

**CINE Y LITERATURA:
IMPRESIONES SOBRE LOS RITOS DE PASO**

**CINEMA AND LITERATURE:
IMPRESSIONS OF RITES OF PASSAGE**

Gustavo Fontán¹

Resumen

En este artículo se aborda el concepto de apropiación como movimiento de pasaje entre una ficción literaria y una película, aplicado a las novelas *El limomero real* y *Nadie nada nunca* de Juan José Saer y su transformación al lenguaje cinematográfico. En este sentido, se intenta hallar en la reinención que Saer hace del universo del litoral, una mirada que se vuelca sobre el mundo para narrar la imposibilidad de conocerlo, como un procedimiento válido para el cine. Por otro lado, se desarrolla la idea de que cada una de las novelas está sostenida por una experiencia particular del tiempo. A partir de esas formas particulares de concebir una mirada sobre un universo determinado y una concepción del tiempo narrativo se realiza la apropiación para trabajar con dos películas, una ya filmada, *El limonero real*, y la otra todavía en proceso de preproducción, *Nadie nada nunca*.

Palabras clave: apropiación- tiempo- narración-cine-literatura.

Abstract

In this article, the concept of appropriation is approached as a movement of passage between a literary fiction and a film, it is applied to the novels *El limomero real* and *Nadie nada nada* by Juan José Saer and its transformation to the cinematographic language. In this sense, it's about to find in Saer's reinvention of the "litoral", a look that turns to the world to narrate the impossibility of knowing it, as a valid procedure for cinema. On the other hand, it develops the idea that each of the novels is sustained by a particular

¹ Licenciado en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, realizó estudios de Dirección de Cine en el Centro Experimental de Realización Director de cine y teatro. Profesor de la carrera de dirección cinematográfica. Escritor y guionista. Director de cine y teatro. Entre sus producciones más importantes podemos mencionar: La orilla que se abisma (2008), un diálogo con la poética de Juan L. Ortiz, Elegía de abril (2010), La madre (2009), El árbol (2006), El paisaje invisible (mediometraje - 2003), Donde cae el sol (2002), Marechal, o la batalla de los ángeles (2001), Ritos de paso (telefilm - 1997), Canto del cisne (corto - 1994), Luz de otoño (mediometraje - 1992).

experience of time. From these particular ways of conceiving a look at a certain universe and a conception of narrative time, the appropriation is made to work with two films, one already filmed, *El limonero real*, and the other still in the process of preproduction, *Nadie, nada, nunca*.

Keywords: appropriation; movie narration time; literature.

I.

Por lo general, en todos los ámbitos, se utiliza la palabra adaptación para referirse al pasaje de un texto literario a una película. Este uso parece estar sostenido en la idea de concebir a la película como un dispositivo cuyo fin es *darle vida* al texto original, en el que se basa.

Prefiero, por diversas razones que desarrollaré en este trabajo, el término *apropiación* para hablar de la relación entre cine y literatura. Entiendo que esta idea (la de apropiarse) pone en cuestión el sentido, aparentemente unívoco, que se aloja en la palabra *adaptación*. *Reescritura*, *transposición*, *intertextualidad*, son otras de las palabras que se utilizan para dar cuenta de un conjunto de relaciones entre ambas esferas artísticas. Podríamos agregar otros términos que intentan poner de relieve los procedimientos propios de los pasajes: *recrear*, *reflejar*, *aproximarse*, *rozar*, *asir*.

Considero que en torno a la palabra *apropiación* se abre un campo de una enorme riqueza teórica que pone en evidencia las tensiones que residen, fundamentalmente, en las diferencias profundas entre ambos lenguajes.

Cuando se toma un texto literario para transformarlo en una película, las decisiones involucradas son variadas y de distinta índole. La suma y la complejidad de estas posibilidades no hacen más que manifestar una relación, entre ambas disciplinas, que deberíamos entender como fantasmal. Pensar esa relación sería, entonces, como rodear una sombra, con más preguntas que certezas.

En este sentido, me propongo aquí desarrollar un conjunto de impresiones sobre estos interrogantes a partir del trabajo que hice con dos novelas de Juan José Saer: *El limonero real* y *Nadie nada nunca*. E trabajo con la primera de ellas se encuentra terminado, es decir, ya existe como película, mientras que, con la segunda novela está, al momento de escribir este ensayo, en un estado intermedio: existe un guion cinematográfico pero todavía la película no fue rodada. Las decisiones y las consideraciones a las que me referiré, a partir de la labor con ambos textos, solo servirán de ejemplo de la infinitud de problemas que habitan esta tarea. “Hay que contemplar la obra literaria con ojos de cineasta”, dijo Robert Bresson, al ser consultado sobre el tema, ya que varias de sus películas tienen un origen en un texto literario.

El acto de *apropiación* de un texto literario con el fin de transformarlo en una película es un movimiento de doble signo. Es un acto amoroso, por un lado, es el amor a un texto, es el reconocimiento de esa huella que un texto deja en nosotros para siempre. Pero, por otro, es un acto cargado de violencia. Es a partir de un texto, sí, pero es necesario saber que solo si uno se desprende del texto puede nacer una película. Una creación nueva, que reconoce su origen, pero que se ha separado lo suficiente de este. A partir de esa separación, de ese desprendimiento, la película como tal define y construye su propio universo, se vuelca sobre las decisiones y la lógica que la constituyen. La película, para *ser*, debe olvidarse del texto del que ha nacido. Quedará, sí, su sombra.

II.

Saer fue una inflexión en mi experiencia como lector. *El limonero real*, el primer texto que leí del autor santafesino, me interpeló, fundamentalmente, a partir del borramiento, eso entendí después, entre narración y poesía. Primero fue el impacto y tiempo después esta conciencia: en *El limonero real*, -también en *Nadie nada nunca*, como en muchos de sus textos-, se narra de otra manera: la narración pone en cuestión, como lo hace la poesía, cualquier discurso cerrado sobre el mundo y restituye para lo real la conciencia del enigma. Para ello, rompe las fronteras entre acción y contemplación: “La *vita contemplativa* sin acción está ciega. La *vita activa* sin contemplación está vacía”. Aunque seguramente no es así, esta idea del filósofo coreano Byung-Chul Han parece ser una consideración desprendida de las lecturas Saer.

Esas novelas, junto a textos de otros autores del litoral, como Juan L. Ortiz o Arnaldo Calveyra, quedaron en mí como una especie de cicatriz. Mucho tiempo después, cuando llegó la experiencia del río, el real, la cicatriz se abrió. Navegué el Paraná en un pequeño bote, me llevaban a visitar las islas. Esa inmensidad, aparentemente serena, pero amenazante siempre, produjo un efecto extraño; en ese silencio del amanecer, sentí que el tiempo se curvaba hacia un pasado de lecturas y un futuro de cine. El contacto con ese lugar del mundo, con el río, con esa luz, con las islas y con sus habitantes, resignificaron en mí todas aquellas lecturas. El río activaba la memoria del río, la alucinaba. Encuentro en esta experiencia, en el contacto con la materia original, la primera posibilidad de trabajar con *El limonero real* y *Nadie nada nunca*: ahí estaba el mundo para ser mirado. Ahí estaba también el impacto sobre mi sensibilidad que me permitiría convertir en mías –primer acto de *apropiación*- las imágenes de Saer.

La existencia del mundo, concreta, material, me otorgaba la posibilidad de profundizar en un procedimiento que me interesaba entonces y me sigue interesando: mirar el mundo de una manera particular, pidiéndole, por decirlo con palabras de Arnaldo Calveyra: “una imagen, el favor de una imagen le pedía”. La narración se alimenta de la materia del mundo, encuentra en él sustancia y carácter. Esta operación no es la única: la narración deviene de un doble movimiento: por un lado, el dispositivo ficcional, el que queda establecido en el guión -ya hablaré un poco de estas operaciones previas, en los que la novela o el texto literario ya quedó atrás-, se vuelca sobre el mundo, espera de él una huella, un desborde o un abismo, una intensidad, un matiz único. Y, por otro lado, esos materiales son inscriptos en una nueva invención a partir de las operaciones de puesta en escena y montaje. La narración crea un mundo nuevo con la materia del mundo. Los modos en que las imágenes encuentran su movimiento en una secuencia o la rasgadura que puede aparecer entre una imagen visual y una sonora o la dimensión de lo ausentado entre una imagen yuxtapuesta a otra, son algunas de las cosas que consideramos cuando pensamos el cine.

El procedimiento narrativo que encontraba en Saer, la mirada que se posa sobre un territorio para reconstruirlo, pero abismado, me resultaba, por la condición material de las imágenes del cine, un campo de inmensas posibilidades.

Un guión, aunque siempre frágil y precario, es una primera disposición de la materia narrativa. Se podría hacer un inventario de todas las posibilidades que se desechan cuando se realiza la *apropiación* de un texto para hacer una película. En *El limonero real* sabía que intentar reproducir la variedad de voces, por ejemplo, o el arco temporal que despliega Saer, en su novela, era un acto imposible. La decisión inaugural consistió en

limitar los sucesos narrados a ese 31 de diciembre. Es hermosa, por ejemplo, la secuencia de la novela en la que Wenceslao llega con su padre a la isla por primera vez. Desde el principio entendí que no era posible la *apropiación*, extraordinariamente eficaz en la novela, de un arco temporal tan amplio. Haberlo intentado me hubiese colocado, es probable, en una línea errónea: la sujeción de manera literal a un argumento que transformara a la película en una mera ilustración de un texto literario.

En una de las primeras escrituras de la novela, *El limonero real* empezaba así:

{ Amanece

y ya está con los ojos abiertos.

Queda un momento ciego

sin ver, todavía mezclado en lo que ha entrevisto en el sueño,

-para algunos el pasado que se hace presente,

para algunos, } (Saer, 2012)

Por supuesto, Saer reescribe y quita, fundamentalmente quita. Lo que debe desprenderse de la escritura no puede ser nombrado: el pasado que se hace presente constituye la experiencia particular del tiempo que funciona como sostén de la novela. Atendí a esto con mucho cuidado. Vino a mí una idea, que transcribo de memoria, no sé si es textual, de San Agustín con respecto al tiempo que se relaciona con el que plantea Saer: todo el tiempo es presente. Habría, entonces, un presente de cosas pasadas, la memoria, un presente de cosas presentes, y un presente de cosas futuras, la espera. El presente queda constituido con la suma de esos tiempos, como capas de acuarelas superpuestas. Esa idea del tiempo me parece maravillosa para pensar el cine y encuentro ligazones profundas en la experiencia de lectura que tuve siempre en relación al autor santafesino. Me sirvió mucho

para pensar el funcionamiento del tiempo en *El limonero real*. Pero no desde el desarrollo del *flashback* o de las anticipaciones, siempre ligadas al argumento, sino desde la percepción. Algunos recursos eran más efectivos que otros -siempre es así- para conseguirlo.

Toda película es un acto colectivo. El director aporta los lineamientos, las intenciones más profundas, pero la ejecución queda en manos de varias personas. Por esa razón, son centrales la formulación de preguntas pertinentes y la organización de los esfuerzos para que las sensibilidades particulares queden sujetas a aquello que está en el fondo de las intenciones. Esa es la tarea del director. Entonces, una de las preguntas que instalé en las charlas previas a la realización estuvo ligada al tiempo. Si la experiencia de Wenceslao es una experiencia particular del tiempo, ¿cómo debíamos trabajar la dimensión temporal del relato? El problema era grande. No hablo, insisto, del tiempo en su dimensión cronológica, sino de la experiencia del tiempo. Había algo ahí que me interesaba resguardar ya que el avance de las horas de ese 31 de diciembre está ceñido, para Wenceslao, a la ausencia del hijo y a la ausencia de Ella, decidida a sostener el luto ocho años después y a no moverse de su casa. La ausencia de Ella subraya la ausencia del hijo muerto. El “no” tensiona las acciones. El tiempo, aunque avanza durante el día, está enrarecido para Wenceslao: vive, transita las horas con una soga al cuello. Creí, entonces, al escribir el guión, que era posible tomar de la novela el procedimiento de volver atrás y empezar nuevamente. Cuatro veces el relato se detenía y volvía a empezar. Creí que así aparecería algo que podríamos percibir como la dificultad del tiempo para seguir adelante. Funcionaba muy bien en los papeles y le dedicamos varias reuniones previas al rodaje para ver cuáles eran las alteraciones que podíamos considerar para cada uno de los comienzos. Nos

entusiasmaba mucho la idea. El problema lo detectamos en cuanto empezamos a filmar. Enseguida nos dimos cuenta de que lo que era eficaz en las palabras no lo era en la materia del cine. Lejos de ayudarnos a profundizar en lo que buscábamos se ponía en evidencia lo que debía estar escondido. Por suerte nuestro montajista, Mario Bocchicchio, se había instalado con nosotros para trabajar desde el primer día de rodaje y lo detectamos enseguida. Había que elegir otro camino: intentamos, entonces, darle espesor al tiempo a través de la percepción construida en los desplazamientos que hace Wenceslao, o en momentos particulares como la siesta, para ir enrareciendo la percepción. En cada uno de esos movimientos, la relación entre las imágenes visuales entre sí o la relación entre las imágenes visuales y sonoras construyen una percepción del mundo que de ninguna manera es cómoda. Lo pensamos siempre como un mundo rasgado. Wenceslao tiene una duda: ¿Ella podrá perdonarle alguna vez el hecho de estar vivo? Esta pregunta atraviesa cada acto de Wenceslao. La vida es la de siempre, los actos son los cotidianos, hacer mate, remar, comer, pero el tironeo entre la vida y la muerte es permanente. La percepción del mundo, por lo tanto, tiene una continuidad pero aparente. No es cómodo estar en el mundo. No debe ser cómoda la percepción del mundo. Por eso no hay sutura definitiva entre la imagen visual y la imagen sonora. El pasado habita el presente. Y el futuro prometido en el rito de pasaje hacia el año nuevo se inscribe sin promesas de bienestar en la experiencia de Wenceslao. El tiempo avanza hacia el abismo del pasado.

Con *Nadie nada nunca* nos encontramos con un problema similar en relación al tiempo y a las alteraciones de los puntos de vista. No hay una posibilidad en una película de tomar literalmente todos los sucesos y los procedimientos de la novela: nos llevaría a un callejón sin salida. No hablo de un problema de producción o económico, hablo de un

problema narrativo, hablo del equilibrio necesario entre trama y percepción. No hay forma de reproducir literalmente todas esas alteraciones, marchas y contramarchas en el tiempo, saltos de punto de vista. Esos saltos traen implicados grandes alteraciones de la luz, por ejemplo, debido al momento del día en el que ocurre el hecho. Pueden pasar desapercibidos en la literatura porque la continuidad está en la voz, entre otras cosas, pero no en el cine. Esos saltos, en el cine, por la condición material de la luz, se vuelven evidentes y pueden ser, la mayoría de las veces, contraproducentes. Es necesario, entonces, un recorte que posea unidad en sí mismo, y que resuelva el problema de otra manera. Lo mismo con las alteraciones de punto de vista. Me gusta mucho, por ejemplo, la escena en la que el bañero recuerda los momentos finales de su prueba de permanencia en el agua, el modo como su percepción se altera producto del esfuerzo y el mundo se vuelve inestable, acuoso. Tomamos esa secuencia en nuestro guión y funciona. Pero, ¿lo resistirá la película que pensamos, más sujeta al punto de vista del Gato Garay? Lo estamos discutiendo: el ejercicio de imaginar una narración en materiales inexistentes todavía.

Usé varias veces la palabra *percepción*. Quisiera volver a ella porque encuentro en relación a todo aquello que queda alojado en esa palabra algo medular del cine que me interesa. Dice Saer: “El mundo es difícil de percibir. La percepción es difícil de comunicar. Lo subjetivo es inverificable. La descripción es imposible. Experiencia y memoria son inseparables. Escribir es sondear y reunir briznas o astillas de experiencia y de memoria para armar una imagen”. (Saer, 1994) De esta idea nos apropiamos, de este procedimiento. Entonces, el trabajo con las novelas de Saer nos pone ante esta necesidad: reunir briznas de experiencia, fragmentos de realidad, para armar una visión. Lo que encontramos en las novelas, aquello de lo que nos apropiamos, es la imposibilidad de tener

una lectura o una percepción unívoca del mundo. El mundo siempre está rasgado. El acecho, los rodeos, la inminencia, la fuga de lo que parece cercano, los saltos en el tiempo, el fuera de campo, las alteraciones de punto de vista, constituyen un conjunto de estrategias para reponer en la narración la experiencia que está en el origen. La narración es la elaboración de lo real que siempre es resistente y enigmático. Para ello se despliegan una multiplicidad de recursos que ejercen una acechanza sobre el mundo. La narración invariablemente da cuenta de esa imposibilidad. A este punto quería llegar. De lo que nos apropiamos al trabajar con Saer es, por un lado, de la idea a la que acabo de hacer referencia: la narración como una acechanza sobre el mundo que se resiste a ser descubierto porque lo enigmático es su condición. Y, por otro, nos apropiamos de las experiencias particulares del tiempo que funcionan como el sostén de cada una de las novelas.

En *El limonero real*, como dijimos, es el pasado que se hace presente. La marcha hacia el futuro, el Año Nuevo, está tensionado por el pasado donde el único hijo de Wenceslao murió, pasado que Ella, por su negación a abandonar el luto y su implacable resistencia a la celebración familiar, sostiene y reactualiza. En *Nadie nada nunca*, en cambio, el presente está tensionado fundamentalmente por el futuro: el terror que empieza a sobrevenir, impidiendo que la vida siga con su movimiento habitual. A diferencia de *El limonero real*, el presente está abismado por el futuro.

En ese sentido, lo primero que le diré a mi grupo de trabajo cuando comencemos con la preproducción es que tenemos que rodar *Nadie nada nunca* como una pesadilla. Como una pesadilla de la que no se sale, no hay afuera y adentro. Debemos pensarlo con las emociones que conocemos, para que los recursos elegidos nos acerquen a esa experiencia. Pensaremos, desde las distintas áreas que forman parte de la realización de una

película, estrategias y recursos para esto. Lo pensaremos en torno a la percepción, no en relación a las informaciones o al argumento. Claro que también está el argumento y están los personajes que desarrollan acciones. Pero no es posible pensar seriamente en la película si no atendemos a la experiencia y las emociones que intentamos reponer. La pesadilla es la experiencia particular del tiempo que impregna *Nadie nada nunca*, su aroma: “El tiempo comienza a tener aroma cuando adquiere una duración, cuando cobra una tensión narrativa o una tensión profunda, cuando gana en profundidad y amplitud, en *espacio*.” Byung-Chul Han (2019)

En la construcción de la pesadilla se vuelve central la idea de inminencia. Cuando el Gato Garay le cuenta a Elisa que se internó en el campo, ella muestra su terror. “El campo, dice, y sobre todo de día, a la luz del sol le produce pánico. Siempre tiene la impresión de que entre los yuyos se oculta *algo, algo* que no espera otra cosa que la llegada de algún caminante para ponerse en evidencia.” Algo puede sobrevenir en cualquier momento, en el río, los pastizales o en un balcón de una calle desierta de pueblo. Eso que puede aparecer, constituye siempre una amenaza y provoca terror. Sobre esto trabajaremos con el grupo: el carácter y la experiencia del tiempo que son el sostén de esta pesadilla. Nos preguntaremos si el sentido del horror que trae el futuro está transformado en pesadilla por la memoria del horror. Tenemos que saberlo para filmar. Indagar en esa memoria para darle carácter a la amenaza.

Hacer nuestras estas ideas de Saer nos obliga, entonces, al llevar adelante cada película, a pensar de nuevo en la elección de los recursos, con la conciencia de que las estrategias narrativas no pueden ser consideradas por fuera del lenguaje. Cuando nos sentemos con el grupo de trabajo a pensar en la realización de *Nadie nada nunca* ya la

novela habrá quedado atrás. Desplegaremos un pensamiento a partir de la materia del cine: las imágenes visuales y sonoras, los signos que las constituyen, su devenir. Pensaremos cuestiones de la luz, del tratamiento del espacio, de la elección de los actores y los modos expresivos de su actuación, del trabajo con el sonido y el montaje. Lo haremos para filmar una pesadilla junto al río. Pensaremos en la luz abismada de febrero, en los rostros, en los intersticios entre cada plano, en la sincronía o no de la imagen visual y sonora. Y pensaremos en los cuerpos. Los cuerpos en el agua, y los cuerpos en el sexo. Y también los cuerpos de los caballos. Y pensaremos en el mundo, en la propia materia del mundo, que se desintegra con el avance de la violencia institucional. ¿Cómo se filma esa desintegración? Y pensaremos en esa amenaza que está en el futuro, tal vez, porque la conocimos en el pasado. Amenaza que es de otro carácter que la que habita en lo desconocido. Y, como dije, indagaremos en esa memoria, porque conocemos ese horror. Pero, ¿cómo se trabaja con la memoria? ¿Cómo se trabaja con esa inminencia? Hablamos siempre de la percepción y de las emociones que aloja. Pensaremos en esa pesadilla, y lo haremos con la materia del cine, ya que la *apropiación* tiene esa doble condición, profundamente simultánea y frágil, aunque solo posible de formular de manera sucesiva en el lenguaje y en el hacer artístico: el amor, primero, la violencia, después, el más humilde y agradecido de los olvidos, finalmente.

Bibliografía:

Bresson, R, (2014), *Bresson por Bresson. Entrevistas 1943-1983* (Margarita Martínez, trad.). Buenos Aires: El cuenco de plata.

Byung-Chul Han, (2019), *El aroma del tiempo* (Paula Kuffer, trad). Lanús, P.B.A: Herder.

Calveyra, A, (2012). *Poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Saer, JJ, (1974), *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral.

Saer, JJ, (1980), *Nadie nada nunca*. Buenos aires: Seix Barral.

Saer, J.J. (1984). *Razones*. Diálogo entre María Teresa Gramuglio y Saer.

Saer, J.J. (2012). *Papeles de trabajo*. Buenos Aires: Seix Barral.

Anexo de fotografías



Investigación para la película "Nadie nada nunca". Fotógrafo Gustavo Schiaffino



El río Colastiné. Fotógrafo Gustavo Schiaffino



Gastón Ceballos interpretó al Ladeado en "El limonero real". Fotógrafo Gustavo Schiaffino



Eva Bianco y Rosendo Ruiz, como Rosa y Rogelio, en "El limonero real". Fotógrafo Gustavo Schiaffino



Germán de Silva en el papel de Wenceslao, "El limonero real". Fotógrafo Gustavo

Schiaffino



"El limonero real", la espesura de lo real. Fotógrafo Gustavo Schiaffino