



Marcos Zangrandi
El Los agentes dobles: escritores y cineastas en la transformación del cine argentino
Rosario
Beatriz Viterbo
2023
188 páginas

Beatriz Viterbo | EDITORA ESTÉTICAS

PALABRAS CLAVE: CINE – LITERATURA – ARGENTINA – AUTOR –
ADAPTACIÓN – COLABORACIÓN

KEYWORDS: CINEMA – LITERATURE – ARGENTINA – AUTHOR – ADAPTATION – COLLABORATION

Diálogos entre el cine y la literatura en el campo cultural argentino

Franco Denápole¹

Hay, en la historia del cine argentino, un particular período de renovación marcado tanto por los temblores que se producen en un momento de inestabilidad política a nivel nacional como por una importante transformación de las relaciones entre cineastas y escritores. Las décadas de los '60 y '70 son, efectivamente, el escenario en el que se resquebrajan los límites tradicionalmente impuestos entre la esfera de lo cinematográfico y lo literario. Este es el evento cultural que Marcos Zangrandi pretende describir en *Los agentes dobles: Escritores y cineastas en la transformación del cine argentino*. Este tiempo se destaca, según el autor, por la presencia de un fenómeno que parece repetirse y volverse síntoma lo descrito anteriormente: los denominados “*agentes dobles*, dúos de figuras móviles y complementarias de cineastas y escritores que alteraron sus roles tradicionales para

¹ Estudiante del profesorado en Letras, UNMDP. Adscripto de la materia Semiótica (Departamento de Letras, Facultad de Humanidades) y de Guion (Tecnatura Universitaria en Comunicación Audiovisual, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño). Becario CIN. Editor en jefe de la revista digital de cine y literatura *Letraceluloide*. Mail de contacto: fdenapole@gmail.com

hacer emerger un territorio de proyección utópica, nuevo para la literatura y nuevo para el cine argentino” (40).

El texto se divide en cinco capítulos principales ceñidos por dos paratextos: el primero a modo de introducción y el segundo, que funciona como una suerte de conclusión. El libro comienza, entonces, con un apartado titulado “La proyección de un nuevo territorio”, en el que Zangrandi establece un terreno común de información y delinea una particular lectura de los puntos principales que justifican el estudio de este tema. Se argumenta, en este primer momento, la decisión (tal vez la más importante y significativa en toda la obra) de reivindicar la cuestión de la colaboración artística como un punto central a la hora de comprender el devenir del campo cultural. En efecto, la constitución de parejas o pequeños grupos de trabajo conformados por escritores y directores de cine no es, quiere discutir Zangrandi, un asunto menor, una excentricidad o un detalle curioso, sino una “respuesta” a “la turbulencia política y financiera argentina, más la reestructuración reiterada y disputada del sistema cinematográfico” (40), así como una consecuencia directa de “las vicisitudes que sufrió el campo literario argentino durante los años cincuenta” (11).

En esta introducción el autor define el concepto principal del texto, es decir el de los “agentes dobles”, a los cuales ubica:

fundamentalmente a partir de la segunda mitad de los cincuenta y los primeros años del siguiente decenio. El hito simbólico inicial fue, sin dudas, *La casa del ángel* (1956), mientras que el cierre se produjo con la última película en que trabajaron Manuel Antín y Julio Cortázar, *Intimidad de los parques* (1964).

El proceder de Zangrandi lo lleva a pintar un cuadro de época en el que se cruzan acontecimientos políticos y circunstancias de un clima cultural vinculado, por un lado, a “una transformación completa en el modo de hacer y de ver cine” (40), y, por el otro, a “los cuestionamientos acerca del lugar sociocultural de la literatura”, originados por “la visibilidad y legitimidad política que adquirieron la movilidad social (fruto de la presencia del peronismo en la vida argentina) y la cultura de masas (asociada a los sectores populares)” (11). En el último de los segmentos en que se divide el capítulo en cuestión, el autor se dedica a dar cuenta de la realidad política que viven los sujetos asociados a la producción cinematográfica en estos años. La noción central sobre la que Zangrandi traza su línea del tiempo es la de “*anno zero* del cine argentino”, es decir, el año 1956, en el cual se “provocó una interrupción absoluta del aparato cinematográfico” (25). Este es el punto de inicio para la “redefinición de la realización” y la “innovación formal y narrativa” (25) del quehacer cinematográfico en el que tuvieron un rol principal los “agentes dobles”.

Hacia atrás, el autor perfila un panorama marcado por tres etapas importantes: el primero, que va desde la década de los '30 hasta 1945, es la "época dorada" de los estudios, el "star-system" y el modelo industrial de raíces norteamericanas (25); la segunda ocupa los años entre 1946 y 1955. Se trata del período peronista, caracterizado por una política proteccionista que privilegiaba el estreno de películas nacionales sobre las extranjeras y que se mostraba generosa respecto a la obtención de créditos para la realización, lo cual, sin embargo, "terminó generando una gran cantidad de proyectos de sellos grandes o de pequeñas cooperativas ocasionales que obtenían fácilmente créditos y no volvían a invertir en el negocio del cine" (27); la tercera se corresponde al después del "anno zero", hito en la historia del cine argentino en el cual, por cuestiones como "los conflictos gremiales con los trabajadores del cine" (27) pero, principalmente, por el hecho de que "el gobierno militar suspendió los créditos" (27) que se otorgaban durante el peronismo, el sistema de estudios comenzó a tambalear hasta que se desmoronó, por lo que "dejó de ser el articulador y el eje productivo del cine argentino" (28).

Sería restarle importancia al momento de renovación que sobrevino en los años posteriores si no se tuviera en cuenta que no se trató de un fenómeno meramente estético, sino un verdadero cuestionamiento del aparato económico/cultural que rodeaba al concepto de cine en el momento. Dice Zangrandi: "Fue en este marco que se abrieron las discusiones en torno a los modos de reformular la realización y la circulación de películas" (24), y, lo que es más:

no se restringía a una cuestión de rodaje en escenarios naturales y de incorporación de actores no profesionales, o, más aún, de modernización del lenguaje, sino de una diversificación y redefinición del cine en el mapa cultural. Esto significaba ampliar el carácter meramente masivo (aunque tampoco implicaba renunciar a este aspecto) y, en esta dirección, transformar y prestigiar la dimensión de la pantalla grande (25).

Es en el contexto de este proceso que surgen las colaboraciones entre escritores y cineastas, las cuales generan un doble movimiento: en primer lugar, hacia la consolidación de un territorio común entre el cine y la literatura en tanto disciplinas artísticas y, derivado de esto, una alteración de los roles tradicionales en el aparato de producción de bienes culturales. Dice Zangrandi: "estas sociedades señalaban la irrupción de una nueva zona en la que los escritores devenían cineastas y los realizadores se transformaban en autores" (13); en segundo lugar, en pos del cuestionamiento del concepto de "adaptación", que limita la naturaleza de la relación cine-literatura así como la noción de autor en tanto fuente unívoca de la que brota la obra (14).

En orden de no correr el riesgo de generalizar en extremo al limitar su análisis a una serie de consideraciones históricas, Zangrandi dedica gran parte del cuerpo textual a trabajar de manera pormenorizada con una serie de casos específicos de colaboraciones entre escritores y cineastas que, por su trascendencia en la evolución de la escena cultural, se constituyen en ejemplos paradigmáticos de “agentes dobles”. Estos son: Manuel Antín y Julio Cortázar; David Viñas, Fernando Ayala y José Martínez Suárez; Augusto Roa Bastos y Armando Bó; Augusto Roa Bastos y Tomás Eloy Martínez; y por último Leopoldo Torre Nilsson y Beatriz Guido. La exploración de cada caso permite al autor ampliar la reflexión acerca de los modos posibles de articulación del saber literario y cinematográfico y sobre los entramados ideológicos que influyen en la recepción por parte de los espectadores/lectores. Por ejemplo, Antín y Cortázar devienen co-escritores en un modelo de producción en el que se privilegia una concepción del cine como una forma particular de literatura. Similar es el caso de Viñas, quien hace su incursión en el séptimo arte conformando equipo con Fernando Ayala y Martínez Suárez. Zangrandi detecta una tensión productiva focalizada en la figura de Viñas, pero que repercute no solo en todo el grupo sino que hace tambalear el modelo de intelectual imperante en la época. Esto es porque el escritor se permite al mismo tiempo mostrar una actitud negativa en cuanto a la “impugnación de la cultura de masas, tachada de alienante, uniformadora o acrítica” (69) en novelas como *Dar la cara*, y al mismo tiempo escribir el guión de una película como *Sábado a la noche, cine*, la cual “preconizaba la pantalla industrial y celebraba la cinefilia (...) la que arrastraba a los miles que asistían a las grandes salas del centro de Buenos Aires cada fin de semana” (77). En el caso de Roa Bastos, éste tuvo una influencia doble: por un lado, su literatura establece las coordenadas espaciales y sociales sobre las que se asienta el universo narrativo de Armando Bó y se inaugura la revolución cultural que significó la irrupción de la “Coca” Sarli en las pantallas de los cines argentinos. Por el otro, como sostiene Zangrandi, su relación con otro escritor de importante trayectoria como Tomás Eloy Martínez es “de aprendizaje. El joven crítico veía en Roa un mentor respecto de sus aspiraciones como narrador” (112). El intercambio cine-literatura es doble, en tanto el escritor/guionista enriquece al guionista/escritor y, al mismo tiempo, se beneficia de la labor cinematográfica en tanto funciona como “un ejercicio narrativo y estético (...) enlazado con su narrativa” (112). Finalmente, la cuestión del “mutuo beneficio” se repite en el caso de Leopoldo Torre Nilsson y Beatriz Guido, entre quienes se da “la unión estratégica (entre el cine y la literatura, entre la palabra y la imagen, entre la escritora y el cineasta) y el deseo (apropiarse del espacio en la literatura, encontrar una nueva dimensión para el cine, conquistar posiciones en el campo cultural)” (135).

A cada dupla dedica el autor un capítulo, y en su proceder, de libre asociación pero siempre focalizado, se percibe la preponderancia de una serie de objetivos: explorar la historia personal de los protagonistas y el tipo de relación que construyen; indagar hasta qué punto estas experiencias interdisciplinarias influyen en los derroteros estéticos de los artistas; realizar un repaso de la producción en conjunto de la dupla, tanto desde una perspectiva estética como de recepción; y hacer hincapié en la cuestión de los encuentros y los desencuentros, central para Zangrandi a la hora de cuestionar algunos supuestos tradicionalmente establecidos, por nombrar un caso en relación al vínculo creativo Torre Nilsson-Guido. Esta tarea reclama el despliegue de un saber transversal por parte del autor, desde la rigurosidad técnica que exigen, cada una por su lado, las disciplinas literarias y cinematográficas, hasta conocimientos generales de historia y sociología. Se añade, además, el valor del trabajo de campo, no solo por la recuperación de materiales de archivo sino también en la realización de entrevistas con algunos de los protagonistas. El fruto de estas conversaciones brilla en aquellos fragmentos en los que la anécdota precisa surge para enriquecer aún más el panorama que construye Zangrandi. El resultado es un texto rico, en el que se percibe un oficio de historiador pero que no por ello se sacrifica profundidad interpretativa. Lo que lo sostiene en todo momento es una hipótesis sólida que encauza el diálogo entre estas vertientes y que da lugar a una serie de conceptos provechosos a la hora de pensar los cambios en el ámbito de la literatura y el cine argentino en esta época.