
**SOBRE *LOS AGENTES DOBLES.*
*ESCRITORES Y CINEASTAS EN LA
TRANSFORMACIÓN DEL CINE ARGENTINO,*
DE MARCOS ZANGRANDI**

Quimey Juliá
Universidad Nacional de las Artes
quimeyjulia@gmail.com



∞

Los agentes dobles. Escritores y cineastas en la transformación del cine argentino, de Marcos Zangrandi; Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2023; 190 pp.; ISBN: 978-950-845-429-4.

En *Los agentes dobles*, Marcos Zangrandi se propone escribir sobre las confluencias entre escritores y cineastas que se produjeron especialmente a partir de la segunda mitad de la década del cincuenta y los primeros años de la década del sesenta del siglo XX. El libro se encuentra dividido en cinco capítulos, acompañados por una introducción y reflexiones finales. Cada capítulo explora la alianza



entre uno o dos escritores y un cineasta: Manuel Antín con Julio Cortázar, David Viñas con Fernando Ayala y José Martínez Suárez, Augusto Roa Bastos con Armando Bó, Roa Bastos y Tomás Eloy Martínez con Daniel Cherniavsky, y Leopoldo Torre Nilsson con Beatriz Guido.

Tal como se enuncia en la “Introducción”, el objetivo del análisis no es pensar estos puntos de contacto entre cine y escritura en términos de transposición o adaptación: “no se trataba de un *pasaje* de un lenguaje a otro (algo que, además, ya estaba instalado: adaptar obras literarias a la pantalla), sino de una nueva arquitectura cultural que habilitaba conceptos, prácticas y valores de la literatura dentro del cine” (14). Tampoco, en línea con el concepto de “fidelidad”, ya que este nos aleja de la simetría entre los lenguajes que persigue el análisis, posicionando a la escritura como primera instancia legitimadora y subsumiendo al cine a un rol subalterno. La investigación gravita, en cambio, bajo la idea de la “colaboración”. Esta perspectiva novedosa permite reflexionar sobre el desborde de los espacios y roles asignados a escritores y cineastas, a la literatura y al cine: nos encontramos con directores que también eran narradores (como es el caso de Torre Nilsson y Antín) y con escritores que intervenían en aspectos cinematográficos específicos (Cortázar, Roa Bastos o Guido). Esta modalidad, que el autor denomina “duplas de colaboración”, comenzó con *La casa del ángel* (1956), de Torre Nilsson y Guido, y finalizó con *Intimidad de los parques* (1964), último proyecto de Antín y Cortázar.

El fenómeno coincidió con el auge de la modernidad cinematográfica. Esta apostaba por un cine de innovación formal y narrativa, que fuera más allá del mero carácter masivo y comercial. La búsqueda de transformar el cine privilegió los vínculos con la literatura, lenguaje ya consolidado y prestigioso, pero que también estaba mutando durante estos años, con la pérdida de vigencia de los consensos en torno al escritor y al estatuto de la literatura.

La flexibilidad de las perspectivas de análisis es indispensable para reflexionar sobre las duplas, ya que cada una tuvo su dinámica particular. A lo largo de los capítulos se indaga sobre las formas de las colaboraciones y las mutaciones de los roles de escritor y cineasta en el formato colaborativo, sin perder de vista las dimensiones culturales y políticas, y los desafíos productivos y estructurales del cine de ese entonces. Asimismo, el análisis se adentra en los argumentos de películas, guiones y libros, examinando escenas y/o personajes de tal manera que permite la aparición de nuevas reflexiones e ilumina los aspectos mencionados desde una perspectiva innovadora.

En el primer capítulo, “Antín y Cortázar. Vocaciones cruzadas, poéticas divergentes”, se estudian las modalidades de colaboración entre el cineasta y el escritor que dieron lugar a los films *Circe* (1964) y, con una menor participación de Cortázar, *Intimidad de los parques* (1964). El análisis explora las concepciones del cine y de la literatura (y de sus labores de escritor y cineasta) que tenían Antín y Cortázar. En este sentido, Zangrandi atiende a las razones del interés del escritor por el “cine no realista, plástico, vanguardista y lúdico” (50) de directores como Luis Buñuel. En oposición, considera sus distanciamientos con otros cineastas, como Antonioni o Hitchcock. Estos alejamientos y afinidades están pensados en relación con su concepción de la narrativa. Además, el autor analiza la tematización recurrente del cine en sus relatos, en especial en torno al diálogo entre la cultura de masas y la literatura. En la misma dirección, examina la idea del cineasta como escritor que sostenía Antín y su vínculo con la narrativa de Cortázar. Considerando estos aspectos, que apuntan al interés de ambos artistas en la dinámica de colaboración, se escenifica la modalidad específica de trabajo de estas duplas, con sus puntos de contacto y desavenencias, que transforman el rol tradicional del escritor y del cineasta. En la primera colaboración (*Circe*), tal como señala

Zangrandi, se logra la “mistura” del relato moderno y el argumento fantástico, que luego entra en tensión durante la realización de *Intimidad de los parques*. Prueba de esta divergencia es el pasaje del guion –examinado por el autor– que hace una referencia explícita al cuento “Continuidad de los parques”, el cual permite reflexionar sobre la naturaleza de las discrepancias. Asimismo, es sumamente enriquecedor el análisis de una escena de la película que no se encuentra en el guion ni hace alusión alguna a los textos de Cortázar, pero que se erige como metáfora de las proyecciones del nuevo cine latinoamericano.

El segundo capítulo, “David Viñas con Fernando Ayala y José Martínez Suárez. La pantalla y el prisma de la realidad”, se aboca al análisis ya no de una dupla, sino de la tríada Viñas-Ayala-Suárez. Como mencionamos, el período investigado coincide con el apogeo de la modernidad cinematográfica. Esta consideraba con desprecio a la cultura de masas y se consolidaba en su impugnación. Los argumentos elaborados por la tríada recorrían asiduamente las tensiones entre el cine industrial y las búsquedas del nuevo cine. Zangrandi explora la manera en que se oponen estas corrientes en la película *Dar la cara* (1962). Resulta especialmente destacable el estudio que realiza el autor sobre la asociación que se produce en el film (y en la novela homónima de Viñas) entre la homosexualidad y la industria cinematográfica. En este sentido, se exhibe cómo operan, tanto en la narración como en la película, el estereotipo del homosexual (siempre ligado a la cultura de masas) y el lazo hombría-modernidad: “la cultura de masas, entonces, como figura frágil y trivial, opuesta al perfil activo y ‘viril’ de la ‘realidad’, concepto que jugaba un lugar medular de la renovación de los cines durante estos años” (74). En un aspecto más general, el objetivo de configurar un espacio renovador que perseguía la confrontación de estos polos reforzó la alianza entre el cine y la literatura durante esos años. No obstante, el capítulo alude a otra película, *Sábado a la noche, cine* (1960), de Ayala, cuyo argumento fue escrito por Viñas, y que va en la dirección opuesta a la valoración negativa de la cultura de masas. Zangrandi realiza un análisis cuidadoso de una escena del film, que permite evidenciar esta perspectiva celebratoria del cine industrial, y hace referencia a la controversia que originó en la crítica. El contraste resulta valioso porque permite matizar y complejizar la visión de Viñas.

La segunda parte del capítulo aborda la disputa en torno al “realismo” que se produjo en el pasaje de los cincuenta a los sesenta y cómo se reflejó en los trabajos de David Viñas. Uno de los consensos estéticos de los sesenta era que la dimensión política de las artes estaba indisociada del realismo, perspectiva a la que adhería el escritor. Desde allí, leía el cine y la literatura argentinos, pero no pensaba en una dualidad (realidad/artificio, nuevo/viejo), sino en una manera dialéctica de integrar los polos. Este enfoque conduce a una nueva lectura de sus novelas y las películas en las que colaboró.

“Augusto Roa Bastos y Armando Bó. Una mujer desnuda en la selva”, el tercer capítulo del libro, tiene como eje el film *El trueno entre las hojas* (1958), que unió al escritor con el cineasta. Se trató de la primera incursión de Roa Bastos en el universo del cine y no coincidió con el modo de trabajo tradicional del guionista: Bó fue el que le propuso el montaje argumental. El argumento provenía de manera libre del relato “El trueno entre las hojas”, pero varios episodios derivaban de otros cuentos del escritor. En línea con el análisis de escenas e imágenes cinematográficas que aparecen a lo largo del libro, las discusiones del capítulo se abordan teniendo como eje el momento más célebre de la película: la escena del desnudo de Isabel Sarli. Zangrandi afirma que se trata del “hallazgo de una imagen en la que coincidían la literatura y el cine, la política y la estética, el erotismo y las expectativas de cambio social” (98). Esta ocultó la dimensión política del film y fue

juzgada en términos negativos por parte de la crítica. Sin embargo, como se menciona en la cita, el erotismo es, aquí, indisociable de la crítica social. En un ida y vuelta con la escena, el texto aborda la tradición de la narración del obraje en la que se enmarca la película y que tiene como principal antecedente a *Las aguas bajan turbias* (1952), de Hugo del Carril. Asimismo, analiza la mirada libidinosa de los obreros hacia el cuerpo desnudo del personaje interpretado por Sarli como deudora del vínculo entre deseo y rebelión de *Metrópolis* (1927), el renombrado film de Fritz Lang. El paralelo entre una escena de *Metrópolis* y la del desnudo resulta revelador en cuanto permite una reflexión sobre la mirada como catalizadora de la rebelión. De esta manera, Zangrandi logra unir las dimensiones que la crítica oponía.

El cuarto capítulo, “Augusto Roa Bastos y Tomás Eloy Martínez. El colaboratorio de la ficción”, indaga sobre la colaboración de ambos escritores en los films *El último piso* (1962) y *El terrorista* (1962), dirigidos por Daniel Cherniavsky. En línea con la tesis del libro, Zangrandi afirma que la sociedad entre Roa Bastos y Martínez “se instaló como una variación de la escritura colaborativa que se había afirmado en el cine argentino, y mostró que, por entonces, escribir películas posibilitaba, en cambio, una instancia singular de creación grupal -un *colaboratorio*-, una zona de confluencia y un espacio de ensayo” (110). Martínez veía a Roa Bastos como un mentor en relación con sus aspiraciones como narrador. Por su parte, si bien el director no tenía experiencia en la escritura de guiones, era un referente del cine, particularmente, de la nueva crítica vinculada con la modernidad cinematográfica. La experiencia de Roa Bastos y las contribuciones innovadoras de Martínez (y también de Cherniavsky) confluyeron en la escritura del guion de *El último piso*. Zangrandi indaga sobre el proceso de escritura, las implicancias que tuvo esta experiencia en las trayectorias posteriores de Roa Bastos y Martínez, y su inserción en la carrera de Roa Bastos. Además, destaca la aparición de un “nuevo realismo” en esta película, que conjugaba realidad con modernidad. *El terrorista*, en cambio, explota el clima de tensión política y social del momento. Estrenada en un momento complejo en términos políticos, ocasionó una gran controversia en la crítica. Con la asunción de José María Guido luego del derrocamiento de Arturo Frondizi, comenzaron las políticas cinematográficas restrictivas. El capítulo rastrea los diversos problemas con los que se enfrentó la película, que actualmente se encuentra perdida, y las consecuencias de la persecución para los dos escritores y el director.

“Leopoldo Torre Nilsson y Beatriz Guido. Descoyunturas” es el último capítulo (y el más extenso) del libro. El análisis resulta muy interesante en tanto se despega del camino más explorado por la crítica (sus más de veinte colaboraciones) e indaga zonas invisibilizadas: “hubo un Torre Nilsson poeta y narrador y una obra diferenciada de su obra cinematográfica. Y, en el mismo sentido, hubo una Beatriz Guido que escribió para otros realizadores, por fuera del mundo de Torre Nilsson” (136). Su propósito es considerarlas no de forma suplementaria a las colaboraciones, sino *a la par*. La carrera de Torre Nilsson se construyó vinculándose de forma reiterada con los debates, los problemas y el sistema de la literatura argentina. Zangrandi sostiene que “No hubo –ni hay– otro cineasta que haya tenido un interés sostenido y reiterado, ya no por adaptar un escritor o un texto ni por encontrar una fuente narrativa, sino por hacer de la literatura, en tanto el sistema cultural más sofisticado de la cultura argentina, el proyecto de su cine” (138). Sin embargo (y aquí parece hallarse el motivo del desinterés por su producción narrativa), su literatura no tiene un vínculo inmediato con su cine. El autor traza un recorrido por la escritura de Torre Nilsson, que va desde su primera novela –*El derrotado* (1964)– cuya búsqueda pendula entre los polos Borges-Arlt, hasta sus ficciones posteriores, que evidencian una indagación más personal.

En ellas, se destaca la aparición de la problemática del cosmopolitismo (presente en su cine, pero explorada abiertamente en su narrativa) y “la exploración de los suburbios inmorales, de los márgenes sociales, de los cuerpos y de los deseos no legitimados –una deriva vinculada a Roberto Arlt” (151). Como subraya Zangrandi, este último aspecto contrasta con su figura de cineasta esteticista y apolítico: el autor utiliza un lenguaje impúdico e inmoral y recorre los aspectos más transgresores del deseo, instalando la zona crítica de la literatura en la impugnación blasfema de cualquier investidura política e institucional. El capítulo también se detiene en una película dirigida por Torre Nilsson y protagonizada por Isabel Sarli: *Setenta veces siete* (1962), cuyo guion fue escrito por Beatriz Guido, Ricardo Becher, Ricardo Luna y Torre Nilsson. Este unía dos zonas culturales que parecían no poder tocarse: la modernidad literaria y cinematográfica (representada por la dupla Torre Nilsson/Guido) y la cultura de masas (vinculada con la pareja Bó/Sarli). El análisis de la película, particularmente de una escena, muestra la manera en que los dos polos se interceptan y se espeja con la célebre imagen de *El trueno entre las hojas* examinada en el tercer capítulo del libro. En cuanto a Beatriz Guido, además de reflexionar sobre su concepción del cine y de la literatura, el análisis se centra en dos proyectos en los que trabajó adaptaciones de sus relatos con otros cineastas: *Paula cautiva* (1963), de Fernando Ayala, y *Los insomnes* (1985), de Carlos Orgambide. Estos muestran un contraste con el tipo de cine que Guido había realizado con Torre Nilsson hasta ese momento, que se constata, en especial, en el modo (radicalmente distinto en cada una) en que se presenta el gótico, y también en un distanciamiento con sus producciones literarias.

Finalmente, hay un breve apartado que se titula “Los dobles y después”, donde se sintetiza con eficacia la tesis del libro y se subraya el cambio irreversible que marcó la aparición de las duplas, tanto para el cine como para la literatura. Además, el autor pone de manifiesto que, si bien el período de colaboraciones concluyó, puso en marcha una versatilidad de los lazos entre ambas zonas que continúa hasta la actualidad.

La minuciosa investigación de Marcos Zangrandi resulta muy valiosa por la profundidad de su análisis y su multiplicidad de enfoques, instaurándose como un punto de partida para futuros trabajos. Su labor con el archivo es especialmente destacable teniendo en cuenta que, en las investigaciones sobre cine, es dificultoso conseguir buenas copias de las películas de ese período y los guiones y libretos conservados son muy escasos. *Los agentes dobles* invita a visitar las ficciones de las duplas desde una mirada que se ubique en esa zona de cruces entre los lenguajes del cine y de la narrativa.