

SABATO Y EL CINE

Dos filmes principales constituyen la parca filmografía del escritor Ernesto Sábato. Ambos están muy alejados en el tiempo y en la concepción cinematográfica, pero constituyen el eje concreto de esta breve disquisición acerca de la relación con el cine de un novelista y ensayista que siempre se sintió muy interesado por ese lenguaje, pese a lo esporádico de su acercamiento.

El túnel, versión de la novela de Sábato realizada por León Klimovsky en 1952, aparece en un momento bastante deslucido de la cinematografía argentina, cuando solo ocasionalmente (*Los isleros*, de Lucas Demare, *Las aguas bajan turbias*, de Hugo del Carril), aparecían obras que intentaban sobresalir de la general mediocridad. Frente al tono popular y enraizado en temas locales de las dos películas mencionadas —que también, por cierto, estaban inspiradas en novelas de autor nacional—, *El túnel* intentaba inscribirse en un plano intelectual más sofisticado. El resultado, conviene recordarlo, fue muy insuficiente, porque el análisis psicológico y el drama existencial que convivían en el libro no alcanzó a traducirse en el relato fílmico, que sólo exponía linealmente la trama, casi policial (por lo menos así pesaba en la historia), dejando escapar todos sus matices fundamentales.

El poder de las tinieblas (1980), de Mario Sábato, aparece por su parte en un contexto muy diferente, pero también bastante crítico para el cine «de calidad», que en el momento actual lucha por sobrevivir en la depauperada industria argentina de las imágenes. Observadas en la perspectiva del tiempo, las diferencias entre ambas películas (y hasta entre ambos libros) ofrecen curiosas lecturas comparativas. La más simple observación iconográfica revela el paso del tiempo, pero al mismo tiempo registra tantos distanciamientos de concepción que parecen frutos de dos mundos diferentes.

En primer lugar, *El túnel* —pese a su voluntad de «seriedad» y empeño artístico— adolecía de la mayoría de los defectos del cine comercial de su tiempo: envaramiento en el juego de los actores, solemnidad pretenciosa, vulgaridad en el manejo de las ideas, convencionalismos acumulados en el tratamiento de la trama. Curiosamente, el director

León Klimovsky (de larga carrera posterior en España), no era un artesano inculto, sino un hombre cultivado que, como uno de los directores de la sala Cine Arte, había dado a conocer en Buenos Aires el cine más valioso de todas las épocas.

De nada valía, por lo visto, el conocer al dedillo *El acorazado Potemkin*, de Eisenstein, *La règle du jeu*, de Renoir, o el *Citizen Kane*, de Orson Welles. Las pautas del cine argentino de la época (ya erosionadas por el gusto de la posguerra) poseían curiosos estereotipos. Los villanos (en este caso Santiago Gómez Cou) debían llevar un bigote casi lineal; la mujer (Laura Hidalgo) tenía que ser bella y misteriosa, con un aire entre Hedy Lamarr y Merle Oberon. Los parlamentos trascendentes debían recitarse situados de través a la cámara, con rigidez y voz distante. La inquietud «artística» quedaba reservada a la iluminación, con encuadres muy compuestos para favorecer el claroscuro.

La náusea existencial (que sin duda invadía el libro original, muy sensible a su época) convertíase en el filme en un dilema melodramático cuya única salida era el paroxismo de las pasiones desencontradas. Es probable que el inevitable péndulo de la moda, aplicado ahora al descubrimiento de los encantos del «kitsch», pueda hallar valores en este tratamiento hollywoodense (en el mal sentido de la palabra). Unas virtudes que no eran, tal vez, más que el deseo de adecuar el discurso de una literatura adulta a los tópicos del cine «accesible» a las masas. Pero *El túnel*, a pesar de estas convenciones al uso, no repetía con eficacia las pautas del melodrama comercial y navegaba entre las aguas de la plasticidad bella y pretenciosa de algunas imágenes y el penoso desarrollo de una intriga vaciada de sus inquietudes literarias.

Como la adaptación fue firmada por el propio Sábato junto al director, las responsabilidades quedaban repartidas y vuelven a plantear las sempiternas dificultades del trasvase del relato escrito a la narración en imágenes... Lo habitual es que el cine recoja de la novela las acciones de la trama, que es apenas un esqueleto de la expresión profunda del tema. De tal modo, el significado se reduce a una síntesis de peripecias que —en una novela como *El túnel*— eran tan sólo una manifestación exterior de las emociones que movían a los personajes para lanzarlos a la fatalidad de su destino.

LA TUMBA DE LOS HEROES

Treinta años después, el hijo del escritor, Mario Sábato, emprende la tarea de convertir en cine otro libro del autor de *El uno y el universo*. El camino seguido es muy diferente. Extrae del conjunto de la

novela original (*Sobre héroes y tumbas*) uno de sus capítulos —«El informe sobre ciegos»— que podía desglosarse con facilidad, ya que es un relato independiente, y lo convierte en la historia del filme, *El poder de las tinieblas*.

La opción es perfectamente válida y, al mismo tiempo, apta para el tiempo cinematográfico; *Sobre héroes y tumbas* «in toto» es difícilmente reducible, mientras que posibilita extraer, gracias a su estructura, otros relatos independientes. El mismo Sábato, muchos años antes, había trabajado en un guión cinematográfico sobre la muerte del general Lavalle que luego se incorporó al libro. Este proyecto, que no llegó a materializarse, era realmente fascinante. Puede recordarse que Lavalle, jefe de la resistencia unitaria al caudillo Rosas, fue asesinado en 1841 cuando con el resto de sus tropas huía después de una derrota. El relato de Sábato describía el azaroso peregrinar de sus fieles llevando el cadáver de Lavalle hacia el Norte, para preservarlo del ultraje de sus enemigos. Con su fúnebre carga (que deben descarnar ante su putrefacción) atraviesan montañas y desfiladeros, huyendo sin tregua. El tema del héroe en desgracia, de tan ilustre tradición, se añade a la fantástica persecución de un muerto defendido de la profanación. El guión poseía tantas posibilidades para un filme histórico apasionante que resulta extraño que no hubiese conseguido apoyo productivo.

El poder de las tinieblas, realizado en 1979, es el filme más ambicioso de Mario Sábato (*Y que patatín y que patatán*, 1971; numerosos cortos, documentales para la RAI, *Los golpes bajos*, 1973, etc.) y no es sólo un homenaje filial, sino la expresión autónoma de una tema inquietante. Esta es, en síntesis, la odisea de un hombre amenazado por el terror organizado de un poder invisible, aparentemente inocuo...

Todo el relato y su expresión visual gira alrededor de una realidad engañosa, que desafía las apariencias. Como en los antiguos filmes del expresionismo alemán, los objetos más inocentes no son lo que representan; los hechos y los personajes encierran una ambigüedad manifiesta, que deja abierta la posibilidad de un delirio, pero también la concreta inminencia del mal.

Naturalmente, el mal está configurado por esa vaga y ominosa organización de ciegos y esta personificación, como en el libro, es el rasgo original y decisivo de la historia. ¿Por qué los ciegos?, cabría preguntar. El relato da una pista, también ambigua, cuando muestra al protagonista-niño sacándole los ojos a un pájaro. Pero ello no explica —salvo en la poco convincente clave de una posible obsesión psíquica del personaje— la envolvente imagen de la conspiración de los ciegos.

Si la fecha del libro no desmintiese esa hipótesis fácil, podría pensarse en una alegoría del drama argentino del presente: miedo, opresivo temor a lo desconocido, poder —también ciego— que invade todos los rincones con su telaraña invasora. Quizá el filme, que es muy reciente, participa inconscientemente o con deliberación en esa paranoia de persecución y acoso que el protagonista de la historia va conociendo a medida que descubre las tramas secretas del enemigo sutil que contamina todas las formas de la vida cotidiana.

Si por el contrario se quiere leer la ordalía como un trozo de literatura fantástica, de orden kafkiano, el filme valoriza inteligentemente, desde el principio, la ubicación ambigua de una realidad concreta —en cine la apariencia es siempre concreta, pero siempre aparente— que despierta la sospecha de que está ocultando otro contenido.

Esta permanente sospecha, ese mirar al vacío que se resiste a la luz, otorga a *El poder de las tinieblas* su fascinación mayor. Pero quizá podría reprocharse al filme un cierto desequilibrio en el suministro de esa fundamental ambigüedad —lo terrorífico surge, precisamente, de lo desconocido— que fundamenta el acoso de los hombres condenados en manos de la extraña logia de las fuerzas oscuras.

Por añadidura, el combate desigual entre la luz y las tinieblas (otra alegoría demasiado simple para la obra de Sábato) no se puede reducir a un héroe solitario enfrentado a una organización inconmensurable. Las historias y personajes paralelos, que van cerrando el círculo, también parecen constituir, en alguna ocasión, un alargamiento de relleno, que no contribuye a la estructura del acoso.

A pesar de estas objeciones, el filme transcurre en un nivel de realización muy meritorio, que no desmerece del original literario. Se puede suponer que la virtud, en este caso —y a diferencia de *El túnel*— ha sido el encontrar, para el relato cinematográfico, una forma propia que resulta equivalente al relato escrito; es decir, que origina en su lectura icónica una sensación equivalente a la del lector del libro.

Como la obra de Ernesto Sábato consta de dos grandes novelas (*Sobre héroes y tumbas*, *Abaddón, el exterminador*), una breve (*El túnel*) y cierto número de ensayos, como *Hombres y engranajes*, su filmografía no es demasiado numerosa. Se ha visto, sin embargo, esas novelas podrían suministrar tema para varias películas diferentes. De hecho, como anotamos antes, trabajó mucho tiempo con la idea de *La muerte de Guemes*, que ya ha tentado a varios cineastas. En cuanto a *El túnel*, cuya meritoria pero desafortunada versión ya hemos comentado, pudo haber tenido otro destino.

Hace algunos años, en su casa de Santos Lugares, Sábato nos recordaba que un Leopoldo Torre Nilsson muy joven (aún no había realizado su primer largometraje propio) había intentado filmar *El túnel*, sin lograr imponer su proyecto. Ese intento, que podría haber modificado quizá su carrera cinematográfica, se trasladó poco después a Borges... En 1954, Torre Nilsson dirigía *Días de odio*, adaptación del cuento *Emma Zunz*.

Cabe anotar, en este breve memorial de la relación entre el cine y Sábato (que como la mayoría de los escritores actuales es asiduo espectador), que su hijo Mario ha realizado otros dos filmes acerca de su obra. El primero es un cortometraje documental: *El nacimiento de un libro* (1963), rodado en Buenos Aires con la participación del escritor; el segundo, destinado a un programa de la televisión italiana (RAI), trata de la novela *El túnel* y fue realizado en 1980.

JOSE AGUSTIN MAHIEU

Cuesta de Santo Domingo, 4. 4.º derecha
MADRID-13