

Wolf, Sergio (diciembre 2004). *Cine y literatura en Argentina : Tan frecuente, tan ausente*. En: Encrucijadas, no. 29. Universidad de Buenos Aires. Disponible en el Repositorio Digital Institucional de la Universidad de Buenos Aires: <<http://repositorioubasibsi.uba.ar>>

Cine y literatura en Argentina

Tan frecuente, tan ausente

Desde la época del cine mudo hasta los años ochenta, la relación entre cine y literatura en la Argentina fue muy fructífera. Pero hoy, cuando los directores prefieren filmar sus propios guiones y la literatura aparece como “un material zigzagueante”, poco parece quedar de ese vínculo tan estrecho.

SERGIO WOLF

Crítico, docente, guionista y realizador. Lic. en Ciencias de la Comunicación y docente en la Universidad de Buenos Aires. Escribió tres libros sobre cine y fue director de la revista “Film”. Desde 2002, es coordinador del área de cine y video del Centro Cultural Ricardo Rojas, de la UBA.

Que el cine argentino tuvo una relación de vecindad y frecuencia con la literatura no es ningún descubrimiento. Como ocurrió con muchas cinematografías, los inicios definen un vínculo con la tradición del que la literatura no está exenta, y localmente están nuestras versiones primitivas de Amalia y de Juan Moreira que prueban ese lazo, ya en la década del '10, a manera de prefiguración del diálogo cotidiano que ambas disciplinas mantendrían a partir de la llegada del cine sonoro, en los '30, no casualmente cuando la palabra podía ser dicha y oída.

Los '50 y' 60: el giro realista

Sin que la literatura llegara a formar parte inescindible del desarrollo que el cine argentino tuvo en los '30, sí logró establecer puentes diversos. Por un lado, los más lógicos, con la transposición de textos de grandes escritores al cine, entre los que se contaron desde Benito Lynch hasta Armando Discépolo, pasando por Lucio V. Mansilla, Alberto Vacarezza, Eduardo Gutiérrez o Florencio Sánchez. Por otro lado, los menos lógicos, con escritores y hasta poetas que llegaban a dirigir –Enrique Larreta, Carlos de la Púa, el mismo Enrique Cadícamo–, o que se vinculaban al cine como guionistas –Enrique Amorim, José González Castillo, el rioplatense Horacio Quiroga–, o que podían llegar a alternar varios rubros del film al mismo tiempo.

Esa cercanía de mundos entre un cine que nacía y una literatura que empezaba a convertir las diferencias estilísticas en guerras de grupos y tendencias –Boedo y Florida fue solo una entre muchas– iba a prodigarse en experiencias múltiples y fecundas, en los '40. Y no se trata solamente de si el cine argentino comulgaba con los ya clásicos Miguel Cané o Leopoldo Lugones, sino de una voracidad –solo en parte justificada por una creciente censura– que englobaba a la literatura de todo el mundo y llegaba a contemplar el pasaje de Alphonse Daudet, William Irish, Henrik Ibsen, Pedro Calderón de la Barca, August Strindberg, Luigi Pirandello o Robert Stevenson. La tendencia a afianzar ese diálogo entre disciplinas se acentuó hasta el punto de que Homero Manzi, Ulyses Petit de Murat o Alejandro Casona, que pertenecían al así llamado ambiente intelectual de la época, frecuentaron los sets de filmación como guionistas, y hasta un joven Jorge Luis Borges estuvo a punto de empezar como guionista de las producciones de los incipientes

Estudios Baires.

Quizás sea la necesidad de un giro realista, la que guía el movimiento que se anuncia en los '50 para terminar de manifestarse en los '60, haciendo implotar la dramaturgia del cine argentino. Y como parte sustancial de ese giro realista, estará "la literatura argentina que había llegado para quedarse", como apunta el historiador Abel Posadas [1]. Era evidente que el modelo del "Cine de Estudios" estaba en el límite del agotamiento cuando varios cineastas deciden salir a la calle y filmar sus historias –aunque solo fuera parcialmente– en decorados naturales. Y también es evidente que varios de los cineastas que habían forjado sus estilos dentro de ese sistema de representación habían muerto –Manuel Romero, Carlos Schlieper–, o habían optado por continuar sus carreras en el exterior –Luis Saslavsky, Hugo Fregonese–, y eso formaba parte de un estado de cosas donde la coyuntura política se cruzaba con el fin de una era y de un cierto tipo de cine.

Pero esa transformación que asomaba en el cine tenía su correlato en la literatura, más allá de que en la comparación –vista desde la perspectiva de hoy– el cine terminó produciendo obras que ostentaban un cambio que era más un gesto que un cambio profundo, mientras la literatura traía obras y autores que marcarían a la literatura argentina y latinoamericana durante tres décadas. En ese sentido, Leopoldo Torre Nilsson fue un pionero porque debutó en 1950 con *El crimen de Oribe*, un atractivo abordaje de *El perjurio de la nieve*, de Adolfo Bioy Casares, pero también porque en esa proeza arrastró a su padre, Leopoldo Torres Ríos, que era uno de los referentes del "Cine de Estudios". Y tres años más tarde, sería el primero en transponer a Jorge Luis Borges, convirtiendo *Emma Zunz* en *Días de odio*.

Si bien casi toda la filmografía de Torre Nilsson tomó como base o punto de partida obras literarias, el aspecto más destacable es el que lo singulariza como un pionero que definió nuevos parámetros en el cine argentino, y que la literatura de sus contemporáneos había contribuido a esbozar. Esos primeros trabajos de Nilsson, o la versión que en 1952 hizo León Klimovsky de *El túnel* de Ernesto Sábato, o el gran film de Fernando Ayala sobre novela de Adolfo Jasca, *Los tallos amargos*, son la prefiguración de lo que ocurrirá en la década del '60: los nuevos cineastas traen consigo la nueva literatura. Desde Simón Feldman con la pieza de Osvaldo Dragún en *Los de la mesa diez*, pasando por las dos películas iniciales de Manuel Antín sobre Julio Cortázar, *La cifra impar* y *Circe*, o bien a la notable *Alias Gardelito*, de Lautaro Murúa a partir de un relato de Bernardo Kordon, por no mencionar otra joya del período como *Dar la cara*, de José Martínez Suárez sobre texto de David Viñas, sin olvidar colaboraciones como guionista de Antonio Di Benedetto en *Alamos talados*, de Catrano Catrani, o de Juan José Saer en *Palo y hueso*, de Nicolás Sarquis, sobre cuento del primero.

El fin de los '60 implicó también el desenlace abrupto de un proyecto cultural y generacional. La puesta en valor de otras maneras de escribir –con imágenes y sonidos, con palabras– dejaría de tener relevancia, en los '70 y '80, cuando el cine vuelva sobre la literatura pero no ya para bucear en otras intensidades y entonaciones narrativas sino en argumentos o diálogos, que fue el síntoma más persistente de las versiones, relecturas, y a veces barbaridades que se cometieron en nombres de autores como los citados Bioy o Kordon, o con otros que habían desembarcado en la literatura más cercanamente, como Osvaldo Soriano o José Pablo Feinmann.

Los '90: la letra ajena, la escritura propia

A casi treinta años de distancia de la renovación que había promovido la "Generación del

'60", hubo espacio y condiciones para un reflujo de aires nuevos. Con Adrián Caetano y su Pizza, birra, faso, con Pablo Trapero y Mundo grúa, con Lucrecia Martel y La ciénaga, con Daniel Burman y Un crisantemo estalla en cinco esquinas y Esperando al Mesías, con Martín Rejtman y Rapado y Silvia Prieto, y con Lisandro Alonso y La libertad, el sueño de un cambio que tomara distancia del falso naturalismo de los '80 se hizo una realidad. Pero estos directores jóvenes se diferenciaban de los de los '60 en que escribían sus propios guiones, dándole nuevos sentidos y giros a sus vivencias o biografías, tratando de ser fieles a su mirada.

¿Qué quedó de aquel ida y vuelta entre la literatura y el cine argentino de los '60? Poco y nada. O quizás haya que decir que, en todo caso, algo quedó pero modificado. Ese vínculo dejó de ser el del escritor devenido guionista, o devenido autor cuyo texto llegaba a la pantalla grande con mínimas transformaciones. Ahora la literatura es un material zigzagueante, difícil de rastrear, como un perfume o un tono, más que un relato identificado e identificable. Esto suscita más preguntas que afirmaciones, por supuesto. La primera pregunta podría ser si hay, en los nuevos abordajes, una "literariedad". Porque es cierto que son infrecuentes las versiones sobre obras de un autor, como ocurría con Sergio Renán transponiendo textos de Haroldo Conti –Alrededor de la jaula, rebautizado cinematográficamente como Crecer de golpe–, o no se visita explícitamente a Roberto Arlt como cuando Ricardo Wullicher hacía Saverio, el cruel o Leopoldo Torre Nilsson intentaba con Los siete locos.

Pero también es cierto que la literatura y el cine nunca tuvieron un vínculo dócil y único, sino beligerante y múltiple. Así, podría decirse que la manera en que los nuevos cineastas dialogan con la gran literatura argentina consiste en ir a los lugares citados por un autor como un homenaje que recupera trazos de esa obra, como en el caso de Otra vuelta, la ópera prima de Santiago Palavecino. Del mismo modo, esa lucha despiadada de pobres contra pobres, desprovista de buenos sentimientos, como la que propone Buena vida delivery, de Leonardo Di Cesare, parece traer el eco de Roberto Arlt. O el tono levemente irónico con que Mariano Llinás trabaja los estereotipos en Balnearios, y que parece apelar a ciertos códigos constructivos de Jorge Luis Borges.

La segunda pregunta a formular podría interrogarse si hay, en los exponentes literarios de esta última década, escritores que trabajen el realismo que parece interesarles a los cineastas del llamado "nuevo cine argentino". Y la respuesta parece ser que no. La mayoría de los escritores que han colaborado con guiones en esta última década, como Sergio Bizzio, Alan Pauls, Carlos Gamerro, Daniel Guebel o Marcelo Birmajer –por citar sólo a algunos–, han cultivado el realismo, y varios de los más interesantes, no lo cultivan ni han hecho guiones, como ocurre con Pablo De Santis, Guillermo Martínez, Matilde Sánchez o Sergio Chejfec. Al no encontrarlo, parece casi lógico que los cineastas decidan "inventarlo", si se observan con atención las últimas películas de Caetano como Un oso rojo, o de Trapero como El bonaerense o como Familia rodante –que parece una versión actualizada de un viejo relato de Kordon–, o de Alonso como Los muertos, o de Ana Poliak en Parapalos.

La pregunta final se propone descubrir si ese vínculo fructífero, que recorre toda la historia del cine argentino, tiene alguna oportunidad de revivir. Y es probable que la respuesta la tenga la literatura, más que el cine. Así como en los '50 era al revés, hoy el cine parece llevar la delantera.

Notas

[1] Posadas, Abel: "Los tallos amargos: entre superhombres y cucarachas", en La mirada cautiva, Bs. As., año 3, nº 7, octubre 2003.