador argentino. Antes de ser un reconocido cineasta empezó su camino de mano de la escritura: ha cultivado desde el teatro –con *El ancla de arena* (1946) o con *No demasiado tarde* (1957)– hasta la poesía: *La torre del mañana* (1945), *Sirena y espiral* (1950), *Poemas para dos ciudades* (1952), pasando por la novela –*Alta la luna* (1958, publicada en 2016)–. También ha continuado con su vocación por la literatura a través de su adaptación a la gran pantalla. Aunque quizás las más conocidas de sus películas sean las dedicadas a los cuentos de Cortázar, la nómina incluye a muchos otros autores: Augusto Roa Bastos, Ricardo Güiraldes, Guillermo Enrique Hudson, Beatriz Guido, entre otros. En suma, nueve de sus once filmes tienen base literaria y en prácticamente todos ellos el guion fue escrito por él mismo; incluso ha adaptado al cine una de sus obras, la inédita y perdida *Los venerables todos* (1958, filmada en 1962).

Le agradecemos a Manuel Antín su amabilidad por dedicarnos parte de su tiempo y compartir sus interesantes reflexiones sobre el cine y la literatura.

Laura Ros Cases (en adelante, LRC). Uno de los aspectos que primero vienen a la mente al pensar en la conexión entre su cine y la literatura es lo que ha sido llamado la trilogía cortazariana.¹ De los cineastas que han adaptado relatos de este

1 Conformada por las películas *La cifra impar* (1962), basada en “Cartas de mamá”; *Las armas secretas* (1959), *Circe* (1964), adaptación del relato homónimo de *Bestiario* (1951) e *Intimidad de los parques* (1965), en cuya trama se unen las de dos relatos de *Final de juego* (1956): “Continuidad de los parques” y “El ídolo de las Cícladas”.

escritor –Godard, Antonioni, Comencini, Wilenski, entre otros–, usted es el único que pudo colaborar con él a través de su correspondencia,² de encuentros como el de Sestri Levante e, incluso, mediante la fonocarta que le envió durante la escritura a cuatro manos del guion de *Circe*. ¿Cómo cree que influyó en las adaptaciones ese intercambio de ideas?

Manuel Antín (en adelante, MA). Afectó muy poco porque, en realidad, las películas fueron hechas con una conveniente distancia entre el autor y el director. Yo fui fiel en la adaptación, de manera que él estuvo siempre muy contento y muy conforme. Nosotros tuvimos una relación de amistad nacida precisamente en esa correspondencia y en esas adaptaciones que duró casi todo el tiempo. Digo casi porque cuando él dejó la literatura para dedicarse a la política yo le expresé mi inquietud de que eso afectara a su literatura; él se alejó bastante y ya después se cortó el contacto epistolar.

LRC. No solo adaptó los relatos de Cortázar al cine, sino que también comenzó su propia andadura profesional en el terreno literario. En otra entrevista ha comentado que dejó la escritura porque escribía para sí mismo (Fernández y Sabanés, 2019: 43). ¿Sigue ejerciendo esa práctica en la actualidad?

MA. La verdad es que el director de cine se devoró al escritor, sobre todo por una especie de maldición. Yo escribí dos novelas. La primera novela me la perdió Julio Cortázar, precisamente, porque habiendo visto juntos *Los venerables todos* en el Festival de Cannes, él me dijo “me quedaron algunas perchas sin colgar”, como diciéndome que había cosas que no había entendido, “me gustaría que me dejaras la novela”. Le dije “no está publicada, le voy a prestar el original”; efectivamente, es lo que hice y él se lo olvidó en un hotel de Viena: él trabajaba como traductor de la UNESCO y se fue a Viena con ese manuscrito y se lo olvidó en un hotel. Después escribí otra novela que se publicó, pero cuando leí el primer ejemplar editado compré todos los ejemplares que se habían impreso y los tengo en la baulera de mi casa. La publiqué porque una persona que se ocupaba de mis películas descubrió esa novela, la leyó y me impuso editarla. Yo me arrepentí inmediatamente porque además... qué sé yo, no sé por qué me arrepentí, no podría explicarlo, pero me arrepentí. Está fuera de época. Trata del fin del mundo, imagínate si estará fuera de época, y, además, para colmo de males, el fin del mundo se termina por amor, lo que en realidad no parece ser una idea muy convincente.

LRC. A pesar de que, como dice, el director de cine absorbió al escritor, ¿cree que ha encontrado una nueva manera de narrar a través del cine que no ha continuado con la literatura?

MA. No que la he continuado, sí, pero la he continuado en secreto. Yo uso la literatura como si fuera el cura que me confiesa. Son los momentos de soledad en los que escribo, en los que vivo de verdad, digamos, porque además la vida verdadera no es la que uno ve habitualmente, la vida verdadera es otra y es la que uno lleva dentro y esa es la que yo expreso en mis escritos. Siempre escribo, pero sin ánimo de publicación, sobre todo por esto que te digo de que el director de cine se devoró al escritor. La gente me conoce como director de cine y no me reconocería como otra cosa, yo creo que a la gente no hay que confundirla ni inquietarla con estos trueques malignos.

LRC. En cualquier caso, la literatura es omnipresente en su cine; no solo ha adaptado las obras de Julio Cortázar, también su novela *Los venerables todos* o relatos de Augusto Roa Bastos y de Guillermo Enrique Hudson. ¿Qué es lo que le lleva a seleccionar

² Recogida en *Cartas de cine* (Canoso, 1995) y en *Cartas* (Bernárdez y Álvarez, 2000 y 2012). Dicha correspondencia ha sido asimismo objeto del documental *Cortázar y Antín: Cartas iluminadas* (Rajschmir, 2018).

determinadas obras? ¿Qué encontró en esos relatos que se asemejaba a lo que quería aportar al cine de ese momento?

MA. La verdad es que no te puedo contestar. Yo creo que somos gente escrita; me he habituado a la idea de que somos gente escrita y, por lo tanto, me parece que hacer cosas que no tengan contacto con la literatura no es verdadero. Por eso me he filmado a mí mismo como escritor y he filmado solo a escritores porque me reconozco en ellos. Se produce una especie de simbiosis, diría Borges, entre el escritor y el director; me reconozco en los escritores que he filmado, en todos, absolutamente, en su momento, a partir desde luego de Julio, que fue mi hilo conductor.

LRC. En el caso concreto de los relatos de Julio Cortázar, ¿qué fue lo que le llamó la atención para que quisiera reescribirlos en lenguaje cinematográfico?

MA. Lo que ocurre es lo siguiente: vuelvo a decir que yo me reconozco como escritor y no como director de cine. Porque, además, me parece que la literatura es una tarea solitaria, unívoca, y el cine es una especie de conjunción de distintas cosas. Empecé por Cortázar porque me pareció que era la mejor forma de plagiarlo. Me enamoré de Cortázar cuando leí sus libros en una época en la que él era completamente desconocido. Recuerdo haberme enamorado de “Circe”, que es el primer cuento que leí de Cortázar, que tenía mucho que ver con una historia que yo estaba viviendo en ese momento y me identifiqué muchísimo, pero la censura vigente en la Argentina en esa época me impidió hacer *Circe*. Entonces elegí otro cuento un poco menos ofensivo, digamos, que es “Cartas de mamá”, que es un cuento inimputable desde el punto de vista de la censura. ¿Qué se le puede encontrar a ese cuento para prohibirlo, no? De manera que filmé “Cartas de mamá” y después pude seguir adelante con las otras películas sobre Cortázar. Interrumpí con el filme sobre mi primera novela, que se llamaba *Los venerables todos*, y después continué con los demás escritores que me fueron cautivando porque yo soy un lector empedernido, un lector fanático, no me imagino sin un libro. Hice diez películas y después terminé. La actividad cinematográfica es una actividad juvenil, no es para gente de noventa y cuatro años como yo. De manera que volví a escribir y ahora lo que hago es escribir permanentemente: mi computadora está llena de textos, de proyectos, de novelas empezadas y no terminadas y de cuentos. Soy un apasionado de la letra impresa.

LRC. Sus palabras sobre la literatura como una tarea que se hace en solitario me hacen pensar en la imagen que se tiene de la generación del sesenta. Por sus declaraciones en otras entrevistas y por las reflexiones de ciertos estudios críticos, mucho del trabajo de los directores cinematográficos de esa época se hizo en solitario: ni tenían mucha relación entre ustedes ni recibían ayuda institucional. ¿Colaboró en algún momento con alguno de sus coetáneos?

MA. Mi primer texto lo filmó Rodolfo Kuhn, que es un director de cine de mi generación, casi olvidado porque además filmó muy poco y murió hace mucho tiempo. Filmé dos cortometrajes que dirigió él,³ posteriormente escribí un guion para una película que dirigió él también y después me independicé de él y seguí: el escritor y el director de cine se fundieron en una sola persona y continuaron por su cuenta. Donde faltó inspiración sobraban libros de otros que me llenaron el alma.

LRC. Uno de los obstáculos que tuvo que enfrentar durante su carrera cinematográfica fue el de la censura; como señalaba, tuvo problemas con el estreno de *Circe* por determinadas escenas que se quisieron recortar. Cuando, posteriormente, llegó

³ *Contracampo* (1958) y *Luz, cámara y acción* (1959), respectivamente.

a la dirección del Instituto Nacional de Cine lo primero que hizo fue tratar de deshacer todos esos problemas generados por organismos como el Ente de Calificación Cinematográfica. En su opinión, ¿qué es lo que nunca se debería silenciar?

MA. Yo creo que la censura no debería existir, más que la censura propia. La única ley que yo respeto es esa: hay muchas cosas que censuro y no me condeno por censurar. La convivencia nos obliga a ejercer esa supresión injusta de la realidad que es la censura. Recuerdo que cuando Raúl Alfonsín me ofreció la dirección del Instituto, lo primero que le dije fue “pero mi primer acto será destruir la censura”, “por supuesto”, me dijo él, y el primer acto de gobierno de Raúl Alfonsín fue el Decreto-Ley, que se convirtió en ley después, prohibiendo la censura y a los grandes censores. La censura ha sido una inquietante realidad argentina; no solamente argentina, yo creo que en todos los países ha tenido vigencia en algún momento.

LRC. La cuestión de la autocensura también parece afectar a sus personajes, al menos en las tres películas de la trilogía cortazariana. En estos filmes hay una problemática de sus personajes que, aunque intentan sacar a la luz algunos conflictos internos, se encuentran siempre ante una incomunicación esencial, ante un silencio que ellos mismos se imponen. Existe en ellos ese intento continuo de que aflore la comunicación, pero siempre parece haber algo que se los impide. ¿Era una cuestión que tenía presente a la hora de escribir estos personajes o simplemente emerge de la creación cinematográfica?

MA. Yo creo que la vida real es una cosa y la vida social es otra: en la vida real uno piensa, dice y hace cosas que los demás no toleran. Este es un mundo de intolerancia, donde hay que hacer lo que los demás dicen, no lo que uno quisiera. Estoy convencido de que mi vida no es exactamente el reflejo de lo que hubiera querido que fuera, siempre he tenido inconvenientes de distintos órdenes que me lo han impedido. Esta reflexión es tan infinita que no soportaría que me pidieran un ejemplo: no podría, no tendría ejemplos porque sentiría que la censura me impide dar un ejemplo de lo que yo digo. Pero la vida real es una vida artificial, es una vida distinta de la verdadera. La verdadera es el espejo y yo. Esto es lo que yo creo que es la única verdad de nuestro mundo: el espejo de cada uno y cada uno en el espejo.

LRC. Sus películas presentan una narración muy fuertemente marcada por analepsis, *raccontos* y *flashbacks*. ¿Qué proceso de creación de montaje sigue para organizar esas idas y venidas temporales en el lenguaje fílmico?

MA. Recuerdo que cuando estrené *La cifra impar* la prensa en general, los críticos dijeron que la película estaba calcada, es la palabra que usaron casi todos, de una película de Alain Resnais y Alain Robbe-Grillet que se llama *El año pasado en Marienbad*. Esa cinta y *La cifra impar* fueron exhibidas simultáneamente en el Festival de Venecia en 1961; es decir, que yo no podría haber visto *El año pasado en Marienbad* cuando la estaba viendo por primera vez en el Festival de Venecia, ¿no? Yo creo que mi verdadera influencia fue Julio Cortázar. Mi creencia es que somos una especie de enciclopedia de imágenes que anda caminando por el mundo y que, además, tenemos muchas cosas simultáneas que nos ocurren. Mis películas son la reflexión de lo que son los textos en los que me he inspirado y los textos en los que me he inspirado son el resultado de mi modo de pensar, de mi modo de ser, de mi modo de vivir, con muchas cosas al mismo tiempo. Me aburriría la vida, no habría llegado a los noventa y cuatro si no hubiera tenido la diversión de vivir muchísimas cosas simultáneas.

LRC. Muchos de esos comentarios sobre la simultaneidad de su película y *El año pasado en Marienbad* son, hasta cierto punto, asimilables a una suerte de clima común. Algunos cineastas de la *nouvelle vague* también adaptaron los relatos de Cortázar y, en suma,

se interesaban por lo mismo que a usted le llamaba la atención en ese momento: los montajes con la temporalidad y la dislocación temporal. Como dice, esta situación se puede vincular más a ese interés puntual por ciertas formas de la literatura que a la influencia que quisieron buscar los críticos en ese momento.

MA. Esa es la realidad, las fuentes de inspiración son las que establecen las formas y los estilos. Cuando yo filmé *La cifra impar* no hice otra cosa que seguir la línea del relato de Cortázar y lo mismo en todos los casos. Hubo un tiempo en el que fue distinto; voy a plagiar a Leopoldo Torre Nilsson, un amigo y predecesor de la generación del sesenta. Decía Torre Nilsson que uno es director de cine a lo sumo hasta su quinta película; después se convierte en un profesional. Hasta su quinta película uno puede jugar su destino, pero cuando la gente te reconoce como director de cine ya lo que cuenta no es lo que hacés, sino lo que sos. Hubo un punto en el que yo tuve que dejar mi estilo de cineasta de las primeras películas para empezar con *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes, con películas gráficas en las cuales no hacía falta ningún esfuerzo de interpretación. Con el correr del tiempo, cuando uno se convierte en director de cine se simplifica la obra y ya no pretende los mensajes, los temas ocultos o paralelos, sino los temas directos; porque el público te pide eso, tenés que empezar a vivir de lo que hacés y debés tener éxito y se acabó entonces el individuo. La conversión en un profesional hace que dejes de ser un director de cine como naciste.

LRC. Ahora que ha mencionado al público y ese cambio de estética a partir de su conversión en director de cine, ¿qué relación ha tenido con el público en esas dos etapas de su cinematografía? ¿Cómo se ha sentido respecto a la acogida de sus películas por parte del público argentino y del público internacional?

MA. La primera película estuvo una semana en cartel y nada más; la segunda nunca se estrenó porque los exhibidores no la entendían; la tercera estuvo una semana; la cuarta, que ya empezó a cambiar el estilo, estuvo tres semanas en cartelera; la quinta estuvo diez semanas en cartelera. Es decir, ya empezaba a vivir del cine. Hasta entonces, cada película me costaba un departamento: el departamento en el que vivía tenía que venderlo para pagar las deudas que había contraído con esa película cuya repercusión no permitía ingresos que me dejaran reemplazar mis viviendas por algo un poquito menos dramático. ¿Se entiende el ciclo?

LRC. Además de las películas que filmó, hubo una película que se quedó en el tintero cuya fuente proviene también de la literatura: la novela *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal. ¿Existe algún otro proyecto que no llegase a realizar y que quiera retomar en un futuro?

MA. Retomar va a ser difícil, porque además, a los noventa y cuatro años el cine es una tarea casi imposible por razones físicas. Hubo dos proyectos que yo no pude filmar: uno fue el *Adán Buenosayres* de Marechal y el otro es una novela que se llamaba *La gloria de don Ramiro*, de Enrique Larreta. Los dos son proyectos mayúsculos e improbables de ser llevados al cine por razones de costo, pero no me duele, digamos; así como hay muchos poemas míos que han terminado en el olvido, también las películas que no pude filmar por algo habrá sido. Soy una persona que ha tratado de modificar la realidad sin lograrlo y por lo tanto por algo habrá sido que las películas no se hicieron.

LRC. Cortázar también le propuso algunas ideas más a través de su correspondencia; allí le ofrecía determinados relatos que estaba escribiendo en ese momento –“La bruja”, “El río”– o que incluso estaban inéditos, como la novela *Divertimento*. ¿Consideró en algún momento adaptar esas ideas que le proponía Cortázar?

MA. La verdad es que no. Cortázar me hizo sufrir mucho como persona, como director de cine, porque, desgraciadamente, las películas no coincidieron con el tiempo. Yo creo que tendría que filmarlas hoy y tendría mucho más público, no solamente por el hecho de que Cortázar es un escritor conocido y en aquella época no lo era, sino porque, además, el público se ha educado mucho. Ustedes son mucho mejor público que nosotros cuando teníamos la edad de ustedes. De verdad te digo, porque tengo la mejor demostración: una escuela de cine muy exitosa no habría sido posible en aquella época y hoy día tenemos que cerrar la puerta para que no entren tantos porque no tenemos capacidad para albergar tanto saber, tantos alumnos. ¿Qué los atrae? Los atrae *La cifra impar*, *Circe*, las películas que ellos han visto en un DVD, pero que no hubieran visto en aquella época cuando sus padres eran los espectadores. El mundo ha cambiado para mejor en algunas cosas y para peor en otras, pero todo se compensa.

LRC. Si no fuese por esa labor comprendida a destiempo y por su posterior gestión del Instituto Nacional de Cinematografía y de la Universidad del Cine, este cambio no habría sido posible. ¿Con esta creación de espacios ha intentado darle a los aspirantes a directores lo que no tuvo en su momento la generación del sesenta?

MA. Es así, exactamente así. Además, debo decirte que la generación del sesenta es toda los quinientos alumnos que tiene la Universidad del Cine. Son todos fantasmas que han vuelto a vivir de aquella época. Efectivamente, también tiene mucho que ver el Instituto de Cinematografía, porque yo allí hice cosas que no se habían hecho hasta entonces. Por ejemplo, internacionalizar el cine argentino, intelectualizar el cine argentino, apoyar proyectos que podrían haber sido míos, cambiar la generación de cineastas, hacer que los cinéfilos pasaran a hacer películas, esa fue mi labor en el Instituto. Tengo un ejemplo gráfico: cuando yo di los primeros quince créditos en el Instituto de Cinematografía recuerdo que la veterana Sociedad de Productores me pidió una reunión. En la reunión uno de ellos me dijo “vos le das créditos a cualquiera”, una forma de agredirme y al mismo tiempo de definir su posición. Y yo le dije “cualquiera va a filmar 8% cualquier día de estos, cualquiera va a filmar *Amarcord* un día de estos”. Ahí acabó la conversación. Cuando terminé mi ciclo en el Instituto, porque terminó el gobierno de Alfonsín y renuncié yo también, lo primero que pensé es qué hago ahora conmigo: al cine no puedo volver como realizador, al Instituto no puedo ir porque está ocupado por otra mirada política. Voy a crear mi propio instituto de cine, y es lo que hice. Además, se ha reproducido con tanta fidelidad que, por ejemplo, han aparecido directores ilustres como Damían Szifron o Pablo Trapero. ¿Puedo exteriorizar una explosión de vanidad? Han aparecido Antines por todas partes. Es mi orgullo, es mi felicidad, es lo que me mantiene vivo. No voy a morir nunca porque esto me mantiene vivo hasta siempre. Lamento por todos ustedes que se van a morir, pero yo no.

LRC. Después de tantos sacrificios por el cine y tantos departamentos, la vida finalmente tenía que darle alguna recompensa.

MA. Y no es sencilla. Vivir no es fácil, es la película más difícil que yo he filmado.

LRC. En una entrevista de 1966 declaró que “el cine, primero y antes que nada, mucho más que un medio de vida es una razón de vida, una finalidad: mi conciencia es que vivo en un país joven, que se busca a sí mismo; por eso mi obligación es hacer cultura antes que ninguna otra cosa” (Fernández y Sabanés, 2019: 35). Creo que entra en perfecta consonancia con lo que me estaba comentando hasta ahora. ¿Cree que esa afirmación es la que vincula su interés por toda esa adaptación de la literatura argentina que ha hecho en su cine y su posterior labor de gestión cultural?

MA. Sin duda; ha sido mi alimento de toda la vida y es mi mejor herencia. Es todo lo que les puedo dejar a mis hijos, a mi país, a mi generación y a las generaciones

subsiguientes. No lo habré logrado, pero he querido construir un mundo mejor cada uno de los días de mi vida. Lo digo con toda sinceridad y con toda emoción. Personas como vos que me hacen estas preguntas me dan toda la razón y justifican mi vida.

LRC. Retomando su relación con Cortázar y su correspondencia, esta me parece uno de los intercambios más interesantes en lo que respecta a las relaciones entre literatura y cine. En esas cartas se ve perfectamente la cinefilia del escritor, los gustos que compartía con usted, así como las reflexiones sobre el séptimo arte que también volcaba en sus relatos y ensayos. Del mismo modo que las cartas y la literatura de Cortázar son un espacio de reflexión sobre el cine, ¿es su cine un espacio de reflexión sobre la literatura?

MA. Te lo voy a decir recordando un diálogo que tuve con Julio precisamente, allá cuando estábamos trabajando en *Intimidad de los parques*; fue una película con la que discutimos muchísimo porque, además, él quería que yo la filmara en Grecia porque uno de los cuentos, “El ídolo de las Cícladas”, remite a las islas griegas. Yo me iba a Machu Picchu y le decía “Julio, me fui a París a rodar una película, si ahora digo que me voy a Grecia me van a echar de la Argentina”. Me acuerdo de un día que yo le dije “me gustaría escribir como vos” y él me contestó “me gustaría filmar como vos”. Yo creo que eso es la mejor definición de lo que era aquel matrimonio artístico que yo tuve con Julio: yo quería ser un escritor y él quería ser un escritor de cine. Además, no queríamos ser como cualquier escritor o como cualquier director de cine, sino como quienes éramos; ni un punto más, ni un punto menos.

LRC. La película *Intimidad de los parques* le supuso muchas dificultades, al menos a la hora de grabar, ya que se perdió parte de la película durante el revelado de los negativos. También hubo problemas posteriormente en la recepción durante el estreno en Lima, ¿no es cierto?

MA. En realidad, mis películas fueron hechas todas con un criterio de producción muy restringido porque, además, nunca fui rico como para hacer grandes producciones y siempre tuve que producir mis propias películas, salvo algunas en la última etapa de mi vida cinematográfica. Lo cierto es que filmamos en Machu Picchu, en Miraflores, en Lima, filmamos en distintas alturas y cuando llegué a Buenos Aires tenía el treinta por ciento de la película con estática, estaba manchado el negativo porque no había sido revelado. Tuve que hacer la película con lo que tenía y con lo que quedaba disponible: no podía volver a llevar a Rabal nuevamente a Madrid, volver yo con mi escasa capacidad económica a Machu Picchu. Es una película que por eso yo no aprecio mucho, pobre, porque no salió bien. Además, tampoco tuvo suerte porque después, cuando se estrenó en el Callao, creo que incendiaron un cine porque la gente no la entendía. Los felicito por no haberla entendido, porque realmente lo que quedó no valía la pena entenderlo. Lo cierto es que esa es la historia, una historia del sufrimiento que ha sido hacer aquellas películas en aquella época.

LRC. Durante el rodaje de esa película tuvo la oportunidad de dirigir no solo a Paco Rabal, sino también a Dora Baret, Ricardo Blume y en otras películas a Sergio Renán y Lautaro Murúa, entre muchos otros profesionales. ¿Cómo ha sido la experiencia de trabajar con estos actores?

MA. En realidad, yo siempre he creado climas de trabajo, de manera que no tenía que explicar nada. El clima de filmación que creábamos en aquella época hacía milagros. Además, casi todos ellos eran actores jóvenes y sin experiencia, un poco más Paco que había pasado por manos más ilustres que las mías. Fue un clima de filmación maravilloso, muy lindo, que no he podido olvidar. Una de las cosas que me mantienen vivo son precisamente todos esos recuerdos, que son muy lindos. Si yo fuera

multimillonario no sería tan feliz como con la felicidad que me da el eco de todas estas circunstancias ya vividas hace mucho tiempo.

LRC. A modo de nota final, me parece oportuno concluir la entrevista con unas reflexiones relacionadas con su correspondencia con Cortázar. En una de las cartas que este le manda le habla de una película de Luis Buñuel que acaba de ver, *El ángel exterminador*. En esa carta de julio de 1962, le dice: “lo que creo es que un hombre como vos solamente hará un cine grande y libre, como a su manera lo hace Buñuel, y por eso estoy tan conmovido, porque esta noche he tenido la prueba de que ese cine se puede hacer, se está haciendo, él a su manera como vos a la tuya en *La cifra impar* y en lo que seguirá”.⁴ ¿Cómo se sintió al recibir en una época tan temprana de la realización de su cine ese reconocimiento por parte de Cortázar?

MA. Lo que pasa es que vuelvo a decirte que no éramos nosotros, aquellos dos personajes; Cortázar no era Cortázar ni yo era yo, de manera que, por más que él haya crecido mucho más que yo, no éramos conscientes de lo que estábamos haciendo. Nadie es consciente en el mundo del arte de lo que hace hasta que el tiempo no lo convalida, hasta que el tiempo no te da la razón y te dice: “¿te acordás de aquellas discusiones que tenías con Fulano, con Zutano, con Mengano? Bueno, vos tenías razón”. Cincuenta años más tarde, todo te da la razón, cuando en aquella época te mordías porque nadie te daba la hora.

LRC. Aquella película de Buñuel resuena especialmente en los momentos en los que nos encontramos: su visión sobre el comportamiento humano en tiempos de aislamiento en incomunicación, de un peligro invisible que nos impide salir se vuelven más actuales que nunca, ¿no cree? También la película *Medianeras* (2011), de Gustavo Taretto, retrata esa distancia que sentimos ahora, pero en una época caracterizada por la hiperconexión. ¿Cómo representaría esa incomunicación actual –y que se ve asimismo en algunos de sus personajes– si tuviese que filmarla ahora?

MA. Yo creo que es la revancha que se toman mis personajes, que me han llevado a la misma situación a la que yo los llevé a ellos, aproximadamente. De todas maneras, mis personajes no eran muy lectores. Para mí el confinamiento no es una cosa muy grave porque me quedan las películas, me quedan los libros y me queda la lapicera de tinta.

Buenos Aires, 8 de julio de 2020

4 *Cartas 1 (1937-1963)*, Buenos Aires, Alfaguara, págs. 494-495.

Bibliografía

- » Antín, M. y Burman, D. (2016). *Diálogos de cine*. Buenos Aires: Treintayseis.
- » Bernárdez, A. y Álvarez Garriga, C. (eds.). (2000 y 2002). *Cartas*. Buenos Aires: Alfaguara.
- » Canoso, M. L. (ed., invest. y coment.) (1995). *Cartas de cine*. Buenos Aires: edición de autor.
- » Cortáza, Julio (2000). *Cartas 1 (1937-1963)*. Buenos Aires: Alfaguara.
- » Fernández, M. y Sabanés, D. (2019). *Manuel Antín/Julio Cortázar. Viajes de la literatura al cine*, p. 43. Madrid: Del Centro Editores.
- » Rajschmir, C. (2018). *Cortázar y Antín: Cartas iluminadas*. Documental.
- » *Revista de Cine* (Publicación del Instituto Nacional de Cinematografía), marzo de 1966, núm. 2.

