

EL GÉNERO EPISTOLAR EN *LA CIFRA IMPAR* Y *MENTIRAS PIADOSAS*

DANIELA OULEGO¹

RESUMEN

El presente artículo se propone analizar comparativamente las transposiciones *La cifra impar* (1962), dirigida por Manuel Antín, y *Mentiras piadosas* (2009), realización del cineasta Diego Sabanés. Los cuentos “Cartas de mamá” y “La salud de los enfermos”, escritos por Julio Cortázar, también formarán parte del abordaje a la luz del género epistolar como noción convergente que atraviesa a los textos literarios y fílmicos.

PALABRAS CLAVE: Julio Cortázar - Género epistolar - Manuel Antín - *La cifra impar* - *Mentiras piadosas*

INTRODUCCIÓN

Consideramos que la reciente publicación de las cartas escritas por Julio Cortázar a sus colegas y amigos evidencia la importancia fundamental del género epistolar no sólo en su obra literaria sino en su vida personal. El intercambio fluido por correspondencia que mantuvo, por ejemplo, con el pintor argentino Eduardo Jonquières entre los años 1950 y 1983 es testimonio de eso.

En el presente artículo nos proponemos abordar comparativamente las transposiciones *La cifra impar* (1962), dirigida por Manuel Antín, y *Mentiras piadosas* (2009), realización contemporánea del cineasta Diego Sabanés. Los cuentos “Cartas de mamá” y “La salud de los enfermos”, escritos por Julio Cortázar, también serán objeto de análisis a la luz del género epistolar.

En 1961 Julio Cortázar y Manuel Antín empezaron a mantener una correspondencia vía París-Buenos Aires con el propósito de conseguir los derechos para realizar *La cifra impar*. Según el cineasta, todo comenzó con el saludo formal: “estimado señor”. Luego se

¹ Licenciada y Profesora en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Se desempeña como Ayudante de trabajos prácticos en la cátedra La Literatura en las Artes Combinadas I (FFyL-UBA). Integra el proyecto UBACyT *Tragedia, mito y poder en el mundo clásico y sus proyecciones en el contemporáneo*. Colabora en diversas revistas especializadas en arte.

conocieron personalmente durante el rodaje: “Estaba un día en la Place Fustenberg cerca de la iglesia de Saint Germain des Pres, tirado en el suelo, filmando una escena de *La cifra impar* en la que María Rosa Gallo se acercaba a la cámara caminando por el costado de las vidrieras. De pronto tenía a mi lado dos enormes pies, levanté la cabeza y vi a ese gigante que era Julio Cortázar.” (Félix-Didier, 1994: 8)

Con el transcurrir de los años se consolidó una amistad entrañable y muy prolífica entre ambos que no sólo derivó en la realización de las películas *Circe* (1963) e *Intimidad de los parques* (1964) sino que prolongó la reciprocidad en la escritura hasta 1975.

CARTAS DE MAMÁ

Este cuento de Julio Cortázar forma parte del libro *Las armas secretas* publicado en 1959. Al comienzo de “Cartas de mamá” se plantea otro título posible: “libertad condicional.” Luego sabremos que quienes se encuentran en este estado son Luis y Laura que viven en París en el presente de la historia. Pasaron dos años desde su partida de Buenos Aires estrechamente vinculada al fallecimiento de Nico, el hermano de Luis y ex pareja de Laura. Si bien creyeron iniciar una nueva vida en Europa, cada carta enviada por la madre de los hermanos les recuerda que el pasado los condena.

El narrador comienza describiendo el impacto que tiene en la vida de Luis cada vez que la portera le entrega un sobre con la estampilla de José de San Martín o de Bernardino Rivadavia, como recordatorio de la ciudad abandonada. Inmediatamente vienen a su mente imágenes de sucesos acontecidos en el barrio entre amigos y el caserón de Flores habitado por mamá. Aunque Luis agradece a la portera con un rutinario: “Merci bien, madame Durand”, su cotidianeidad se ve trastocada.

El personaje de Luis le otorga primordial importancia a las cartas que recibe de su madre. Las relee en el autobús, que conduce a la agencia de publicidad donde se desempeña como diseñador, y trata de contestarlas enseguida para cerrar esa puerta. En una oportunidad Luis le confiesa a Laura: “Si se pudiera romper y tirar el pasado como el borrador de una carta o de un libro.” (Cortázar, 2004: 250) De esta manera, el género epistolar se entrecruza con la vida de los protagonistas que reavivan su historia en el acto mismo de leer y escribir.

La rutina diaria de Luis se ve interrumpida por una nueva carta de mamá en la que se refiere a su hermano difunto Nico, espectro del pasado que no cesa de acosarlos en la distancia, como si estuviera vivo. La primera reacción de Luis es releer una y otra vez la frase escrita con tinta azul: “esta mañana Nico preguntó por ustedes.” (Cortázar, 2004: 253) porque necesita cerciorarse de que no sea una ilusión de su mente. Luego, prefiere pensar en que su madre ya no goza de buena salud motivo por el cual confundió el nombre de “Nico” con el de su primo “Víctor”. Igualmente, Luis decide no sólo no mostrarle la carta a Laura sino tirarla como si nada hubiera sucedido.

Por su parte, el personaje de Laura se muestra interesada por las cartas de la “madre” de Luis, así es como la llama estableciendo una distancia afectiva entre ambas, a pesar de que no le estén destinadas. Los envíos se dirigen a Luis y, en algún momento, manifiestan “saludos cariñosos para Laura.” (Cortázar, 2004: 252) Su atracción por las cartas radica en la característica del género femenino que en vez de arrojarlas prefiere volver a mirarlas en reiteradas ocasiones en busca de algún significado nuevo.

A lo largo del cuento, Cortázar otorga información para que los lectores reconstruyan los sucesos que ocurrieron en el pasado. Así, a partir de las evocaciones de Luis sabremos que Nico, cuya salud siempre fue delicada, falleció mientras su hermano y Laura estaban de luna de miel. Por lo tanto, las cartas de mamá parecen conferirle un perdón implícito por las decisiones tomadas.

El ocultamiento de la carta de mamá a Laura exhibe el modo de comportarse de Luis que recurre a la mentira, ya lo había hecho en los comienzos de su romance, para la construcción de su propia ficción. La farsa será imposible de sostener con la llegada del nuevo envío quince días más tarde en el que la madre anuncia que Nico viajará a Europa. El gesto de colocar la carta sobre la mesa de luz junto a la cama que comparten muestra la incidencia del pasado entre ambos. No pueden conciliar el sueño y, cuando lo logran, Laura sufre terribles pesadillas. Asimismo, se sirven del género epistolar para consultar al tío Emilio sobre el estado de salud de la madre.

Según José Mahieu: “las cartas - aparentemente normales - están desmintiendo ese pasado y la muerte del hermano, hasta volverse más reales que la propia información de los hechos sucedidos.” (Mahieu, 1984: 28) De esta forma, en la tercera carta la madre brinda los datos del arribo de Nico a Europa: “el barco llegaba efectivamente a El Havre

el viernes 17 por la mañana, y el tren especial entraba en Saint-Lazare a las 11.45hs.” (Cortázar, 2004: 265) Es decir, la aparición del fantasma es inminente, Luis y Laura ya no se plantean si es verdad, simplemente van a buscar a Nico a la estación y conversan sobre su delgadez en la tranquilidad de su casa. La carta que Luis comienza a escribir con un “mamá” en el encabezado tendrá la información sobre este suceso ficcional pero necesario para seguir viviendo.

UNA LECTURA-ESCRITURA CINEMATOGRAFICA

La cifra impar, ópera prima de Manuel Antín, expone desde el título la imposibilidad de consolidación del vínculo amoroso entre los personajes de Luis (Lautaro Murúa) y Laura (María Rosa Gallo) por la continua intromisión de mamá (Milagros de la Vega) y Nico (Sergio Renán) entre ambos. En la secuencia inicial puede visualizarse sobre la cómoda de la madre una foto en la que aparecen Nico, Laura y Luis enfatizando con la cámara el triángulo amoroso.

A diferencia del cuento de Cortázar, Antín de manera precedente a los créditos iniciales, decide partir de la frase que desatará el conflicto de la historia. En otras palabras, vemos a la mamá escribir la carta dirigida a la pareja que vive en París mientras dice: “esta mañana Nico preguntó por ustedes.” Este enunciado será reiterado en diversas ocasiones por la voz en off de la madre como la materialización de los pensamientos que acosan a Luis entorpeciendo su vida diaria.

En *La cifra impar* los personajes de mamá y Laura están contruidos en espejo, a modo de desdoblamiento. Cuando Laura se peina frente al espejo en París descubrimos que el retrato de la primera imagen en el placard de mamá correspondía a Laura y había sido realizado por Nico. La primera aparición de la anciana había sido mediante el reflejo del espejo en su interior. Así, esta dualidad será sostenida tanto en Buenos Aires como en París donde el retrato de la madre también es testigo de las lecturas de sus cartas. Durante sus pesadillas recurrentes Laura pronuncia: “mamá” otorgando nombre a su doble y fantasma que la acecha.

La relación dicotómica de los hermanos Luis y Nico también encierra un desdoblamiento. En un momento, Laura y Luis mantienen una conversación por el reflejo en el espejo que concluye con ella diciendo: “no me pasa nada”. Inmediatamente después, un diálogo del

pasado entre Nico y Laura con la misma respuesta es evocado. No obstante, nos interesa reparar en el cuestionamiento de Nico: “yo no soy Luis, soy Nico. Esta noche parece que lo has olvidado”. De esta forma, reafirma la constitución del doble Nico-Luis.

El director Manuel Antín se sirve del recurso técnico del *flashback* para transponer la compleja narrativa de Julio Cortázar. En el primero Luis, luego de bailar tango con Laura, expresa: “mamá, Laura es como vos, es vos” confirmando el vínculo dual entre los personajes femeninos y, al mismo tiempo, manifestando la relación edípica existente entre la madre y sus hijos. Otro *flashback* profundizará en lo antes mencionado al mostrar a Luis diciendo: “primero la sedujo a mamá desde chicos”, donde expone sus celos por la sobreprotección que recibía Nico producto de su permanente estado de salud delicado.

En el cuento el narrador asevera: “Cada carta de mamá (aun antes de esto que acababa de ocurrir, este absurdo error ridículo) cambia de golpe la vida de Luis, lo devolvía al pasado como un duro rebote de pelota.” (Cortázar, 2004: 249) Antín en su transposición se vale de esta frase metafórica de manera explícita minutos antes del primer salto temporal al pasado. Es decir, puede observarse a los chicos del barrio jugar con una pelota que cae en el caserón de Flores y será devuelta por mamá.

En este sentido, las cartas provenientes de Buenos Aires alteraban la supuesta tranquilidad parisina al entrecruzar pasado y presente. En un momento, Laura menciona irónicamente unos parlamentos del narrador en el cuento: “la vida es fácil en París, el trabajo pasable, el departamento bonito, las películas excelentes”. Sin embargo, los fantasmas se infiltran por la cerradura de la puerta y la última carta de mamá que anuncia la llegada de Nico a Europa.

En relación directa con este tema, la película toma el estado de “libertad condicional”, previamente planteado en el cuento, mediante la ilustración del encierro psicológico del que son víctimas los distintos personajes. La madre aparece con su perro Bobby detrás del enrejado de la casona y el recorrido de la cámara que acompaña a la pareja por las calles de París lo hace entre barrotes.

Según Gilles Deleuze, la concepción de *tiempo no cronológico* en la obra de arte refiere a la invención de “capas alucinatorias, que se caracterizan a la vez por ser un pasado pero siempre venidero.” (Deleuze, 2005: 168) En la última secuencia Laura y Luis van a la estación de trenes de Le Havre a esperar a Nico. La búsqueda por separado entre los

rostros es musicalizada con sonidos de tambores que intensifican el suspenso y anticipan la aparición inminente.

El film concluye con la naturalización de la presencia fantasmagórica en la cena de la pareja que se cuestiona no haber puesto un tercer cubierto. Finalmente, Luis escribe una carta a su madre para avisarle que Nico llegó a París y preguntarle: “¿por qué nos hizo esto, mamá?”. De esta manera, remarca una vez más la importancia del género epistolar y evidencia la completa intromisión de la ficción en la realidad.

CARTAS A MAMÁ

En “La salud de los enfermos”, que forma parte del contario *Todos los fuegos el fuego* publicado en 1966, Julio Cortázar vuelve a recurrir a la correspondencia como medio fundamental de comunicación entre los distintos personajes. A diferencia de “Cartas de mamá”, los envíos son dirigidos a la madre por parte del resto de los integrantes de la familia. Los hijos (Carlos, Rosa y Pepa) y los tíos (Roque y Clelia) encuentran en las cartas el recurso perfecto para ocultar a su madre el fallecimiento de su hijo menor Alejandro en un accidente de auto poco antes de llegar a Montevideo. Sin embargo, otros actores jugarán un rol imprescindible en el sostenimiento de la mentira como María Laura, la novia de Alejandro, y el doctor Bonifaz.

El relato comienza con la abrupta descompensación de la tía Clelia y la consecuente necesidad de llevar a cabo un “plan de acción”. En esas primeras líneas nos enteramos del delicado estado de salud de la madre de la historia quien no podía recibir malas noticias debido a sus problemas de salud. Además, los lectores empezamos a recibir indicios de la primera mentira: “ya lo de Alejandro se había vuelto tan difícil y ahora se agregaba esto.” (Cortázar, 2013: 41)

Más adelante, sabremos que luego de casi un año del accidente de Alejandro, la familia sigue escribiendo a su madre bajo el invento de que está en Brasil contratado por una firma de Recife para instalar una fábrica de cemento. En contraposición a la ficción pergeñada, Carlos y el padre de María Laura ya habían viajado a Uruguay para traer el cuerpo de Alejandro mientras el resto de la familia cuidaba de la dolorida madre.

La primera carta de Alejandro enviada desde Brasil es leída por Carlos a los pies de la cama de mamá. Así, la familia da inicio a la “comedia piadosa”, según la denominó la

propia tía Clelia, sugerida por el doctor Bonifaz para ocultarle la verdad. Al día siguiente, la madre dicta la respuesta de la carta a Rosa, firma con lápiz y besa el papel ingresando en la ficción armada para proteger su delicado estado de salud.

No obstante, la madre comienza a cuestionar la modalidad enunciativa de las cartas reparando en la escritura a máquina ya que denota cierta distancia afectiva. Además, se refiere a la ausencia de un supuesto apodo secreto con el que Alejandro la llamaba. Para Beatriz Trastoy, esta actitud crítica la transforma en un “*lector reflexivo* que adquiere la competencia adecuada para distinguir ficción de realidad, mentira de verdad.” (Trastoy, 1992: 106)

Siguiendo con esta línea, la familia inventa que Alejandro se lastimó un tobillo ante la insistencia de la madre con que venga de visita durante sus vacaciones. Su reacción es completamente negativa y hace que tarde dos días en recuperarse. Ese es el punto de quiebre que ubica a la madre en otro rol dentro del juego, decide no escribirle personalmente más a Alejandro delegando esta tarea en su hija Pepa que continúa con la farsa como si su hermano estuviera con vida.

El cambio en la recepción de mamá, que ya no es una lectora ingenua, se muestra en su falta de atención mientras Carlos le lee en voz alta una de las cartas. A medida de que el tiempo pasa, se indica que pasaron diez meses desde la partida de Alejandro a Brasil, algunos sucesos parecen hacer decaer la farsa. Por ejemplo, María Laura decide no volver a ir de visita los días jueves e introduce la sospecha de que mamá sabe la verdad.

Una de las mentiras pergeñada por los integrantes de la familia es la del conflicto diplomático entre Argentina y Brasil: “fue en esa época cuando tío Roque empezó a leerle las noticias de la tensión con el Brasil. Las primeras las había escrito en los bordes del diario.” (Cortázar, 2013: 54) En este sentido, el diario intervenido es otro de los recursos utilizados para sostener la “comedia piadosa”. El tío Roque, que había adquirido la habilidad de inventar en el momento, acota comentarios sobre situaciones no reales para otorgar mayor veracidad a los telegramas.

Según Alice Favaro, los demás miembros “siguen con la farsa de la permanencia de Alejandro en Brasil, estando sí concientes de que ha muerto, pero con una especie de resignación, abandono de la verdad, acostumbramiento a la mentira.” (Favaro, 2014: 148) Así, las cartas parecen ser no sólo el motor de la vida de mamá sino el *leitmotiv* del resto

de los miembros que encuentran en su redacción la posibilidad de negar el fallecimiento de Alejandro.

Cortázar retoma el inicio del cuento con la enfermedad y la posterior muerte de la tía Clelia. Este hecho también es ocultado a mamá a quien le hacen creer que está descansando en la quinta de Manolita. Inclusive fingen hablar con ella por el teléfono de la sala para que mamá pueda escuchar porque, como dice Carlos, “ya estamos tan acostumbrados a esta comedia, que una escena más o menos.” (Cortázar, 2013: 58) Entonces a partir de ese momento las cartas dirigidas a Alejandro le relatan el grave estado de salud de su tía.

El regreso del personaje de María Laura, luego de ser convencida por Rosa, parece restablecer el orden necesario para que mamá fallezca en paz. Sus últimas palabras confirman su posición incrédula: “Qué buenos fueron todos conmigo. Todo ese trabajo que se tomaron para que no sufriera. [...] Ahora podrán descansar. Ya no les daremos más trabajo.” (Cortázar, 2013: 60-61)

Finalmente, la llegada de la última carta desde Brasil, que es recibida y leída por Rosa con total naturalidad, significa la continuación del intercambio epistolar con Alejandro para informar, esta vez, sobre el fallecimiento de mamá. De esta manera, lejos de bajarse el telón de la “comedia piadosa” se crea una nueva ficción.

MENTIRAS PIADOSAS

La ópera prima del cineasta Diego Sabanés se basa en el cuento “La salud de los enfermos” de Julio Cortázar. Si bien cambia los nombres de los personajes e incorpora otros, la trama se centra en el vínculo por carta establecido entre la familia y el integrante ausente, Pablo (Walter Quiroz) en este caso.

En la secuencia inicial Jorge (Claudio Tolcachir), el hermano de Pablo, escribe en una carta: “la memoria es un músculo raro.” Inmediatamente después, tiene lugar el primer *flashback* de la historia que repone un tiempo pasado inexistente en el cuento. Mediante ese recuerdo de infancia nos enteramos del miedo de la abuela (Lydia Lamaison) de caerse de espaldas y no poderse volver a levantar. El encuentro de los nietos (Pablo, Jorge y Nora) cuando eran pequeños con una cucaracha dada vuelta en la cocina permite establecer un paralelismo entre este insecto y la abuela.

Una de las charlas del inicio del film muestra a Pablo proponiendo ocultarle la decisión de su partida a la madre (Marilú Marini) pero Jorge concluye en que “siempre se entera de todo.” De esta forma, desde el comienzo la mentira, elemento presente en el título, aparece como mecanismo para relacionarse entre familiares. En la transposición de Diego Sabanés, Pablo es músico y parte de gira a París. Antes de viajar, se sacan fotos que incluyen a su madre que sale de la pieza a pesar de su delicado estado de salud.

En las primeras imágenes, Jorge mira una foto de Patricia (Verónica Pelaccini), la prometida de Pablo. Esta situación cobrará sentido cuando comience un juego de histeria y seducción entre ambos gestado durante sus visitas a mamá por los preparativos del falso casamiento. Ese acontecimiento dará a lugar a la exposición de los desdoblamientos: mamá-Patricia y Jorge-Pablo. Por un lado, mamá le dirá a Patricia: “estás igual a mí en el día que me casé.” Por otro lado, Jorge devendrá en su doble cuando comience a vestirse con ropa de Pablo frente al espejo.

Luego de la salida de Pablo de la casa familiar, la criada cubre los muebles de su habitación con sábanas preanunciando su futura categoría de fantasma. Acto seguido, su hermana Nora (Paula Ransenberg), fusión de los personajes Pepa y Rosa, cierra con llave la pieza y la coloca en un tablero con los nombres de cada integrante de la familia. Ese accionar será reiterado en distintos momentos para indicar las ausencias de los otros miembros, tal como sucederá con el tío Ernesto (Hugo Álvarez) y la tía Celia (Claudia Cantero). Por otra parte, el cierre de la habitación de servicio va a evidenciar la crisis económica en la que se encuentran inmersos.

Un mes y medio más tarde de la despedida de Pablo y ante la falta de noticias, el doctor (Roberto Sarandria) les propone que le escriban una carta a la mamá dando inicio a la farsa. Luego del primer envío, la madre pide lápiz y papel para responder la correspondencia. A partir de ese suceso, vemos el proceso de producción de las cartas, pergeñadas entre hijos y tíos, para el cual buscan información pertinente, diseñan un mapa para marcar el recorrido de la gira musical internacional y juntan estampillas.

Muchas veces los envíos son acompañados por obsequios (un disco de vinilo, un perfume, una manta, un almohadón, un cuadro) especialmente comprados por Pablo en París. El primer regalo, que es un juguete óptico en el cual pueden visualizarse conejos saltando, conduce a otro *flashback* en el que la abuela mata al conejo mascota de la

infancia de sus nietos. Nos resulta de suma importancia la reacción que tiene la madre al mentirles a los hijos diciéndoles que “volvió al bosque.” En este sentido, el engaño va a ser una constante a lo largo de toda la película.

Sabanés incorpora al personaje del padre (Víctor Laplace) ilustrándolo como un seductor con debilidad por las mujeres y el alcohol. Un salto temporal al pasado muestra el encuentro clandestino que mantiene con su amante durante una fiesta organizada en su casa. Nora, que es testigo de la situación, va a contarle a su madre sobre la infidelidad pero su madre la golpea negando lo ocurrido con una mentira “estaba ayudando a la mujer descompuesta.”

La construcción del padre se funda sobre el engaño. Así, la escena en la que realiza trucos de magia para sus hijos lo reafirma en su rol de prestidigitador. En cambio, el personaje del contador Millstein se cimenta en oposición a su figura, este hombre introvertido parece envidiar al padre por su éxito con las mujeres y sus posesiones. Jorge se sirve de esta idealización e inventa una anécdota de su padre en un burdel para venderle una lámpara y sacar algún provecho económico.

Consideramos que también puede establecerse un vínculo intertextual entre la película y el cuento de Julio Cortázar “Casa tomada” en el que dos hermanos, Irene y el narrador, tienen que ir abandonando distintas partes de su hogar por la presencia de intrusos que los acosan. Como mencionamos anteriormente en el presente trabajo, las puertas de las habitaciones en *Mentiras piadosas* se van cerrando a medida de que avanza el relato. Además, Jorge insiste en vender muebles y ropa para poder mantener la farsa pero se niega a abandonar la casa y Nora se ocupa de las tareas domésticas.

En el film la madre fallece luego de bajar por las escaleras a la planta baja, lugar de construcción del artificio, rodeada por las cartas. De ese modo, se sugiere a los espectadores el descubrimiento del engaño por parte de mamá. Al igual que en “Casa tomada”, los hermanos Jorge y Nora quedan viviendo solos como un matrimonio. En la secuencia final continúan con el intercambio por carta, que incluye regalos, con Pablo. Por último, la naturalización de la irrealidad en la vida cotidiana derivará en la presencia material del fantasma cuya silueta aparece en la puerta de la casa.

PALABRAS FINALES

En el presente estudio hemos analizado las transposiciones *La cifra impar* y *Mentiras piadosas*, basadas en los cuentos “Cartas de mamá” y “La salud de los enfermos” de Julio Cortázar, a la luz del género epistolar. Consideramos que en ambos films el intercambio por carta es el principal garante de las ficciones construidas por los distintos personajes. Así, en la redacción de situaciones imaginarias aparecen evocados los familiares ausentes. Por lo tanto, la mentira es el recurso fundamental para sostener la correspondencia Buenos Aires-París.

Las cartas trastocan la linealidad del tiempo produciendo saltos hacia el pasado que son transpuestos mediante el recurso técnico del *flashback*. Asimismo, el debilitamiento de los límites entre realidad e irrealidad deriva en el desdoblamiento de los protagonistas. Por un lado, son dobles de sus hermanos devenidos en fantasmas (Luis-Nico, Jorge-Pablo) y, por otro lado, las madres encuentran su reflejo en sus nueras (Laura y Patricia) poniendo en evidencia el vínculo edípico que las une con sus hijos.

Igualmente, los triángulos amorosos (Nico-Laura-Luis, Pablo-Patricia-Jorge) manifiestan la imposibilidad de construir un lazo afectivo que no esté cimentado en el engaño. Por último, los escritos son pergeñados en el encierro de las viejas casonas familiares ligadas al pasado del cual los personajes no pueden escapar. Ahora bien, es en esos lugares donde los espectros retornan con la esperanza de revivir en alguna línea.

BIBLIOGRAFÍA

- Cortázar, Julio.** *Cuentos completos/I*, Punto de lectura, Buenos Aires, 2004.
- Cortázar, Julio.** *Todos los fuegos el fuego*, Punto de lectura, Buenos Aires, 2013.
- Deleuze, Gilles.** *La imagen-tiempo*, Paidós, Buenos Aires, 2005.
- Favaro, Alice.** “Estudio acerca de una transposición: de «La salud de los enfermos» a «Mentiras piadosas»” en *Cuadernos del Hipogrifo*, Italia, 2014. Disponible en: <http://www.revistaelhigogrifo.com/wp-content/uploads/2014/11/143-1581.pdf>.
- Feldman, Simón.** *La generación del 60*, Legasa, Buenos Aires, 1990.
- Félix-Didier, Paula.** “Cazador de crepúsculos” en *Film*, Nro. 10, Buenos Aires, 1994.
- Mahieu, José.** “Cortázar en cine” en *Cine Libre*, Nro. 7, Buenos Aires, 1984.
- Neifert, Agustín.** *Del papel al celuloide: escritores argentinos en el cine*, La Crujía, Buenos Aires, 2003.
- Oubiña, David.** *Manuel Antín*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1994.
- Sández, Mariana.** *El cine de Manuel. Un recorrido sobre la obra de Manuel Antín*. Capital Intelectual, Buenos Aires, 2010.
- Torlucci, Sandra.** “Manuel Antín: el lenguaje y sus inexplorados laberintos” en *Cine argentino. Modernidad y vanguardias (1957/1983)*, Volumen II, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2005.
- Trastoy, Beatriz.** “La salud de los enfermos de Cortázar: notas sobre la ficción teatral” en *Latin American Theatre Review*, otoño, Kansas, 1992. Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/949>.