

**Sobre Marcos Zangrandi. *Los agentes dobles. Escritores y cineastas en la transformación del cine argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2023. 190 pp., ISBN: 9789508454294.**

Por Lara Segade\*



*Los agentes dobles* se inicia con la constatación de una recurrencia: el trabajo en colaboración de escritores y cineastas durante la década del cincuenta y parte de la del sesenta del siglo XX. O, más bien, habría que precisar, *Los agentes dobles* se inicia con la intuición de Marcos Zangrandi de que esa recurrencia es significativa: las películas resultantes de tales asociaciones, con distinta suerte cada una, si se las mira en conjunto, dan cuenta de una serie de transformaciones en el cine argentino que, según la hipótesis del libro, es propiciada en buena medida por el cruce entre cine y literatura del que nacen.

Manuel Antín y Julio Cortázar en *La cifra impar* (1962), *Circe* (1964) e *Intimidad de los parques* (1964); David Viñas y José Martínez Suárez en *Dar la cara* (1962); David Viñas y Fernando Ayala en *El jefe* (1958), *El candidato* (1959) y *Sábado a la noche, cine* (1960); Augusto Roa Bastos y Armando Bo en *El trueno entre las hojas* (1958) y *Sabaleros* (1959); Augusto Roa Bastos, Tomás Eloy Martínez y Daniel Cherniavsky en *El último piso* (1962) y *El terrorista* (1962); Leopoldo Torre Nilsson y Beatriz Guido en *El secuestrador* (1958), *La caída* (1958), *Fin de fiesta* (1960), *La mano en la trampa* (1960) y *Piel de verano* (1961): estos son algunos de los escritores y cineastas que a lo largo de poco más de una década se juntaron para hacer películas cuya relación con la

literatura se desplegó en formas novedosas, diferentes de la adaptación que había sido, hasta entonces, casi la única forma que asumió esa relación. Aun cuando en muchos casos hubiera un cuento o una novela en el origen de la película, el modo en que la literatura se convierte en cine no puede describirse en términos de transposición, es decir, como la traducción de un argumento, de un lenguaje de origen a otro, diferente, de llegada.

Según muestra *Los agentes dobles*, la novedad de estas asociaciones se percibe no solo en las películas sino también en los modos de trabajo. En lo que tal vez constituya uno de los ejes más interesantes del libro, Zangrandi reconstruye, a partir de un recorrido por momentos apasionante por archivos tanto públicos como privados de los autores (artículos, entrevistas, cartas, diarios, e incluso comunicaciones personales) “la cocina” de la escritura. Así, por ejemplo, Manuel Antín relata que el método utilizado en *La cifra impar* y *Circe* consistía en *recontar* el texto literario (“Cartas de mamá”, “Circe”) a su autor (Cortázar), como quien cuenta una película. De allí salía la estructura narrativa que Cortázar usaba de base para escribir. Entretanto, para *El último piso* Roa Bastos, Cherniavsky y Martínez formaron un *colaboratorio* en el que los tres juntos escribían, pero también se encargaban de todo lo demás (el montaje, la elección de locaciones, etc.).

A partir de esta exploración de nuevas formas de escritura compartida se produce un reconocimiento de que existen afinidades entre los lenguajes que se pensaban diferentes, que existen incluso zonas comunes. Si el cine es el reino de la imagen, no es menos cierto que desde hace ya mucho la palabra (el guion, los diálogos) forma parte de él. Del mismo modo, si la literatura es el reino de la lengua, esta está al servicio de la conformación de imágenes (poéticas, literarias). Como dice Beatriz Guido en una entrevista con Vicente Batista en 1963 que Zangrandi cita: “pensar en imágenes cinematográficas me ayudó seguramente. Pero también le ayudaba a Maupassant, antes de que se

inventara el cine, o a Chejov. Solo que entonces no se llamaban imágenes cinematográficas, sino, simplemente, imágenes” (168).

Quizás lo que hayan hecho estas duplas sea entonces, ante todo, echar luz sobre un vínculo que existía, y trabajar en él. En ese sentido, puede retomarse la noción de traducción, pero no como sinónimo de adaptación (más bien la idea de adaptación se funda en la creencia en cierta intraducibilidad: es necesario *adaptar* un libro, es decir, convertirlo en otra cosa, para que pueda ser filmado), sino en la línea de lo que propone Walter Benjamin en “La tarea del traductor”: al trabajar juntos, cineastas y escritores más que crear descubren un espacio que es al mismo tiempo literatura y cine. El trabajo en las zonas comunes de las lenguas ilumina de formas nuevas la lengua “de llegada” y permite descubrir en ella posibilidades hasta entonces desconocidas.

Estas duplas tuvieron características particulares, que Zangrandi analiza detenidamente. Sin embargo, también tuvieron algo en común: todas ellas ensancharon las posibilidades del cine (y también, en menor medida, como permite advertir este libro aunque no es ese su objeto principal, las de la literatura, sobre todo en tanto supusieron un contacto con lo masivo y lo popular que para los escritores entonces era todavía lejano, cuando no denostado). Tal es el caso de la famosa escena de Isabel Sarli bañándose desnuda en la laguna en *El trueno entre las hojas*: “Fue aquel pasaje osado y erótico el que impulsó que, cuando se estrenó en octubre de 1958 en el cine Gran Rex, la película se convirtiera en un suceso y que Isabel Sarli se transformara rápidamente en una estrella” (102).

Fundamentalmente, a partir de esa escena, la película adquiere una dimensión política en el sentido en que la literatura es política para Jacques Rancière: moviliza el orden de lo sensible en formas inesperadas. En el hecho de que la imagen de una mujer erotizada, que es la mujer del patrón, encienda a la vez el

apetito sexual, la película desplaza “el eje hacia la base incontestable de todo cambio estructural: el deseo” (107).

Todas estas transformaciones, que el libro estudia en detalle, van a perdurar, aun cuando un segundo denominador común de las duplas sea el de haber terminado disolviéndose, como consecuencia de desavenencias diversas que volvieron a marcar el hiato entre cine y literatura. Pero la zona común ya había sido iluminada, con todas sus posibilidades, para la asociación entre cine y literatura. En los años siguientes aparecerán nuevos agentes dobles, tan fructíferos y transformadores como las duplas que los antecedieron. Antonio Di Benedetto, Juan José Saer, Manuel Puig, Martín Rejtman y Mariano Llinás son algunos de los nombres que se mencionan en el último párrafo.

La parte más extensa del libro, compuesta por cinco capítulos, está dedicada a la dimensión artística del cruce entre cine y literatura, esto es, al estudio de las duplas y al análisis de las películas que produjeron, y, también, a toda una serie de cuestiones que Zangrandi consigue desplegar a partir del trabajo con los *agentes dobles*: el realismo, la relación del arte con industria cultural y con lo masivo, la experimentación formal, la autoría y la creación artística —el movimiento de un sistema basado en una idea del genio individual a uno donde comienza a concebirse la creación artística como algo colectivo—. Se trata de cuestiones centrales para el campo artístico de los años sesenta en Argentina, atravesado por la discusión en torno a los modos en que el arte puede o debe colaborar con el cambio social.

Antes y después de estos cinco capítulos, una introducción y un brevísimo epílogo indagan en lo que podríamos llamar la dimensión sociológica: por qué surgieron y prosperaron en ese momento estas duplas y por qué se terminaron luego. Entre 1946 y 1955 el peronismo instauró políticas proteccionistas (a partir de leyes que fomentaban la industria nacional, otorgándole facilidades de crédito, restringiendo la exhibición de films extranjeros y fijando un cupo de

films nacionales), lo que dio como resultado que durante ese período la cantidad de películas producidas y estrenadas en el país fuera más grande que nunca. Con el golpe del 55 y la caída de esas leyes, esa marca baja casi inmediatamente. Sin embargo, es dable pensar, tal como sugiere Zangrandi, que al calor de esas leyes comenzaron a gestarse las duplas. En los años siguientes, mucho menos propicios para la industria cinematográfica nacional, sin embargo, el desmantelamiento de los grandes estudios (en parte, aunque no solo, debido a la crisis del sector) redundó en que algunos espacios se abrieran para nuevos agentes y nuevas formas de hacer cine. Los años que siguen, como repone detenidamente Zangrandi, están signados por los debates en torno a la formulación y la implementación de una nueva Ley del cine (que apuntaba a restaurar algunas de las medidas proteccionistas), que ponen en escena las tensiones entre arte, mercado y Estado. Varias páginas están dedicadas a la descripción de las posiciones en disputa: “mientras que los directores, trabajadores del cine y productores la elogiaban” (31), el sector de los dueños de las salas rechazaba “cualquier injerencia del Estado en el negocio de la exhibición, y en cambio, pugnaba por la libertad para contratar cualquier película por parte de los dueños de las salas” (32).

No por aparecer en los márgenes del texto (lo cual guarda relación con el hecho de que lo central, para este libro, es la dimensión artística) dejan de ser importantes las ideas que se formulan, o, más bien, se dejan leer, en la introducción y el epílogo: el arte, aun cuando involucre una dimensión comercial, no es un mercado. Por el contrario, pareciera que las políticas estatales tienen algo que ver con el auge de las duplas, con la ampliación de las posibilidades creativas para el cine, con las transformaciones en el arte.

---

\*Lara Segade es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es Docente e Investigadora de la carrera de Letras de la UBA, y Docente de la carrera de Artes de la Escritura de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y de la Maestría en Periodismo Narrativo de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). E-mail: [larasegade@gmail.com](mailto:larasegade@gmail.com)