

ESTRUENDO MUDO: cine silente y sonoro en la literatura iberoamericana (1895-1947)

Chrystian Zegarra y Enrique Bernales Albites (Eds.)



Fondo
Editorial
UCSS

Estruendo mudo

Estruendo mudo:

cine silente y sonoro en la literatura iberoamericana
(1895-1947)

Chrystian Zegarra y Enrique Bernales Albites (Eds.)



ESTRUENDO MUDO: CINE SILENTE Y SONORO EN LA LITERATURA IBEROAMERICANA
(1895-1947)
© Chrystian Zegarra y Enrique Bernales Albites (Eds.)

© 2025, Universidad Católica Sedes Sapientiae
Esquina Constelaciones y Sol de Oro s. n. Urb. Sol de Oro Los Olivos, Lima, Perú
Teléfonos: (51-1) 533-5744/ 533-6234/ 533-0008
Dirección URL: <www.ucss.edu.pe>

ISBN digital: 978-612-5050-52-6
Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú N. 2025-03799

UNIVERSIDAD CATÓLICA SEDES SAPIENTIAE

Gran Canciller
Mons. Neri Menor Vargas

Rector
Dr. Gian Battista Bolis

Cuidado de edición
Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae

Diagramación
Manuel Vejarano Ingar

Fotografía de carátula:
Lee, Russell (fotógrafo), *Movie theater. Southside, Chicago, Illinois*. 1941, abril. Library of Congress. Recuperado de www.loc.gov/item/2017788750/

Publicación descargable disponible en <https://www.ucss.edu.pe/fondo-editorial/publicaciones-descargables>

Primera edición (virtual): abril, 2025

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso escrito de la Universidad Católica Sedes Sapientiae

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	
<i>Chrystian Zegarra y Enrique Bernales Albites</i>	11
I. CINEMATOGRAFÍA, CULTURA POPULAR Y NUEVAS SENSIBILIDADES	27
EL CINE DE ATRACCIONES EN FELISBERTO HERNÁNDEZ: EL DISCRETO FRACASO DE UN ESPECTÁCULO	
<i>Gabriel Villarroel</i>	
<i>University of Michigan</i>	29
TENSIONES ENTRE EL CINE, LAS MÁQUINAS Y LA GUERRA EN LA NOVELA <i>LA PRÓXIMA</i> DE VICENTE HUIDOBRO	
<i>Ximena Vergara</i>	
<i>Universidad Central de Chile</i>	
<i>Universidad Diego Portales</i>	49
EL MUNDO CINEMATOGRAFICO EN <i>DUQUE</i> (1934) DE JOSÉ DIEZ-CANSECO	
<i>Enrique Bernales Albites</i>	
<i>University of Northern Colorado</i>	71
EL DESTINO DEL RELATO: CHAPLIN EN BORGES Y LA NARRATIVA ARGENTINA	
<i>Alejandro Fielbaum</i>	
<i>Université Paris 8</i>	97
RAFAEL ALBERTI Y LA COMEDIA CIRCENSE DE HOLLYWOOD	
<i>Leticia Pérez Alonso</i>	
<i>Jackson State University</i>	129
BAJO LA MIRADA MASCULINA: EL FETICHISMO EN <i>MOSKOSTROM</i> (1932), <i>VIDAS DE CELULOIDE</i> (1934) Y LA OBRA PERIODÍSTICA DE ROSA ARCINIEGA (1909-1999)	
<i>Patrick Duffey</i>	
<i>Austin College</i>	159

ALFONSINA STORNI Y EL GOZO EN LA SALA DE CINE <i>Marianne Leighton Cariaga</i> <i>Pontificia Universidad Católica de Chile</i> <i>Universidad Alberto Hurtado</i>	193
II. CRUCES INTERMEDIALES Y ADAPTACIONES CINEMÁTICAS	217
<i>CINETURGIA: LA ESCENA CÓNCAVA Y DESFIGURADA EN LUCES DE BOHEMIA DE RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN</i> <i>Oswaldo Sandoval-Leon</i> <i>Colgate University</i>	219
<i>EL PASEO DE BUSTER KEATON Y EL PÚBLICO O FEDERICO GARCÍA LORCA Y SUS EXPERIMENTOS VANGUARDISTAS</i> <i>María Cristina C. Mabrey</i> <i>University of South Carolina</i>	245
HUIDOBRO Y FEUILLADE: UN ENCUENTRO TRANSATLÁNTICO SERIALIZADO <i>Chrystian Zegarra</i> <i>Colgate University</i>	271
LA VOZ DESPUÉS DE LA MUERTE EN <i>LA AMORTAJADA</i> DE MARÍA LUIZA BOMBAL. UNA LECTURA INTERMEDIAL <i>Humberto Medina</i> <i>University of Oklahoma</i>	299
JOSÉ MANUEL RAMOS, UN ROMÁNTICO DEL CINEMATÓGRAFO <i>Virginia Medina Ávila</i> <i>Universidad Nacional Autónoma de México</i>	325
SANTA PELÍCULA: LA AVENTURA CINEMATOGRAFICA DE FEDERICO GAMBOA <i>Azucena Mecalco López</i> <i>Universidad Nacional Autónoma de México</i>	365
CARLOS NORIEGA HOPE, LA GRAN NOTICIA CINEMATOGRAFICA <i>Gilberto Vargas Arana</i> <i>Universidad Nacional Autónoma de México</i>	391

COLOFÓN

Roberto Forns-Broggi

Metropolitan State University of Denver

413

NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES

419

INTRODUCCIÓN

Chrystian Zegarra y Enrique Bernales Albites

En su faceta de corresponsal periodístico que reportaba desde París, el poeta peruano César Vallejo señaló, en el artículo pionero «Poesía nueva», que este rubro novedoso pareciera estar representado en textos cuyo arsenal terminológico «está formado de las palabras ‘cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos’, y [...] de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva» (1926: 17). Con esto, el vate de Santiago de Chuco se pronunciaba en contra de una serie de textos que, por el hecho de nombrar una parafernalia de artefactos modernos, se otorgaban el derecho de ser considerados como objetos artísticamente originales. Desde su residencia francesa, Vallejo hizo hincapié en la insuficiencia de utilizar en la creación literaria únicamente palabras relacionadas con referentes mecánicos, sin trasladar el espíritu inédito que estos deberían plasmar en el papel durante los acelerados años 20 del siglo pasado. En este aspecto, la siguiente afirmación traduce una sentencia que debería iluminar los estudios intermediales que enlazan cine y literatura: «Muchas veces un poema no dice cinema, poseyendo, no obstante, la emoción cinematográfica, de manera obscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva» (Vallejo 1926: 17). Dicho de otro modo, la literatura que reflejaba la perspectiva más avanzada de su tiempo ganaría en potencia expresiva al conectarse —a nivel estructural— con las técnicas visuales empleadas por el arte cinematográfico. En el caso que nos atañe, entendemos la noción de intermedialidad en el sentido determinado por Ben Bollig y David Wood, a saber, como una «fertilización cruzada y una convergencia creciente entre dos medios artísticos» (2022: 1; nuestra traducción). Por lo tanto, el encuentro entre lo lírico y lo cinematográfico

produce un resultado que transforma la identidad primaria de cada una de las manifestaciones estéticas en contacto.

Para contextualizar nuestro marco de estudio, se debe anotar que el inicio del siglo XX estuvo marcado por diversas transformaciones que la llegada de los tiempos modernos introdujo desde la segunda mitad de la centuria anterior. Ante la brusca irrupción de una miríada de aparatos tecnológicos en los recintos urbanos del planeta, los artistas, escritores e intelectuales buscaron dar una respuesta contundente —desde las trincheras del arte, la literatura y el pensamiento— a las interrogantes planteadas por la modernización. Cabe acentuar que se dio una confluencia de puntos de vista entre las distintas manifestaciones artísticas por parte de creadores establecidos en los principales centros cosmopolitas que irradiaban el arte nuevo: París, Berlín, Nueva York y Moscú. En otros términos, no es exacto pensar que el proceso creativo se produjo en compartimientos aislados, sino que los artífices de literatura, artes plásticas, música o cine, se encontraban inmersos en un diálogo de intercambio y retroalimentación. Obviamente, para quienes ejercían oficios artísticos tradicionales, la visualidad del cine los condujo hacia terrenos inexplorados. En el clima finisecular, de acuerdo con Ricardo Bedoya, se asistía a la gesta de un fenómeno desconocido, impensable en la era previa a los avances científicos que propiciaron el advenimiento del cine: la visualización del movimiento de forma cercana a como se percibe por la vista humana. Al comentar la reacción de los espectadores convocados ante una de las escenas primordiales de la historia del cinema (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, de los hermanos Lumière) en la primera proyección pública del Cinématographe, en diciembre de 1895 en París, Bedoya enfatiza que «La intensa impresión de realidad de ese tren filmado aproximándose peligrosamente y luego casi rompiendo la superficie del ecrán, transgredió un código perceptivo acuñado en siglos de serena contemplación de las artes figurativas» (1995: 24).

En esta vena, los más notables exponentes de la vanguardia literaria europea y latinoamericana dedicaron significativas páginas a la discusión de

los alcances del arte cinematográfico, y también a escribir guiones fílmicos que rara vez alcanzaron la meta de la filmación. En el ensayo «El espíritu nuevo» (1918), el poeta Guillaume Apollinaire (1971: 228), con fino matiz estético, soñó con un futuro artístico donde los escritores tomarían el control del cinematógrafo para destronar a los usureros fabricantes de películas comerciales con el propósito de mejorar sus productos imperfectos. En esta coyuntura ideal —en que la literatura se aliaba con el cine— los poetas gozarían de una libertad creadora no imaginada hasta entonces. Por su parte, la obra de Blaise Cendrars encarna apropiadamente afinidades entre la poesía y el cine; en el terreno práctico, el autor colaboró como asistente de dirección en filmes de Abel Gance, mientras que a nivel teórico escribió un ensayo sobre técnica cinematográfica, «L'ABC du cinéma» (1918), donde declara: «Cien mundos, mil movimientos, un millón de dramas entran simultáneamente en la mira del ojo con que el cine ha dotado al hombre. Y, aunque arbitrario, este ojo es más maravilloso que el multifacético ojo de una mosca» (1992: 25; nuestra traducción). Similarmente, uno de los fines que delineó la ideología del futurismo de F. T. Marinetti fue hacer del cine el arma predilecta de la ocupación artística. Esta intención resulta perfectamente lógica desde la óptica prospectiva de los futuristas, para quienes el cine era un arte con una tradición joven que remontaba a un pasado de solo un par de décadas. El cine significaba el terreno idóneo desde el cual empezar la revolución moderna. Para establecer la autoridad de Marinetti, en tanto agitador en el debate sobre el papel del cine en el contexto de la modernidad, resaltamos los puntos de vista que esgrimió en su paradigmático artículo «La cinematografía futurista», de 1916:

El cinematógrafo futurista que preparamos, deformación jocosa del universo, síntesis ilógica y fugitiva de la vida mundial, se convertirá en el mejor colegio para muchachos: escuela de gozo, de velocidad, de fuerza, de audacia, de heroísmo. El cinematógrafo futurista agudizará, desarrollará la sensibilidad, acelerará la

imaginación creadora, dará a la inteligencia un prodigioso sentido de simultaneidad y de omnipresencia. (1978: 178-179)

Para ejemplificar puntuales enlaces textuales y visuales recurriendo a algunos nombres del ámbito latinoamericano, se tiene a César Vallejo, quien escribió artículos sobre cine desde París; Xavier Villaurrutia ejerció ampliamente la crítica cinematográfica —y su poesía estuvo también informada por motivos cinemáticos, como se lee en su poema «Cinematógrafo» del libro *Reflejos*: «En la calle la plancha gris del cielo, / más baja cada vez / nos empareda vivos...» (1926: 99)—; y Vicente Huidobro, autor de las novelas-fílmicas *Mío Cid Campeador* (1929) y *Cagliostro* (1934). Estas referencias se pueden ampliar al punto de que, según Edmundo Paz-Soldán y Debra Castillo: «Prácticamente no hay escritor latinoamericano que no haya registrado [...] el impacto del universo mediático de masas del siglo XX» (2001: 7; nuestra traducción). Por ello, cualquier estudio crítico acerca de la producción literaria aparecida en las primeras cuatro décadas del siglo XX debería incluir, dentro de su corpus operativo, una referencia sobre el papel que el cine cumplió al interior de este lapso temporal. Ampliando el espectro de las conexiones entre literatura y cine, es factible sostener que este ejerció su influencia en todas las esferas del dominio artístico. Sin duda, el punto de convergencia más fructífero es el que se estableció entre el cinema y las artes plásticas y visuales.

Dicho esto, consagrados pintores y fotógrafos provenientes de las canteras de movimientos de vanguardia como el cubismo, el dadaísmo o el surrealismo, incursionaron en el rodaje de películas que deben añadirse —a los tradicionales cuadros, esculturas, *ready-mades* y fotografías— al conjunto de las piezas más logradas del espíritu vanguardista. Entre estas es conveniente mencionar obras maestras de la cinematografía que corroboran la huella del cinema en el conglomerado de referentes artísticos en el período de vanguardia. Advertimos que las cintas *Le retour a la raison* (1923), *Emak-Bakia* (1926) y *L'étoile de mer* (1928) de Man Ray; *Ballet mécanique*

(1924) del pintor cubista Fernand Léger; *Anémic cinéma* (1926) del dadaísta Marcel Duchamp; así como las series de *Opus* y *Rhythmus* filmadas hacia comienzos de la década del 20 por los cineastas alemanes Walther Ruttmann y Hans Richter, respectivamente, conforman un grueso de casos en los que se puede apreciar el interés de los cineastas experimentales por explorar las nuevas dimensiones de la imagen, el tiempo y el movimiento, elementos que constituyen el esquema moderno canalizado por el quehacer fílmico. Para explorar estos detalles, el cine contaba con herramientas útiles —la cámara y los mecanismos de montaje— que permitían profundizar en el análisis de la representación del movimiento ansiado por las escuelas de vanguardia. El investigador Vicente Sánchez-Biosca describe la síntesis aludida entre el cinematógrafo y las vanguardias artísticas en estos términos reveladores: «[...] el aluvión de reflexiones, intervenciones, intercambios y prácticas vanguardistas en el nuevo medio de expresión [el cine] fue ininterrumpido desde finales de la década de 1910» (2004: 20).

Siguiendo el camino de los datos que hemos facilitado, vale la pena detallar que este crítico no propone una conciliación perfecta entre las vanguardias literarias y el cine; por el contrario, ofrece un panorama surcado por «conflictos», «encuentros» y «fronteras», debido a que el nexo entre cine y literatura no siempre fue visto con buenos ojos. Al respecto, Ruttmann (1994: 260) condena, en una carta sin fecha (c. 1913-1914), cualquier vínculo entre la literatura y el séptimo arte debido a sus discrepantes manifestaciones artísticas. Se debe precisar, sin embargo, que la intención del director es de teorizar acerca del estatuto del cine como arte que puede optar por una carta de ciudadanía si es que hace hincapié en su independencia frente a otras disciplinas artísticas. Es más, Ruttmann escribió uno de los documentos fundacionales sobre el cine, en el que reveló sus herramientas para construir un lenguaje auténtico, despojado de cualquier deuda con actividades afines, como la literatura y el teatro. El realizador apunta, más bien, que el cine establece cierto parentesco con la pintura y la danza, aunque plantea una perspectiva distinta, ya que su mirada se inscribe en un lugar que registra el

movimiento de los fenómenos ópticos, reflexionando sobre su evolución y devenir temporal. Ante esto, cabría poner la tesis de Ruttmann en perspectiva, en el sentido de que se busca encontrar una forma de expresión original para el cine, desligada de dependencias excesivas en artes canónicas, y no una condena a tales manifestaciones. De lo anterior se desprende que la evolución del arte cinemático extiende correspondencias interdisciplinarias que se aproximan sin reparos al terreno de la literatura.

Para explicar esta situación desde el arte se necesitaba un producto que contase con los medios adecuados para hacer frente al hecho novedoso hasta desentrañar su base compositiva. Y ninguna disciplina artística podía cumplir este cometido con más eficacia que el cine. Gilles Deleuze —en sus estudios sobre el cine— se enfoca en el análisis de las dinámicas móviles y temporales transmitidas por la imagen fílmica. La tesis que el filósofo formula gira en torno a desvirtuar la afirmación en boga con respecto a que el aparato cinematográfico crea un movimiento artificial a partir de fotogramas estáticos. Frente a esto, Deleuze afirma que cada fragmento implica en sí mismo una efectiva duración y movilidad y no es de ninguna manera una parcela inmóvil: «En suma, el cine no nos da una imagen a la que él le añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento. Nos da, en efecto, un corte, pero un corte móvil, y no un corte inmóvil + movimiento abstracto» (1994: 15). Es más, las segmentaciones móviles remiten a un nivel mayor compuesto por la duración de todo el conglomerado, lo cual genera que los estratos menores y el plano general de la movilidad establezcan un nexo que «no es otra cosa que el plano [...] el mediador concreto entre un todo que tiene cambios y un conjunto que tiene partes, y que no cesa de convertir al uno en el otro con arreglo a sus dos caras» (1994: 40). Por consiguiente, la movilidad encauzada por la imagen fílmica remite, complementariamente, a su contraparte temporal, debido a que, «El montaje no es otra cosa que la composición, disposición de las imágenes-movimiento como constitutivas de una imagen indirecta del tiempo» (1994: 52). Deleuze concluye que el cine, en lugar de representar

inadecuadamente el tiempo y el movimiento, tiene la capacidad de crear sus propias movilidades y temporalidades.

Ahora bien, ¿cuáles serían las implicancias de estas disquisiciones en el territorio de las letras? Pensamos, pues, que a pesar de que configuran discursos que obedecen a leyes específicas, el cine y la literatura se intersectan en los despliegues del tiempo y el movimiento. Como se ha discutido, la pregunta acerca del movimiento fue un motivo central de las labores de escritores y cineastas en las primeras décadas del siglo XX. En esta línea, Octavio Paz llama la atención acerca del interés de los vanguardistas por reproducir la dimensión móvil: «En todas estas obras y tentativas influyeron los nuevos medios de reproducción de la realidad. La atracción mayor, sobre todo para los poetas, fue la fotografía en movimiento: el cine» (1994: 510). Además, el poeta se refiere a la habilidad de las cintas experimentales de aquella época por trasladar a la pantalla la estética de la simultaneidad heredada del cubismo. Para Paz, se produce una sugerente retroalimentación entre las actividades pictóricas, poéticas y cinemáticas, por la cual las técnicas del montaje se relacionan con el uso del *collage* en la pintura y con la intercalación de grupos sintácticos en la poesía de Cendrars y Apollinaire:

Con estos dos poetas comienza realmente el simultaneísmo. En el caso del primero también fue decisiva la influencia del cine: el montaje y el *flash-back*. El empleo de estos recursos cinematográficos quebrantó la sintaxis y el carácter lineal y sucesivo del poema tradicional. Apollinaire fue más allá: suprimió casi enteramente los conectivos y los nexos sintácticos —un acto de consecuencias semejantes a la eliminación de la perspectiva en la pintura—, aplicó la técnica del *collage* por la inserción de frases hechas en el texto y, en fin, se sirvió de la yuxtaposición de distintos bloques verbales. (1994: 511-512)

Básicamente, Paz arguye que el poema moderno transmite sensaciones simultáneas, a veces opuestas, y no la percepción de linealidad ligada a la lírica del pasado. La contigüidad sugiere sucesión, es decir que se avanza por medio de esquemas paralelos que revelan las distintas facetas de lo representado, a la manera del cubismo o del montaje del cineasta ruso Sergei Eisenstein. En suma, la tesis de Paz se conecta con los planteamientos de Deleuze, en el sentido de que la poesía expresa en sí misma, como la imagen fílmica, un movimiento que engloba las dimensiones espaciales y temporales de la realidad. Para complementar estas ideas con un caso concreto del ambiente lírico, Ángel Miquel apunta que el famoso poema *Blanco* (1966) del premio Nobel se imprimió en una «larga hoja que se despliega al leerse», en similitud con un trozo de celuloide; es más, nos enteramos que el autor mexicano «quiso hacer a partir de esta obra una película que sería una especie de extensión del objeto impreso al incluir algo que éste no podía tener, la experiencia de la lectura» (Miquel 2014).

En su conocido tratado *La poesía de hoy*, el cineasta polaco Jean Epstein argumenta que las conexiones entre cine y literatura se evidencian en la capacidad de ambas artes por transmitir la rapidez de los tiempos modernos: «Cine y letras, todo se agita. La sucesión rápida y angular, tiende hacia el círculo perfecto del simultaneísmo. La utopía fisiológica de ver en conjunto es reemplazada por la aproximación: ver rápido» (1920: 125). Es de notar que Epstein establece un vínculo recíproco entre lo cinematográfico y lo literario en términos técnicos, lo cual se materializa en sus modos expresivos; de esta forma existía «entre [la] literatura y el cine, una corriente natural de trueques que demuestra más de una afinidad» (1920: 122). Sin embargo, el director no resalta únicamente el eje de lo veloz como característica exclusiva de la estética cinematográfica, ya que reconoce que la maquinaria cinemática puede ralentizar los eventos representados en la pantalla. Como poeta, Epstein es autor de un libro titulado *Cinéma* (1921), el cual emparenta los ámbitos de la poesía y lo cinemático. Un ejemplo de esta estrategia intermedial se ve en las primeras dos páginas del texto que reproducen —tal un afiche de

cine— el programa fílmico del poemario. Allí se listan las distintas secciones del conjunto y se inserta un intermedio (*entr'acte*) que semeja la pausa que se hacía en la proyección de películas en las salas de la época. El libro utiliza creativamente la disposición espacial de la página, empleando distintos tipos y tamaños de letras e incluyendo, en algunas secciones, fotografías, dibujos y la reproducción de una tira de celuloide.

En resumidas cuentas, cuando los críticos repasan la influencia de la poesía en el cine, se refieren especialmente a los «poemas-cinemáticos» que se popularizaron en Europa en el período experimental de la década de 1920. Sintetizando el objetivo de representación del movimiento por parte del cine de vanguardia, la realizadora y teórica francesa Germaine Dulac asocia elementos líricos y cinemáticos que confluyen en la creación del «poema visual», caracterizado como un texto «sinfónico, donde la emoción estalla no en hechos, no en acciones, sino en sonoridades visuales» (1978: 46; nuestra traducción). Como ejemplos ilustrativos de la tendencia del *cinépoème*, podemos mencionar, en primer lugar, los filmes *L'étoile de mer* (1928) y *Emak-Bakia* (1926) del fotógrafo norteamericano Man Ray. El primero de ellos está basado en un poema de Robert Desnos, quien también escribió el *scénario* del filme. Este experimento cinematográfico alterna imágenes visuales —captadas a través de un efecto de cámara difusa que distorsiona las tomas— con fragmentos del poema, de modo que la historia de amor narrada progresa en una sucesión de imágenes y palabras. Para *Emak-Bakia*, consignamos una cita del mismo director, quien describe el objetivo del filme como una tarea por encapsular lo esencial de la cinematografía contemporánea: «Una serie de fragmentos, un cinépoema con una cierta secuencia óptica componen un todo que sigue siendo un fragmento» (Ray 1998: 43).

Para recapitular lo que hemos expuesto, quisiéramos traer a colación el hecho de que, desde su debut en 1895 como espectáculo público proyectado en ambas orillas del Atlántico, el cine se ha constituido en un medio de expresión artística que ha capturado el interés de escritores significativos

provenientes de diversas latitudes. En el contexto literario iberoamericano abundan los ejemplos de autores que usaron motivos cinemáticos —e incorporaron técnicas fílmicas— en el diseño verbal de sus textos. A los ejemplos mencionados anteriormente se pueden añadir títulos como el poema «El paseo de Buster Keaton» (1927) de Federico García Lorca o las novelas *Cinelandia* (1922) de Ramón Gómez de La Serna y *Estrella de día* (1933) de Jaime Torres Bodet, que ofrecen evidencia clara de que los encuentros intermediales entre literatura y cine han producido obras poéticas, narrativas y dramáticas de relevante carácter visual. Guiados por esta premisa, los artículos que componen este volumen analizan los vínculos temáticos y formales entre cine y literatura en un contexto temporal (1895-1947) lo suficientemente amplio como para dar cuenta de las múltiples aristas de este nexo. El inicio de esta vinculación (1895-1908) se caracterizó por un énfasis en el cariz exhibicionista del cine que el crítico Tom Gunning denominó «cine de atracciones». El cine transita luego hacia un enfoque en la narratividad (D. W. Griffith) que culmina en el apogeo del cine silente (encarnado en el expresionismo alemán, los experimentos franceses de vanguardia y las rupturas del montaje dialéctico de la escuela soviética). El ciclo de predominio del mutismo fílmico se cierra con la irrupción de los primeros *talkies* en 1927. Al respecto, a pesar de que el avance de la tecnología sonora fue recibido con escepticismo, recelo y desdén por un grupo considerable de intelectuales latinoamericanos, la sonoridad se convirtió rápidamente en la nueva norma que regía el ámbito cinematográfico¹.

El volumen *Estruendo mudo: cine silente y sonoro en la literatura iberoamericana (1895-1947)* está dividido en dos secciones. La primera sección se titula «Cinematografía, cultura popular y nuevas sensibilidades»

¹ Dos muestras ilustran esta afirmación; a saber, el periodista chileno Oscar Waiss (1930: 4), premunido de una óptica antiimperialista, identificó el advenimiento del sonido en el cine como una estrategia del «avasallador imperialismo yanqui» que buscaba capturar en masa a las conciencias acrílicas que caerían víctimas de sus «pantomima[s] mecánica[s]» en los templos cinematográficos donde se rendía culto al capital. Similarmente, su compatriota Aurelio Sontag (1930: 6), se mostró receloso ante el cine sonoro porque el componente acústico, según el crítico, siempre fue extraño a la identidad originaria del séptimo arte.

donde se analiza la presencia de la cultura del cine en las obras literarias y la mirada feminista sobre la influencia del cine en la escritura literaria. Asimismo, en estos capítulos resalta la presencia de la cultura popular representada por los distintos cómicos de Hollywood. En esta sección se incluyen ensayos como «El cine de atracciones en Felisberto Hernández: el discreto fracaso de un espectáculo», de Gabriel Villarroel, donde el crítico analiza la influencia de elementos del cine de atracciones de la primera época de la industria cinematográfica en la narrativa del clásico narrador uruguayo. «Tensiones entre el cine, las máquinas y la guerra en la novela *La próxima* de Vicente Huidobro», de Ximena Vergara, analiza cómo la obra narrativa del gran poeta chileno presenta un comentario sobre el tema de las máquinas y la influencia del cine occidental en el arte nuevo. «El mundo cinematográfico en *Duque* (1934) de José Diez-Canseco», de Enrique Bernales Albites, desarrolla la influencia de la cultura cinematográfica que incluye sus nuevas tecnologías y la sensibilidad moderna urbana en la narrativa de José Diez-Canseco. «El destino del relato: Chaplin en Borges y la narrativa argentina», de Alejandro Fielbaum, nos ofrece un gran aporte sobre el efecto de Chaplin entre los creadores latinoamericanos, hay una amplia bibliografía sobre el efecto de Chaplin en la vanguardia peruana, pero poco se sabe de lo que pensaba, por ejemplo, Borges sobre el gran cómico de tendencia marxista. «Rafael Alberti y la comedia circense de Hollywood», de Leticia Pérez Alonso, reflexiona sobre la influencia del humor de cómicos claves como Buster Keaton, Charlie Chaplin y Harold Lloyd en la poesía de vanguardia de Rafael Alberti. Un aspecto relevante para entender la renovación que significó la poesía de vanguardia iberoamericana fue la influencia del humor en sus propuestas estéticas. «Bajo la mirada masculina: el fetichismo en *Mosko-Strom* (1932), *Vidas de celuloide* (1934) y la obra periodística de Rosa Arciniega», de Patrick Duffey, nos propone una mirada feminista a la influencia del cine en la escritura de una autora rebelde y muy moderna para su época, como lo fue Rosa Arciniega. Esta sección concluye con el ensayo «Alfonsina Storni y el gozo en la sala de cine», de Marianne Leighton Cariaga, donde

la investigadora analiza la mirada femenina de una poeta como Alfonsina Storni que abandona la estética modernista para mostrar la influencia del cine y de una nueva estética en su propuesta creadora. La segunda sección se titula «Cruces intermediales y adaptaciones cinematográficas», donde los autores analizan las adaptaciones de obras literarias y la influencia de los escritores y periodistas en el desarrollo de esta industria, sobre todo en México. Asimismo se incluyen capítulos donde el cine ya no es solo un motivo para escribir, sino que forma parte de la fábrica misma de la nueva creación literaria. En esta sección se incluyen capítulos como «*Cineturgia: la escena cóncava y desfigurada en Luces de Bohemia* de Ramón del Valle-Inclán», de Osvaldo Sandoval-León, donde se analiza cómo la obra teatral del gran dramaturgo español Ramón del Valle-Inclán incorpora en su diseño estético técnicas del arte cinematográfico para así crear un nuevo arte intermedial, una cineturgia. «*El paseo de Buster Keaton y El público* o Federico García Lorca y sus experimentos vanguardistas», de María Cristina C. Mabrey, analiza cómo en la obra de Lorca no solo se es sensible a la recepción del cine, sino que actualiza las técnicas dramáticas de las mismas a partir de una reflexión sobre esta recepción del nuevo arte y en particular del cine silente. «Huidobro y Feuillade: un encuentro transatlántico serializado», de Chrystian Zegarra, nos propone ampliar las influencias que inspiraron la obra de Huidobro, *Cagliostro*, influenciada profundamente por el arte cinematográfico, con la incorporación de las obras seriales de Feuillade, particularmente el ciclo de *Fantomas* de la década de 1910. «La voz después de la muerte en *La amortajada* de María Luisa Bombal. Una lectura intermedial», de Humberto Medina, analiza cómo la obra de la escritora de vanguardia incorpora en su narrativa las experiencias (como ver y escuchar) del cine silente y sonoro. «José Manuel Ramos, un romántico del cinematógrafo en México (1917-1922)» de Virginia Medina Ávila desarrolla las contribuciones que establece unos de los pioneros de la crítica cinematográfica en México, José Manuel Ramos, con la poderosa industria cinematográfica mexicana. «Santa película: la aventura cinematográfica de Federico Gamboa», de Azucena Mecalco

López, reflexiona sobre las adaptaciones cinematográficas de la obra literaria de Federico Gamboa en el cine mexicano desde el cine silente hasta su consagración en el cine sonoro con la adaptación de Carlos Noriega Hope. Esta sección concluye con el ensayo «Carlos Noriega Hope, la gran noticia cinematográfica», de Gilberto Vargas Arana, donde el crítico reflexiona sobre los aportes del escritor y cineasta Carlos Noriega Hope al cine y a la industria cinematográfica de México.

Agregado a lo dicho, para estudiar los cruces intermediales, de naturaleza transatlántica y transnacional, entre los niveles textuales y cinematográficos, estos capítulos exploran, a partir de pertinentes aproximaciones teóricas y metodológicas de tendencia interdisciplinaria, las confluencias entre cine y literatura en textos de escritores iberoamericanos elaborados durante un lapso temporal que cubre cincuenta años (1895-1947), y que va desde la primera velada cinemática de los hermanos Lumière hasta la publicación del libro de cuentos *Nadie encendía las lámparas* del escritor uruguayo Felisberto Hernández. De esta manera, este volumen busca contribuir críticamente a la reflexión sobre la manera en que la literatura asimiló los aportes visuales del séptimo arte en sus primeras décadas de existencia. El cine y la literatura, como acertadamente puntualizan los estudios recopilados en este volumen, significaron para los creadores hispanoamericanos otros modos de sentir y de experimentar la libertad. Esta dinámica se expresó tanto al nivel ideológico con el vituperio al orden conservador que imperaba en las sociedades iberoamericanas de las primeras décadas del siglo XX —donde el recurso vanguardista del humor adquirió singular relevancia—, como al nivel estético en un afán por consolidar nuevas bases expresivas para que la literatura en español abrace y reorganice la prédica de su propia modernidad. Así se proseguía con solidez por el camino de autodeterminación artística que empieza en el siglo XIX, sobre todo, con el movimiento modernista liderado por Rubén Darío.

A pesar de que han salido a la luz varias ediciones colectivas sobre las relaciones intermediales entre los campos de lo cinematográfico y lo literario,

entre las que podemos mencionar, en un recuento para nada exhaustivo, *Cinema e letteratura in ambito iberico e iberoamericano* (2010), editado por Andrea Pezzè y Loris Tassi; *Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine / literatura* (2019), compilado por Giovanna Pollarolo; los dos tomos de *El ojo intermedial* (2022), a cargo de Jaime Villarreal et al.; y *The Poetry-Film Nexus in Latin America: Exploring Intermediality on Page and Screen* (2022), coordinado por Ben Bollig y David M. J. Wood, la singularidad del presente volumen radica en su pretensión por iluminar las intersecciones entre literatura y cine —tanto en el registro silente como en el sonoro— en un corpus que comprende una variada gama de géneros literarios que abarca la poesía, la prosa y el teatro. A guisa de explicación, adoptamos el famoso oxímoron valleiano «estruendo mudo» para intitular esta compilación de ensayos con el fin de revelar las confluencias entre el sonido de los vocablos al canalizarse en el silencio de la pantalla cinematográfica; o, viceversa, para visualizar la mudez de los parlamentos en la agitación de un lienzo ruidoso. Juego de espejos verbales y visuales que nos honraría si sintonizara con esta sentencia del formalista ruso Roman Jakobson: «La palabra en el cine es un caso particular de lo acústico, al lado del zumbido de una mosca y el murmullo de un arroyo, al lado del estruendo de una máquina, etc.» (1976: 177).

BIBLIOGRAFÍA

APOLLINAIRE, Guillaume

1971 *Selected Writings*. Traducción de Roger Shattuck. Nueva York: New Directions.

BEDOYA, Ricardo

1995 *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. Lima: Universidad de Lima.

BOLLIG, Ben y David M. J. WOOD

2022 Introducción. *The Poetry-Film Nexus in Latin America: Exploring Intermediality on Page and Screen*. Oxford: Legenda, pp. 1-25.

CENDRARS, Blaise

1992 *Modernities and Other Writings*. Traducción de Esther Allen. Lincoln: University of Nebraska Press.

DELEUZE, Gilles

1994 *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Paidós.

DULAC, Germaine

1978 «The Avant-Garde Cinema». En SITNEY ADAMS, P. (Ed.), *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. Nueva York: New York University Press, pp. 43-48.

EPSTEIN, Jean

1920 *La poesía de hoy: un nuevo estado de inteligencia*. Buenos Aires: Samet.

1921 *Cinéma*. París: Sirene.

JAKOBSON, Roman

1976 «¿Decadencia en el cine?». En URRUTIA, Jorge (Ed.), *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Valencia: Editorial Fernando Torres, pp. 173-182.

MARINETTI, F. T.

1978 *Manifiestos y textos futuristas*. Traducción de Cari Sanz. Barcelona: Ediciones del Cotal.

MIQUEL, Ángel

2014 «Imágenes en movimiento de Octavio Paz». *Periódico de Poesía*, N. 66. Recuperado de <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/3097>

PAZ, Octavio

1994 «Poesía y modernidad». *Obras Completas: La casa de la presencia, Poesía e historia*. Vol. I. 2.^a ed. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 499-517.

PAZ-SOLDÁN, Edmundo y Debra A. CASTILLO

2001 Introducción. «Beyond the Lettered City». *Latin American Literature and Mass Media*. Nueva York: Garland, pp. 1-18.

RAY, Man

1998 «Emak-Bakia». *Close Up 1927-1933: Cinema and Modernism*. Princeton: Princeton University Press, pp. 43-48.

RUTTMANN, Walther

1994 «Arte e cinema». *Cinema, pittura, ars acustica*. Trento: Manfrini, pp. 260-262.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente

2004 *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós.

SONTAG, Aurelio

1930 «Supervivencia artística del cine mudo». *Gong*, junio, p. 6.

VALLEJO, César

1926 «Poesía nueva». *Amauta*, noviembre, p. 17.

VILLARRUTIA, Xavier

1926 *Reflejos*. México: Editorial «Cultura».

WAISS, Oscar

1930 «Algo sobre el cine sonoro». *Gong*, mayo, p. 4.

I. CINEMATOGRAFÍA, CULTURA POPULAR Y NUEVAS SENSIBILIDADES

EL CINE DE ATRACCIONES EN FELISBERTO HERNÁNDEZ: EL DISCRETO FRACASO DE UN ESPECTÁCULO

Gabriel Villarroel
University of Michigan

En este momento he caído en una sensación superficial: es el placer del cuaderno en que escribo; quisiera llenarlo enseguida y después leerlo ligero como cuando apuran una cinta cinematográfica; y para llenar el cuaderno y hacer el juego del cine me servirán muchas prevenciones contra mí, contra los vicios y contra muchas ideas filosóficas.

Felisberto Hernández. «Juan Méndez» (2015: 160)

En esta cita, incluida en un texto de 1929, Felisberto Hernández se posiciona como espectador de sí mismo. Se propone llenar su cuaderno con ligereza para luego regresar a él y observarlo como si se tratara de una película. El «juego del cine» que propone es uno despojado de abstracciones filosóficas o amaneramientos literarios; busca registrar pensamientos en movimiento, como afirma más adelante en el mismo texto: «No, no pensaré despacio. Me detendré a prever cuando me levante con la maquineta cinematográfica y vea la cinta pasada con *ralentisseur*...» (2015: 161). Estas imágenes reticentes, entreveradas con recuerdos, conforman el grueso de los relatos del escritor uruguayo y reflejan su fascinación, tanto con el artificio del cine, como con retratar pensamientos en flujo, proponer una puesta en escena para su posterior deleite.

Felisberto nació en 1902, a pocos años de los inicios del cine. Como registra la biógrafa Norah Giraldi Dei Cas (1957: 34), no solo asistió a

funciones cinematográficas en su Montevideo natal, también trabajó como pianista en teatros locales como Excelsior (Larre Borges 1984: 33). Su oficio era acompañar las películas silentes, que incluían algunos clásicos tempranos de Mack Sennett o Mary Pickford y, en ocasiones, le requerían improvisar al ritmo de las imágenes. Este fue un empleo temporal para Felisberto, quien por entonces aspiraba a ser un concertista profesional. Una vez se hizo adulto, abandonó el instrumento y se dedicó por completo a la escritura, si bien con frecuencia debía ejercer oficios diversos para mantenerse económicamente. En este sentido, el episodio de Felisberto como pianista de cine silente tiende a ser recordado como una mera anécdota incidental en su biografía.

Este ensayo desarrollará cómo el cine silente informa la obra de Felisberto y fundamenta la estructura de varias narraciones, particularmente las que pertenecen a la etapa de *Nadie encendía las lámparas* (1947). La obra del uruguayo retoma estructuras del cine en sus años seminales hasta la década de 1910. Con frecuencia, el cinematógrafo operaba entonces como un espectáculo de feria; los filmes proyectados eran breves y se centraban en escenas escabrosas o cómicas con una narrativa muy simple. Tom Gunning denomina a este periodo *cinema of attractions* y se caracterizaba por interpelar directamente al espectador, buscar su atención y asombro más que su empatía:

To summarize, the cinema of attractions directly solicits spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle – a unique event, whether fictional or documentary, that is of interest in itself. The attraction to be displayed may also be of a cinematic nature [...] or trick films in which a cinematic manipulation (slow motion, reverse motion, substitution, multiple exposure) provides the film's novelty. (1990: 58)

La obra de Felisberto dialoga con esta tendencia cinematográfica; no solo usa al cine como metáfora de la mirada en numerosas ocasiones, sino que sus relatos reproducen modelos de películas tempranas en la dislocación de su narrativa y su proclividad al *gag* humorístico. La crítica ya ha señalado los lazos entre el cine y los relatos del uruguayo, pero enfocarse en el cine silente como espectáculo permite rastrear un vínculo tangible hacia una importante fuente de inspiración de este singular autor.

Los relatos de Felisberto han sido asociados al cine, por lo general, de manera anecdótica. Así lo hace la traducción al inglés de *Tierras de la memoria* (Hermández 2002), que acusa la presencia de películas de Buster Keaton en el cuento «El cocodrilo» sin desarrollar la comparación. Enriqueta Morillas destaca los vasos comunicantes entre el cine y los relatos del uruguayo con mayor exhaustividad. Ella indica cómo, durante la etapa de recuerdos juveniles de Felisberto (las tres novelas cortas publicadas en el primer lustro de la década del 40), puede percibirse en algunas descripciones a «la cámara del rememorante, en un claro intento de registrar mediante la palabra lo que cada vez se acerca más a un montaje de los recuerdos» (2003: 86). Los ejemplos citados por Morillas muestran cómo las descripciones siguen un recorrido análogo al de una cámara, pero las solapa y transforma de manera que «consigue dar una forma finalmente al *cine del recuerdo*, de dinámica cinética» (2003: 88). Morillas destaca cómo la fluidez en las imágenes responde a la búsqueda de la velocidad y el movimiento fílmico. Cabe observar que ella considera al cine desde la abstracción, como un arte de movimiento y montaje, sin enfatizar un momento histórico preciso.

Eduardo Lalo destaca también la visualidad en los textos de Felisberto; propone que «Sus textos en lugar de leerse se miran» (2017: 168) e indica posteriormente cómo muchos de ellos replican escenas que podrían ser tomadas de una película muda, particularmente cuando retrata peripecias cómicas de artistas pobres con una mirada que él llama «desubicada» y de una «minoridad» (2017: 168). En el mismo espíritu, Ricardo Pallares indica:

Más de una vez los lectores tenemos la impresión de que su literatura hubiera sido imposible si no fuera por la influencia del cine, de los aprendizajes-apropiaciones de varias de sus técnicas – como las del montaje y el *traveling* por ejemplo – y por alguna mediación de la teoría psicoanalítica. (2017: 36)

Según Pallares (2017), los relatos de Felisberto trenzan contenidos conscientes e inconscientes y dentro de esta dinámica maleable se configuran un observador, el narrador mismo, y los materiales narrados, elusivos y enigmáticos. Fabio Rodríguez Amaya, por su parte, apunta la «relación cíclica que existe entre lo visual y lo verbal» (2017: 161) manifestada en estos relatos; las imágenes descritas mutan en fantasías permeadas por el deseo y la frustración, son fantasías que dialogan con una realidad material para transformarla desde la subjetividad del narrador.

Acerca de esta transformación, Morillas observa que en la novela corta «El caballo perdido» hay una «entronización del lenguaje cinematográfico en las sucesivas evocaciones de Celina» (2003: 87), la maestra de piano alrededor de quien se centra la rememoración. Morillas pone como ejemplo el siguiente fragmento:

Seguramente que es verano porque la luz de la lámpara hace transparencias en las campanas blancas de sus mangas y en sus brazos desnudos; ellos se mueven haciendo ondas que van a terminar en las manos, las teclas y los sonidos [...] Y también siento más el gusto de Celina. Ella no sólo tiene gusto como si la probara en la boca. Todos sus movimientos tienen gusto a ella; y sus ropas y las formas de su cuerpo. En aquel tiempo su voz también debía tener gusto a ella, pero ahora yo no recuerdo directamente nada que sea de oír; ni su voz, ni el piano ni el ruido de la calle; recuerdo otras cosas que ocurrían cuando en

el aire había sonido. El cine de mis recuerdos es mudo. Si para recordar me puedo poner los ojos viejos, mis oídos son sordos a los recuerdos. (2015: 225)

El narrador compara la labor de la rememoración con la de mirar una película muda; describe la vivacidad del movimiento aunque reconoce su incapacidad para percibir sonido alguno. Aquí el cine es asociado con un espectáculo, pero su mirada no reproduce meramente la realidad observada, exagera los movimientos, describe ondas, luces y transparencias y así crea un émulo de fluidez. En «El caballo perdido», la fijación del narrador con Celina evoca la fascinación de un cinéfilo con una diva de Hollywood. Cabe recordar a Horacio Quiroga, otro escritor uruguayo que se ocupó del cine de forma mucho más sistemática. En una nota escrita para la revista *Caras y caretas* en 1926, Quiroga se interroga acerca del encanto que ejercen estas estrellas sobre el espectador; la respuesta no radica solo en la belleza de las divas del celuloide sino en el tiempo que pasamos observándolas:

La estrella de cine nos entrega sostenidamente su encanto, nos tiende sin tasa de tiempo cuanto en ella es turbador: ojos, boca, frescura, sensibilidad arrobada y arranque pasional. Es nuestra, podemos admirarla y absorberla 45 minutos continuos. Ni un rincón de su alma nos queda oculto. (2007: 39-40)

El embeleso descrito por Quiroga acerca de divas del cine silente como Billie Burke o Dorothy Dalton es análogo al que manifiesta Felisberto hacia su maestra de piano. Mientras Quiroga observa a su diva de celuloide, el segundo invoca a la suya en su memoria con tanta insistencia que termina por comparar su labor a la de un exhaustivo cinematógrafo. Para ambos, el cine es un arte de contemplación minuciosa; el espectador tiene la capacidad de cargar de emociones a los sujetos observados y allí radica su valor.

No obstante, es importante destacar que la evocación de Felisberto evita deliberadamente una reproducción mecánica de la escena, la transforma y la re-elabora de acuerdo con sus propias emociones.

Así como la crítica ha destacado el carácter visual en la escritura de Felisberto, este ensayo propone cómo el «cine de atracciones» es relevante para explicar la estructura abierta de algunos relatos del uruguayo y también el tipo de comicidad que proponen.

Para Tom Gunning (1990), el «cine de atracciones» es la tendencia dominante hasta 1907. En ese momento, muchas películas operaban como espectáculos en ferias y carnavales, por lo tanto, buscaban deslumbrar al espectador con trucos y acrobacias enmarcadas en estructuras narrativas muy simples e incluso accesorias. Para Gunning, estos filmes tempranos interpelaban al espectador de una manera directa, querían capturar su atención a través de la ilusión y el artificio. El estilo cuenta con filmes como *Personal*, de 1904, que muestra a un joven noble acosado por una horda de pretendientes luego de publicar un anuncio romántico; se trata de una película de persecución con obstáculos y caídas cómicas que termina con el joven tomando a una de sus persecutoras como esposa. Como otros filmes de esta época, *Personal* es un filme «exhibicionista», busca inspirar sorpresa a través de las acrobacias y relega su desarrollo argumental a un segundo plano. Gunning propone que después de 1907 predomina un cine narrativo, diegético, que sigue arcos emocionales y captura la atención del espectador con mundos cerrados en sí mismos. Estas películas buscan contar una historia articulada a través de efectos del montaje y de héroes complejos, mientras que los filmes previos se fundamentan en eventos impactantes que buscan exhibir el poder ilusorio del celuloide. El cine de atracciones no desaparece en la primera década del siglo XX, se arraiga en tendencias *underground* y se manifiesta en diferentes avatares como el cine experimental, el de vanguardia, o incluso la pornografía. Estos géneros, con sus diferencias, comparten el propósito de buscar una reacción de su público mediante la exhibición, la

novedad o la exuberancia de artificios cinematográficos, dejando la progresión argumental en un segundo plano.

El cine de atracciones contrasta y dialoga con uno narrativo de carácter voyerista donde el observador es un sujeto pasivo; aquí, el espectador no puede contemplar la acción distraídamente, sino que es instado a reconocer continuamente que el producto que observa es una ficción. Afirma Gunning: «cinema of attractions [...] is a cinema that displays its visibility, willing to rupture a self-enclosed fictional world for a chance to solicit the attention of the spectator» (1990: 57); quiere mostrarse hasta el punto de erosionar su ilusión mimética. En esta tendencia es fundamental el despliegue de un espectáculo, de escenas que se suceden y producen asombro en el espectador sin necesariamente demandarle que siga una narrativa clara.

Señala Eduardo Lalo, particularmente durante la época de *Nadie encendía las lámparas*, los relatos de Felisberto presentan el tema recurrente de:

Un personaje que actúa ante un público menor. El intérprete se sabe ante un abismo porque el público no lo es verdaderamente o lo es de manera muy precaria, es gente que estaba reunida con propósitos varios o que pasaba por allí o que no tenía nada mejor que hacer. (2017: 173)

Este motivo recurrente, inspirado en la vida del uruguayo, muestra a un pianista o escritor leyendo cuentos o tocando el piano para públicos diversos en espectáculos privados, reuniones o teatros. En cuentos como «Nadie encendía las lámparas», «El balcón» o «La casa inundada» seguimos al escritor atendiendo a necesidades inciertas de su audiencia mientras él mismo conlleva angustias no explicadas. Ya José Pedro Díaz (1986) muestra cómo en el uruguayo la puesta en escena cobra una importancia fundamental, sea la señora Margarita acomodando budineras para su ritual secreto en «La casa inundada», u Horacio en «Las hortensias» organizando a las muñecas

en las vidrieras para su propio deleite. Estos relatos están atravesados por el espectáculo, por el impulso de evocar la simpatía tanto del lector como de los personajes que recorren sus páginas a través de imágenes inusuales; sea un acomodador que puede ver en la oscuridad o una mansión con agua fluyendo por pasillos, el uruguayo elabora insólitas puestas en escena, al punto que ha sido incluido a veces en la categoría de lo fantástico. Al mismo tiempo, la progresión narrativa de estos relatos tiende a truncarse, a tropezar con la frustración y quedar abierta, como si su propósito fuera asombrar y no inspirar una catarsis emocional.

Enmarcar a los relatos de Felisberto en el cine de atracciones explica su estructura dislocada en términos de argumento. En «El cocodrilo» el narrador es un pianista obligado a vender medias de mujer para subsistir; solo alcanza el éxito en esta labor cuando descubre que puede llorar a voluntad y conmovier a sus clientes para conseguir su venta. Al final del relato se observa a sí mismo derramando lágrimas sin motivo aparente; el sentimiento queda suspendido sin hallar asidero u ofrecer una explicación. El cuento tiene como tema la frustración y el fracaso, y justamente evoca estas sensaciones al retratar a un narrador incapaz de comprender el origen de una angustia, al punto que se compara a sí mismo con un ciego que «hacía girar los ojos en la oscuridad» (2015: 439); la pérdida de la visión refleja su propia incapacidad de entrever su patetismo como artista obligado a convertirse en una caricatura lacrimógena. «El cocodrilo» tiene casi una estructura episódica conformada por conversaciones y escenas de café que siguen una temporalidad lineal pero poco precisa. Si bien el llanto es el tema central, en vez de exponer su origen, el narrador expone pequeños episodios cómicos o absurdos: «Cuando ya había llorado en varias ciudades mis ventas eran como las de cualquier otro vendedor» (2015: 434) o peticiones al narrador como «Perdone, señor, quisiera que me firmara una media» (2015: 437); estos fragmentos no necesariamente avanzan la narración, sino que refuerzan el humor ingenuo que manifiesta en escenas breves y casi incidentales. Por su parte, el sentimiento trágico que gravita sobre la

historia no es tocado en profundidad; aunque él mismo diga «Pensé en mí y sentí depresión» (2015: 430) es una melancolía sin fuente clara, se dispersa sobre una serie de *aventuras* que no concluyen en catarsis. Opera de forma paralela al cine de atracciones como lo señala Thomas Elsaesser: «[...] it has different kinds of closure, not all of which are textual; its unit is the autonomous short or scene, where actions and events are continuous by virtue of some conceptual or narrational category, to which the autonomy of the shot becomes subordinated» (1990: 13). El cierre emocional que busca el narrador de «El cocodrilo» está diseminado en escenas alrededor del simulacro del llanto y la frustración de un artista sin aparente posibilidad de desentrañar su condición; así lo declara: «De pronto y sin haberme propuesto imitar al cocodrilo, mi cara, por su cuenta, se echó a llorar. Yo la miraba como a una hermana de quien ignoraba su desgracia» (2015: 439). El narrador contempla su rostro como una entidad separada de sí mismo; observa el síntoma como espectador de su propia desdicha.

«El cocodrilo», en particular, es también un relato donde diferentes miradas, incluida la propia, configuran la subjetividad del narrador. Él se convierte en un «cocodrilo», el remedo de un artista que recurre a emociones vulgares para cautivar a sus espectadores; es un personaje que se apodera de su identidad y con el que él llega a identificarse en la caricatura que un fanático burlón dibuja: «Era un gran cocodrilo muy parecido a mí; tenía una pequeña mano en la boca, donde los dientes eran un teclado; y de la otra mano le colgaba una media; con ella se enjugaba las lágrimas» (2015: 438). El narrador, como pianista y escritor venido a menos, encuentra que el llanto es un espectáculo rentable y convierte su sufrimiento en un producto comercial; son las miradas de ese público accidental que lo ponen en contacto con la manifestación visible de la tristeza pero no su origen. La emoción le resulta insondable y ofrece ese espectáculo lacrimógeno utilitario sin mayor reflexión, al punto que otro personaje lo condena: «Usted mismo no sabe que tiene una pena» (2015: 435). Las lágrimas son la carnalesca manifestación de una congoja que todos intuyen, menos el narrador mismo.

Esta incongruencia de perspectivas insta a recordar a Noël Carroll y un corolario de su tesis sobre el *sight gag*, una característica del cine cómico temprano. El teórico define así este recurso:

The sight gag is a form of visual humor in which amusement is generated by the play of alternative interpretations projected by the image or image series. Sight gags existed in theater prior to their cinematic refinement, and sight gags, although they are regarded as a hallmark of the silent comedy, can occur in films that are neither silent nor comic. (1996: 146)

Carroll cita como ejemplo a *The general* de Buster Keaton, un filme de 1926. Durante una escena particular, el personaje de Keaton permanece absorto en su labor de cortar leña para avivar el horno de la locomotora; mientras tanto, no se da cuenta que el ejército enemigo regresa en retirada a su lado tras sufrir su derrota definitiva. Cuando se da cuenta de su situación, el protagonista de Keaton se encuentra solitario y abandonado en territorio enemigo. Para Carroll, la comicidad de esta escena viene de la incongruencia entre las interpretaciones de un mismo hecho; mientras el espectador conoce el resultado de la guerra y observa al ingenuo héroe quedarse atrapado en territorio enemigo, el héroe mismo ignora estos hechos. El desencuentro de interpretaciones produce el *sight gag*.

Carroll argumenta que el *sight gag*, si bien aparece antes de la invención del cinematógrafo y se manifiesta también en otras artes, fue de particular importancia durante la era de las películas silentes. En estas décadas seminales, el cine era un medio joven y su estatus como arte todavía no estaba consolidado. En tanto provenía de la fotografía, ambos eran considerados medios inferiores porque, siguiendo una idea común, reproducían la realidad de forma mecánica, sin reelaborarla o enriquecerla. Carroll afirma:

The sight gag, with its exploitation of the multiple aspects of the image, has an especial, symbolic pride of place. For the donné of the sight gag is that film image is open to various interpretations, can show more than one point of view, and can be creatively ambiguous. (1996: 156)

La ambigüedad en la interpretación de un mismo acto. El *sight gag* narrativo es un recurso utilizado con frecuencia por Felisberto para crear una apertura hermenéutica, un vacío suspendido sobre la narración que a la vez reclama y niega una explicación. En «El cocodrilo» pueden observarse varios de estos *gags*, pero uno es especialmente notable. El narrador entabla la siguiente interacción con un niño mientras espera a una potencial clienta:

Me senté en un cajón y empecé a jugar con el hermanito. Recordé que tenía un chocolatín de los que había comprado en el cine y lo saqué del bolsillo. Rápidamente se acercó el chiquilín y me lo quitó. Entonces yo me puse las manos en la cara y fingí llorar con sollozos. Tenía tapados los ojos y en la oscuridad que había en el hueco de mis manos abrí pequeñas rendijas y empecé a mirar al niño. Él me observaba inmóvil y yo cada vez lloraba más fuerte. Por fin él se decidió a ponerme el chocolatín en la rodilla. Entonces yo me reí y se lo di. Pero al mismo tiempo me di cuenta que yo tenía la cara mojada. (2015: 431)

Esta breve escena presenta un desencuentro de expectativas. Por una parte, el narrador engaña al niño y simula llanto, tristeza, por perder el chocolatín. El niño no entiende que se trata de un juego y le devuelve el dulce hasta que el narrador revela que bromea y le regala el chocolate. El aire cómico en la escena es otorgado por el deseo del narrador de castigar al infante haciéndolo sentir culpable, pero la broma se sale de su control

cuando descubre que efectivamente ha estado llorando, que el simulacro ha resultado en una emoción verdadera e inesperada; el lector tiene una inclinación inicial a sentir lástima por el niño, pero termina por vislumbrar que es el narrador quien lleva una tristeza.

A partir a este evento, el narrador de «El cocodrilo» descubre que puede llorar a voluntad y utiliza esta habilidad para conmover a los clientes y vender medias por el norte de Uruguay. Incluso cuando habla con su jefe le pide exclusividad sobre la táctica para que otros vendedores no puedan utilizarla; lo convierte en su espectáculo más rentable, por encima de su oficio como pianista. Pero el narrador nunca se interroga explícitamente sobre cuál es el origen de este llanto; parece totalmente inconsciente de que su tristeza simulada puede tener un origen en sus frustraciones como pianista; el *gag* perdura por toda la narración y el evento fundamental nunca encuentra una interpretación unívoca.

Esta suerte de guiño al absurdo que exhibe «El cocodrilo» es en ocasiones producido por sus diferentes *gags*; estos le otorgan un aire de comicidad mezclada con melancolía que también podemos encontrar en el cine silente temprano. Ambos exhiben equivocaciones que dependen de una falta de conciencia del personaje principal sobre su entorno; muestran una suerte de ingenuidad que desemboca en situaciones disparatadas como la del infante y el chocolatín. Este humor depende, entonces, de que haya dos o más interpretaciones posibles, así cuestiona la posibilidad de un discurso monológico realista con hechos irrevocables; se exhiben diferentes sucesos como los perciben diferentes personajes y es la labor del lector darles una cohesión. He aquí una de las características fundamentales de Felisberto: los sucesos narrados no buscan explicarse, sino que están diseñados para perfilar sombras e insinuar espacios de ignorancia y desconocimiento, su núcleo permanece oculto incluso para el narrador mismo. En esta línea, afirma Ricardo Pallares acerca de «El cocodrilo»: «Su valor subjetivo quita las posibilidades reflexivas acerca del significar y por ello aparecen insistentemente las dudas y cierto desinterés» (2017: 34). El narrador quiere

crear incertidumbre en el lector mostrando una deliberada incapacidad para reflexión profunda acerca de sí mismo; el significante permanece elusivo o, a decir de Pallares, «en la escritura de Felisberto siempre hay algo que se desplaza de un plano a otro, se trasvasa y se escapa» (2017: 34). Esa postergación permanente del significado se proyecta en las diferentes escenas que asedian el motivo central, el origen del llanto, aunque el narrador mismo nunca llega a vislumbrarlo.

Un relato como «El cocodrilo» reclama un lector activo más que uno voyerista, si consideramos a este último aledaño al *stupid voyeur* que condenaba Marinetti en un texto donde exalta el teatro de variedades:

The Variety Theater is the only spectacle that makes use of audience collaboration. The public is not static like a stupid voyeur, but joins noisily in the action, singing along with songs, accompanying the orchestra, communicating with the actors by speaking up at will or engaging in bizarre dialogues. (1991: 126)

Para el futurista italiano, este tipo de espectáculo demanda una respuesta inmediata del público, un espectador activo y partícipe; tenía entonces como virtud alejarse de la introspección y la psicología para exaltar la acción y el movimiento, en el mismo espíritu del cine de atracciones de Gunning. A diferencia del cine narrativo, el espectador no solo sigue el desarrollo de la trama, sino que es instado a reaccionar en cada escena, a interactuar y unir los fragmentos de una historia que no se le presenta con claridad. Los relatos de Felisberto pertenecientes a la etapa de *Nadie encendía las lámparas*, con frecuencia, muestran una sucesión de escenas y acciones relativamente inconexas —Enriqueta Morillas (2003) las llamaría «montaje»— con una ilación narrativa abierta y personajes de motivaciones poco explicadas. Este tipo de dislocación puede hallarse en «Mi primer concierto», que retrata la inseguridad y aficciones de un pianista durante

primer recital. El narrador declara llegar a un «conocimiento imprevisto de mí mismo» (2015: 333) pero, al final, aparece un gato misterioso sobre su piano que cambia la dinámica de su interpretación:

Entonces me decidí a tocar con él al lado; pero no podía imaginar, como antes, ninguna forma que pudiera realizar o correr detrás de ninguna idea: pensaba demasiado en el gato. Después pensé en algo que me llenó de temor. En la mitad de la obra había unos pasajes en que yo debía dar zarpazos con la mano izquierda; era del lado del gato y no sería difícil que él también saltara sobre el teclado. Pero antes de llegar allí me había hecho esta reflexión: “Si el gato salta, le echarán las culpas a él de mi mala ejecución.” Entonces me decidí a arriesgarme y a hacer locuras. El gato no saltó; pero yo terminé la pieza y con ella la primera parte del concierto. En medio de los aplausos miré todo el escenario; pero el gato no estaba. (2015: 337)

El pianista no declara cuál es este conocimiento, pero en esta escena observamos una imbricación entre el instrumentista y el animal. Mientras el felino permanece aparentemente inmóvil, los saltos que amenaza con dar se proyectan en las manos que rebotan en las teclas durante la interpretación; su presencia tiene un carácter más etéreo que físico. Este gato puede ser equiparado a una suerte de musa veleidosa y, como tal, termina por desaparecer sin ulterior esclarecimiento. El lector de este cuento contempla una escena enigmática que lo insta a buscar un significado elusivo, un cierre catártico que explique esa etérea presencia felina, pero si bien las ocurrencias del narrador mantienen el interés, no llegan a una conclusión emocional.

Como ya se señaló, el espectáculo es un tema recurrente en los textos de Felisberto: el narrador del cuento «Nadie encendía las lámparas» es una suerte de artista animador de una cena elegante donde lee sus cuentos y toca

el piano o, en «El balcón», es contratado por una excéntrica familia para tocar el instrumento en una imponente casona. Estas representaciones tienen en común la incomunicación entre sus espectadores y el evento central; la atención es desviada hacia las angustias personales del narrador (siempre en primera persona, salvo contadas ocasiones como «Las hortensias») y el espectáculo resulta frustrante o insuficiente, al punto que Sarah Ann Wells los califica de «non-narrative and interruptive texts» (2017: 134). El final insatisfactorio tiene como objetivo acentuar las anécdotas que las preceden; son fragmentos significativos en sí mismos no siempre interconectados. La desarticulación narrativa señala al lector cuán artificial y frágil es el mundo ficcional presentado, tal y como lo destaca Lisa Block de Behar:

No es solo la disposición cinematográfica de la imaginación verbal visual de Felisberto la que ha dispensado los mejores argumentos para explicar las irrupciones de una discontinuidad narrativa extraña, esa modalidad contradictoria de la coherencia que, suponiendo procedimientos decisivos de *cutting* o montaje, da lugar a una consecutividad diferente en la que cuenta más la sorpresa de la sucesión que la continuidad de lo sucedido. (2015: 128)

Esta discontinuidad en las escenas opera de forma similar al cine de atracciones; quiere deslumbrar con imágenes opacas (como la de Celina, citada anteriormente) pero también divertir con situaciones absurdas (como la escena del niño y el chocolate). Estas alternancias o dislocaciones en el hilo narrativo tienen como objetivo producir momentos individuales de confusión o asombro. Así como uno de los atractivos del cine temprano era el acto mismo de proyectar imágenes, a veces tan importante como lo que se mostraba, Felisberto muestra una fascinación con los objetos o eventos en sí mismos, más allá de su posición signifiante en la línea narrativa.

Si bien es cierto que muchas escenas de Felisberto buscan asombrar o deleitar, no en menor medida expresan un quiebre en la comunicación, un fracaso de ese espectáculo que se despliega para el lector. Justamente, Casey Drosehn afirma: «Felisberto's saturnine spectator posits an emphatically solitary notion of cinematic reception, as if eliminating from the outset any possibility of social integration through the medium of cinema» (2017: 116). Es fundamental señalar que la relación de Felisberto con el cinematógrafo es de carácter solitario; el cine es presentado como un espectáculo íntimo, de recepción privada, a diferencia de un cine propuesto por Eisenstein que enfatizaba la conciencia y la acción política. Los objetos o personas contemplados por los narradores del uruguayo son procesados en la memoria como un «cine de recuerdos» al que él mismo hace mención, pero no hay una reintegración o comunión final hacia un público mayor; son más similares a proyecciones privadas. De ahí que muchas puestas en escena en estos relatos se ejecutan como rituales secretos, son actos íntimos cargados de cierta vergüenza; así como ocurre con la señora Margarita en «La casa inundada». También sucede en «El acomodador», donde el narrador relata un «ritual» donde la hija de su mecenas le pasa la cola del peinador por la cara mientras camina dormida; cuando el padre descubre esta práctica y amenaza con echar al pianista de la casa, él declara: «Yo sentía que toda mi vida era una cosa que los demás no comprenderían» (2015: 309). Ese espectáculo onírico, el acto secreto entre el pianista y la sonámbula, no sucede para ser comunicado, es un acto solipsista que concluye con una pérdida:

En los días que siguieron tuve mucha depresión y me volvieron a echar del empleo. Una noche intenté colgar mis objetos de vidrio en la pared; pero me parecieron ridículos. Además fui perdiendo la luz: apenas veía el dorso de mi mano cuando la pasaba por delante de los ojos. (2015: 310)

La pérdida de esa luz sigue al momento en el que el ritual es revelado al mundo; el espectáculo termina al ser socializado. Es aquí donde los relatos del autor uruguayo toman distancia del cine de atracciones y su claro propósito apelar a una sensibilidad popular; se apropian del espectáculo de feria pero lo interpretan desde la intimidad y se niegan a ser compartidos o comprendidos fácilmente.

El acto de contemplar en Felisberto es ciertamente uno que desborda la idea de un espectáculo para el público; exhibe cierta inclinación voyerista pero también propone un observador particularmente activo que debe dar sentido a significantes inconexos:

Pensaba en toda una orgía y una lujuria de ver; la reacción me llevaba primero a la grosería de la cantidad y después al refinamiento perverso de la calidad; desde las visiones próximas o lejanas cegadoras de luz, en paisajes con arenas, con mares, con luchas de fieras, de hombres, hasta el artificio del cine; y el cine, desde un choque de aviones, hasta una de esas fugaces visiones, que aparecen fugaces al espectador pero que a las compañías cinematográficas les cuestan lentitud y sumas fabulosas; después, la visión de toda clase de microbios moviéndose en la clara luna de un lente; y después todo el arte que entra por los ojos; y hasta cuando el arte penetra en sombras espantables y es maravilloso por el solo hecho de verse. (2015: 186-187)

Este párrafo tomado de «Por los tiempos de Clemente Colling» muestra cómo el narrador extiende el acto de ver hasta un nivel casi cósmico; su lista de objetos contemplados se despliega como un Aleph borgeano, caótico y abrumador. La opacidad exhibida por el narrador en sus imágenes, la imprecisión de esas «fugaces visiones», ilustra la agudeza que demanda del lector, quien debe descifrar esas formas esquivas, reunir los fragmentos

y configurar un sentido último. El lector ideal de Felisberto no es uno «voyerista» sino uno inquisitivo y tolerante a la frustración, susceptible al enigma.

El cine es, sin duda, una presencia notable en los relatos de Felisberto. Este ensayo ha propuesto cómo el cine de atracciones es el período que más los han informado. La desarticulación del hilo narrativo y el uso de recursos como el *sight gag* tiene como propósito interpelar al lector, cautivarlo, pero también exhibir para ese lector un espectáculo truncado cuyas piezas debe articular. El vínculo de Felisberto con el cine de atracciones no es uno de asimilación directa, como se muestra en las frecuentes condiciones precarias en las que se realizan las puestas en escena y su frustrante final. Sarah Ann Wells comenta sobre esta característica:

We could certainly parse Hernandez's remediation of silent film as an allegory of uneven technological development, of Latin America's hybrid modernity [...] His interest in newly obsolete practices and media instead pushes us to consider how the afterimage of a technology is incorporated, becoming something other than what it was intended to be. (2017: 134)

Wells nos recuerda que la interpretación del cine que exhibe Felisberto en sus relatos tiene cierto carácter obsoleto; las rememoraciones del uruguayo regresan a proyecciones premodernas escenificadas en un Montevideo de antaño. Para Wells, la obra del uruguayo usa el cine silente como un gesto anacrónico que responde a la desbalanceada modernidad latinoamericana; es por esta razón que sus puestas en escena fracasan y no llegan a inspirar la catarsis de un espectáculo exitoso. La relación de Felisberto con el cine es sin duda una desigual; en ocasiones es una metáfora de la visualidad y en otras es el reflejo de pensamientos en movimiento, pero siempre deja un espacio para la incertidumbre, para sombras apenas perfiladas que no llega a revelar.

BIBLIOGRAFÍA

BLOCK DE BEHAR, Lisa

2015 *Derroteros literarios: temas y autores que se cruzan en tierras del Uruguay*. Montevideo: Ediciones Universitarias.

CARROLL, Noël

1996 «Notes on the Sight Gag». En *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge UP, pp. 146-157.

DÍAZ, José Pedro

1986 *El espectáculo imaginario: Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández, ¿una propuesta generacional?* Montevideo: Arca.

DROSEHN, Casey

2017 «A Trip to the World Cinema: The Fantastic Spectators of Felisberto Hernández and Alberto Mario Ferreiro». *Culture, Theory and Critique*, Vol. 58, N. 1, pp. 107-119.

ELSAESSER, Thomas

1990 «Introduction». En ELSAESSER, Thomas y Adam BARKER (Eds.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: BFI Publishing.

GIRALDI DEI CAS, Norah

1957 *Felisberto Hernández: del creador al hombre*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

GUNNING, Tom

1990 «The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde». En ELSAESSER, Thomas y Adam BARKER (Eds.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: BFI Publishing, pp. 56-62.

HERNÁNDEZ, Felisberto

2002 *Lands of Memory*. New York: New Directions.

2015 *Narrativa completa*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.

LALO, Eduardo

2017 «Entre el infinito y el estornudo. Los lugares de Felisberto Hernández». En RODRÍGUEZ AMAYA, Fabio (Ed.), *Felisberto Hernández hoy*. Milano: Di/Segni, pp. 167-176.

LARRE BORGES, Inés

1984 «Felisberto Hernández: una conciencia filosófica». *Revista de la Biblioteca Nacional*, N. 22, pp. 5-40.

MARINETTI, F. T.

1991 «The Variety Theater». En *Let's Murder the Sunshine: Selected Writings*. Los Angeles: Sun & Moon Press, pp. 159-164.

MORILLAS VENTURA, Enriqueta

2003 «Felisberto y el cine». *Anales de la literatura hispanoamericana*, N. 32, pp. 83-88.

PALLARES, Ricardo

2017 «Algo se desplaza en la escritura de Felisberto Hernández». En RODRÍGUEZ AMAYA, Fabio (Ed.), *La poética de la mirada. Felisberto Hernández hoy*. Milano: Di/Segni, pp. 17-38.

QUIROGA, Horacio

2007 «Variedades». En *Cine y literatura*. Buenos Aires: Losada, pp. 39-40.

RODRÍGUEZ AMAYA, Fabio

2017 «*Nadie encendía las lámparas* de Felisberto Hernández y los cinco postulados de las *Lecciones Americanas* de Ítalo Calvino». En RODRÍGUEZ AMAYA, Fabio (Ed.), *Felisberto Hernández hoy*. Milano: Di/Segni, pp. 149-166.

WELLS, Sarah Ann

2017 *Media Laboratories: Late Modernist Authorship in South America*. Illinois: Northwestern UP.

TENSIONES ENTRE EL CINE, LAS MÁQUINAS Y LA GUERRA EN LA NOVELA *LA PRÓXIMA* DE VICENTE HUIDOBRO

Ximena Vergara
Universidad Central de Chile
Universidad Diego Portales

1. Introducción

A bordar la literatura de Vicente Huidobro desde un parámetro estrictamente literario es un ejercicio difícil. Las múltiples relaciones que el poeta estableció, directa o indirectamente en Europa con escritores y artistas de vanguardia, cineastas o arquitectos, pasa entonces de ser un mero dato biográfico a un motivo que invita a pensar las formas concretas en que se manifiesta esta apertura literaria, que tendría un eventual comienzo en la publicación en *Musa Joven* N. 6 del caligrama *Triángulo armónico* de 1912.

El cine se configura también como un arte de exploración que le permite al poeta renovar repertorios y asimismo desplegar reflexiones estéticas. Estos cruces han sido sólidamente estudiados a partir de *Cagliostro. Novela-Film* de 1934¹, un texto que en su versión en inglés de 1931 (titulada *Mirror*

¹ Un estudio pionero es el ofrecido por Costa (1977), quien levanta la historia de *Cagliostro* e indaga en las referencias intertextuales del texto, destacando la influencia del cine expresionista alemán, al observar que ciertos motivos de la novela/film —a saber, la levitación, el hipnotismo o la magia— se relacionarían con películas como *El Gabinete del Doctor Caligari* (1920) de Robert Wiene o *Nosferatu* (1922), de Friedrich Murnau. Noguero (2008), por su parte, relaciona el texto de Huidobro con el Cine-ojo de Dziga Vertov, y bajo una inspección ciertamente biográfica, asocia la primacía de la mirada al narcisismo del poeta, y desde ahí lee su interés por lo hipnótico (2008: 116). Paz Soldán (2002), por otro lado, dialoga con la teoría de los años sesenta de Marshall McLuhan relativa a la comprensión de los medios como extensiones del cuerpo humano, y resalta el interés efusivo de Huidobro por los avances técnicos, situándolo como un modernólatra, además de considerarlo como «el escritor más metido de lleno en la utopía tecnológica» (115). De los Ríos (2011) incorpora el repertorio de críticas y crónicas sobre cine escritas por Huidobro

of a Mage) contiene un ilustrativo prefacio que muestra a un Huidobro conocedor de las discusiones sobre la influencia del cine en la literatura: «Hace algunos años hubo mucha discusión en el mundo intelectual sobre la cuestión de si el cinematógrafo podría o tendría alguna influencia sobre la novela» (citado en Costa 1977: 70; la traducción es nuestra).

Considerando que en la obra de Huidobro efectivamente se detectan estos influjos, en este texto proponemos una aproximación, desde el cine, a la novela *La próxima. Historia que pasó en poco tiempo más*, específicamente, a partir de los cruces entre cine, máquina, literatura y guerra. En primer lugar, revisaremos cómo Huidobro, en el marco de su vínculo con la vanguardia futurista, reflexiona de forma ambivalente sobre las máquinas por su gradual injerencia en los conflictos bélicos y, en segundo lugar, observaremos desde una mirada intermedial cómo la novela *escenifica* episodios de guerra por medio de elementos cinemáticos como el *phantom ride* o en vínculo con las sinfonías de ciudad.

2. La utopía de Angola

La próxima (1934) es una de las tres novelas de Huidobro, junto a *Mío Cid Campeador. Hazaña* (1929) y *Cagliostro. Novela-Film* de 1934, que corresponde a la versión en español de *Mirror of a Mage* de 1931. Como rasgos comunes de las novelas del poeta, Gallardo (1968) ha aclarado que estas distarían de lo que a modo general comprendemos por novela, lo que haría difícil clasificarlas «sobre todo porque el escritor no pretendía estrictamente hacer novelas, sino —casi nada— buscar con clara conciencia nuevos modos expresivos, marcos más adecuados para entregar su visión del mundo» (95). En este sentido, Gallardo afirma que «aunque escribió obras en forma de novelas, sus intenciones no eran precisamente las de novelar» (97) y pone en relieve características comunes como

e introduce cierta desestabilización en la idea de modernolatría: «la relación de Huidobro con el cine se presenta como compleja y contradictoria, categorías que son elocuentes en cuanto a su propia formación como intelectual moderno latinoamericano» (229).

la intromisión del autor en los relatos, en la línea de *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno. En el caso de *La próxima*, estos intervalos líricos son frecuentes, y uno que destaca es un diálogo en el que se alude al poemario *Ecuatorial* del año 1918:

–Mientras te oía contarnos tu maravillosa teoría cosmogónica
y tus descripciones de los diluvios me vinieron a la memoria
cuatro versos del poema *Ecuatorial*, de Vicente Huidobro:
Alfa Omega
Diluvio Arco Iris
Cuántas veces la vida habrá recommenzado
Quién dirá todo lo que en un astro ha pasado. (1996: 50)

La próxima fue concluida en el verano del año 1930, en una estadía de Huidobro en la casa en los Alpes italianos del diplomático chileno Roberto Suárez, y fue publicada en 1934 por Ediciones Walton. Se trata de una novela que, a modo de resumen, narra la huida de un conjunto de hombres y mujeres, los llamados *pioneers*, quienes después de los desastres bélicos y asustados por los próximos, fundan una colonia en África, en Angola, liderados por el personaje del millonario Alfredo Roc. La colonia se vuelve entonces un espacio utópico al que llegan a vivir «una legión de sabios, una tribu de cerebros escogidos o mejor dicho una pareja de cada género humano» (1996: 26).

Entre los escogidos destacan, por ejemplo, el arquitecto Charles Le Corbusier, encargado del diseño de las casas, o Walter Gropius, encargado de construir una microciudad del cine llamada Chaplinia, en la que participan actrices como Joan Crawford. Pero, además de personajes reales del mundo cultural, artístico e intelectual, a la colonia se llevan, con el respaldo de la historia de «Noé y el arca universal», «una pareja de cada uno de los instrumentos y de las máquinas inventadas por el hombre» (1996: 26). Se trata de una novela apocalíptica, temerosa y premonitoria que va narrando

también las catástrofes que aquejan al mundo, por ejemplo, la destrucción de París por medio de un gas que petrifica lo móvil y lo humano, y que más adelante revisaremos en función de la escenificación cinematográfica que propone. Al cierre de la novela solo siguen existiendo Angola y los montes Urales en que se refugiaron los rusos, y una de las discusiones principales es qué hacer con las máquinas.

También a modo de contexto, en el texto «La novela de los vientos contrarios» (1996) que antecede a *La próxima*, Alberto Edwards apela a la calidad de testigo que asumió Huidobro al llegar al París postbélico en 1916, y señala: «él estaba comprometido, esa historia que parecía llegar a su final lo afectaba, pero a la vez era extranjero y contemplaba el fenómeno con una mirada ajena, diferente» (1996: 9). Se trataba, además, de una preocupación política como se desprende de la carta que Huidobro envió en 1933 a Roberto Suárez, recordándole las discusiones que tuvieron en Los Alpes: «Otras veces nos poníamos a calcular la fecha probable de la próxima guerra. Yo afirmaba “me parece imposible que el régimen capitalista encuentre otra solución a sus conflictos que una guerra”» (Edwards 1996: 20). Incluso en esta misma carta, Huidobro le recordaba a su amigo la idea utópica que habrían tenido: «Llegó un momento en que estábamos ambos decididos a irnos a Angola y construir una colonia de hombres nuevos» (20).

3. Liberar, encerrar o quemar las máquinas

Adentrándonos ya al terreno del cine, en la novela hay dos menciones directas. La primera es la recién referida microciudad Chaplinia²,

² Chaplinia se configura como una entrada de análisis que se desmarca de las problemáticas que estamos revisando en este artículo, pero dada su originalidad nos parece de interés hacer una breve referencia, señalando primero su relación con otros proyectos literarios que incorporaron desde lo grotesco o el surrealismo la alusión a Hollywood. La gran referencia es *Cinelandia* (1923) de Ramón Gómez de la Serna, pero siguiendo a Gubern (1999) y considerando el interés literario transversal e internacional hacia Hollywood, destacan otras novelas como *Fábrica de sueños* (1931) del ruso Ilyá Ehrenburg, *Hollywood (relatos contemporáneos)* del peruano Xavier Abril o *Hollywood, la Mecque du Cinéma* (1936) del francés Blaise Cendrars. En resumen, Chaplinia remite implícitamente a los principios constructivos de Hollywood —construcción *ex nihilo*, elección de un lugar donde favoreciera

y la segunda es la presencia de una pareja de máquinas cinematográficas que forman parte de la *guarnición técnica* que los *pioneers* trasladan a Angola. Se trata de aparatos que forman parte de un conjunto mayor de máquinas que nos permitirán detectar ambivalencias, ya que, por un lado, son aplaudidas, pero por otro lado son repudiadas, en el contexto de un posicionamiento estético (la relación de Huidobro con el futurismo) y el de una visión crítica hacia la guerra.

En el caso de la posición frente a la vanguardia futurista, es relevante mencionar primero las relaciones internacionales del poeta, quien compartió con los escritores del ultraísmo español, una «amalgama» y «acomodación

la luz natural—, y surge como respuesta al monopolio de un mercado por entonces en auge y que contaba ya con un sólido sistema de estrellas. En esta microciudad, con arquitectura de Walter Gropius, lo que se buscaba era producir filmes más económicos de la mano de técnicos europeos, al mismo tiempo que se pretendía homenajear a Chaplin, como queda manifestado en la siguiente cita: «Traemos una gran noticia, dijo Roc, instalándose en su asiento. Hemos recibido un cable en el cual se nos anuncia que en tres días más se embarcará para Angola Charlie Chaplin. —¿Y qué va a hacer allá? —Hombre, lo más lógico del mundo, va a asistir a la inauguración de la ciudad que lleva su nombre, a descubrir él mismo el monumento que se le ha levantado en la plaza central de Chaplinia, a presidir las fiestas de inauguración que empezarán en un mes más y para los cuales nosotros también estaremos allá» (41). Por su parte, a modo de complementar este ejercicio de homenajear, es de interés mencionar el texto «Chaplin, el hombre y el ángel» publicado por Huidobro en la revista *Crítica* (Buenos Aires: 13 de agosto de 1936), en el que expresa que «Chaplin es una síntesis de la humanidad, es el hombre. Atraviesa el mundo, resbalando sobre la vida, estrellándose en la noche y equivocando su camino, acaso para probar que el hombre fuerte siempre vuelve a encontrar su camino» (s. p.), calificándolo incluso de mesías: «Como todo hombre de inteligencia superior y de alto espíritu, tenías que venir, tarde o temprano, a palpar y hacer palpables los grandes problemas de tu tiempo y las luchas sociales, la técnica y el progreso no aprovechados en su verdadero valor. Así hemos podido verlo en tu último film, *Tiempos modernos*» (s. p.). Dos años más tarde, Huidobro hace una referencia a esta misma película, y en tonalidad lírica evidencia las tensiones alrededor de la máquina que interesan en este artículo, aunque en este caso, por su automatismo: «Chaplin, el obrero autómatas, enloquecido por el trabajo en cadena es una creación de alto vuelo. Con unos cuantos trazos nos muestra esa monstruosidad, ese horrible contrasentido del hombre esclavo de la máquina en vez de ser la máquina esclava del hombre y su sirvienta. Despiadadamente se burla de un mundo en el cual el hombre en vez de gozar de sus creaciones pasa a ser víctima de ellas» (citado en Bongers, Torrealba y Vergara 2011: 172). Para profundizar en la relación entre Chaplin y textos ensayísticos, críticos o cronísticos latinoamericanos ver Borge (2005); y para el caso de Perú, ver Zegarra (2006).

local» (Gubern 1999: 67) de las tendencias de la vanguardia: futurismo, dadaísmo, y cubismo. En el año 1918, Huidobro participó en las tertulias madrileñas que acogieron las novedades estéticas y su creacionismo mantuvo una fuerte ligazón con el ultraísmo:

[...] compartían la misma voluntad de ruptura con la tradición modernista representada por Rubén Darío y con la poesía rimada, reglada, descriptiva, anecdótica, mimética y sentimental, así como por su pretensión de otorgar primacía a la imagen, sobre todo a las imágenes vinculadas al dinamismo del mundo urbano y moderno, al cine, al deporte, a la máquina, a la electricidad, el aeroplano. (Gubern 1999: 67)

La relación de Huidobro con el futurismo, sin embargo, es compleja, y sus cuestionamientos a la estética maquinística de Marinetti se expresan tempranamente en su libro de crónicas y comentarios *Pasando y Pasando* de 1914, especialmente en el texto «El futurismo». Aquí, al mismo tiempo que Huidobro expone traducidos los puntos del manifiesto, cuestiona en tono de burla los fundamentos del movimiento: «Todo eso de cantar la temeridad, el valor, la audacia, el paso gimnástico, la bofetada, es demasiado vieja. Lea sino, el señor Marinetti, *La Odisea* y *La Iliada*, *La Eneida* o cualquiera de las Odas de Píndaro a los triunfadores en los juegos Olímpicos y encontrará allí toda su gran novedad» (166).

De todas formas, a pesar de esta ridiculización del movimiento, y del rescate de solo uno de los enunciados —«En lo único que estoy de acuerdo con Marinetti es en la proclamación del verso libre» (167)— en poemarios como *Poemas árticos* o *Ecuatorial*, ambos del año 1918, Huidobro despliega un repertorio temático de notoria influencia futurista y en donde desfilan aviones, aeroplanos, submarinos, zeppelines, puentes, locomotoras, hilos telefónicos, telégrafos. En este sentido, observando el vínculo paradójico con

el ismo italiano, Schwartz ha establecido ciertos niveles en que habría operado esta influencia: primero, mediante los lazos de Huidobro con Rubén Darío —quien el mismo año de la publicación del «Manifiesto futurista» (1909) lo tradujo al español—; segundo, en las actividades públicas de Huidobro; tercero, en su propia poesía; y cuarto, en el carácter panfletario que asumen ciertos de sus manifiestos. Específicamente, este último punto es observado por Schwartz en relación al texto «Yo» que abre *Pasando y pasando*, en el cual habría «una declaración calcada en estilo y temática futurista» (2002: 38):

Odio la rutina, el cliché y lo retórico.
Odio las momias y los subterráneos de museo.
Odio los fósiles literarios.
Odio todos los ruidos de cadenas que atan.
Odio a los que todavía sueñan con lo antiguo y piensan que nada puede ser superior a lo pasado.
Amo lo original, lo extraño.
Amo lo que las turbas llaman locura.
Amo todas las bizzarías y gestos de rebelión.
Amo todos los ruidos de cadenas que se rompen.
Amo a los que sueñan con el futuro y solo tienen fe en el porvenir sin pensar en el pasado. (citado en Schwartz 2002: 38)

En la misma línea de búsqueda de indicios futuristas, Schwartz observa un pasaje del «Prefacio» de *Altazor* (1931) en donde se señala «nacé en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor. Tenía yo un profundo mirar de pichón, de túnel y de automóvil sentimental» (citado en Schwartz 2002: 30). Esto, además de mencionar que el hecho de retomarse el mito clásico de la caída de Ícaro desde el ascenso y descenso de un paracaídas, otorgaría al poema «una connotación de modernidad, heredera de la maquinolatría marinettiana» (30).

Si pensamos ya en las máquinas cinematográficas aparecidas en *La próxima* y su visión crítica, un punto a considerar es la relación entre cine y guerra que ha sido observada por De los Ríos a partir de los versos del poema «Año nuevo» de *El espejo de agua* (1916), el primero que hace referencia al cine:

El sueño de Jacob se ha realizado
Un ojo se abre frente al espejo
y las gentes que bajan a la tela
arrojarán su carne como un abrigo viejo.
La película mil novecientos dieciséis
Sale de una caja.
La guerra europea.
Llueve sobre los espectadores
Y hay un ruido de temblores.
Hace frío./ Detrás de la sala/
Un viejo ha rodado al vacío. (citado en De los Ríos 2011: 231)

En concreto, De los Ríos lee este poema a partir de la afirmación de Virilio expuesta en *War and Cinema. The Logistics of Perception*, relativa a que la Primera Guerra Mundial habría sido «el primer conflicto mediado de la historia, que se caracterizó por el uso pionero de técnicas fotográficas aéreas para el reconocimiento de blancos de ataque» (2011: 233). Por tanto, considerando este factor bélico y su vínculo con el cine, la autora señala: «En el caso de este poema de Huidobro, la guerra y el cine aparecen como fenómenos contemporáneos. Se tiene noticia de la guerra *a través del cine*, como si se tratara de “actualidades” que circulaban como medio de información y propaganda sobre los acontecimientos» (233).

En el caso de *La próxima*, el cuestionamiento a la guerra se amplifica notoriamente por medio de la puesta en tensión del valor de las máquinas y la discusión aparece en distintos pasajes de la novela. La percepción negativa,

por ejemplo, se ve en una discusión que surge luego de que Roc y otros personajes fueran testigos de la destrucción de París, que sería seguida por la destrucción final de todas las ciudades y países del mundo, a excepción de Angola y de los montes Urales. De este modo, habiendo regresado a Angola, «libres de la pesadilla universal» (1996: 100), en el diálogo que sostienen los personajes se perciben dos posturas:

–¡Felizmente, si se hunde la civilización, no todo perecerá! Todos los inventos esenciales del hombre están a salvo entre nosotros, en esta isla en medio del diluvio.

–Y, ¿para qué sirven esos inventos? ¿Cuánta parte tienen ellos en este delirio de hecatombe? ¿Cuál es la gran felicidad que han traído al hombre todos esos inventos? ¿En dónde está ese apogeo del cerebro humano? [...]

–No vamos a culpar a la maquinaria, gritaba Alfredo Roc, de todas las locuras de los hombres. Esos aparatos sin conciencia, entregados a la malicia de los hombres no hacen sino obedecer a la mano que ordena.

–Obedecen, pero también imponen, respondía Julio Bances, y de ellos pueden saltar consecuencias imprevisibles para sus creadores.

–No queremos maquinaria, no necesitamos aparatos científicos. Hay que destruirlos. (1996: 102)

Como consecuencia de esto, y frente a la opción de destruir las máquinas «a patadas, a martillazos» (1996: 102), se decide encerrar todos los aparatos, incluido el aparato cinematográfico³, en un museo-prisión que será clausurado cien años, bajo un dictamen que asume ya una marcada maquinofobia. Sin embargo, frente a esto, la novela propone una ruta

³ El encierro de los aparatos cinematográficos, causa el rechazo del documentalista de la colonia, Jaime Oriol, quien, a partir del deseo anticipado de que «Sus nietos podrían trabajar con ellos», manifiesta su frustración por el desavance: «y acaso mis nietos sean unos burros incapaces de hacer girar una manivela» (1996: 130).

onírica en lenguaje poético, en donde un visitante extraño, un soñador, se enfrenta a la insurrección de las máquinas. Aquí, con ecos a una vitalidad pseudohumana que Huidobro detectaba en los años veinte en la locomotora de *La rueda* de Abel Gance⁴, el desfile de máquinas monstruosas que el personaje-soñador observa, también responde a una visión ambivalente. En este sentido, la mirada del soñador oscila entre el temor y un sentimiento tanto de admiración como de nostalgia por su inminente desaparición:

⁴ Nos referimos al texto «Nuestro gran poeta opina sobre La Rueda» que si bien no tiene fecha, podría corresponder a 1923, año en que se efectuó el estreno del film de Abel Gance, al cual habría asistido Huidobro, según se constata en la nota que antecede a la opinión. Rodada entre los años 1919 y 1920 y estrenada recién en 1923, *La rueda*, se basó en *La Ronda* (1900) —un conjunto de diez piezas teatrales del austríaco Arthur Schnitzler que generó escándalo en la época por abordar la temática de los instintos sexuales—, y relata, a grandes rasgos, la historia de una niña huérfana que es adoptada por Sisif, quien luego se enamora de ella, del mismo modo como lo hace su hijo. Con claras reminiscencias a Edipo y al mito de Sísifo, la película, sin embargo, más que por su contenido, es un gran referente en la historia del cine por su audacia técnica experimental, llevada a cabo por medio de una locomotora. En este sentido, y según las propias reflexiones de Gance, «La armonía visual se ha convertido en sinfonía» (1929), la película inventa nuevos ritmos cinematográficos que captan de la vida, intensificándolos. Luego, expresando que en la época «éste sería el problema capital de la técnica cinematográfica», Gance dice: «Yo creo haberlo resuelto inventando lo que después se llamó *montaje rápido*. Creo que en *La rueda* se ven por vez primera en la pantalla unas imágenes de tren embalado, de cólera, de pasión y de odio, sucediéndose con una rapidez creciente y surgiendo las unas de las otras en un orden y un ritmo imprevisibles, desencadenamiento de visiones al que se le dio en la época un carácter apocalíptico, y cuya utilización ha llegado a ser tan habitual en nuestra sintaxis cinematográfica como la enumeración o la inversión en la sintaxis literaria» (citado en Romaguera y Alsina 2007: 465). En el marco de esta discusión, y destacando sobre todo la configuración fílmica de un tren embalado «de cólera, de pasión y de odio», la apreciación de la película por parte de Huidobro es clara, y pasa también por su amistad con Gance: «He querido dar un alma a la máquina», me decía cuando trabajaba en ella mi amigo Abel Gance, “y pienso haberlo logrado” (s. p.). Luego, y de acuerdo a la maquinolatría que nos interesa aquí, Huidobro dice: «Yo creo que en realidad le dio un poco de lirismo y no de alma, pues alma ya la tenía. ¿Y qué puede tener más alma que las máquinas, ellas que significan el esfuerzo de tantas generaciones de almas, ellas que son el resultado de tantas cabezas inclinadas durante siglos sobre el papel?» (s. p.). Ahora, matizando la exaltación y anticipando el temor que hemos visto en *La Próxima*, Huidobro escribe: «Esa máquina que veía pasar, creyéndola inconsciente, es dolorosa porque arrastra la tragedia de un horizonte a otro, de una ciudad a otra ciudad, de la montaña a la llanura» (s. p.).

Mirando fijamente pude ver que aquello no eran monstruos, sino grandes y pequeñas maquinarias, motores, instrumentos diversos, etc., que marchaban por parejas, de dos en dos, y se perdían al fondo de la caverna. Iban dos hermosos aviones, dos magníficos automóviles, dos locomotoras, dos dínamos eléctricas, dos telescopios a paso de jirafas, dos microscopios lentos, dos gramófonos chillones, dos sabias linotipias, dos aparatos como de radio o de telégrafo, dos teléfonos, dos arcos voltaicos, y más lejos de mí otra serie de parejas que se perdían de mi vista. (1996: 120)

Pero, si las máquinas se antropomorfizan en la visión del soñador, en Angola se les prende fuego, y es el pionero Roc quien rechaza el acto: «Imbéciles, salvajes, ¿qué habéis hecho? ¡Oh! ¡Oh! Es horrible, es algo criminal. Parece mentira... El esfuerzo de miles de generaciones reducido a cenizas [...]» (1996: 142). Seguido de esto, y luego del desplome del museo, Roc varía su horizonte ideológico en un giro radical: «Rusia, Rusia, mi hijo tenía la razón. Rusia, la única esperanza» (1996: 143). En este caso, se trata de las últimas líneas de la novela, las que insinúan otra entrada a la literatura de Huidobro: su paso por la ideología comunista.

4. Una catástrofe urbana cinematográfica

Si hasta ahora hemos visto cómo a través del aparato cinematográfico, en tanto parte del listado de los inventos modernos, Huidobro comenta los complejos vínculos entre máquina y guerra, la segunda conexión que vemos entre *La próxima* y el cine es a partir de un episodio específico de la novela. De esta forma, nos interesa revisar desde una mirada intermedial con foco en la técnica⁵, el modo en que se interceptan cine, catástrofe

⁵ Entendemos la intermedialidad de acuerdo a Mariniello, quien, enfatizando la insuficiencia analítica de la *literacy* por su apego a la textualidad, y su desentendimiento de lo visual y lo audiovisual, se centra en las problemáticas de los objetos artísticos en su relación con el «afuera». La óptica intermedial cuestiona el régimen de la letra —inclusive de la intertextualidad por no dejar de ser su centro el texto— para pensar «la mediación, la

urbana y literatura, a partir de procedimientos narrativos de visualidad cinematográfica, que dialogan, por una parte, con modos del cine primitivo y por otra parte, con el subgénero de las sinfonías de ciudad.

El episodio que nos interesa sondear se contextualiza en el viaje que Roc y sus amigos hacen a París, ciudad que esperaban encontrar destruida: «—Pero ¿cómo? ¿París está intacto?, gritó Roc. —Mira, mira, Roc, las casas, ¿dónde están las casas destruidas?—exclamó a su vez Doriente. —Era una mentira, una mentira, repetía Duren. No puede ser, ¿qué significa esto?» (1996: 64).

En términos literales no hay destrucción, pero sí un efecto de petrificación que alude tácitamente el mito bíblico de Sodoma y Gomorra. Solo que aquí, no se petrifican quienes miran a la ciudad del mal —como la esposa de Lot que se convierte en estatua de sal al darse vuelta a mirar la ciudad destruida— sino que se petrifican quienes permanecieron en ella:

Apenas entraban en París por la puerta de Versalles y tomaban la calle por Vaugirard, cuando vieron dos bultos tendidos en el suelo junto a dos bicicletas. Detuvieron el auto y los cuatro, como movidos por un solo resorte, saltaron a la tierra. Eran dos policías muertos, rígidos, como de piedra. Un poco más allá junto a la puerta de una casa, un gato echado en el suelo. Lo tocaron. También estaba duro, también parecía de piedra. (1996: 64)

tecnología, la materia» (2009: 75), y se configura como un paradigma en el cual «habita una temporalidad compleja donde muchos medios están copresentes de manera anacrónica y el sujeto ya no es soberano» (67). De este modo, la intermedialidad en tanto lugar desde el cual mirar «reconoce en la técnica una dimensión central y revela su presencia ahí donde se había vuelto invisible» (61). En este contexto, el enfoque intermedial se vuelve un espacio híbrido «donde el discurso se abre a lo visible y la visualidad se convierte en discursiva en un movimiento que perturba la construcción lingüística y filosófica que las tenía separadas» (77). De este modo, el lenguaje debilitado en el régimen de la visualidad, permite explorar los modos de transmisión y la materialidad de la comunicación, sin tolerar abstracciones ni oposiciones binarias, según señala Mariniello.

De esta forma, los amigos deducen que no fue la ciudad la que sucumbió a la destrucción, sino los seres que se quedaron en París:

—¡Qué cosa más rara!, exclamó Roc, ¿han lanzado un gas nuevo, un gas desconocido?

—Que mata petrificando, dijo apenas Alberto Duren.

—No han destruido los edificios, pero han muerto a todo el mundo.

—¡Qué horror! ¡Pensar que en este instante todas esas casas están llenas de muertos!

—Miles de casas llenas de muertos.

—París es un enorme cementerio. (1996: 65)

La escena anterior —en la que se alude a los personajes quietos que recuerdan a los del filme *París que duerme* (1924) del francés René Clair⁶— muestra la entrada de los amigos a París, en un primer sondeo de la realidad a través de un automóvil. Más avanzada la novela es cuando a través de este mismo vehículo se despliega una sugerente secuencia que pareciera reproducir un *phantom ride*, aquella técnica usada en el cine primitivo a partir de la instalación de la cámara —entonces fija por su peso— en medios

⁶ *París que duerme* (1924) de René Clair es una ficción cómica en la que el guardián de la Torre Eiffel, al bajar a París se encuentra con que todos los habitantes de la ciudad están dormidos. Luego, uniéndose a un grupo de visitantes —que no alcanzan a sucumbir a los efectos de la máquina que adormece la ciudad— el guardián se suma al juego de manipular a los sujetos dormidos. Siguiendo una tonalidad cómica, los hombres despiertos intervienen y revierten los acontecimientos de un París congelado en imagen. No son, por tanto, espectadores como Roc y sus amigos, sino agentes que interactúan con los hombres dormidos. En este sentido, aunque guardando las distancias entre la película y la novela, destacamos cómo ciertas citas de la novela parecieran aludir al guion de la película de Clair, por ejemplo: «Los *habitués* sentados en sus banquetas, afirmados los unos en los otros parecían seguir en secreto una conversación interminable (1996: 70). La diferencia, eso sí, radica en que mientras los personajes de Huidobro están muertos, los de Clair están dormidos y como sujetos desdramatizados son manipulados por los cuerpos de los despiertos. Al contrario, en *La próxima* se ausenta lo cómico y al impedir el horror cualquier tipo de interacción con lo inerte, se refuerza el carácter de espectador de Roc y sus amigos.

de transporte como trenes y barcos, permitiendo captar panorámicas en movimiento. Se trata, según Gunning (2006) de un movimiento que permitió al cine agregar el factor del espacio, y que tendría un ejemplo temprano en *Panorama del Gran Canal visto desde un barco* del operador de cámara de los Lumière, Alexandre Promio, quien en 1896 filmó las edificaciones de Venecia desde una góndola. La escena de Huidobro, en este sentido, actualiza el *phantom ride* por medio de la velocidad de un automóvil que se enfrenta a una panorámica desoladora y siniestra:

El automóvil se deslizaba sin ruido y era difícil la marcha pues no solo había cadáveres en las veredas, sino también, de cuando en cuando, se encontraban cuerpos humanos en medio de la calle y tenían que ir haciendo quites a derecha e izquierda. Bajaban por el *boulevard* Raspail. Los cafés de Montparnasse se veían iluminados. Al cruzar frente al *boulevard* Edgar Quinet una gran luna blanca les salió al encuentro, una luna en el cielo sobre el cementerio, una luna semejante al canto de los ruiseñores. Los cafés se veían llenos de gente, cadáveres en actitudes las más diversas y a veces tan ridículas que harían reír si no hicieran llorar. Un viento frío, un viento de amanecer, se levantó en el aire haciendo crujir los árboles muertos, las hojas muertas. El café del Dôme iluminado *a giorno* mostraba las escenas más absurdas y macabras. Los *habitués* sentados en sus banquetas, afirmados los unos en los otros parecían seguir en secreto una conversación interminable. (1996: 70)

Como puede desprenderse de la cita —en la que además se despliegan estructuras cinematográficas vinculadas a lo lumínico⁷— el automóvil pareciera

⁷ Nos referimos al fragmento «El café del Dôme iluminado *a giorno* mostraba las escenas más absurdas y macabras» por su composición visual a partir de luminosidades, bajo un guiño que oscila entre lo pictórico, lo fotográfico y lo cinematográfico. Es el caso también de

avanzar en cámara lenta, bajo una correspondencia entre motor y mirada, ya que así como los motores del automóvil se tropiezan con los muertos, la mirada de los que viajan absorbe múltiples visualidades del espanto, unificadas por un *phantom ride* que pareciera construir un plano secuencia de larga duración.

Esta forma de escenificar París evidencia una mirada cinemática de la ciudad, y nos permite acercarnos a otro pasaje en que planteamos que se despliegan elementos de las sinfonías de ciudad, un subgénero en que «La mirada suplantó al cuerpo, y la visión de la ciudad —con sus provocativas transmutaciones— formó la materia esencial de los filmes urbanos» (Barber 2006: 30), y que tiene como ejemplos emblemáticos los filmes *Nada más que las horas* (1926) del francés Alberto Cavalcanti, *Berlín, sinfonía de una metrópolis* (1927) del alemán Walter Ruttmann, y *El hombre de la cámara* (1929) del ruso Dziga Vertov. En concreto, se trata de un subgénero documental asociado a las vanguardias, las que manifestaron un importante interés por el cine, si pensamos en películas como *Vita Futurista* (1916) de Arnaldo Ginna o *Un perro andaluz* (1929) de Luis Buñuel y Salvador Dalí, que tienen una correspondencia con idearios de movimientos vanguardistas concretos (futurismo y surrealismo, respectivamente).

Pero, si estos dos ejemplos de películas se enmarcan a cabalidad en un movimiento de vanguardia, otras se enmarcarían bajo el sello de lo vanguardista por su experimentación con la materialidad, y por su ruptura con los límites institucionales. En esta línea, Albèra —teniendo en cuenta

la escena en donde Roc y sus amigos buscan, y encuentran muerto, a su amigo Dupont. La descripción de esta visión, que para Roc se constituye como un «horrible cuadro [que] iba a perseguirlo por todas partes» (1996: 69) es elocuente en el tratamiento del claroscuro, y desde la perspectiva del congelamiento del tiempo y de las figuras que componen el cuadro: «Una de las piezas iluminadas era el dormitorio de Dupont. El cuadro no podía ser más lúgubre. Dupont estaba tendido en el suelo envuelto en una larga bata de lana con el fono del teléfono en una mano crispada, mientras con la otra parecía arañar el suelo. Un gesto de angustia en la cara y el cuerpo en una contorsión dolorosa. Su mujer, acostada dentro de la cama parecía dormir plácidamente, apenas una mueca imperceptible en los labios daba idea de un momento de dolor. En cambio el niño, junto a ellos, en su camita tenía los ojos como desorbitados y la lengua mordida entre los dientes» (1996: 68).

los trabajos de Man Ray, Fernand Léger, Marcel Duchamp, Francis Picabia en Francia, o de Viking Eggeling y Hans Richter, en Alemania— propone que serían tres filmes los que condensarían la empresa de la vanguardia en el cine: *Retorno a la razón* (1923) de Man Ray, *Entreacto* (1924) de René Clair, y *Ballet mecánico* (1924) de Fernand Léger. Esto bajo los siguientes supuestos:

Los tres exceden la categoría de «filme» en todos los niveles: no son concebidos ni proyectados en los marcos institucionales del cine (sala, *ticket*, sesión, etc.), no respetan el objeto-fílmico (película sometida a procedimiento reglamentados de exposición y de copias, de ensamblado, etc.), ni la institución de la representación en el cine (impresión de realidad, efecto de movimiento) ni sus modalidades textuales (fragmentación subsumida en la unidad-continuidad del conjunto), no son fijos en cuanto a su duración, formato, velocidad ni montaje. (2009: 96)

De esta forma, y considerando este marco referencial del cine de vanguardia, subrayamos aquí dos términos que se supeditan a esta modalidad, y que nos acercarán al carácter sinfónico que se despliega en la escena que veremos de *La próxima*: «cine de investigación» y «experimentación». En este ámbito, destaca el cine abstracto de los años veinte —también llamado cine puro, cine integral o filme absoluto—, el cual, en sus intentos por «ensayar la orquestación de las formas» (Gubern 1999: 122), generó resultados cinematográficos en extremo antiliterarios, y que fue cultivado por pintores no figurativos como Eggeling, Richter y Ruttmann.

Considerando de forma más específica el rol que jugó este último artista en la ya mencionada *Berlín, sinfonía de una metrópolis*, su pasado como cineasta abstracto es sugestivo si lo entendemos desde el vínculo entre este cine y la música: «[el cine abstracto] derivaba de las estructuras

dinámicas musicales y su conexión con la poesía se hallaba precisamente en su valoración del ritmo, que era una categoría musical antes que poética, pues la poesía la había adoptado históricamente del arte musical» (Gubern 1999: 122). En el caso de las sinfonías de ciudad, la construcción rítmica de las imágenes también es explorada, pero, si bien deriva en obras de carácter figurativo, de igual forma permanecen ciertos principios abstractos. Como forma de poner de manifiesto ciertas similitudes y también las diferencias frente a la abstracción y la representación que guardan las tres grandes sinfonías, destacamos el acertado diagnóstico expresado por Weihsmann:

Aunque todas estas películas tenían el mismo tema, la gran ciudad como organismo vivo, símbolo de la industria y el progreso, difieren considerablemente entre sí. Mientras que el enfoque documental «purista» de Ruttmann y también de Vertov intenta meramente «abstractar» y verificar el material mediante el montaje y también recodificándolo, Cavalcanti ilustra su relato de la ciudad utilizando «personajes reales», anécdotas y entornos urbanos que habla por sí mismo. Cavalcanti muestra su interés por las personas como individuos y los lugares como localizaciones frente a la visión impersonal y mecánica de Ruttmann y su preocupación por mostrar a las personas como masas robóticas y los lugares como ‘conceptos’ de yuxtaposición y desplazamiento del espectador. (1997: 19; la traducción es nuestra)

Considerando todo lo anterior, y tomando en cuenta la principal similitud que atraviesa las sinfonías —la concepción que se tiene de la ciudad como un organismo vivo— destacamos ya cómo cierto fragmento de *La próxima* absorbe esta antropomorfización urbana, mediante una tonalidad marcadamente poética en donde vida y muerte se confunden, y en donde

la ausencia humana permite a las calles asumir un protagonismo orgánico, rítmico, sinfónico:

Calles, calles. Una ciudad muerta tiene más calles que una ciudad viva. El viento pesca un diario en el suelo y se pone a jugar con él, luego lo levanta hasta la altura de los ojos y se lo lleva, se lo lleva, se aleja leyendo en silencio. Calles, calles, calles de muertos. Muertos, muertos, calles y más calles, muertos y más muertos. Tantos muertos y tantas calles. Calles viejas, calles jóvenes. Nunca hubo una ciudad con calles más vivas, con más vida en sus calles, las calles de París eran seres vivos, todas tenían personalidad, sangre y huesos, carne y nervios... Calles humanas, calles desfachatadas, calles honradas, calles con los labios pintados y los ojos encendidos, calles de cabellos blancos [...] Era un ser vivo. París. Sin duda alguna era un ser vivo. ¿Qué ciudad ha tenido más carácter en el sentido de un carácter más completo? Otras ciudades han sido tristes o alegres, románticas o clásicas, cálidas o frías, secas o bizarras. París era todo, todo a la vez. Un ser vivo. (1996: 73)

5. Cierre

«Es obvio que la escritura no es la misma desde la invención del automóvil o la electricidad que antes», apuntaba Huidobro en 1931, en el prefacio de la versión en inglés de *Cagliostro. Novela-film*. Añadía también que «Estos inventos, posiblemente sin que él sea consciente de ello, se han filtrado por la piel del hombre de letras» (citado en Costa: 70). Esta filtración hemos podido ver que se asoma en fragmentos de *La próxima*, pero también hemos visto cómo el cine es abordado desde su naturaleza maquina, permitiendo esto rastrear un pensamiento ambivalente sobre la

inventiva técnica que también se plasma en críticas de cine de Huidobro que incorporamos a modo de contrapunto: en la crítica a *La rueda* de Abel Gance se presenta un elogio a una locomotora pseudoumana y bella; en *La próxima*, a pesar de la defensa de algunos, las máquinas son encerradas e incendiadas por su complicidad en las catástrofes bélicas; y en la crítica a *Tiempos modernos* la máquina es rechazada por mecanizar el trabajo del obrero, representado por el icónico Chaplin. Se trata, en todos los casos, de presencias intermitentes del cine que invitan no solo a observar la narrativa de Huidobro desde los influjos de la técnica, sino también, desde su potencialidad estética y reflexiva.

BIBLIOGRAFÍA

ALBÈRA, François

2009 *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Manantial.

BARBER, Stephen

2006 *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Barcelona: GG.

BORGE, Jason

2005 *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica 1915-1945*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

COSTA, René de

1977 «El cubismo literario y la novela filmica: *Cagliostro* de Vicente Huidobro». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año III, N. 6, pp. 67-79.

DE LOS RÍOS, Valeria

2011 «Vicente Huidobro y el cine: la escritura frente a las luces y sombras de la modernidad». En *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Santiago: Cuarto Propio, pp. 227-253.

EDWARDS, Jorge

1996 «La novela de los vientos contrarios». En HUIDOBRO, Vicente. *La Próxima*. Santiago: Universitaria, pp. 9-16.

GALLARDO, Andrés

1968 «Vicente Huidobro y las novelas de los poetas». *Revista Aisthesis*, N. 3, pp. 95-112.

GANCE, Abel

2007 «La armonía visual se ha convertido en sinfonía». En ROMAGUERA, Joaquim y Homero ALSINA (Eds.), *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid: Cátedra, pp. 465-469.

GUBERN, Román

1999 *Proyector de Luna. Los escritores de vanguardia y el cine*. Barcelona: Anagrama.

GUNNING, Tom

2006 «“The Whole World Within Reach”: Travel Images without Borders». En RUODD, Jeffrey (Ed.), *Virtual voyages. Cinema and travel*. Duke University Press, pp. 25-41.

HUIDOBRO, Vicente

1914 *Pasando y pasando*. Santiago: Imprenta de Chile.

1964 «Chaplin, el hombre y el ángel». En ARENAS, Braulio (Ed.), *Obras Completas*. Santiago: Zig-Zag, pp. 789-794.

1996 *La próxima*. Santiago: Universitaria.

1997 *Cagliostro. Novela-film*. Santiago: Universitaria.

2011 «Tiempos modernos de Chaplin». En BONGERS, Wolfgang; María José TORREALBA y Ximena VERGARA (Eds.), *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*. Santiago: Cuarto Propio, pp. 170-175.

s. f. «Nuestro gran poeta opina sobre *La Rueda*». s. e. Archivo disponible en Fundación Vicente Huidobro.

MARINIELLO, Silvestra

2009 «Cambiar la tabla de operación. El *medium* intermedial». *Acta Poética*, Vol. 30, N. 2, pp. 59-85.

NOGUEROL, Francisca

2008 «*Non serviam* o la imagen nueva. *Cagliostro*, de Vicente Huidobro». *Revista Anales de Literatura Chilena*, N. 9, pp. 113-136.

PAZ SOLDÁN, Edmundo

2002 «Vanguardia e imaginario cinematográfico: Vicente Huidobro y la novela-film». *Revista Iberoamericana*, N. 198, pp. 153-163.

SCHWARTZ, Jorge

2002 *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.

WEIHSMANN, Helmut

1997 «The city in Twilight. Charting the Genre of the “City Film” 1900-1930». En PENZ, François y Thomas MAUREEN (Eds.), *Cinema & architecture: Méliès, Mallet-Stevens, multimedia*. Londres: British Film Institute, pp. 8-27.

ZEGARRA, Chrystian

2006 «Panorama de la repercusión del cine en algunos textos críticos y literarios de la vanguardia peruana de los años veinte y treinta». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N. 63-64, pp. 47-66.

EL MUNDO CINEMATOGRAFICO EN *DUQUE* (1934) DE JOSÉ DIEZ-CANSECO

Enrique Bernales Albites
University of Northern Colorado

1. Introducción

José Diez-Canseco Pereyra, autor de *Duque* (1934), fue un escritor privilegiado. Experimentó uno de los grandes momentos históricos del Perú y más fructíferos, es decir, la transformación del país durante el Oncenio de Leguía y la movilización de intelectuales y artistas, como lo fue la década de 1920. Su obra misma ya es producto de los cambios estéticos y literarios como la introducción de los personajes de extracción popular en el relato, algo que no sucede precisamente en *Duque*, su obra más lograda y celebrada. Este recurso es propio de los tiempos donde las clases populares (las masas) iban adquiriendo mayor importancia, como lo denota la importante columna «Página del Pueblo» escrita por Federico Ortiz Rodríguez de la revista *Mundial*, en la cual Diez-Canseco Pereyra colaboró como cronista cinematográfico. En este artículo, antes de analizar la influencia de la cultura del cinema en *Duque*, se va a hacer una presentación del periodo histórico y cultural donde tiene lugar la exagerada historia de Teddy Crownchild, periodo que marcó un antes y un después en la historia del Perú con consecuencias obvias hasta en estos violentos y sangrientos días de 2023.

2. La Patria Nueva y la República Aristocrática

Para estos nuevos creadores peruanos, esta efectiva crítica del pasado llegó cuando en 1919 asumió el poder Augusto B. Leguía con el fin de construir la Patria Nueva y terminar con el legado de la República Aristocrática que había gobernado el país hasta entonces con una visión feudal y de casta. De esta manera, el ideal de los escritores nacionales con ideas más progresistas de construir una nación moderna sin olvidar el papel fundacional de la cultura andina desemboca en acción durante el desarrollo del proyecto político del presidente Leguía. Sin embargo, los creadores y los intelectuales de la vanguardia política y artística buscaron extremar los avances democráticos y las reformas que la Patria Nueva estaba implementando, por lo cual, después de unos primeros años de apertura, el Estado decidirá reprimir a los que buscaban la revolución socialista. El historiador Jorge Basadre resume el programa de la Patria Nueva de la siguiente forma:

Desprecio al pasado con sus errores, sus claudicaciones y su atraso. Odio a la casta oligárquica civilista con graves acusaciones contra su actuación histórica [...]. Necesidad de afrontar y resolver de inmediato los problemas nacionales, especialmente los de límites y los de orden material. Realización milagrosa del progreso [...]. Exaltación de la política práctica frente a lo vago, lo difuso y lo funesto de los “doctores” y los “teóricos”. Urgencia de la paz pública a base de un Gobierno fuerte para asegurar la prosperidad del país. (1964: 4219-4220)¹

Ciertamente, el proyecto transgresor y antitradicionalista de la Patria Nueva creó el escenario político donde se desarrollarían los dos partidos

¹ Los dieciséis volúmenes de *Historia de la república del Perú* de Jorge Basadre siguen una numeración corrida.

modernos del Perú, la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) y el Partido Comunista del Perú (PCP), este último fundado por José Carlos Mariátegui. En el plano estético, durante el gobierno de Leguía, se consolidó el cosmopolitismo representado por la poesía peruana de vanguardia.

No se puede analizar la influencia de la cultura del cinema en *Duque* de Diez-Canseco Pereyra sin antes analizar los diferentes enfrentamientos políticos y culturales de las primeras décadas del siglo XX en el Perú. Se debe examinar, entonces, la pugna entre el proyecto la Patria Nueva del presidente Augusto B. Leguía y el Partido Civil que finalmente se saldaría con la muerte de Leguía en prisión tras un funesto golpe de Estado alentado por el civilismo.

Antes de 1919, el país había sido administrado por una oligarquía precapitalista, sin ambiciones de desarrollar un mercado interno nacional. El Estado, así constituido, se sostuvo en una visión aristocrática y en la violencia de clase. Un pequeño grupo de familias dirigía la vida política del país, rodeado de una población indígena a la que despreciaba, pero que, sin dudas, temía. Esta República Aristocrática no iba a ampliar sus bases consensuales en la medida que eso significaría, para sus miembros, la pérdida de su posición privilegiada en el poder (cf. Burga 1980: 92-100).

De esta manera, el Perú, nominalmente una república liberal y burguesa, era administrado feudalmente. La autoridad y presencia del Estado eran precarias más allá de Lima. Si bien Augusto B. Leguía había pertenecido al Partido Civil,² entendió que, para gobernar un país, se debía consolidar una base de apoyo social más amplia de la que carecía la representación de su antiguo partido. Así fue como desde el inicio de su gobierno (1919) buscó arrebatarle el poder político al Partido Civil.

El Perú, controlado hasta ese momento por una mentalidad agroexportadora, decide inclinarse por un modelo de desarrollo industrial con el apoyo del capital norteamericano. En este periodo inicial, la Patria

² Augusto B. Leguía fue presidente de la República por el Partido Civil de 1908 a 1912. Además, desempeñó diferentes cargos de confianza durante diferentes administraciones civilistas: ministro de Finanzas de Manuel Candamo y primer ministro de José Pardo.

Nueva se transforma en un grupo dirigente que reivindica una serie de medidas populares. En 1920 se aprueba una nueva Constitución que reconoce y legaliza la propiedad de las comunidades indígenas. Los campesinos se adhirieron a las medidas del Gobierno.

Con Leguía se inició un proyecto amplio de modernización del país y de la ciudad capital. Se legitimó la jornada de las ocho horas de trabajo y se estableció el salario mínimo. Se buscaba urbanizar, construir caminos e irrigar las tierras. Asimismo, se creó una plutocracia, favorable al mercado interno, más asociada a lo moderno, a lo urbano y al capitalismo (cf. Burga 1980: 100-137).

Así, el gran cambio entre la política de la Patria Nueva y los gobiernos de la República Aristocrática fue pensar el país y sus recursos naturales con implicancias nacionales y de beneficio público y no como propiedad privada que pudiera ser usufructuada por unas cuantas familias. Un vivo ejemplo fue el manejo del agua potable. Leguía construyó la Atarjea (un depósito de agua potable) en Lima y servicios similares en Arequipa, Cuzco, Paíta, Trujillo, La Punta, Huacho, etc. En cambio, durante el gobierno de los oligarcas se administraba privadamente el acceso a este recurso. Pero, sin lugar a duda, fue Lima quien se vio beneficiada por las nuevas políticas de urbanización y modernización. Se pavimentaron las calles, se expandió el alumbrado público, se construyeron muelles, malecones, avenidas, plazas, parques, paseos, monumentos y estatuas. Mientras la opulencia oligárquica se ocultaba al interior de sus mansiones, Leguía tradujo la riqueza del país en obras públicas, las cuales podían ser disfrutadas por los ciudadanos comunes y corrientes.

Anteriormente, la oligarquía administraba los espacios públicos como si fueran una extensión de su propiedad. En el caso de las vías de comunicación, los hacendados hacían que los viajeros pagaran un peaje. Todo esto acabó cuando llegó al poder Leguía. Su política trajo consigo una concepción más democrática de lo que para los ciudadanos significaba el acceso y disfrute de los espacios y servicios públicos.

El proyecto de la Patria Nueva consistía en desarrollar el país con apoyo del capital norteamericano. Al tender vías de comunicación y brindar servicios públicos con el apoyo del mediano agricultor, del comerciante, de los estudiantes y de la clase industrial, se buscó crear una nación. Aunque el Perú era un país independiente, no fue sino hasta 1919 que se podría hablar de la existencia de un proyecto de nación que incluyera a las clases populares y a los campesinos del interior.

Asimismo, no está de más señalar que para el periodo de gobierno de la Patria Nueva, los miembros más destacados de la oligarquía peruana (José de la Riva Agüero y Ántero Aspíllaga) decidieron exiliarse porque ya no se estaban respetando las diferencias de clase en el país. Estaban siendo cuestionadas sobre todo por los intelectuales limeños y los venidos de provincia, entre los que se encontraba el mismo José Diez-Canseco Pereyra.

3. Mariátegui y la revista *Amauta*

El panorama de apertura democrática creado por el gobierno de Leguía fue el clima propicio para el desarrollo y la práctica del arte de vanguardia. El espíritu cosmopolita, característica esencial en la concepción de diferentes obras literarias de la década de 1920 y 1930, está firmemente conectado con el sentir nacional de transformación de la sociedad canalizado, en sus inicios, por el gobierno de la Patria Nueva.

Ahora bien, es necesario centrarse en el cenáculo formado en torno a la revista *Amauta* de José Carlos Mariátegui, un espacio donde se debatieron muchas de estas nuevas ideas sobre el arte y la política. Mariátegui fue hostilizado por el régimen de Leguía, pasada su etapa democrática, y la revista *Amauta* fue clausurada porque el Gobierno veía en ella un complot comunista. Ciertamente, Mariátegui no quería derrocar el régimen de la Patria Nueva. Su plan era mucho más ambicioso: buscaba transformar la sociedad por completo a través de un marxismo adecuado a las circunstancias específicas del Perú. La aparición de *Amauta* se puede entender dentro de

las transformaciones en la sociedad peruana por efecto del gobierno de la Patria Nueva.

En la década de 1920, un clima de novedad general fue propiciado desde las provincias del país con las migraciones hacia la capital de las capas medias que se incorporarían a la universidad, al periodismo o a las profesiones liberales. El modelo de desarrollo capitalista y el crecimiento del aparato estatal iniciado por Leguía habían permitido la expansión de una verdadera clase media a lo largo del país. En este ambiente de efervescencia y de movilidad económica, José Carlos Mariátegui funda *Amauta* en 1926. Mariátegui había colaborado en revistas importantes de la época como *Mundial* y *Variedades* donde aparecían reflejados los intereses de las clases dominantes, pero al mismo tiempo había una apertura hacia los intereses intelectuales revolucionarios y a favor de la clase trabajadora y esto es realmente producto de la apertura intelectual que significó el gobierno de la Patria Nueva. *Amauta*, la revista cultural por excelencia de los años 20 en los círculos intelectuales progresistas del país, nace como consecuencia o expresión de todo un movimiento intelectual. Mariátegui formó parte de una generación de escritores provenientes de provincias que reconocían que el Perú no era una realidad sino una esperanza, una utopía, una posibilidad de nación (cf. Burga 1980: 173-180). Si bien, la revista representó a toda una generación, tuvo dos etapas diferenciadas: la que convocó a la intelectualidad nacional que tuviera como prioridad la renovación del discurso cultural e ideológico peruano (1926) y la que se definió en función de una posición ideológica concreta y estrechamente vinculada al partido socialista fundado por Mariátegui en 1928 (cf. Vich 2000: 100).

Diez-Canseco Pereyra participó como colaborador activo de la propuesta intelectual de Mariátegui. Si bien el escritor limeño provenía de la clase privilegiada, incluso teniendo como ancestro muy cercano a un general presidente, al ser un buen hijo y producto de la Patria Nueva tenía un profundo interés por las causas populares, esto lo demuestran algunos de sus relatos como «El Gaviota» y «El Kilómetro 83». Irónicamente, será

su novela *Duque*, las aventuras homoeróticas de Teddy Crownchild, un dandi de la clase privilegiada, su obra más lograda y aclamada. El 7 de octubre de 1928, nueve intelectuales y obreros fundan con Mariátegui el Partido Socialista Peruano, dirigido a las reivindicaciones inmediatas del proletariado peruano. Diez-Canseco Pereyra no fue ajeno a la gran ilusión de la revolución socialista bajo el magisterio mariateguista.

En el ensayo titulado «El proceso de la literatura» de los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), José Carlos Mariátegui deja sentada su posición socialista. Con un amplio descontento, enjuicia y sentencia³ a la literatura peruana de mentalidad colonial, que había sido privilegiada por los miembros antidemocráticos de la República Aristocrática representados por el crítico hispanófilo, José de la Riva Agüero:

Concluida la época de incontestada autoridad “civilista” en la vida intelectual del Perú, la tabla de valores establecida por Riva Agüero ha pasado a revisión con todas las piezas filiales y anexas. Por mi parte, a su inconfesa parcialidad “civilista” o colonialista enfrente mi explícita parcialidad revolucionaria o socialista. No me atribuyo medida ni equidad de árbitro: declaro mi pasión y mi beligerancia de opositor. Los arbitrajes, las conciliaciones se actúan en la historia, y a condición de que las partes se combatan con copioso y extremo alegato. (2005: 205)

El enfrentamiento con la República Aristocrática se dio en diferentes niveles, desde el ámbito político hasta el ámbito estético y esto también ocurre con la obra de Diez-Canseco Pereyra que expone para las masas los excesos y la decadencia de la juventud de la clase privilegiada. Cuando Mariátegui precisa que ha concluido la autoridad civilista, está haciendo mención al periodo iniciado por la Patria Nueva y también, a nivel estético, al periodo iniciado

³ De allí el título de características judiciales.

por la literatura cosmopolita de vanguardia y la crítica socialista ejercida por él mismo. Durante estos años, es evidente que el pensamiento político, la práctica artística y la crítica literaria están estrechamente vinculados.

4. La cultura del cinema en el Perú

El cine es un arte que nació como una nueva posibilidad de democratizar la cultura y el entretenimiento para todas las clases sociales, no solo para las élites. Por eso el cine era también un arma peligrosa porque al tener una gran difusión podía servir como promotor de ideas y críticas a las desigualdades sociales. Uno de los escritores peruanos que integró la cultura cosmopolita del cinema en su obra fue Carlos Oquendo de Amat y sus *5 metros de poemas* (1928). El autor puneño escoge al cine como motivo conductor de su libro porque es una práctica artística que democratiza la cultura y que, al igual que las manifestaciones artísticas de la vanguardia, establece un vínculo claro con la realidad, no se aleja de ella ni la excluye como el arte puro. A pesar de este gesto interdisciplinario, la poesía vanguardista de Oquendo carece del nivel de entretenimiento que está presente, sin duda, en el arte cinematográfico. De esta manera, se encarece la recepción de su obra: «En los años diez el cine ya se había hecho popular y las salas se llenaban de bote a bote. En la década del 20 se hicieron muy famosas las “seriales” que eran películas compuestas por numerosos episodios [...] Ya desde 1915 se exhibían estos filmes realizados para un público familiar y más precisamente, infantil» (Milla 2006: 588-589).

Sobre el entusiasmo que despertó Charles Chaplin en el campo literario peruano comenta Lauer: «Vallejo lo proclama un comunista rojo e integral. Influyó mucho en el prestigio de Chaplin entre las nuevas corrientes literarias su cercanía al partido comunista de aquellos años, lo cual tiene que ver con el debate local sobre una nueva sensibilidad» (2003: 124).

Asimismo, en su libro *Rusia en 1931*, César Vallejo reflexiona sobre el aporte estético y revolucionario de Eisenstein. Vallejo entiende el trabajo de

Eisenstein como un arte para las masas y desligado de la alta cultura porque privilegia y ensalza el trabajo del hombre común. Para Vallejo, el cineasta ruso es el ejemplo más destacado de un artista de gran calidad y, a la vez, comprometido con la causa del socialismo: «[L]a psiquis que nos revela Eisenstein no es una psiquis individualista introspectiva, sino socialista, cordial y objetiva. Ella está en función de los trances colectivos de la vida» (1959: 159).

Para Diez-Canseco Pereyra, la importancia de retratar literariamente a los personajes de extracción popular era una nueva necesidad estética y política de los tiempos y esto también tiene su correlato con la cultura del cinema, en este sentido afirma el intelectual peruano Chrystian Zegarra Benites:

César Vallejo destaca la figura de Charles Chaplin en el poema “Me viene, hay días, una gana ubérrima, política”. Es sintomático que la aparición de los vocablos relativos al cinematógrafo se inscriba en un contexto marcadamente social, que constata el sufrimiento humano producto de la desigualdad material imperante en la sociedad. De esta manera, la elección de la figura de Chaplin —pensamos en la imagen de su celebrado personaje *the tramp*— simboliza el drama experimentado por los marginados y desposeídos del sistema, y que fue uno de los axiomas de la producción intelectual del poeta peruano. (2006: 52)

Si bien es cierto que las máquinas (lo que incluye las máquinas cinematográficas) ya existían en el Perú mucho antes de que los escritores peruanos se ocuparan de ellas, no habían servido como material poético porque los creadores nacionales estaban más preocupados por el esplendor virreinal, los cuentos de hadas o por el legado de los conquistadores. El elogio a la actualidad de las máquinas por parte de los escritores nacionales está

ligado al cambio de rumbo político que significó la ruptura con la República Aristocrática y su utopía democratizadora de la Patria Nueva.

5. La cultura del cinema en *Duque* (1934) de José Diez-Canseco Pereyra

José Diez-Canseco Pereyra colaboró como periodista en la década de 1920 en revistas como *Mundial* y *Variedades*. En la primera escribió crónica cinematográfica, de la que no se sentía muy orgulloso, pero que seguro le permitió practicar su escritura y tener muy presente y fresca la sensibilidad cinemática que aplicaría en sus escritos creativos. En estas crónicas, que no eran firmadas, los lectores podían informarse de las últimas novedades cinematográficas, los estrenos en los cines de Lima y también venían acompañadas de fotografías que nos mostraban la belleza y la última moda de los artistas más afamados del momento, tanto del cine silente como de los «talkies» o las producciones del cine sonoro. La primera referencia a la cultura del cinema en *Duque* describe un encuentro inesperado entre el protagonista Teddy y su prometida Bati (Beatriz):

Grill-room. Taberna del siglo XVII. Sorprende no encontrar allí a Shakespeare ante un jarro de cerveza y unas salchichas de Oxford. Por una coincidencia completamente *cinematográfica*, Teddy se encontró sentado junto a Beatriz. Ella le observa al sesgo, encontrándole airoso y frágil. En la mirada de Bati hay un destello de sugerencias sospechosas. Anécdotas de viaje. Negras rezumantes y lustrosas de Jamaica. Delfines domésticos sobre las olas pandas. Dioses de ébano que saltan entre tiburones por un penny. Rugby, sport favorito. Admiración general: juego tan burdo, tan tosco, tan [...]. (1934: 17; las cursivas son nuestras)

El adjetivo cinematográfico que se utiliza en la novela del autor limeño obviamente no ha sido desarrollado por la sabiduría popular, tal vez, incluso presenta características intelectuales, pero indudablemente retrata fehacientemente la influencia de la cultura del cinema en la vida cotidiana de los habitantes con hambre cosmopolita de Lima. La secuencia de imágenes sin ninguna conexión entre sí, pueden reflejar un flujo de consciencia al estilo de James Joyce, también podría tratarse de cierta influencia del surrealismo. Por cierto, José Diez-Canseco Pereyra empezó escribiendo poesía antes de incurrir en la narrativa, pero sus poemas eran más de índole modernista. Asimismo, esta serie de imágenes que señalan diversas aventuras, una más alucinante que la otra, también podría leerse y analizarse como la amplia oferta cinematográfica existente en la ciudad y que se ve reflejada por los diversos anuncios y paneles publicitando a las estrellas y sus rutilantes películas en las plazas del centro de la ciudad. La frase «aprobación general» propone que diversos personajes de la sociedad latinoamericana y sus actividades cotidianas pueden entenderse como un espectáculo teatral o cinematográfico, algo similar a lo que sucede con los actos más comunes de los *influencers* de nuestra época a través de plataformas como TikTok, YouTube o Instagram para recibir la aprobación de las masas, o seguidores en este siglo XXI. Por último, se podría entender el adjetivo cinematográfico, asociando las diferentes lecturas, como algo de carácter irreal, exagerado, fuera de la consecuencia natural y racional de los eventos.

Posteriormente en la novela aparece una nueva referencia cinematográfica, se trata de otro encuentro entre Teddy y Bati: «Se abandona con perversidad de cine. La mandíbula de Teddy se alarga agresiva. La abraza. Siente sus pechos, su vientre blando, sus muslos fríos y prietos como embutidos alemanes. La seda del traje de Bati se pliega sobre el busto que hace quejarse al sostén. Teddy aprieta más el brazo, y sudan agitados. Aprobación general» (1934: 18).

Según el diccionario de la Real Academia Española, perversidad es una cualidad de perverso. Por su parte, perverso como adjetivo presenta dos

entradas: «1. adj. Sumamente malo, que causa daño intencionadamente. U. t. c. s.» y «2. adj. Que corrompe las costumbres o el orden y estado habitual de las cosas. U. t. c. s.» (2014). Me quiero detener en la segunda entrada para perverso porque precisamente se puede asociar al efecto del cinema en las diferentes culturas del mundo. De cierta manera, la irrupción del cinema, y sus nuevos sistemas de comportamiento de los sujetos, en la cultura de masas —lo que incluye las dinámicas de ascenso social, las nuevas maneras de mostrarse en público en términos de vestimentas y también las formas de demostrar cariño y amor, elementos significativos del arte del romance—, significaba una reacción frente a una visión más tradicionalista y conservadora como lo componía la reacción al gobierno de la Patria Nueva y que retomó el poder del país en la década de 1930. Nuevamente aparece la frase «Aprobación general» que refuerza la idea de que los comportamientos de los personajes de la sociedad son percibidos como propios de un espectáculo teatral o cinematográfico y también han sido influenciados por estas nuevas tecnologías y artes que promueven otras maneras de actuar en la sociedad.

Luego en el relato se encuentra otra referencia cinematográfica, esta vez se describe un paseo por el centro de la ciudad. En la década de 1920, Lima era una ciudad muy pequeña, la mayoría de las muestras de ciudad moderna y monumental, lo que incluían los grandes anuncios publicitarios, se restringían principalmente al centro de la ciudad. Es decir, no se trataba de una metrópoli, más bien, lo poco de metrópoli que presentaba la ciudad se reducía a los espacios aledaños al casco colonial de la ciudad que habían sido expandidos y modernizados con un espectáculo de luz eléctrica durante el gobierno de la Patria Nueva, el resto de la ciudad estaba constituido por haciendas de diferente extensión que fueron vendiendo sus tierras para la construcción de las modernas urbanizaciones en las siguientes décadas:

Jirón de la Unión. Plaza Zela con ciertas reminiscencias europeas. Sobre la derecha, San Martín contempla a las patas de su caballo renco el mejor negocio peruano. Anuncios Eléctricos faltos de atracción: Jabón Orión, leche St. Charles, lámparas Phillips, cerveza Cristal, Dodge Bros. De balcón a balcón, todo un episodio de un drama cinematográfico y truculento: Lucha de Almas. En las aceras los cartelones de colorines: Harold Lloyd, Priscilla Dean, Mary Pickford, troupe de Mack Sennet. Victrolas que desmayan tangos y valsos. A veces al fox de moda. (1934: 22)

La visita de Teddy al centro de la ciudad permite introducir una descripción de cómo se presenta visualmente esta para los paseantes. La electricidad y la modernidad de los anuncios de productos tan disímiles como automóviles, jabones, leche, cerveza, lámparas, se entiende como la ampliación del consumo y de una cultura de masas que además de una mayor integración dentro de la sociedad en términos de justicia social, busca también una satisfacción material que estos productos le ofrecen y entre estos destacan las películas. Se anuncia un «drama cinematográfico», y el título mismo no puede ser más expresivo del periodo de transformación que significó la década de 1920 en el Perú, *Lucha de Almas*, ya que diferentes sistemas estaban en plena lucha en ese periodo. Desde la satisfacción que podría significar trabajar para el sistema burocrático estatal que había creado la Patria Nueva, lo que conllevaba a una acumulación capitalista de los bienes y a una visión de la cultura meritocrática, por otro lado el sistema estamental de la República Aristocrática resistente a cualquier cambio social y ascenso de la población, y finalmente la vida que proponían las ideas socialistas —con Mariátegui como su ideólogo principal y también, vale destacar, la figura de Víctor Raúl Haya de la Torre, fundador del APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana)— con la captura del poder por las masas frente a los intereses imperialistas de los Estados Unidos de

América. En la descripción cinematográfica se mencionan diversos nombres de estrellas que marcaron una época en la historia del cine, entre estos destaca el de Harold Lloyd:

In his 1928 autobiography, *An American Comedy*, Lloyd himself best stated the premise of his new screen character: “The glasses would serve as my trade-mark and at the same time would suggest the character – quiet, normal, boyish, clean, sympathetic, not impossible to romance. I would need no eccentric make-up, ‘mo’ or funny clothes. I would be an average recognizable American youth and let the situations take care of the comedy. The comedy should be better for not depending upon a putty nose or its equivalent and the situations should be better for not being tied to low-comedy coat tails...Exaggeration is the breath of picture comedies, and obviously they cannot be true to life, but they can be recognizably related to life”. (D’Agostino Lloyd 1996)⁴

Como señalaba Vallejo sobre Chaplin, es decir, su representación de los desposeídos en el cinema, esto también genera un efecto en las representaciones de personajes en los diferentes géneros cinematográficos. Es el caso de Harold Lloyd, quien durante la década de 1910 se hizo famoso por su personaje «Lonesome Luke», de características excéntricas y no reconocible en la realidad cotidiana de las ciudades, sino en el reducido espacio de la

⁴ «En su autobiografía de 1928, *An American Comedy*, el propio Lloyd expresó mejor la premisa de su nuevo personaje en la pantalla: “Las gafas servirían como mi marca registrada y al mismo tiempo sugerirían el personaje: tranquilo, normal, juvenil, limpio, simpático, no imposible de romance. No necesitaría maquillaje excéntrico, ‘mo’ (*modus operandi*) o ropa divertida. Sería un joven estadounidense promedio reconocible y dejaría que las situaciones se encargaran de la comedia. La comedia debería ser mejor por no depender de una nariz de masilla o su equivalente y las situaciones deberían ser mejores por no estar atadas a faldones de comedia baja... La exageración es el aliento de las comedias pictóricas, y obviamente no pueden ser fieles a la realidad, pero pueden estar reconociblemente relacionados con la vida” (D’Agostino Lloyd 1996; la traducción y énfasis son nuestros).

comedia o del circo. En este sentido, como todo hombre innovador de su época, decidió revolucionar la comedia de Hollywood y buscar la introducción de un personaje no excéntrico más asociado al hombre común de clase media de la sociedad americana, sin *modus operandi*, y con solo unas gafas como su marca registrada y a quien los sucesos cómicos ocurrieran, algo que fuera reconocible en la realidad cotidiana, que sea más verosímil, así nació el personaje de los anteojos («The Glasses Character») que sería el antecedente de George Constanza, entrañable personaje de la comedia *Seinfeld*, que precisamente no es una comedia premeditada, sino que las situaciones cómicas ocurren de forma más verosímil y reconocible en la realidad. Asimismo, se observa que, con el nuevo personaje cómico introducido por Harold Lloyd, no solo los desposeídos de la sociedad adquieren representación filmica, sino aquellos miembros de la masa como el hombre común («the normal boy») que forma parte de la sociedad, pero que no se sentía precisamente visualizado en la cultura popular como un arquetipo reconocible y propio de características destacables. Esto es precisamente lo que se va creando con la cultura de masas de la década de 1920.

Otro de los nombres famosos y reconocibles es Mary Pickford como referencia cinematográfica en *Duque*. Esta artista de origen canadiense, productora y escritora de película, se convirtió en las primeras grandes celebridades del cine silente y fue conocida como «The American Sweetheart» (la novia de América). También fue ganadora del Óscar en dos ocasiones y cofundadora junto a Charles Chaplin de United Artists, la misma que fue una productora cinematográfica que buscaba que los actores controlaran sus propios intereses, en vez de depender de los que alimentaban las necesidades de los grandes estudios comerciales. Esto también nos muestra los cambios que van ocurriendo en la sociedad mundial de la década de 1920 donde personas como Mary buscan organizarse con sus colegas para contraponer sus necesidades a los intereses de grupos económicos más grandes y poderosos, por lo tanto, el cinema significaba una revolución en muchos aspectos, lo que incluía la propia naturaleza del manejo del espectáculo. Mary Pickford,

precisamente, también es otro personaje que aparece en la obra del poeta de vanguardia contemporáneo de José Diez-Canseco Pereyra, me refiero a Carlos Oquendo de Amat y sus *5 metros de poemas* (1928). Incluso la descripción de la visita de Teddy al centro moderno de la ciudad recuerda a unos versos del icónico poema «réclam» del citado libro de poemas.

La urbe de «réclam» donde se destacan los medios de transporte masivo como el tranvía, edificios con ascensores, actividad comercial a gran escala, espacios de entretenimiento masivo: cine, tráfico vehicular, etc. elabora también una circulación discursiva donde el hablante del poema se consolida con la máquina y la modernidad de la ciudad que significa también una modernidad de las emociones y la sensibilidad de los nuevos ciudadanos. Así, se está criticando el antiguo ordenamiento estético de la cultura oficial limeña. También se trata de un ataque a la sociedad oficial en su conjunto ante su cerrazón frente a las ideas nuevas tanto artísticas como políticas. La toma de la ciudad por esta actitud transformadora del hombre, en este caso, del poeta, ejemplifica de alguna manera la toma del centro urbano por lo interior/periférico. Recuerda, asimismo, el salto innovador de las vanguardias provincianas para ganarse un espacio protagónico dentro del espectro cultural y también social de la nación, descentrando la cultura oficial.

Posteriormente, cuando Teddy decide hacer una visita a Lisette, una prostituta que prestaba sus servicios a los miembros de las clases privilegiadas de la ciudad de Lima, hay otra referencia a la cultura del cinema: «Pequeñita. Rubia, la linda carita ajada de trasnocheos y amores desganados. [...] En las paredes de la salita, desnudos de la Vie Parisienne, un maravilloso apunte de Holguín, un Ronald Colman de Cine Mundial, un retrato con dedicatoria de Silvetti» (1934: 30). En la habitación de la joven mujer se destaca el objeto por excelencia que alimentaba la moda, los sueños y las esperanzas de los amantes de la cultura del cinema en el mundo hispánico, me refiero a la icónica revista *Cine-Mundial*. Como señalan Sara Ataiyyan y Tim Ryan para los archivos de Rotten Tomatoes, *Cine-Mundial* fue la

revista que llevó la magia del Hollywood hasta las manos de los hablantes de la lengua castellana:

In the early days of the movie business, dozens of trade and fan magazines sprouted up in an attempt to cater to the near insatiable thirst for information that the cinema inspired. For Spanish-speaking fans, *Cine-Mundial* was a godsend. Founded in 1916 as an offshoot of the trade magazine *Moving Picture World*, the New York-based *Cine-Mundial* quickly established an identity of its own, and in doing so, “positioned Spanish-speaking readers as an integral rather than peripheral audience for films,” wrote Rielle Navitski in the book *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960*.

Cine-Mundial began as an attempt to capitalize on the growing Spanish-speaking audience in the United States, Latin America, and Europe. Within a few years, the magazine shifted its focus from a trade paper to a fan magazine, with celebrity interviews, glossy photo spreads, witty columnists, and eye-popping front covers. In particular, Jose M. Recoder’s striking pastel celebrity portraits graced the front of the magazine frequently in the 1930s and early 1940s. [...]

While *Moving Picture World* ceased publication in 1927, *Cine-Mundial* held on for two more decades before closing its doors in 1948. By that point, homegrown film industries in Mexico and Argentina were peaking creatively and commercially, holding firm on their own turf against Hollywood fare. But over the course of its three-decade run, *Cine-Mundial* demonstrated the strength and passion of the Spanish-speaking audience while documenting the rise of regional Latin-American cinema.⁵ (2019)

⁵ «En los primeros días del negocio del cine, surgieron docenas de revistas comerciales y de fanáticos en un intento de satisfacer la sed casi insaciable de información que inspiraba el cine. Para los fanáticos de habla hispana, *Cine-Mundial* fue un regalo del cielo. Fundada

Cine-Mundial no era cualquier revista de cine, sino que se alimentaba de su conexión con el público hispanoamericano fanático de la cultura del cinema, esto también significaba el desarrollo de la clase media latinoamericana que buscaba información diversa sobre las películas y las estrellas de moda. Para *Cine-Mundial*, sus lectores hispanoamericanos eran esenciales, muy diferente a los distintos medios en castellano o bilingües (periódicos locales en su mayoría) que circulan en las diferentes ciudades de los Estados Unidos de América y que no incluyen a sus lectores en castellano de forma integral en sus noticias y más bien rellenan las páginas con noticias mal traducidas del inglés. Entre estos medios, puedo mencionar *La Voz de Colorado*. La transformación de *Cine-Mundial* en una revista de fanáticos significó un giro que demostraba el desarrollo de la cultura de masas en los países hispanoamericanos que buscaban enterarse de las opiniones y gustos de sus estrellas favoritas con sendas entrevistas, las mismas que influían los modelos de comportamiento de las masas, lo que incluía los temas políticos, y también se buscaba admirarlos en reportajes fotográficos con sus joyas, ropas sofisticadas o mostrándose muy románticos. Además, resaltaban las portadas con sus colores llamativos donde se lucían deslumbrantes las más

en 1916 como una rama de la revista comercial *Moving Picture World*, *Cine-Mundial*, con sede en Nueva York, estableció rápidamente una identidad propia y, al hacerlo, “posicionó a los lectores de habla hispana como una audiencia integral en lugar de periférica para las películas”, escribió Rielle Navitski en el libro *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960*. *Cine-Mundial* comenzó como un intento de capitalizar la creciente audiencia de habla hispana en los Estados Unidos, América Latina y Europa. En unos pocos años, la revista cambió su enfoque de un periódico comercial a una revista de fanáticos, con entrevistas a celebridades, reportajes fotográficos brillantes, columnistas ingeniosos y portadas llamativas. En particular, los llamativos retratos de celebridades en colores pastel de José M. Recoder adornaron la portada de la revista con frecuencia en la década de 1930 y principios de la de 1940. [...]

Mientras que *Moving Picture World* dejó de publicarse en 1927, *Cine-Mundial* se mantuvo durante dos décadas más antes de cerrar sus puertas en 1948. En ese momento, las industrias cinematográficas locales en México y Argentina estaban en su punto máximo creativa y comercialmente, manteniéndose firmes en su propio territorio contra Hollywood. Pero en el transcurso de sus tres décadas, *Cine-Mundial* demostró la fuerza y la pasión de la audiencia de habla hispana mientras documentaba el auge del cine regional latinoamericano» (2019; la traducción es nuestra).

grandes estrellas de la época. También *Cine-Mundial* se caracterizaba por su autonomía con respecto a su matriz anglosajona, que dejó de imprimirse en 1927. Continuó publicándose por veinte años más, ya que también cubría lo que ocurría con la época de oro del cine mexicano y argentino, lo que reflejaba el desarrollo de la industria cinematográfica en el mundo hispanoamericano.

Otra referencia a la cultura del cinema en *Duque* la rastreamos mientras Teddy se encuentra en la habitación de la prostituta Lisette:

En la alcoba de Lisette —cuya de dos plazas con Pierrot de trapo, fotos pornográficas, retrato de Gloria Swanson, toilette de cajón de gasolina, cubierto con papel de cometa, polvos Eclat, Narcise Noir, bidet de fierro aporcelanado, primus encendido calentando una tetera con agua, pantalla Tutencamen - Teddy preguntó inconsciente:

—¿Y qué vamos a hacer?

Lisette le respondió con la lengua sabia, jugueteándola entre los labios secos del muchacho. Se abrazó a él, haciéndole sentir su vientre que subía y bajaba con una regularidad de ejercicio físico. Comenzó a desnudarle, dándole diminutivos arrulladores: “mon petit chien”, “ma petit rat”, “guiquito mío”, y besos sonoros en las tetillas, en el cuello, y hasta cierto mordisconcito en el vientre musculoso y terso. Teddy la dejó hacer, mirándola a los ojos. En un santiamén se desnudó la hembra. (1934: 31-32)

En la habitación de Lisette, la prostituta, se destaca un retrato de Gloria Swanson. Como mujer que vende su cuerpo para sostenerse económicamente, no tiene muchas oportunidades a futuro en términos de poder envejecer dignamente o buscar una pareja que la pueda rescatar de esa vida de placeres que tiene siempre una fecha de expiración y que está conectada a la pérdida de la juventud de la persona y la caída en el gusto de los clientes por otras

prostitutas más jóvenes. Asimismo, Lisette no solo ofrece su cuerpo a sus clientes como Teddy, sino sofisticación y cierto estilo de vida asociado a las estrellas de Hollywood, estilo que ha copiado a partir de las películas y las distintas revistas como *Cine-Mundial*. Swanson, para el retrato que hace José Diez-Canseco Pereyra de la prostituta Lisette, no es elegida al azar. En diferentes películas en las que participó esta estrella, principalmente del cine silente de la década de 1920, caracterizó personajes de mujeres fuertes, que escandalizaban a la sociedad conservadora de la época como prostitutas, «fortune-hunters» (cazadoras de fortunas) y otros. Entre estas películas resaltan: *Male & Female* (1919), *Sadie Thompson* (1928), *The Trespasser* (1929) o *Queen Kelly* (1928-1929). El tipo de mujer que recrea Swanson en estas obras refleja la vida de la prostituta Lisette y también las posibilidades de redimirse de esa vida que la mantiene elegante y sensual, pero marginada de la sociedad, curiosamente.

Por último, quería mencionar otra presencia de la cultura del cinema en la novela del escritor limeño. Dicha presencia se conecta no con los temas del cinema, ni con los objetos como las revistas cinematográficas, sino con la arquitectura y los espacios donde se reproducen estos espectáculos al público:

Té de las seis y media. De los violines de las valetudinarias se desborda un vals melancólico, húngaro y gastado, que anega la plataforma e inunda las anchas copas del cocktail rastá. Ir y venir de caderas agresivas que soportan, heroicas, duras arremetidas ópticas. Rigoletto se exalta. Cruzan saludos inalámbricos. Del subsuelo —cine Imperio— asciende, una vez que todos se beben el vals en sus copas, un fox de treinta soles mensuales. Rigoletto sigue berreando [...]. (1934: 23)

En la novela se hace referencia al espacio material del cine Imperio y esto nos permite reflexionar sobre la importancia y el desarrollo de estos

espacios que eran indispensables para disfrutar la experiencia cinematográfica y sentirse transportado a otro mundo donde esas fantasías de cambio personal o colectivo podían concretarse. El desarrollo y modernidad de la ciudad de Lima también se expresó en sus salas de cine, que con el correr de las décadas del siglo XX, se fueron expandiendo en los diferentes barrios y urbanizaciones de la nueva ciudad creada por la Patria Nueva, la ciudad del centenario de la independencia.

En Lima, desde fines del siglo XIX las funciones de cine se acomodaron a los teatros tradicionales como el Teatro Olimpo (el actual Municipal), el Teatro Politeama (ya sin funcionar) o el Teatro Principal (el actual Segura). Obviamente, estos espacios no habían sido diseñados y pensados teniendo en cuenta la modernidad de la exhibición fílmica. Además, con el correr del tiempo las funciones de cine tuvieron lugar en carpas, similares a las de circo o incluso como aquellas donde se hacían espectáculos de música andina en los ochenta del siglo pasado como la mítica Carpa Grau, pero a diferencia de esta última, las carpas de cine eran móviles y se instalaban en los diferentes puntos de la aún pequeña y nueva ciudad, dependiendo de los permisos municipales correspondientes. Entre estas carpas más conocidas donde las clases populares podían asistir y presenciar una función de cine se encontraban: la Carpa de Santa Ana o la Carpa de San Juan de Dios (cf. Mejía Ticona 2018). Un evento de singular atracción significó la apertura de la primera sala de cine propiamente dicha, pensada y diseñada en traer la modernidad a la ciudad y al país. Esto ocurrió en 1909 con la apertura del Cinema Teatro en la Plaza San Martín. Este edificio fue levantado a base de concreto armado, diseño del ingeniero Juan Pardo y con una capacidad para 580 personas distribuidas en platea, palcos y balcones. En este sentido, Víctor Mejía Ticona en «Presencia e imagen de la sala única en la ciudad» nos señala que «la aplicación del concreto armado en los nuevos cines fue paulatina y se generalizó en la ciudad entre las décadas de 1920 y 1930» (2018). Es decir, la modernidad en la edificación y en la arquitectura fueron ingredientes indispensables en el desarrollo de la cultura del cinema en la ciudad de Lima.

Esto se acentuó en las décadas siguientes cuando las grandes distribuidoras (MGM, Paramount, Warner) tomaron el control de las salas de cine más importantes de la ciudad para mostrar sus películas. Asimismo, Mejía Ticona en «La arquitectura de las salas de cine de Lima en el siglo XX» precisa la importancia que desde mediados de la década de 1920 la arquitectura de las salas de cine respondía a tres criterios, los cuales serían la arquitectura misma como espectáculo que dialoga y complementa la reproducción cinematográfica, además, de su misma funcionalidad, es decir, que se tratase de un espacio físico donde una película pudiera ser reproducida de manera exitosa para los espectadores, los mismos que reclamaban efusivamente si es que el espacio era incapaz de ofrecer una satisfactoria función y, por último, su carácter comunicador y diferenciador social. De esta manera, se podían experimentar obvias distinciones cuando se asistía a una función de cinema en una carpa o en un teatro propiamente dicho. Esto también se reflejaba con los diseños neocoloniales de las salas de cine a las que asistía la clase privilegiada y los cines propiamente de barrios que presentaban diseños más disruptores y hasta kitsch (cf. Mejía Ticona 2011).

6. Conclusiones

José Diez-Canseco Pereyra fue un hombre de su tiempo, fue hijo y producto de la Patria Nueva de Augusto B. Leguía, esa política de modernización nacional que venía a discutir el control hegemónico del poder y de la ideología dominante por parte de la República Aristocrática. Proveniente de los estratos más privilegiados de la sociedad limeña, sin embargo, no siguió el destino de su clase, y prefirió las letras (el periodismo, la poesía y la narrativa), lo cual a inicios del siglo XX en un país como el Perú significaba presentar una sensibilidad cercana a los intereses de las clases populares, por eso formó parte del círculo de la revista *Amauta* de José Carlos Mariátegui y parte de su obra literaria como sus relatos «El Gaviota» y «El Kilómetro 83» retratan a estos personajes reconocibles del pueblo. Asimismo, su novela *Duque* es sin duda su obra más lograda,

la misma que no solo retrata las peripecias homosexuales de un señorito de la sociedad limeña, Teddy Crownchild, al estilo de una comedia teatral o hasta cinematográfica, y que, como lo que hemos analizado en este capítulo, presenta elementos propios de la cultura del cinema, lo que incluye la sensación de los personajes como cinematográficos en el sentido de vivir una vida exagerada, aventurera, una vida como espectáculo. Esto se complementa con la influencia de las películas en el destino de las personas de una ciudad moderna que quieren reinventarse o buscan romper con las limitaciones de clase y de ascenso social y, por último, resalta la importancia del espacio de la sala de cine en la sensación de modernidad y de cambio en la estructura de la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

ATAIYAN, Sara y Tim RYAN

2019 «*Cine-Mundial: The magazine that brought Hollywood into the hands of Spanish Speakers*». En *Rotten Tomatoes Archives*, septiembre. Recuperado de <https://editorial.rottentomatoes.com/gallery/cine-mundial-the-magazine-the-brought-hollywood-to-spanish-speakers/>

BASADRE, Jorge

1964 «El apogeo y el derrumbe de Leguía». En *Historia de la República del Perú*. Tomo IX, 5.^a ed. Lima: Historia, pp. 4219-4245.

BURGA, Manuel y Alberto FLORES GALINDO

1980 *Apogeo y crisis de la república aristocrática: oligarquía, aprismo y comunismo en el Perú, 1895-1932*. Lima: Ediciones Rikchay Perú.

D'AGOSTINO LLOYD, Annette

1996 «The Glass Characters». En *Harold Lloyd Dot Us*, agosto. Recuperado de <https://haroldlloyd.us/the-films/the-glass-characters/>

DIEZ-CANSECO PEREYRA, José

1934 *Duque*. Santiago: Editorial Ercilla.

LAUER, Mirko

2003 *Musa mecánica: máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

MARIÁTEGUI, José Carlos

2005 *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. 71.^a ed. Lima: Empresa Editora Amauta.

MEJÍA TICONA, Víctor

2011 «La arquitectura de las salas de cine de Lima en el siglo XX». Recuperado de <https://www.scribd.com/document/61082405/La-Arquitectura-de-Las-Salas-de-Cine-de-Lima-en-El-Siglo-XX>

2018 «Cines en Lima: del apogeo al presente. Presencia e imagen de la sala única en la ciudad». *Apuntes*, Vol. 31, N. 2. Recuperado de <http://doi.org/10.11144/Javeriana.apc31-2.clap>

MILLA, Rodolfo

2006 *Oquendo*. Tomo I. Lima: Hipocampo Editores.

OQUENDO DE AMAT, Carlos

2002 *5 metros de poemas*. Lima: Rectorado Pontificia Universidad Católica del Perú.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

2014 «Perverso». En *Diccionario de la Real Academia Española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/perverso>

SÁNCHEZ, Luis Alberto

1934 Prólogo. *Duque*. Santiago: Editorial Ercilla, pp. 7-9.

VALLEJO, César

1959 «El cinema: Rusia inaugura una nueva era en la pantalla». En *Rusia en 1931: Reflexiones al pie del Kremlin*. Lima: Perú Nuevo, pp. 156-162.

VICH, Cynthia

2000 *Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

ZEGARRA BENITES, Chrystian

2006 «Panorama de la repercusión del cinema y en algunos textos críticos y literarios de la vanguardia peruana de los años veinte y treinta». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N. 63-64, pp. 47-66.

EL DESTINO DEL RELATO: CHAPLIN EN BORGES Y LA NARRATIVA ARGENTINA

Alejandro Fielbaum
Université Paris 8

«Señor Chaplin, usted es un poeta». Dijo la condesa.
Un poeta sin verso, respondí sonriendo.

Charles Chaplin. *A comedian sees the world* (2014)

1. Otro Carlos argentino

Mucho antes de Daneri, otro Carlos, en Argentina, daba a reír. Se trata de Carlitos, personaje con el que el actor Antonio Cunill imitaba a Charlot, el recientemente célebre protagonista de los filmes de Chaplin. Ya en 1916, tal personaje aparece en tres películas, desplazándose rápidamente por distintos temas y escenarios de la política bonaerense: si en el primer filme podía leer la mente de Irigoyen, en el segundo participa en una huelga de barrenderos que se había llevado a cabo apenas semanas antes de la producción y estreno de la obra (Mafud 2016: 114; Torello 2020: 201).

La era del cine silente argentino combina entonces la pasión mundial por Chaplin con su recreación local. Como puede rastrearse también en otros países de Latinoamérica (cf. Miquel 2022), la estela del comediante británico se inmiscuye en las pantallas de Argentina sin respetar los límites que podrían separar el humor de la política, el cine local del extranjero, el original de la copia.

En las décadas siguientes, el fervor por Chaplin no parece disminuir. Siendo Argentina en los años 20 un gran mercado de consumo del cine hollywoodense (King 2000: 11), la masiva presencia de Chaplin se impone también en los espacios de la alta cultura. Sus filmes, junto con otros que circulan por la emergente cultura de masas, obligan a los intelectuales a replantearse los límites del trabajo literario. Como bien argumenta Jason Borge, la llegada del cine tiene un fuerte impacto en los intelectuales latinoamericanos más importantes de principios del siglo XX, en sus debates estéticos y políticos (2006: 12).

En ese sentido, la pregunta por el cine de Chaplin permite leer la relación entre cine y literatura de un modo distinto al usual. A saber, ya no mostrando qué hace el cine con la literatura, como puede rastrearse en las adaptaciones fílmicas que ya desde los años veinte se dan en Argentina, a través de versiones fílmicas de novelas tan importantes como *Amalia* (Paranaguá 2003: 39), sino qué hacen los escritores con el cine, cómo se posicionan ante sus nuevos modos de narración, tomando partido a favor y en contra de algunas de sus figuras.

2. Chaplin en la vanguardia

En ese marco, la literatura de vanguardia debe interesarse por las nuevas posibilidades abiertas por el cine, como han demostrado distintos estudios (ver, por ejemplo, Bongers 2015: 117-121; Zegarra 2008). El nuevo arte promete la superación de la literatura cauta y elitista que acompaña los órdenes liberales, y así la apertura a un público masivo, atraído por materiales más contemporáneos y narraciones más veloces.

En tal contexto, Chaplin fascina a la vanguardia literaria hispanoparlante. Autores de la talla de Alejo Carpentier, Federico García Lorca, Vicente Huidobro, José Carlos Mariátegui y César Vallejo celebran su cine (cf. Benezra 2020; Borge 2008: 73-105; Clayton 2001: 146 y ss; De los Ríos 2011: 82; Zegarra 2021)¹. Más allá de cualquier risa inmediata, el cine de

¹ La compilación de Banda y Mouré (2013) resulta muy útil para conocer estos debates,

Chaplin fascina a la vanguardia por su capacidad de narrar a través de cierta inmediatez.

Las historias de Chaplin parecen hilvanarse sin seguir el plan de algún narrador o personaje. Se resuelven sin alguna ley que pudiera determinar lo que ha de sucederle, o no, a Charlot, o a quien lo imite. De ahí que las discusiones sobre Chaplin giren en torno al carácter y destino del personaje, retomando dos nociones que otro admirador de Chaplin, Walter Benjamin, pensó para explicar la singular desconexión cómica entre carácter y destino.

Para Benjamin, el carácter crítico del humor pasa por su capacidad de liberar al sujeto de las nociones morales y psicológicas que habilitan la individuación, y así la culpa del sujeto. En la comedia, los destinos de los personajes son algo impersonales. El carácter allí se expone en su singularidad, de modo hilarante, justamente porque se revela de modo gratuito: no cambia el destino, lo elude como si no supiera de él, a través de un juego algo inocente (2007: 181).

A partir de estas nociones, podemos pensar que la crítica a las instituciones policiales y legales que puede notarse en Chaplin no supone una respuesta clara a la vida que habría de venir después de la caída. Y es justamente esa incerteza la que abre la promesa de otro arte, más dispuesto a la experimentación técnica, y de otra política, más abierta a otras formas de sentir.

De este modo, Benjamin permite pensar en los caracteres cómicos cierta resistencia ante la psicología de los personajes de la solemne literatura republicana. La rápida libertad de Charlot permite a la vanguardia pensar en un arte más veloz y dinámico, capaz de ganar un nuevo público para un arte que logra conjugar crítica y masividad, a diferencia de los refinamientos de la previa escritura modernista.

En ese sentido, la atención que la vanguardia presta a Chaplin puede mostrar el interés de la vanguardia por el humor, destacado en su minuto

pero también muy limitada en lo que se refiere al interés por Chaplin en Latinoamérica. Actualmente, estamos preparando una antología que busca reunir las celebraciones de Chaplin por parte de autores que acá nos limitamos a indicar.

por Rama (1968-1969: 18), pero después tantas veces olvidado. Lejos de cualquier identificación simple entre humor y felicidad, el humor aparece como una estrategia literaria para poner en crisis los supuestos de la seriedad liberal, sus nociones del individuo y del saber, abriendo la promesa de otro sujeto de la política para construir otra promesa de felicidad.

3. La sonrisa de Arlt

Quien más claramente encarna esta posición en la literatura argentina de ese entonces es Roberto Arlt. Su escritura, como bien ha explicado Piglia (2000: 38), toma los distintos elementos narrativos de la cultura popular para liberarlos de la fácil lógica del escándalo y forjar una narración que pueda exponer las tensiones del mundo moderno. Arlt se apropia del tipo de historias que fascinan del cine hollywoodense para narrarlas de otro modo, no menos atrayente para las nuevas masas urbanas.

En efecto, Arlt logra fascinar al público a través de la novedad que imprime al género de la crónica. Allí expone las tensiones de la vida en la ciudad, a través de distintas historias y sujetos, incluyendo el cine de Chaplin, a quien dedica dos crónicas. En una de ellas, destaca la sinceridad que se deja ver en Charlot, al punto de que Arlt sugiere que después de ver sus filmes la vida real se asemeja a ellos. Así, Arlt describe la risa que emerge ante el relato de una serie real de patéticas peripecias sufridas por un inmigrante recién llegado a la ciudad. Sin piedad, puede ver la triste vida humana con la risa que ha enseñado Chaplin ante lo pequeño:

Es una sonrisa que representa el empequeñecimiento de la personalidad humana, el achicamiento del hombre, frente a la Fatalidad. Pero esta sonrisa, que nos molestaría si fuera masculina, nos impresiona porque tiene la infinita delicadeza de una sonrisa de mujer. ¡Cuántos elementos contradictorios! (1997: 47)

Frente a quien creyese que la respuesta a esa exposición sea retomar la amenazada masculinidad, parafraseando los problemáticos términos de Arlt, el cronista propone una respuesta más interesante. En vez de defender un sujeto soberano, pide reír de la impotencia del sujeto. La fragilidad expuesta por Chaplin revela la imposibilidad de asegurar la propia vida. Contra cualquier defensa del liberal del individuo, Chaplin alegra en su impersonalidad. La alegre sumisión al destino no libera al sujeto de la miseria, pero le permite afrontarla de otro modo, con la sonrisa que emerge en medio de la tristeza.

Al alegrar a niños y adultos, el Chaplin descrito por Arlt interpela cierta condición infantil que puede emerger gracias a la libertad del arte, apelando a la libertad en la vida. La eventual identificación del público con Chaplin que subraya Arlt, bien comentada por De los Ríos (2009: 470) y Fontana (2009: 39) no deriva en una identificación simple entre la vida presente del público y la estrella que admira. Más allá de cualquier representación de la vida ya existente, el público proyecta en Chaplin la apertura a una nueva humanidad.

Arlt explica esta esperanza en su comentario del final del filme de Chaplin llamado *Luces de ciudad*. Lo celebra como el más extraordinario «poema fotográfico» creado por el comediante, dando a entender que su belleza se explica a través de imágenes que no siguen una narración continua, y que por ello mismo abren la sonrisa.

Así, Arlt celebra que el filme no pueda asegurar cómo la mujer reconoce a Charlot una vez que él le ha ayudado a que recupere la visión, sin que ella lo supiera. Acaso como un reverso de la fatalidad, los personajes no pueden explicar racionalmente sus acciones que llevan a un final feliz. Gracias a cierta libertad algo impersonal, logran componer esa imagen de la belleza que, según concluye Arlt, exigen al cronista comunicar la novedad: la vida se justifica por la chance que dona Chaplin de ver la belleza (1997: 78).

4. Chaplin en Uruguay

De esta manera, Chaplin logra transmitir una sonrisa que pide compartirse, entre la fragilidad de quienes no pueden justificar su existencia más allá del momento del poema. Liberadas de cualquier destino, las imágenes brindan una promesa de felicidad propia de esa vida anónima que impera en la nueva ciudad y busca construir un nuevo carácter, ajeno al destino subordinado que le impone el orden liberal.

Al otro lado del río², otro escritor incluye esa promesa en medio de la ficción. Se trata de Idelfonso Pereda Valdés, autor hoy algo olvidado, pero muy relevante en la vanguardia uruguaya (cf. Rocca 2002), quien en 1930 publica una serie de cuentos, descritos en el índice como «15 actos», encabezados por «El sueño de Carlitos Chaplin». El cuento da su título al libro, con una leve y decisiva variación, pues el volumen se denomina *El sueño de Chaplin*.

El diminutivo marca otro retrato de un Chaplin caracterizado por una supuesta femineidad, propia de un carácter algo melancólico y generoso, amada por los niños y detestada por los poderes. Desde el arranque, el protagonista es presentado en medio de la derrota. La historia lo emplaza en una modesta choza, esperando en vano a su amada Georgia (quizá Georgia Hale, la protagonista de *La búsqueda del oro*) para compartir la Navidad.

Acaso como un recurso del cine de la época, Carlitos se duerme y sueña con un gigantesco Ku-Klux-Klan que decreta su muerte. Cual Jesús, pide en inglés a Dios que perdonen a quienes no saben lo que hacen, insiste

² El cine de Chaplin, por cierto, también deja su marca en la literatura uruguaya. En la vanguardia de la época, Alfredo Mario Ferreiro destaca el «cauteloso andar» del comediante a la hora de pensar las relaciones entre la nueva literatura y el cine (1930). Pedro Figari, por su parte, abre con esta dedicatoria sus *Historia Kiria*, publicada por primera vez en 1930: «He pensado en diversas personas a las que, por una u otra razón, me pareció importuno endilgarles este libro. Hasta me acordé de Carlos Chaplin, y, después de pensarlo un instante más, decidí como mejor el dedicarlo: A los que meditan sonriendo» (2013: 7). Chaplin aparece entonces como el nombre singular de la nueva articulación entre reflexión y humor que Figari busca recorrer. En algunos de sus cuentos, en efecto, Chaplin aparece directamente mencionado en esa línea (2019: 11, 70).

en terminar su filme y da una última confesión a un sacerdote, en la que reconoce la tristeza de su vida y la alegría ajena, así como el pecado de haber inyectado ingenuidad y risa en los niños.

Por lo mismo, Carlitos sabe que tiene enemigos, los hombres de ceño fruncido y los «corni-maridos» contrariados. Sin embargo, pronto se revela la ingenuidad de su fe en la amistad de los otros humoristas de Hollywood:

Habló a sus discípulos de cine, de su última película: «El hombre de viento», les encargó velaran por sus lujos *y* continuasen siempre la doctrina de la risa universal, multiplicada por la magia del cinematógrafo. Partió el pan y el vino con ellos.

Rió mucho y de pronto, poniéndose serio, exclamó:

—Aquí entre todos hay uno que se llama Judas.

—Yo soy, dijo Buster Keaton y desapareció por el foro. (Pereda Valdés 1930: 11-12)

Chaplin queda solo, contra las instituciones políticas y culturales del mundo. Los empresarios hollywoodenses se aprovechan del martirio y buscan filmar la crucifixión de Chaplin, alentada por las masas que comienzan a vitorear a Keaton, por las mujeres que le reprochan no parecerse a Valentino, por la policía que se venga del humorista inglés tildándolo de caradura y por la enemistad que se declaran profesores y políticos, incluyendo los imperialistas alemanes y gobernadores millonarios de los Estados Unidos.

El mundo se confabula para componer esta escena injusta, morbosamente registrada para ganar más dinero. Ni siquiera Cristo, desde el cielo, detiene el sacrificio, que una voz pide que se asemeje al linchamiento de un negro. Toda la ciudad de Nueva York se concentra en lo que el narrador describe como una mancha para la humanidad: sacrificar al rey de la risa.

Pero un desliz humorístico, por no decir chaplinesco, salva a Carlitos. Yendo a la cruz, su sombrero se cae y va a recogerlo. Ese tiempo permite

que aparezca una petición de indulto. No proviene del presidente, sino de los niños del mundo, que suplican, sin éxito, la condonación del humorista que les permitiría seguir riendo.

Antes del momento letal, Carlitos despierta. Reflexiona en soledad sobre la imposibilidad de comprender la dulce mujer deseada, quizá envuelta en brazos de otro hombre, y así sobre la pérdida del carácter angelical de la mujer que se libra al acto sexual. Quizá más puro que ellas, en la cuestionable mirada de Pereda, la distancia entre Chaplin y el hombre lo acerca a la infancia, o al ángel. Y acaso por ello, su humor silente pierde lugar en un cine que se moderniza de acuerdo con criterios capitalistas que ven mayor rentabilidad en un cine hablado por personajes menos angelicales, por humoristas que no alegran del todo a los niños.

Al despertar de la pesadilla, Carlitos no alcanza la felicidad. Solo lega la soledad de quien ya no tiene con quien reír. La promesa que ha legado a la vanguardia comienza a despedirse, sin asegurar cómo sobrevivir.

5. Borges contra Mickey

También en este punto, la posición de Jorge Luis Borges dista de la de sus contemporáneos. Dada su importancia en la narrativa rioplatense, así como la extensión y lucidez de sus reflexiones, nos interesa recorrer de manera más extensa sus nociones sobre el cine y la literatura para explicar más acabadamente su distancia ante Chaplin.

Partamos recordando que Borges se instala en los espacios porteños de avanzada durante los años 20 después de un juvenil entusiasmo por el bolchevismo y de cierta participación en la vanguardia española. Sin embargo, ya en ese momento marca cierta distancia ante autores como Arlt, sobre quien entonces guarda silencio, o Pereda Valdés.

En efecto, Borges celebra la poesía de este último en 1926, indicando que se trata de un caballero, no un simulador de emociones. Según describe, el uruguayo escribe poesía autobiográfica, distante de la superficialidad modernista, pero quizá también de la invención de nuevas imágenes. Sus

temas son tradicionales, indica Borges en una alabanza algo ambivalente (1997: I, 125).

En ese sentido, Borges parece pedir una poesía un poco más osada, capaz de inventar nuevas imágenes. El talante uruguayo le parece muy tranquilo para ello, al punto de que ni siquiera el humor puede desplegarse con la tenacidad que pide la vanguardia. Así, al comentar la antología de la moderna poesía uruguaya que realiza Pereda Valdés señala que el humorismo es esporádico en tal país (1997: I, 237).

Para alcanzar un humorismo más avanzado, desde los años 30, Borges comienza a defender una literatura menos preocupada de ser vanguardista. Su temprano afán por la inmediatez de la imagen es desplazado hacia una concepción de la literatura como juego cauto, al punto de que también sus poemas suelen presentar cierto orden narrativo, cuando no alguna hipótesis. Ella se resta de todo intento de una impresión directa, así como se distancia de cualquier legitimación en algún discurso nacional.

Como suele ocurrir, esta posición de Borges puede graficarse con una de sus ocurrencias contra otro escritor. Para el caso, el crítico retrato que traza de García Lorca como un «andaluz profesional». Según Borges, el autor del *Romancero Gitano* no crea individualmente, sino que se aprovecha de los estereotipos de España, como los gitanos, las corridas de toros o la arquitectura morisca (Borges y Di Giovanni 1973: 149).

Borges, por el contrario, asume que la libertad ha de distanciarse de cualquier determinación de la vida del individuo en nombre de alguna identidad o necesidad colectiva³. Supone que solo al resarcirse de cualquier destino colectivo en el mundo puede el escritor imaginar otros mundos.

³ Evidentemente, resulta imposible presentar aquí esta posición de Borges con todos sus matices. Me veo obligado, por tanto, a remitir a lo que he podido exponer en *Los bordes de la letra. Ensayos sobre teoría literaria latinoamericana en clave cosmopolita* (Leiden, 2017) y en los artículos «Humor y violencia en la literatura argentina. Echeverría y después» (a publicarse en el volumen colectivo *Arruinando chistes 2*, por la editorial Teseo), sobre todo en lo que refiere a la lectura borgiana de *Don Quijote*, y «Un humor de izquierda. Melancolía de César Aira» en lo que refiere a la relación entre el humor de Aira y el de Borges.

Según la muy discutible lectura borgiana, García Lorca no alcanza esa libertad. Siempre ansioso de la aprobación ajena, buscaría deslumbrar todo el tiempo.

En la mirada de Borges, esa posición inmadura se traduce en una poesía preocupada de impresionar. La obra del andaluz es, para el argentino, una poesía menor: decorativa, un poco en broma, como un juego barroco. Mientras para García Lorca tales características son propias de la mejor poesía, Borges las lee como signo de una literatura incapaz de marcar una posición individual que logre superar a los viejos estereotipos nacionales y a la emergente cultura de masas y sus figuras, incluidas las cinematográficas.

Así, Borges narra una anécdota en la que parece ser él el burlado, pero que confirma su pretendida superioridad. La historia expresa la supuesta inmadurez de García Lorca, cuyo asesinato por cierto comenta de modo macabro:

Supongo que tuvo la suerte de ser ejecutado, ¿no?... Me dijo que estaba muy preocupado por un personaje muy importante del mundo contemporáneo. Un personaje en el que se podía leer toda la tragedia de los EE. UU. y siguió hablando de esta manera hasta que le pregunté cuál era ese personaje. Resultó ser Mickey Mouse. (Borges y Fernández Ferrer 1988: 110)

El elocuente desdén borgiano ante todo compromiso político de la literatura que puede leerse en la cita es coherente con su rechazo de cualquier explicación del mundo desde la mirada de las mayorías. Si García Lorca quiere criticar el orden liberal contemporáneo con una imagen de la cultura de masas, Borges asume que la literatura solo es posible en la medida en que se distancia del presente histórico de las masas y sus luchas. La verdadera literatura, para el argentino, no se juega en el destino de la vida de quien crea, sino en su capacidad de imaginar otros destinos, distintos al discurso de la política y de los medios de comunicación de masas.

6. Magia y destino

En esa línea, el interés de Borges por ciertas formas de narración oral, como los afamados cuentos de «compadritos», pasa menos por el interés por la cultura popular que por el reconocimiento borgiano de la capacidad narrativa de tales cuentos. El escritor busca capitalizar esa reserva narrativa de la cultura popular al imprimírle un estilo individual, y así imaginar otras formas de destino, irreductibles a los estereotipos populares.

La lengua literaria es así, para Borges, un medio por el que puede discurrir una historia. Propone una narración que pueda encadenarse adecuadamente, poniendo las imágenes al servicio de la narración. «Simular pequeñas incertidumbres», es para Borges una de las astucias con las que la literatura puede jugar, aprovechando que la memoria es menos precisa que la realidad (1995: II, 353).

En ese sentido, Borges se distancia de cualquier literatura que quisiera recordarlo todo, pues entonces no podría seleccionar y narrar. Piglia, en efecto, explica que Borges desconfía de las narraciones experimentales que no logran construir un relato unitario. De Joyce en adelante, la novela contemporánea parece a Borges un relato que no se deja ordenar linealmente. Como la memoria de Funes, el exceso de imágenes no logra capitalizarse en una narración que pueda presentar una historia. A ello, Borges opone, según Piglia (1999: 17), el cine de Hollywood como forma de supervivencia contemporánea del relato, sobre todo de la narración épica.

En efecto, en su temprana descripción de la singular causalidad narrativa, Borges destaca cierto tipo de narración cinematográfica. A saber, la que logra recuperar la articulación inesperada entre causa y efecto que constituye la magia. A diferencia del mundo real, cuyas infinitas causas no logran articularse en algún efecto que impida la libertad del sujeto, la buena narración condensa las infinitas posibilidades en un efecto que marca el destino, explicando retroactivamente el mundo y sus causas. «La teleología de palabras y episodios», como la llama Borges (1995: I, 91), construye en

Hollywood la nueva forma de novela del siglo XX, releída por las distintas ciudades, añade el argentino.

Donde García Lorca notaba la crisis de un mundo liberal que solo se deja mostrar con las imágenes de la cultura de masas, Borges ve la chance de que la narración sobreviva gracias a nuevas técnicas productivas que recuperan los viejos saberes de la narración literaria. Solo así pueden articularse virtuosamente, para Borges, la libertad individual propia de una vida social no determinada por el Estado y la magia de la creación individual que no se somete a la cultura de las masas ni a los imperativos de la política.

7. El cine de la literatura

Es obvio que esto no significa que Borges lea el cine como una simple continuación de la narración literaria. Antes bien, la emergencia de la narración cinematográfica parece liberar la literatura hacia su verdadera finalidad: narrar con palabras, sin la necesidad de las imágenes visuales que puede brindar el cine. Como bien explica Ouviaña, Borges asume que la buena escritura es la que no se deja del todo filmar (2007: 177). (El destino de sus ficciones en la pantalla grande puede ser un buen ejemplo de ello).

En ese sentido, Borges apuesta por cierta bifurcación entre la literatura y el cine. Las ficciones que lega pueden leerse como cierta experimentación en una lengua que ya no quiere mostrar a través de la imagen, a la vez que defiende el cine que puede ser coherente con esa literatura. Es decir, el que no deja de encadenarse en una narración.

En efecto, tempranamente Borges pide un cine que brinde a la palabra un rol bien delimitado, inscrito en una narración correcta. Pese a lo que pudieran concluir algunas lecturas apresuradas que ven en sus ensayos una aceptación irrestricta de cualquier tipo de traducción, Borges critica duramente el doblaje por su tendencia a construir narraciones monstruosas. Como quimeras e hipercubos, las películas dobladas pierden, para Borges, la articulación mágica entre un personaje y su voz. Las voces de Hepburn

y Garbo son un atributo del mundo, sincera Borges, no una articulación contingente (1995: I, 283).

Esa infrecuente alusión de Borges a la voz femenina forma parte de una pasión, no del todo confesada, por asistir a la sala de cine. Después del ya clásico libro de Cozarinsky (1981), es imposible olvidar el amor de Borges por el séptimo arte. La pérdida de la visión no lo aleja de las salas, al punto de que sigue visitándolas para experimentar las películas al oír los diálogos, acompañado de quienes le contaban las imágenes que no podía ver.

La imagen es elocuente de un hondo amor por el cine, de una pasión que puede sobrevivir, en parte, por la inclemente subordinación de la imagen visual ante la palabra que pide Borges. Los testimonios de sus acompañantes, recogidos en el imprescindible libro de Aguilar y Jelicié (2010: 177), no indican algún tipo de queja por la imposibilidad de ver, sino el malestar ante la existencia de filmes más preocupados de narrar a través de las imágenes que de las palabras. Ese tipo de cine le resulta inapropiado, para videntes y para no videntes.

8. Una vida sin destino

En ese marco, las dispersas indicaciones de Borges sobre Chaplin pueden abrir cierto esquema de las opiniones borgianas acerca de las primeras décadas del cine. En 1929, observa el cine como un arte que no ha logrado darse su narrativa. Según describe, en sus inicios le bastaba con mostrar la velocidad, como cuestiona que sigue haciéndole al «llamado cinematógrafo de vanguardia». Acaso por ese afán, según diagnostica, los posteriores avances técnicos del cine no habrían dado paso a la evolución narrativa. En vez de aprovechar la nueva forma de producir imágenes para construir otra forma de relato, el cine dominante cree bastarse con acumular imágenes que no logran narrar:

Para el espectador, es mero azoramiento bobo de técnica; para el fabricante es una holgazanería de la invención, un aprovechar la fluencia de imágenes. Su inercia es comparable a la de los escritores métricos, tan auxiliados por la continuidad sintáctica, por la escalonada deducción de una frase de otra. De esa continuidad se valen los payadores también. (1997: I, 381)

Como la poesía basada en formas orales de la palabra, o en tecnicismos de la escritura, el cine silente no alcanza una narración. Acumula imágenes en desorden, sin poder imaginar un destino individual. No logra distinguir entre sujetos y fábricas, entre la individualidad y la masa. Pasa de la antigua emoción por observar un jinete a la contemporánea fascinación por ver un ferrocarril, un barco o una columna de trabajadores.

Para Borges, el cine silente suele resultar un arte que presenta las masas a las masas, con la narrativa impersonal de las masas. Incluso cuando comienza a darse un relato, sus personajes no son capaces de darse una vida. De ahí que Borges pida superar la concepción del cine como «biógrafo», que tendría en Chaplin a su máxima expresión.

El escritor argentino describe, de manera algo sorprendente, a Chaplin como «fino compadrito judío». El sintagma indica la yuxtaposición entre las formas orales de la cultura popular y su inscripción en una cultura en la que Borges lee una dimensión cosmopolita (ver 1995: I, 272). Chaplin parece universalizar ciertas formas de la cultura popular, con algo más de gracia, mostrando el límite de ese tipo de relatos, propio de un cine sin personajes: sin que lo note, Charlot es perseguido por un oso y se libera de la situación, *mágicamente*, porque el oso era tan distraído como el hombre, interpreta Borges.

En vez de hacerle frente al destino, Chaplin se libera de él sin afirmar algún tipo de carácter individual. Sus caídas no lo hacen morir ni vivir libremente, reprocha implícitamente Borges. El humorista inglés representa

en el cine, para Borges, un equivalente a las formas orales de narración que la nueva ficción cinematográfica debe superar. La inocente magia del humor debe darse una causalidad más estricta, capaz de narrar el destino de un sujeto más individual.

De este modo, Chaplin es visto por el escritor argentino como un sujeto menos violento que los compadritos porteños, pero igualmente determinado por los estereotipos. En su caso, por el estereotipo que se impone a sí mismo. Borges lo describe entonces como el poeta del biógrafo, un narrador de sí mismo, incapaz por tanto de inventar una historia ajena. Gusta a los niños y a las masas porque sus relatos son algo simples.

Borges lee así en algunos filmes de Chaplin, como *El pibe* o *El circo*, la exposición de un único destino, tan torpe como inocente, el de Chaplin. Niños, animales, ángeles u otros protagonistas que acompañan a Charlot parecen mostrar, para Borges, vidas accesorias para la narración, no del todo distintas a las de quienes salen de las fábricas. Su destino, demasiado común, no requiere inventiva en la narración.

Es solo cuando las tramas de Chaplin entran en la búsqueda liberal de la riqueza, en *La quimera del oro*, que Borges nota otros individuos, pero allí parecen ser demasiados. La crítica chaplinesca del individualismo liberal termina gestando un exceso de individuos, perdiendo la exposición del destino individual:

Sobre la cubierta, Chaplin cruza entre filas admirativas. De golpe, ángel guarango, advierte un pucho retorcido en el suelo: se inclina y lo recoge. ¿No es de santo esa distracción? Cada escena de *La quimera del oro* está así cargada. Además, el destino de Chaplin no es allí el único. (2002: I, 383)

La involuntariedad de Chaplin no logra narrar una vida. O Chaplin no alcanza a ser biógrafo o expone más de una biografía, como la novela, según explicita Borges, como ese pasado literario que solo otro cine puede superar.

9. Percances de la realidad

Los rasgos impersonales e inocentes que destacaba la vanguardia en Chaplin son los que molestan al Borges que ha renunciado al vanguardismo. La afición de las masas por Chaplin es para Borges un dato de la necesidad de superarlo.

Así, dos años después del texto recién citado, el cuestionamiento de Borges es más lapidario. Junto con explicitar que prefiere los filmes de Keaton, aclara que la aclamación que obtiene en Argentina *Luces de la ciudad* es prueba de los avances de los servicios telegráficos y postales, mas no de la calidad de la obra. Chaplin, descrito como uno de los más seguros dioses de la mitología de su tiempo, habría perdido su previa inventiva, repitiendo argumentos ajenos, sin la creatividad que para Borges puede tener la reescritura.

De este modo, Borges juzga el último filme silente de Chaplin como una «lánguida antología de pequeños percances, impuestos a una historia sentimental» (1995: I, 222). La poética arbitrariedad que Arlt celebraba es, para Borges, la marca de una narración malograda. Así, lo describe como un filme distante de la realidad que no alcanza a ser irreal, como la buena literatura. Una vez que el cine ya se ha dado la voz, caducan las «travesuras primitivas» de Chaplin, esas que podían valerse de bigotes fraudulentos, insensatas barbas, agitadas pelucas y portentosos levitones, como describe Borges a sus previos filmes, con adjetivos que dan cuenta de cierto carácter lúdico que resulta anacrónico.

El nuevo cine sonoro parece entonces marcar la decadencia del humor de Chaplin. Como García Lorca, sus juegos impresionan sin elevar la fácil mirada del público que allí se confirma. Borges utiliza entonces a Chaplin

como ejemplo de un cine no muy distinto al cinematógrafo. Muestra imágenes impersonales, de comprensión inmediata:

Chaplin exhibe unos apretados obreros que entran en una fábrica; después una segunda muchedumbre, pero de ovejas, que entran en un corral. “¡Ah!, el rebaño humano”, murmura embelesada la gente, muy satisfecha de haber percibido en el acto ese audaz avatar cinematográfico de un lugar común literario. (Todos, también, se sienten meritoriamente maximalistas). (2004: 142)

Chaplin ha pasado entonces de exponer cierta individualidad a encarnar un lugar común, rodeado de lugares comunes. Como el ratón Mickey, según indica en una entrevista tardía, se ha transformado en un carácter, un personaje que podría ser creado por un dibujante (Borges y Ferrari 1998: 109). Lo que significa, en Borges, un personaje no literario.

La falta de irrealidad que acusa Borges en Chaplin lo ha transformado en un personaje demasiado real en el mundo. Como en Pereda Valdés, la ficción puede tomar a Chaplin como un material conocido para hacer emerger la novedad que sus filmes no logran traer. La tarea más ardua del escritor, escribe Borges, es la de inventar personajes que el público mundial pueda imaginarse con la facilidad con la que imagina a Chaplin o Hitler (2002: 298).

10. Don Quijote y Chaplin

El humorista y el dictador pueden formar parte de la misma lista de ejemplos porque, según Borges, corresponden igualmente, pero en distintos niveles, con la cultura de masas. Esto es, con la lógica que amenaza la individualidad liberal mediante una política que niega al individuo y mediante un arte que no despliega la libertad posibilitada por un orden no totalitario.

Tras el fin del nazismo, Borges puede creer que la amenaza totalitaria ha desaparecido en la Europa occidental, mas no la de Chaplin en el cine. Así, Borges suma a Chaplin a una lista de ejemplos sobre personajes dizque universales, como Sherlock Holmes, el ratón Mickey y Tarzán, para reír de quienes alaban la supuesta universalidad de algunos personajes (1997: II, 252), y así criticar a quienes celebran por ello a Sancho y Don Quijote.

Frente a las frecuentes analogías entre Don Quijote y Chaplin que pueden hallarse en intérpretes europeos (cf. Bautista Naranjo 2015: 25), así como en la vanguardia latinoamericana (ver Carpentier 1984: 346; Mariátegui 1975: 57), Borges los disocia, dando a entender que solo una mirada masiva podría identificar la inventiva de Cervantes con la torpeza chaplinesca. El manchego resulta un personaje superior al que ha terminado siendo Chaplin porque el humor cervantino se articula en una narración más compleja, ya no necesitada de la realidad para subsistir como ficción, al punto de ponerla a prueba.

En efecto, Borges celebra que *Don Quijote* pueda narrar sin estar deseando siempre hacer reír. A diferencia de los juegos barrocos que hereda García Lorca, en los que la lengua se repliega sobre sí, la prosa cervantina permite que la narración discurra. Muestra lo que Borges comprende como un buen humor: aquel que no impide la narración, sino que juega en ella al exponer, una y otra vez, la distancia entre el concepto y la realidad.

El humor cervantino no se tropieza en la lengua, al punto de que Borges puede celebrar la traductibilidad de *Don Quijote* como una de sus virtudes. Su humor se opone a los juegos difícilmente traducibles del retruécano y su recurso a la equivocidad (1997: 285). Es decir, a un humor que aprovecha la impersonalidad de la lengua, en vez de brindarle una impronta personal. El retruécano despliega un humor de risa fácil, de movimientos que no logran hilvanar una historia.

Chaplin parece brindar una versión cinematográfica de ese humor rápido. Termina no siendo más que un ejemplo al servicio del humor que

lo supera. Por ejemplo, cuando Borges lo menciona a la hora de intentar elevarse hacia el concepto y su distancia ante la realidad.

Referimos al episodio en que Borges es acusado por los antisemitas de ser judío. El argentino no se defiende jactándose de no serlo, como lo haría una escritura que quisiera ser seria, ni tampoco ríe directamente del antisemitismo, como supone que lo haría Chaplin. Antes bien, ejercita el humor al lamentarse de no ser judío. Pese al placer que le brinda el ejercicio de jugar con otros orígenes, no es capaz de hallar el origen que le imputan:

Doscientos años y no doy con el israelita, doscientos años y el antepasado me elude. Agradezco el estímulo de Crisol, pero está enflaqueciendo mi esperanza de entroncar con la Mesa de los Panes y con el Mar de Bronce, con Heine, Gleizer y los diez Sefiroth, con el Eclesiastés y con Chaplin. (1997: II, 90)

Borges reivindica a Chaplin en una serie que sobrepasa la lista de imágenes para alcanzar una especie de argumento humorístico, basado en la distancia entre la realidad que se le achaca y el deseo que tiene de corresponder con esa realidad. Ese humor permite a Borges valerse de Chaplin como un ejemplo de una narración que supera a Chaplin. Para recuperar a Heine, el humor judío, de acuerdo con Borges, debe superar cualquier versión del compadrito y construir otro tipo de cine.

11. El cine por ver

La mayoría de las investigaciones sobre las opiniones de Borges acerca del cine han demostrado el interés que brinda al hoy olvidado Von Sternberg (Brescia 1995; Freire 2003; Martínez 2012; Zavaleta 2010). Sin embargo, el filme que Borges celebra de manera más firme es otro. A saber, *Un ladrón en la alcoba*, de Ernest Lubitsch, que cataloga como un filme perfecto.

La sorprendente afirmación de Borges se explica por la potencia narrativa de Lubitsch. Con un argumento que habría arruinado a otros directores, Lubitsch logra construir un mundo voluntariamente irreal, donde todo puede transformarse en la ficción, incluyendo el amor y la política: «un mundo en el que todo es ficción, desde el caballero encantando con sus amígdalas hasta el insobornable comunista y la melodiosa góndola basurera» (1997: II, 44-45).

En ese sentido, Lubitsch puede abrir el futuro de un cine que deja ver la política como uno de sus tantos materiales. Torna irreal lo que parece ser más real, distanciándose de cualquier destino dado de antemano. Su humor encanta porque no se preocupa de hacer reír, porque logra establecer sus conocidos juegos de palabras en medio de una narración⁴.

Borges ve en Lubitsch una versión cinematográfica del humor, ve un humor ajeno a los lugares comunes que achaca a Chaplin. El fin del cine silente abre paso a otro modo de la narración, capaz de jugar con la política sin dejarse enredar por ella.

Desde mediados de los años cuarenta, la fama liberará a Borges de la crítica cinematográfica periódica en la prensa, a la vez que la ceguera le impedirá un análisis más detallado del cine posterior. En ese contexto, la literatura de Borges parece ya no relacionarse con el cine. Sin embargo, los criterios políticos y estéticos con los cuales lee las primeras décadas del cine pueden haber sido decisivos en la concepción de las ficciones que escribe hasta el final de su vida.

12. Chaplin después de Borges

También en este punto, la narrativa argentina parece haber continuado con y contra Borges. Chaplin, después de los 40, ya no resulta una figura ante la cual la literatura deba tomar una posición tan determinada.

⁴ Habría sido interesante conocer la opinión de Borges ante el filme en el que Lubitsch lleva al límite la vacilación entre ficción y política, como lo es *To be or not to be*. Entre otros motivos, por la posibilidad de leer allí ciertos gestos que aparecen en el no menos sugerente borgiano «Tema del traidor y del héroe».

Así parece notar lo Silvana Ocampo, quien en uno de sus cuentos inventa la historia de una mujer que subsiste en un sótano con ratones que bautiza con nombres de estrellas, tales como Chaplin, Marlon Brando o Sofía Loren (1999: 211). El ambivalente homenaje da cuenta de una literatura que ya puede tomar a Chaplin, o no, como otro de sus materiales.

Asimismo, Cortázar celebra indistintamente a Chaplin en continuidad con Keaton (1968: 33) y con otros artistas que admira, como Stravinski o Picasso (1979: 108). Instalado como artista en el espectáculo, acaso como el propio Borges, Chaplin ya no amenaza la literatura que lo recupera, a distancia.

En ese marco, Victoria Ocampo, aparentemente siempre tan cercana a los dictámenes de Borges, sincera su admiración a Chaplin en la carta que le hace llegar en 1975, a través de Waldo Frank, a quien, por cierto, había conocido gracias a la conferencia sobre Chaplin que este último brindara en Buenos Aires en 1930 (Sitman 2015: 112). En la misiva, que adjuntamos en el Anexo, Ocampo pide a Chaplin una fotografía autografiada, la que por cierto consigue gracias a la mediación de su amigo. Agradecida, dos años después envía su pésame a la viuda de Chaplin, a quien describe como un genio.

El inesperado gesto de Ocampo contradice la valoración que tenía Borges del cine de Chaplin, pero por sobre todo la oposición entre literatura y cultura de masas que quiere mantener Borges, incluso a la hora de valorar cierto cine hollywoodense, como el de Lubitsch. Como una admiradora más, al punto de recordarle a Chaplin que han compartido un almuerzo que él no recuerda, Ocampo pide una imagen sin más relato que la firma del artista. Quizá confirma la oposición entre Chaplin y la narración que veía Borges, sin por ello perder el placer de tener una imagen sin narración.

Para superar esa oposición, resulta necesario imaginar cómo se podría seguir narrando después de Chaplin. No casualmente, quien parece haberlo

explicado es un narrador interesado en la vanguardia, y en la posibilidad de articular algunas posiciones de Arlt con otras de Borges, como César Aira⁵.

Como es sabido, los relatos aireanos se caracterizan por una narrativa dispersa, muchas veces presta a intercalarse con momentos que podríamos considerar ensayísticos. En uno de tales momentos, Aira brinda a Chaplin un lugar crucial: el de transformar la técnica cinematográfica en arte. En vez de someter el cine a un modo literario de la narración, como en cierto punto pedía Borges, Chaplin se vuelca sobre el lenguaje para construir, con él, otra forma de narración:

En el arte de verdad el medio sigue siendo medio, vuelve a inventarse cada vez; frente al arte comercializado, en el que el lenguaje de ese arte es meramente usado, el arte de verdad muestra una recurrente radicalidad, es un lenguaje que vuelve a plantear cada vez sus condiciones de posibilidad. (2004: 74)

La falta de lengua en Chaplin puede leerse, desde Aira, como un dato de la capacidad chaplinesca de experimentar en el lenguaje cinematográfico. También en este punto, Aira se preocupa menos de desplazar los marcos de Borges que de recorrer las chances que este último desechó. Para el caso, de desplegar una narración cuyo humor se basa en su capacidad de interrumpir las narraciones, de resistir a cualquier cierre del relato en algún destino. Y quizá en esa apertura pueda residir hoy el porvenir de una literatura que, después del cine, ni se confunda con él ni intente regirlo.

⁵ Puede ser de interés destacar que también esta afinidad entre Chaplin y la vanguardia, o si se quiere la post-vanguardia, posee cierta dimensión latinoamericana. Así puede verse al notar el interés por Chaplin de otros autores recientes que pueden considerarse, en sentido amplio, vanguardistas, como Guillermo Cabrera Infante (ver 2016: 180-185), Andrés Caicedo (y Baroja 1976), Leónidas Lamborghini (2005) o Nicanor Parra (en Morales 2014: 73).

ANEXOS

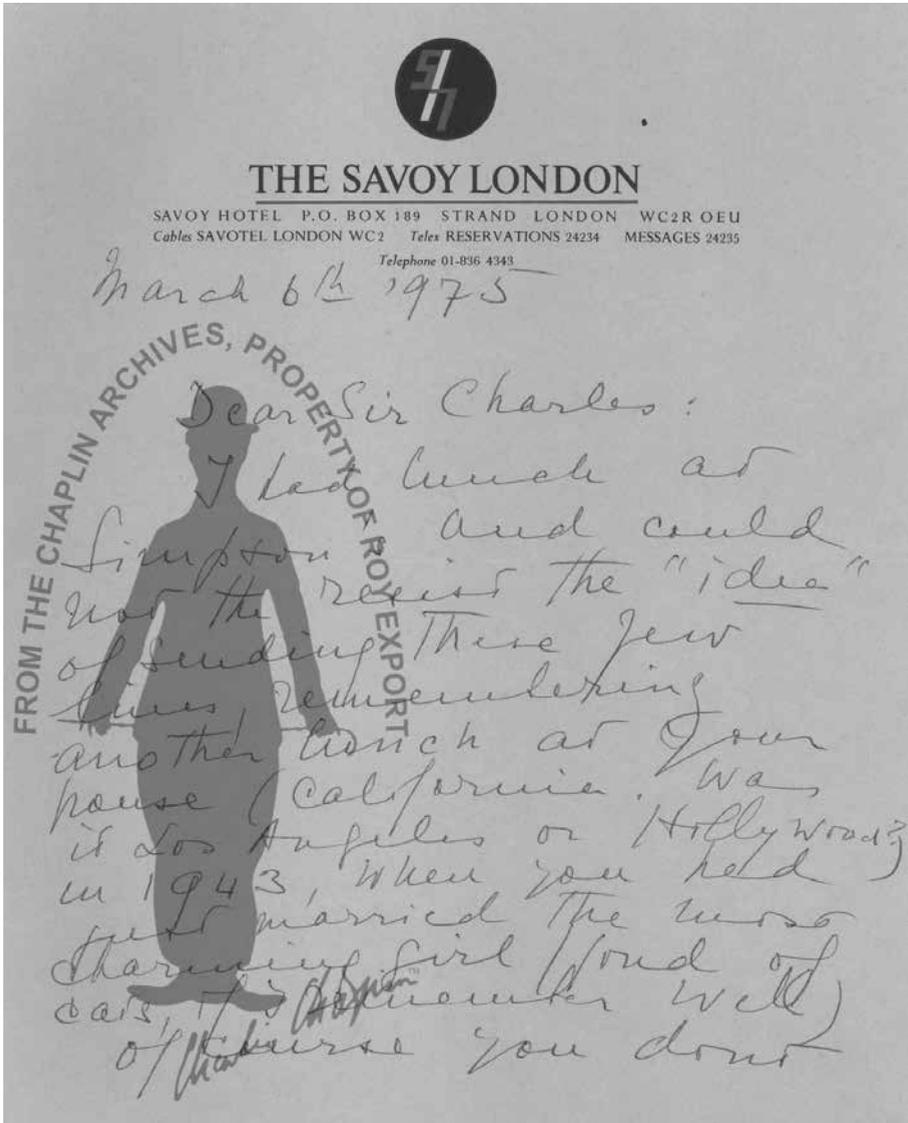


Imagen 1. «[Letter] 1975 March 6th, London [to] Charles / Victoria Ocampo» (Fuente: Charlie Chaplin Archive).

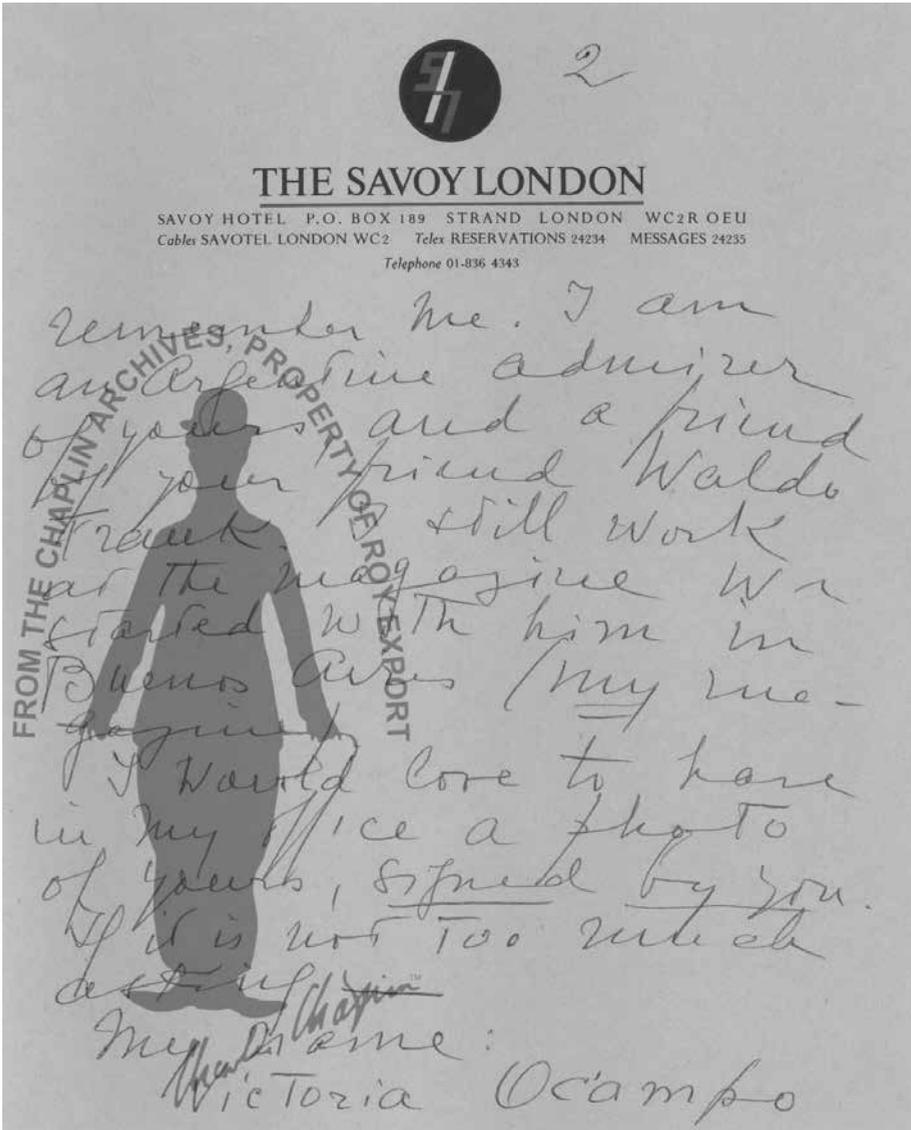


Imagen 1. (continuación) (Fuente: Charlie Chaplin Archive).

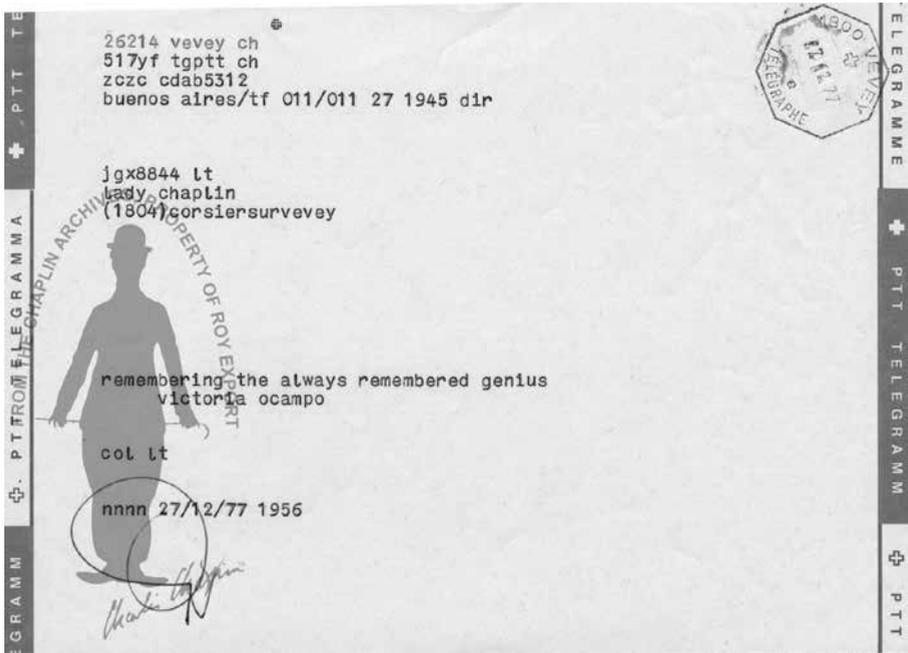


Imagen 2. «[Telegram] 1977 December 27, Buenos Aires [to] lady Chaplin / Victoria Ocampo» (Fuente: Charlie Chaplin Archive).

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Gonzalo y Gonzalo JELICIÉ
2010 *Borges va al cine*. Buenos Aires: Librería.
- AIRA, César
2004 *Fragmento de un diario en los Alpes*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- ARLT, Roberto
1997 *Notas sobre el cinematógrafo*. Buenos Aires: Simurg.
- BANDA, Daniel y José MOURÉ (Eds.)
2013 *Charlot: histoire d'un mythe*. París: Flammarion.
- BAUTISTA NARANJO, Esther
2015 «*Don Quixote goes to Hollywood: la reescritura del mito por Charles Chaplin*». *Anales Cervantinos*, Vol. XLVII, pp. 25-46.
- BENEZRA, Karen
2020 «El Chaplin de Mariátegui». *El ejercicio del pensar*, N. 5, pp. 78-84.
- BENJAMIN, Walter
2007 «Destino y carácter». En *Obras*. Libro II, Volumen 1. Traducción de Jorge Navarro. Madrid: Abada, pp. 175-182.
- BONGERS, Wolfgang
2015 «Juan Emar: sismógrafo del cine entre Chile y Europa». En MACCIUCI, Raquel y Susanne SCHLÜNDER (Eds), *Literatura y técnica: derivas materiales y ficcionales*. La Plata: Ediciones del lado de acá, pp. 75-100.
- BORGE, Jason
2006 *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo.
2008 *Latin American writers and the rise of Hollywood cinema*. Londres: Routledge.

BORGES, Jorge Luis

1995 *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.

1997 *Textos recobrados*. Buenos Aires: Emecé.

2002 *Textos cautivos*. Buenos Aires: Tusquets.

2004 *Borges en Sur*. Buenos Aires: Emecé.

BORGES, Jorge Luis y Norman DI GIOVANNI

1973 *An autobiographical essay*. Nueva York: Bantam Books, pp. 135-185.

BORGES, Jorge Luis y Antonio FERNÁNDEZ FERRER

1988 *Borges A/Z*. Buenos Aires: La Biblioteca de Babel.

BORGES, Jorge Luis y Antonio FERRARI

1998 *Borges en diálogo*. Volumen 2. Buenos Aires: Sudamericana.

BRESCIA, Pablo

1995 «El cine como precursor: von Sternberg y Borges». *Espacios de crítica y producción*, N.17, pp. 64-70.

CABRERA INFANTE, Guillermo

2016 *Obras*. Tomo I. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

CAICEDO, Andrés y Carlos BAROJA

1976 «El Circo de Charles Chaplin». *Ojo al Cine*, N.5, pp. 31-35.

CARPENTIER, Alejo

1984 *Obras Completas*. Tomo VIII. Madrid: Siglo Veintiuno.

CHAPLIN, Charles

2014 *A comedian sees the world*. Missouri: University of Missouri Press.

CHARLIE CHAPLIN ARCHIVE

1975 «[Letter] 1975 March 6th, London [to] Charles/Victoria Ocampo». Recuperado de <http://www.charliechaplinarchive.org/>

en/collection/cerca/lettera-1975-march-6th-london-a-charles-victoria-ocampo

- 1977 «[Telegram] 1977 December 27, Buenos Aires [to] lady Chaplin/Victoria Ocampo». Recuperado de <http://www.charliechaplinarchive.org/en/collection/cerca/telegramma-1977-dicembre-27-buenos-aires-a-lady-chaplin-victoria-ocampo>

CLAYTON, Michelle

- 2011 *Poetry in pieces. César Vallejo and lyric modernity*. Los Angeles: University of California Press.

CORTÁZAR, Julio

- 1968 *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
1979 *Un tal Lucas*. Buenos Aires: Sudamericana.

COZARINSKY, Edgardo

- 1981 *Borges en/ysobre el cine*. Madrid: Fundamentos.

DE LOS RÍOS, Valeria

- 2009 «El cine y la invención de la vida moderna en las crónicas de Roberto Arlt». *MLN*, N. 124.2, pp. 460-480.
2011 «Vicente Huidobro y el cine: la escritura frente a las luces y sombras de la modernidad». *Hispanic Review*, Vol. 79, N. 1, pp. 67-90.

FERREIRO, Alfredo Mario

- 1930 «El cine visto desde la pantalla». *Cartel*, N. VIII, s. p.

FIGARI, Pedro

- 2013 *Historia Kiria*. Montevideo: Museo Figari.
2019 *El chillido y otros relatos*. Montevideo: Museo Figari.

FONTANA, Patricio

- 2009 *Arlt va al cine*. Buenos Aires: Librería.

FREIRE, Héctor J.

- 2003 «Borges y el cine». *Inti*, N. 57, s. p.

KING, John

2000 *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*. Londres: Verso.

LAMBORGHINI, Leónidas

2005 «Meditaciones del jugador» [entrevista]. *Revista Atmósfera*, N. 1, s. p.

MAFUD, Lucio

2016 *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*. Buenos Aires: Teseo.

MARIÁTEGUI, José Carlos

1975 *Obras completas*. Tomo 3. Lima: Amauta.

MARTÍNEZ, Carlos Damaso

2012 «Borges: la narración literaria y el cine». *Orillas*, N. 1, s. p.

MIQUEL, Ángel

2022 Introducción. Dossier «Charlot y sus mutaciones en América Latina». *Vivomatografías*, N. 8, pp. 6-15.

MORALES, Leonidas

2014 *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago: UDP.

OCAMPO, Silvina

1999 *Cuentos completos*. Buenos Aires: Emecé.

OUVIÑA, David

2007 «El espectador corto de vista. Borges y el cine». *Variaciones Borges*, N. 24, pp. 133-152.

PARANAGUÁ, Paulo

2003 *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

- PEREDA VALDÉS, Idelfonso
1930 *El sueño de Chaplin*. Montevideo: Gaceta Comercial.
- PIGLIA, Ricardo
1999 «Sobre Borges». *Cuadernos de reciénvenido*, N. 10, pp. 7-17.
2000 «Un cadáver sobre la ciudad». En *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, pp. 35-59.
- RAMA, Ángel
1968-1969 «Felisberto Hernández: humorismo y fantasía». *Actual*, N. 3-4, pp. 17-29.
- ROCCA, Pablo
2002 «Las orillas del ultraísmo». *Hispanamérica*, N. 92, pp. 21-48.
- SAITTA, Sylvia
2008 «Mirar con otros ojos: el cine en la literatura argentina». En NITSCH, Wolfram, Matei CHIHAIA y Alejandra TORRES (Eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*. Köln: Universitäts-und Stadtbibliothek Köln, pp. 111-123.
- SAMSON, Regina
2019 «Cine temprano y narración reciente: Borges y Josef von Sternberg». En HAUSMAN, Mattias y Jörg TÜRSCHMANN (Eds.), *La literatura argentina y el cine. El cine argentino y la literatura*. Frankfurt: Iberoamericana, pp. 57-81.
- SITMAN, Rosalie
2015 «(Re)discovering America in Buenos Aires: The Cultural Entrepreneurship of Waldo Frank, Samuel Glusberg and Victoria Ocampo». *Pléyade*, N. 15, pp. 113-136.
- TORELLO, Georgina
2020 «Carlitos. De los Estados Unidos al Uruguay». En *Almanaque 2020*. Montevideo: Banco de Seguros del Estado.

ZAVALETA, Jorge

2010 «Borges y el cine: imagería visual y estrategia creativa». *Mester*, Vol. XXXIX, pp. 111-130.

ZEGARRA, Chrystian

2008 «Un país de beaver board: cinematografía y nación desechable en La casa de cartón de Martín Adán». *Inti*, N. 67-68, pp. 81-96.

2021 «José Carlos Mariátegui y el cine: entre Hollywood y un Charlot desnudo». *Cuadernos Literarios*, Vol. 15, N. 18, pp. 9-29. Recuperado de <https://cuadernos.ucss.edu.pe/index.php/cl/article/view/290/285>

RAFAEL ALBERTI Y LA COMEDIA CIRCENSE DE HOLLYWOOD

Leticia Pérez Alonso
Jackson State University

1. Introducción

En la primera década del siglo XX surgió el cine como disciplina artística que fomentó el fenómeno de masas a través de la reproducción de imágenes en movimiento. Tendencias como el célebre «cine de atracciones», acuñado por Tom Gunning, y las formas narrativas sentaron precedentes en la denominada *slapstick comedy* (o ‘comedia circense’). Las primeras manifestaciones de este género cinematográfico pasaron de ser breves secuenciaciones de chascarrillos reducidas a uno o dos minutos de duración a convertirse en largometrajes adaptados a las situaciones, los entornos y gustos refinados de la clase media, la cual precisaba de un mayor desarrollo narrativo (cf. Neale y Krutnik 1990: 111-116). En ese sentido, los estudios Keystone y Paramount contaron con prestigiosas personalidades que intercalaron los estilos de los largometrajes y la comedia circense para atraer a varias clases sociales. En calidad de directores y comediantes, Roscoe Arbuckle recurrió a las historias sentimentales y a la experimentación técnica para ennoblecer las farsas, mientras que Mary Pickford combinó los modos burlescos populares y melodramáticos que apelaban a un público dispar (cf. Rapf 2010: 67-88; Brouwers 2010: 89-104). Por su parte, Mack Sennett se perfiló como figura central en la evolución de la comedia silente de Hollywood. Al incorporar características de los melodramas de rescate de Griffith en las bufonadas de persecución, supo reflejar las convenciones narrativas asociadas a las preferencias de la alta sociedad, a la vez que parodiaba sus actitudes banales (cf. Salt 2010: 37-48).

Asimismo, cabe destacar la asimilación del «music hall» británico, la comedia francesa, el vodevil y los espectáculos de variedades, lo cual llevó a cuestionar, en ocasiones, la originalidad de la comedia hollywoodense (cf. Paulus y King 2010: 8-9). Precisamente, en torno a la figura de Mack Sennett y los Keystone Studios, se gestaron algunas de las comedias más destacadas que catapultaron al éxito a Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd y Harry Langdon, entre otros. Conviene resaltar que a partir de los años 1920 estos artistas complacieron a las clases dominantes al adaptar las comedias a sus demandas estéticas. En los largometrajes de Lloyd y Keaton, los chascarrillos, las peleas, persecuciones, astracanadas y caracterizaciones estrafalarias propias de la comedia circense reflejan la evolución personal del protagonista o el desarrollo de la trama, la cual incluye temas refinados como la galantería, el romanticismo y el honor. A diferencia de estos actores, Chaplin no buscaba incorporar la bufonada en el refinamiento narrativo, sino contraponer ambos elementos de modo que el segundo se viera socavado (cf. Neale y Krutnik 1990: 122, 126, 128).

Estos comediantes acapararon la atención de todos los estratos sociales, y muy en especial de los artistas de la vanguardia, quienes se inspiraron en sus formas iconoclastas para innovar el lenguaje expresivo. Aunque la literatura moderna de las tres primeras décadas del siglo XX recrea escenas o imágenes asociadas con iconos de la comedia en el cine mudo, el caso español, como apunta C. Brian Morris, es particularmente representativo en cuanto a la prolijidad de los escritos (cf. 1993a: 14). Guillermo de Torre, Federico García Lorca, Leandro Rivera Pons, Pedro Salinas y Rafael Alberti son algunos de los exponentes más significativos que rindieron homenaje a los ídolos mencionados anteriormente. El seminal estudio *La acogedora oscuridad: el cine y los escritores españoles (1920-1936)* (1972) de Morris ha sentado precedentes acerca de la relación intermedial entre la literatura española de los años 1920 y 1930 y el cine como fenómeno de masas. Otras obras han seguido su estela, como es el caso de Franz-Josef Albersmeier en *Theater, Film, Literatur in Spanien: Literaturgeschichte als integrierte*

Mediengeschichte (2001), donde el autor introduce nuevas perspectivas en torno a los movimientos vanguardistas españoles y análisis de poemas concretos. Por último, *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio* (2005) de Mechthild Albert es una exhaustiva compilación de artículos que exploran las relaciones intermediales entre el cine, la radio y la música en la literatura vanguardista española. Estas monografías y compilaciones suponen una excelente investigación archivística que revela datos de secuencias fílmicas y de los actores del cine silente en la poesía española. No obstante, es preciso esgrimir un análisis pormenorizado que ahonde en las transformaciones de la imagen de los actores cómicos norteamericanos en los poemas vanguardistas españoles, de modo que se explique la hibridación entre las formas de arte popular y selecto.

Debido a la gran repercusión de la comedia del cine mudo hollywoodense en España, este estudio se centra en la adaptación de la pantomima y bufonería de iconos cinematográficos tales como Buster Keaton, Charlie Chaplin y Harold Lloyd en la poética vanguardista de Rafael Alberti. «Cita triste de Charlot», «Harold Lloyd, estudiante» y «Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca» son algunos ejemplos cuasi-ecfrásticos que muestran el fracaso de las relaciones románticas a consecuencia de una comunicación infructuosa y la automatización excesiva de las acciones. Inspirados en comedias protagonizadas por Chaplin en *The Gold Rush* (*La fiebre del oro*, 1925), Keaton en *Go West* (*Mi vaca y yo*, 1925) y Lloyd en *The Freshman* (*El colegial novato*, 1925), estos poemas se prestan en un primer momento a una carcajada explosiva que, en última instancia, revela la alienación del individuo en un entorno absurdo y hostil. A partir del análisis textual, contextual y fílmico, se pretende, por lo tanto, ahondar en los aspectos festivos y populares que contrastan con el tono solemne y elevado comúnmente atribuido a la poesía. Estas formas vulgares y carnales conectan con la vanguardia en que no sólo socavan los pilares fundamentales de lo apropiado y aceptable, sino que también conforman un espacio donde Alberti, emulando el impacto visual de los

actores, da voz a la inadaptación social y al deseo frustrado. La confluencia entre la palabra, la imagen cinemática y el espectáculo jocoso es esencial para avanzar reflexiones teóricas en la poesía de Alberti. Este acercamiento al cine popular prueba que el lenguaje literario se posiciona como acto democrático con el potencial de derribar las fronteras temáticas, de clases sociales y géneros estéticos.

2. Rafael Alberti y el Cineclub

En «Carta abierta», incluida en *Cal y Canto* (1929), Rafael Alberti confiesa su atracción hacia el medio fílmico del siguiente modo: «Yo nací —¡respetadme!— con el cine» (2002: 229). En *La arboleda perdida* (1942) el poeta también menciona reconocidas películas que ejercieron influencia en su obra poética, a saber, *Metrópolis* de Fritz Lang, *La fiebre del oro* de Charlie Chaplin y *El acorazado Potemkin* de Sergei Eisenstein. No obstante, guardan un lugar especial en su memoria los «tontos adorables», término con el que se refería a cómicos hollywoodenses como Buster Keaton y Harry Langdon (1982: 260). Alberti destacó la importancia de Luis Buñuel en introducir el cine nuevo dentro del ámbito de la Residencia de Estudiantes, así como Ernesto Giménez Caballero, quien fundó el Cineclub español en 1928 y editó *La Gaceta Literaria*, contribuyendo a la difusión interdisciplinaria de diferentes medios artísticos, ya fuera la literatura, el cine o la pintura (cf. Felten 2005: 479-480). Tal como documenta Román Gubern, el Cineclub español celebró sesiones que fueron anunciadas en *La Gaceta Literaria* desde el 23 de diciembre de 1928 hasta el 9 de mayo de 1931 (cf. 1999: 202-260). El cuatro de mayo de 1929 la sexta sesión del Cineclub, titulada «El cinema cómico», tuvo lugar en el Cinema Goya y corrió a cargo de Luis Buñuel, quien sonorizó la proyección con un gramófono, siguiendo el mismo modelo que en el estreno de *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, 1929) en el Studio des Urlines en París (cf. Cerdán 1995: 15). La sesión estaba compuesta de una primera parte en la que se proyectaron comedias de Robinet, Tancredo,

Clide Cooke, Ben Turpin y Harold Lloyd. Después de un breve descanso de diez minutos comenzaba el recital de poemas a los cómicos del cine por Rafael Alberti, seguida de la proyección de películas protagonizadas por Charlot, Buster Keaton, Glenn Tryon y Harry Langdon.

En *La Gaceta Literaria* el director aragonés subrayó que ese era «el mejor y más interesante programa del Cineclub». A su juicio, figuras de la talla de Ben Turpin y Harry Langdon apelaban a «la mayoría» y a «la minoría», a «los no podridos de transcendencia y de arte», y remataba en los siguientes términos:

Esta sesión va a ser algo definitivo y cosa estraña [sic] NO SE HA HECHO AUN EN NINGUN CINECLUB NI CINE ORDINARIO DEL MUNDO. La gente es tan absurda, tiene tantos prejuicios que cree que Fausto y Potemkine [sic] etc., son superiores a esas bufonerías que no son tales y que yo les llamaría la nueva poesía. La equivalente surrealista en cinema se encuentra UNICAMENTE en esos films. Mucho mas [sic] surrealistas que los de Man Ray. (Buñuel 1929; mayúsculas en el original)

Buñuel concibe la bufonería de esos actores como una «nueva poesía» que concentra la esencia onírica del surrealismo en el sentido en que sus chascarrillos desafían toda lógica al producir un efecto cómico que resulta de la confusión entre lo real y lo irreal. Asimismo, este tipo de cine es el máximo exponente que rompe con el concepto de lo «putrefacto», con el que el grupo de amigos de la Residencia de Estudiantes aludía a las tendencias sentimentaloides y tradicionales enraizadas en la poética juanramoniana¹.

¹ Buñuel utiliza este término en una entrevista que concedió a Salvador Dalí, a quien comenta que «[a]ún hay algún viejo putrefacto que se mantiene puro y habla del “corazón amable de Charlot”», quizás en alusión a Juan Ramón Jiménez (citado en Sánchez Vidal 2009: 158).

El sentido antiartístico o «putrefacto» fue el sello del nuevo arte y Alberti lo supo reflejar magistralmente en los tres poemas que presentó en la sexta sesión del Cineclub español, celebrada el 4 de mayo de 1929 en el cine Goya, a saber «Cita triste de Charlot», «Harold Lloyd, estudiante» y «Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca». Cada uno de estos poemas, reunidos posteriormente bajo el título *Yo soy un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, debe interpretarse, según Carlos Alberto Pérez, como «un guión que indica [...] la pantomima que acompaña» (1996: 211). La escenificación albertiana desmonta el tono elevado asociado con la poesía para dar paso a aspectos grotescos y absurdos, que seguidamente invitarán a una reflexión profunda del patetismo de estos personajes.

3. Regresión al infantilismo en «Cita triste de Charlot»

«Cita triste de Charlot» fue publicado en el número 64 de *La Gaceta Literaria* el 15 de agosto del mismo año y posteriormente en la primera edición de *Cal y Canto* (1929), poemario incluido en la *Revista de Occidente* (cf. Morris 1989: 161). La pieza, basada en *La quimera del oro* (*The Gold Rush*), emula el carácter burlesco de Charlot, cuya pantomima exagerada, tono jocosos y actitudes inapropiadas desencadenaban la risa de la audiencia, la cual desconectaba de sus costumbres y obligaciones cotidianas. Además, sus *physical gags* ('bromas físicas'), como apunta Alan Dale, tienen la doble función de hacer que nos percatemos de nuestros propios errores y torpeza para luego olvidarlos y reírnos de situaciones cómicas (cf. 2000a: 31). *La quimera del oro*, de este modo, incluye aspectos humorísticos que revelan el potencial de la parodia para aludir a la deshumanización de la sociedad y las costumbres derivadas del progreso tecnológico y el auge del capital. El largometraje presenta las aventuras del vagabundo (Charlie Chaplin), en cuya afanosa búsqueda de oro en Alaska, se entrelazan una serie de peripecias esperpénticas. La trama concluye con la unión romántica de los protagonistas tras reencontrarse casualmente en

el barco en el que el vagabundo, enriquecido tras su éxito en la extracción del oro, emprendía el viaje de retorno a su país. Por el contrario, el poema, a pesar de la comicidad de las imágenes, muestra el rechazo, la soledad y la regresión a estados infantiles que inciden en la inadaptación del ser, la mecanicidad de las acciones y al aislamiento social.

La voz poética asume la inocencia emocional de Charlot, a quien Sergei Eisenstein atribuye una «regress to infantilism» que supone «a means of psychological escape from the limits of the regulated, ordained and calculated world around him»² (Eisenstein 1982: 119). Esta inmadurez se puede observar en el apego obsesivo que la voz muestra hacia su indumentaria en el primer y segundo verso («Mi corbata, mis guantes / mis guantes, mi corbata») y hacia el final («¡Mi bastón! / Mi sombrero, mis puños, / mis guantes, mis zapatos») (Alberti 1989a: 164, versos 29-31). Las mencionadas prendas son el sello característico de Charlot y se presentan como fetiches que desencadenan la compulsión por el orden, lo cual se percibe en los detalles que presta a su apariencia en la cita con Georgia.

² «Una regresión al infantilismo [que supone] un medio de escape psicológico de los límites del mundo regulado, designado y calculado en torno a él» (Eisenstein 1982: 119; mi traducción).



Imagen 1. El vagabundo debutó en 1914 —antes de 1923, *The Tramp* se estrenó el 11 de abril de 1915 con los Estudios Essanay— (Fuente: Dominio público por medio de Wikimedia Commons).

Cabe destacar que la vestimenta de Charlot evoca a Pierrot de la *Commedia dell'Arte*. Este personaje tipo de inocencia entrañable solía blanquearse la cara y llevar puesta una blusa blanca a juego con pantalones holgados. Imitando el estilo de ambos personajes, Alberti se atavió con una levita de cuello almidonado y pantalones plisados con motivo de la conferencia

«Palomita y galápago (¡No más artríticos!)». El evento se celebró el 10 de noviembre de 1929 en el Liceo femenino de Madrid, en el que sus asistentes se sintieron seriamente agraviadas ante la interpretación (cf. Morris 1993b: 107). El poeta, en su puesta en escena, se inspiró en la pantomima de la comedia bufa hollywoodense para comunicar la rabieta y el desconsuelo infantil por nimiedades que rayan en el absurdo y provocan la carcajada, pero que después se prestan a una reflexión seria sobre la condición solipsística del ser. Los siguientes dos versos ejemplifican las circunstancias apuntadas: «Se me ha extraviado el bastón. / Es muy triste pensarlo solo por el mundo» (1989a: 163, versos 27-28).

La elegancia y puntillosos detalles del atuendo no compensan el rechazo y la pesadumbre que siente la voz poética, la cual evoca la escena en la que un afligido Charlot espera en vano a Georgia. En la película el protagonista aguarda con ansias la llegada de su amante y otras tres invitadas a la cena de nochevieja. Entretanto, se imagina deleitándolas con lo que hoy comúnmente se conoce como «el baile de los panecillos». En esta secuencia, el galán clava el tenedor en dos pequeños molletes y simula un baile que desata la risotada de las comensales. Cuando el tiempo pasa inexorablemente y Georgia no acude a la cita, Charlot se angustia y vaga sin rumbo por las calles de la ciudad. Aunque la comedia chaplinesca concluye con el final feliz de la pareja reunida en el barco, el poema expresa una intensa angustia ante el abandono de la amada³.

Las imágenes surreales del poema, generadas a partir de las correspondencias fílmicas, ilustran la improvisación e ingenuidad lúdica, a la vez que proyectan una desconexión con la realidad. Kristen von Hagen habla de este efecto del siguiente modo: «Die Fragmentarität, die assoziativ angeordneten Bilder verweisen ebenso wie die chiasmatische und parataktische

³ En una entrevista con Richard Meryman datada en 1966, Charlie Chaplin comenta la importancia del romanticismo para ser actor en los siguientes términos: «I suppose when an actor stops feeling romance and starts looking at his profession with a cold eye he can't act anymore» («Supongo que cuando un actor deja de sentir el romanticismo y comienza a mirar a su profesión con frialdad, ya no puede actuar») (mi traducción).

Anordnung der Kleiderstücke auf die fragmentierte Erinnerung, aber auch auf die Dissoziierung des Subjekts, die Zerstückelung des Körpers» (2007: 493)⁴.

Es decir, el sujeto disocia y fragmenta las imágenes de forma compulsiva como estrategia de defensa, lo cual puede equipararse, con los *jerky movements* ('movimientos erráticos') a los que apunta Carl Peters en referencia a la experiencia enajenante en *Modern Times* (*Tiempos modernos*) (cf. 2021: 38). Parte de la conciencia de Charlot huye del contexto urbano para refugiarse de la desolación amorosa en el hábitat natural. El encuentro romántico entre el vagabundo y Georgia se describe como jugar «al ratón y al gato», a la vez que se representa un mundo inocente y cándido, imbricado en momentos inmemoriales del inconsciente (1989a: 162, verso 10): «Era yo un niño cuando los peces no nadaban / cuando las ocas no decían misa / ni el caracol embestía al gato» (1989a: 162, versos 7-9). El presente, por el contrario, se caracteriza por el paso de las horas, que apunta a la visualización simbólica del reloj en *La quimera del oro*. Al repetir en dos ocasiones «las 11, las 12, la 1, las 2», se registra la monótona espera y la desazón del individuo, cuyas ilusiones románticas se han visto truncadas (1989a: 162, 164, versos 12, 33). Replicando elementos circenses, «Cita triste de Charlot» presenta situaciones absurdas que revelan el patetismo y la fragilidad del tonto albertiano ante una realidad antagónica y excluyente.

En las tomas siguientes al plante de Georgia, Charlot se pasea por las calles nevadas de la ciudad y contempla con melancolía cómo Georgia y una multitud de asistentes celebran el Año Nuevo en un cabaret en las inmediaciones de su cabaña. El equivalente poético de esta secuencia lo conforman los versos reproducidos a continuación:

⁴ «La fragmentariedad, las imágenes dispuestas asociativamente, así como la disposición quiástica y paratáctica de las prendas de vestir remiten a la memoria fragmentada, pero también a la disociación del sujeto, al desmembramiento del cuerpo» (2007: 493; mi traducción).

Es que nieva, que nieva
y mi cuerpo se vuelve choza de madera.
Yo te invito al descanso, viento.
Muy tarde es ya para cenar estrellas. (1989a: 163,
versos 20-23)

Se alude, de este modo, a la cabaña y al entorno inhóspito reflejado en los fuertes vientos y la incesante nevada. A diferencia del vagabundo, que no encuentra refugio en la realidad exterior, el sujeto poético «se vuelve choza de madera» en su intento por fundirse con los elementos y evadirse de la turbación que le genera la ciudad. Esta se presenta hostil, con imágenes que aluden a la muerte de un transeúnte y a la «luna de los taxistas retrasados, / luna de hollín de los bomberos» (1989a: 162, versos 13-16). Las metáforas de estos versos no auguran un porvenir halagüeño y acogedor dentro de la urbe dado que se proyecta «ardiendo por el cielo» (1989a: 163, verso 17). A diferencia del rechazo del frenetismo urbano, la voz se inclina por entrar en contacto con la naturaleza. Como un niño en actitud juguetona, apela a un baile con el «árbol perdido» y a «Un vals para los lobos, / para el sueño de la gallina sin las uñas del zorro» (1989a: 163, versos 24-26). Como bien apunta Morris, estas imágenes evocan una escena de *Twenty Minutes of Love* (*Veinte minutos de amor*, 1914), en donde Charlot abraza un árbol para mofarse de una serie de parejas en actitud afectuosa. El baile con el árbol y el vals para los lobos subrayan tanto la «soledad como la tristeza oculta del payaso»; la gallina, por otra parte, evoca la escena de *La quimera del oro* en la que Big Jim sufre alucinaciones causadas por el hambre que le hacen percibir a Charlot como una gallina y perseguirlo con un hacha (cf. Morris 1989: 163).

Hacia el final de «Cita triste de Charlot», se acentúa el paso vertiginoso del tiempo y la desintegración del ser a través de una serie de imágenes surrealistas que desafían la lógica:

El hueso que más duele, amor mío, es el reloj
Las 11, las 12, la 1, las 2.

Las tres en punto.
En la farmacia se evapora un cadáver desnudo.
(1989a: 164, versos 32-35)

La referencia anatómica al dolor de huesos se equipara con la agonía que produce el paso del tiempo, materializado en el reloj. Este clímax descendente concluye «En la farmacia» con la desaparición de «un cadáver desnudo» que, según Morris, puede evocar las asociaciones que Lorca estableció en *El público* entre las farmacias y la muerte (1989: 164). La sensibilidad infantil de Charlot no encaja dentro de conductas normalizadas y la alternativa a este enajenamiento parece ser, en última instancia, la extinción personal.

4. «Harold Lloyd, estudiante» y un romance de maravilla

Inspirado en la comedia *The Freshman* (*El colegial novato*), Alberti recitó este poema en la sexta sesión del Cineclub español del 4 de mayo de 1929. Once días más tarde lo publicaría en el número 58 de *La Gaceta Literaria* (cf. Morris 1989: 165). «Harold Lloyd, estudiante» representa la torpe interacción romántica del protagonista con Alicia, personaje principal en *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll. La puesta en escena de esta relación señala actitudes identificables en el personaje de Lloyd, quien entendía que la idiotez intensificaba el dramatismo amoroso (cf. Dale 2000b: 68). Esta concepción de la comedia puede observarse en el personaje de Harold Lamb de *El colegial novato*, quien aspira a llegar a ser popular y conquistar a Peggy (Jobyna Ralston). Para ello decide imitar las acciones de su ídolo universitario, participar en el equipo de fútbol americano y en el baile anual, eventos que lo dejarán en evidencia en varias ocasiones y que frustrarán las expectativas del protagonista. Sin embargo, la

comedia se resolverá con la unión romántica entre Peggy y Harold después de que su fortuita intervención en el partido de fútbol facilitara la victoria pírrica del equipo. El tonto albertiano, inspirándose en la cándida torpeza de Lloyd, comienza repitiendo mecánicamente una serie de preguntas y respuestas en francés que pretenden impresionar a la amada:

¿Tiene usted el paraguas?

Avez-vous le parapluie?

No, señor, no tengo el paraguas.

No, monsieur, je n'ai le pas le parapluie. (1989b: 165, versos 1-4)

Sin embargo, los errores morfológicos en 'parapluie' evidencian una falta del dominio del idioma que caricaturiza al estudiante (cf. Morris 1989: 165). Esta repetición impostada recuerda a las escenas iniciales de *El colegial novato*, en las que el protagonista aspira a alcanzar reconocimiento imitando los manierismos de su ídolo de la gran pantalla. De este modo, llega a apropiarse de su nombre ('Speedy'), su baile y saludos como «I'm just a regular fellow» ('Soy un tipo normal') (cf. Bengston 2011: 167). El joven encarna el optimismo, la modestia y ambición necesarios para triunfar en la vida, pero manifiesta una falta de confianza y seguridad que denota la complejidad del personaje (cf. Bean 2009: 248). Alberti, por otra parte, se inspira en los chascarrillos de la comedia ordinaria y de la bufá de Lloyd, pero los transforma dentro de las incongruencias y las circunstancias absurdas del estudiante en el poema.

Los siguientes versos continúan emulando la retórica de una clase de lenguas, intercalando expresiones en francés y español: «Alicia, tengo el hipopótamo / L'hippopotame para ti» (1989b: 165, versos 5-6). La alusión a este mamífero aparece en el capítulo segundo de *Alicia en el país de las maravillas*, donde la protagonista se pregunta si el chapoteo que ha

escuchado sería de una morsa o un hipopótamo. Asimismo, se menciona como amiga del sujeto poético a una lagartija, que aparece en el cuarto capítulo del relato de Carroll, a la vez que se le atribuyen a Alicia simpatías con el escarabajo. Las alusiones a las aventuras fantásticas de la heroína se retoman al preguntar si fue ella la culpable de la lluvia para, inmediatamente después, eximirla de toda responsabilidad. Este diálogo trae a la memoria «La balsa de lágrimas», episodio en el que Alicia inunda una sala con su llanto (cf. Morris 1989: 165-166). Alberti, por tanto, rescata imágenes y sucesos que transcurren durante la vigilia de la protagonista, recreando los procesos inconscientes del surrealismo que yuxtaponen lo real y lo irracional mediante imágenes inusuales.

Estas asociaciones fortuitas se evidencian en el despliegue de identidades insólitas. Particularmente en el verso 18, el sujeto del poema afirma que estudia por Alicia y «Por esta mosca inconsciente, rui señor de mis gafas en flor», quizás aludiéndose a sí mismo en tercera persona del singular.⁵ Comúnmente, la mosca es un insecto que se distingue por reproducirse en condiciones adversas y por revolotear con persistencia monótona. Estas características, sumadas a las «gafas de carey» propias de Lloyd, pueden remitir al protagonista de *Safety at Last* (*El hombre mosca*, 1923), quien acepta una compensación económica por atraer al público al establecimiento comercial. El joven negocia repartirse los beneficios con su amigo, *the human fly* ('la mosca humana'), quien supuestamente llevará a cabo la escena de riesgo. No obstante, los atropellos de este con la ley obligan al protagonista a completar la hazaña. La tenacidad del personaje filmico no solo coincide con el molesto zumbido del díptero, sino también con la traducción del título en español (*El hombre mosca*), lo cual responde a la mutabilidad de las imágenes y sus significaciones.

⁵ En relación a su indumentaria, Lloyd comentaba: «My character, when I put on glasses, was able to look more like the normal boy you met on the street. The romance was believable. I could win the girl» («Mi personaje, cuando me ponía las gafas, conseguía parecerse más al muchacho normal con el que te encuentras en la calle. El romance era creíble. Podía conquistar a la chica») (Slide 2022b: 222; mi traducción).



Imagen 2. Retrato de Harold Lloyd, con fecha de 1924, por Daniel Blum (Fuente: Dominio público por medio de Wikimedia Commons).

A continuación, se enumeran cifras en orden descendiente («29, 28, 27, 26, 25, 24, 23, 22») y constantes (« $2\pi r$, πr^2 ») que nos transportan

al contexto académico de la comedia (1989b: 166, versos 19-21). Estas referencias matemáticas, introducidas sin explicación alguna, efectúan unas transformaciones que se inscriben dentro del dominio de lo mágico: «Y se convirtió en mulo Nabucodonosor / y tu alma y la mía en un ave real del Paraíso» (1989b: 166, versos 22-23). La terquedad del rey de Babilonia y la vanidad del pavo real entran en conflicto, creando una caricatura ridícula que subraya el carácter irreverente de la contraposición. La ruptura de la secuencialidad se manifiesta en los dos versos siguientes, que nos retrotraen a ríos de gran importancia cultural. En el Nilo, «los peces no cantan / ni la luna se pone para las dalias del Ganges» (1989b: 167, versos 24-25). Estas menciones inconexas a pilares de la civilización y la espiritualidad religiosas representan la desesperanza del individuo ante el mundo exterior y ante la amada, a quien le pregunta: «Alicia, / ¿por qué me amas con ese aire tan triste de cocodrilo / y esa pena profunda de ecuación de segundo grado?» (1989b: 167, versos 26-28). Estas absurdas metáforas que conectan la melancolía con un reptil amenazante y una ecuación muestran la incapacidad del sujeto poético para encontrar lógica al conocimiento adquirido. La progresión de la irracionalidad se observa en «el suicidio de los triángulos isósceles», «la melancolía de un logaritmo neperiano» y culmina en «el unibusquibusque facial», que es una distorsión del pronombre ‘cada cual’ en latín (1989b: 167, versos 32-34). El aprendizaje se presenta como un proceso fallido, dada la ineptitud para aplicarlo e iniciar una conversación inteligible con la amada.

Ante la inadaptación a las relaciones sociales y el orden racional, la voz poética lanza un llanto desesperado: «En esta triste hora en que la luna viene a ser casi igual / a la desgracia integral / de este amor mío multiplicado por X» (1989b: 168, versos 35-37). La naturaleza de la pasión se representa mediante la multiplicación de una incógnita que después se transforma en «las alas de la tarde que se dobla sobre una flor de acetileno / o una golondrina de gas» (1989b: 168, versos 38-39). De la cantidad indefinida del amor, se pasa a la intensidad encerrada en la flor de acetileno y la golondrina de gas. En ambos casos, la fuerza del eros adquiere la volatilidad del combustible,

produciendo un efecto ascendente y desgarrador que culmina en un momento de anagnórisis, en el que se descubre la ingenuidad de los sentimientos, de un amor «delicadamente idiota» y, más aún, «Tan dulce y deliberadamente idiota» (1989b: 168, versos 40, 42). Esta visión se confirma con la adición del reproche de Cicerón a Catilina por sus engaños: «¿Quousque tandem abutere Catilina patientia nostra?» («¿Hasta cuándo, Catilina, abusarás de nuestra paciencia?») (1989b: 168, verso 41). El tonto albertiano se siente defraudado y su pesadumbre puede lograr hitos inalcanzables tales como:

[...] hacer llorar a la cuadratura del círculo
 y obligar a ese tonto de D. Nequaqua Schmith
 a subastar públicamente esas estrellas propiedad de
 los ríos,
 y esos ojos azules que me abren rascacielos. (1989b:
 168, versos 42-46)

Estos versos expresan un tono tragicómico al combinar asociaciones imposibles (la cuadratura del círculo) y nombres propios que emulan el sonido de los patos. Al mismo tiempo, las estrellas y los ojos azules se subastan, como si se tratara de bienes materiales que han perdido romanticismo en un mundo consumido vorazmente por las prácticas comerciales.

Finalmente, se invoca con desgarro a la amada: «¡Alicia, Alicia, amor mío! / ¡Alicia, cabra, cabra mía!» (1989b: 169, versos 47-48). El objeto de deseo es comparado con una cabra, animal taciturno de extrema agilidad y reacciones impredecibles. Dada la habilidad de la cabra para trepar en terrenos montañosos, no es de extrañar que se exhorte a Alicia a acompañar al amado «por el aire en bicicleta» (1989b: 169, verso 49). Se concluye el poema con oraciones concesivas en alusión a la Policía que no guardan relación con la oración principal:

Sígueme por el aire en bicicleta,
aunque la Policía no sepa astronomía,
la Policía secreta.

Aunque la Policía ignore que un soneto
consta de dos cuartetos
y dos tercetos. (1989b: 169, versos 49-54)

Esta lógica aleatoria ofrece un final en el que la autoridad policial se contrapone al aprendizaje del estudiante, quien parece haber adquirido conocimientos en materias dispares. No obstante, es incapaz de aplicarlo con éxito. El choque frontal entre teoría y práctica se extiende a la imposibilidad de separar los límites entre la realidad y la fantasía, lo cual concluye en el enamoramiento de un icono de la literatura infantil. El amor en el poema, a diferencia de las películas de Harold, no es correspondido, puesto que se basa en la idealización de un personaje ficticio que reitera el sinsentido y el desamparo de un individuo incapaz de adaptarse a las convenciones sociales.

5. «Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca»: la anomalía del objeto de deseo

Alberti publicó este poema en la primera edición de *Caly Canto*, incluido dentro de la *Revista de Occidente* (1929), y lo recitó, al igual que los dos anteriores, en la sexta sesión del Cineclub Español, que se celebró el 4 de mayo de 1929. El 15 de agosto del mismo año lo publicaría en el número 64 de *La Gaceta Literaria* (cf. Morris 1989: 161). «Buster Keaton busca [...]» se inspira en *Go West (Mi vaca y yo)*, un largometraje que trata del viaje en tren de un vagabundo llamado *Friendless* ('sin amigos') desde Indiana hasta California, donde termina por trabajar en un rancho. Allí el dueño le encarga ordeñar a una vaca llamada *Brown Eyes* ('ojos marrones'). Tras fracasar varias veces en extraer leche de la vaca, se decide enviar al

animal al campo para sacrificarlo. En este momento ocurren una serie de peripecias en las que *Friendless* crea un vínculo afectivo con *Brown Eyes* e intenta evitar la venta de esta fugándose en el tren en el que viajaba rumbo a Los Ángeles después de ser emboscados por otro ranchero. En la ciudad les acontecen una serie de situaciones irrisorias hasta que se encuentran con el dueño del rancho, quien finalmente accede a que el protagonista se quede con la vaca por haber dirigido el ganado al corral de venta, evitándole, de este modo, una posible quiebra económica.

«Buster Keaton busca [...]» comienza con resonancias fílmicas a la búsqueda de *Brown Eyes*, que se convierte en Georgina, objeto de deseo de la voz poética. Esta atracción sexual hacia la especie bovina sería constitutiva de las aberraciones a las que Freud apunta en sus *Tres ensayos sobre la teoría sexual* (1905). Según el psicoanalista austriaco, «anyone who is in any way, whether socially or ethically, abnormal mentally is invariably abnormal also in his sexual life» (Freud 1905: 149)⁶. En este sentido, el sujeto actante muestra una serie de rasgos que distan de los patrones normalizados de comportamiento y que evocan a Buster Keaton. En la primera estrofa, aquel intenta averiguar a quién pertenecen las cuatro huellas y comprueba con asombro que no caben en sus zapatos. A continuación, se cuestiona a qué animal puede pertenecer el rastro impreso en el suelo:

¿de quién son esas cuatro huellas?
 ¿De un tiburón,
 de un elefante recién nacido o de un pato?
 ¿De una pulga o de una codorniz? (1989c: 170,
 versos 4-7)

Se recurre a fórmulas exageradas que convencionalmente los bufones dirigen al público infantil para captar su atención. En el cuestionamiento, se

⁶ «Quien, en modo alguno, sea mentalmente anormal a nivel social o ético, será invariablemente anormal en su vida sexual» (Freud 1905: 149; mi traducción).

mencionan animales de diferentes características y dimensiones que habitan en todo tipo de entornos naturales. Además, se nombra al tiburón o la pulga que, debido a la falta de pezuñas y minúsculo tamaño, manifiestan la imposibilidad de dejar una huella. El tonto albertiano, por lo tanto, presenta síntomas de enajenamiento que resultan en compulsivas apelaciones y preguntas a la amada que no encuentran respuesta alguna: «¿Dónde estás? / Que no te oigo Georgina / ¿Qué pensarán de mí los bigotes de tu papá?»; «¡Georginaaaaaaaaa / ¿Estás o no estás?!» (1989c: 171, versos 10-12, 14-15). Según Judith Nantell, la repetición de estas breves preguntas reproduce «the visual dynamism of the rapid sequences of shots and frames characteristic of the early silent films» (1981: 147-148)⁷. Asimismo, la aceleración del ritmo poético evoca la acción acrobática, vertiginosa e, incluso, violenta, que Keaton transpuso a la comedia circense a partir de su experiencia previa con el vodevil (cf. Slide 2002a: 217). La adopción de los efectos de la pantomima provoca situaciones tan inverosímiles como grotescas a nivel poético que transportan al espectador a escenas humorísticas del cine mudo.

En el poema abundan las onomatopeyas que emulan sonidos animales («Pi, pi, pi», «Cucú», «Cuacuá», «Guá, guá, guá», «Cri, cri, cri, cri»), los cuales nos invitan a imaginar el trasfondo ambiental, intensificado a partir de los vocativos y la repetición de la pregunta «¿dónde está?», dirigida a los árboles (abeto y el pinsapo), y al viento alisio (1989c: 170-172, versos 8, 20, 22, 24, 27, 32, 16-18). No obstante, no se obtiene una respuesta acerca del paradero de Georgina, cuyo nombre evoca a la protagonista de *La quimera del oro*. Asimismo, el alargamiento de las vocales como en «¡Georginaaaaaaaaa!» o «(Paaa páááááááááá)» revelan el estado de ánimo del sujeto lírico, quien hace un llamamiento desesperado a su amada bovina (1989c: 171, versos 9, 14, 13). Estas estrategias se inspiran en los epígrafes del cine mudo y ahondan tanto en los efectos auditivos como emocionales. El poema adopta un tono siniestro con la mención del cuervo y la lechuza, aves rapaces que parecen

⁷ «El dinamismo visual de las rápidas secuencias de los planos y fotogramas característicos de los primeros filmes silentes» (1981: 147-148; mi traducción).

haber embaucado a Georgina respectivamente con una «flor de reseda» y «una rata muerta» (1989c: 171, versos 23, 25). Ante estas circunstancias, la voz keatonésca, revirtiendo la imperturbabilidad de la expresión facial que muestra en la pantalla, se disculpa diciendo: «¡Señores, perdonadme, pero me urge llorar! / (Guá, guá, guá)» (1989c: 171, versos 26-27).

A diferencia de las afirmaciones de Luis Buñuel, quien describía al cómico como «el gran especialista contra toda infección sentimental», Alberti retoma el tono patético y pueril para acentuar la visión tragicómica del protagonista (citado en Oliver y Garner 1972: 33). El desamparo, la pesadumbre y la marginalización del tonto albertiano se manifiestan con la exageración grotesca de las emociones, que contrastan con la tendencia de Keaton a evitar mostrar reacciones viscerales⁸.

Los siguientes versos intensifican el delirio del yo poético a partir de una serie de comentarios absurdos ante la frustración de no localizar a su amante vaca. A Georgina se le atribuyen cualidades humanas tales como la falta de «un cuerno» para «doctorarse en la verdadera útil carrera de ciclista / y adquirir una gorra de cartero» (1989c: 171, versos 30-31). El mundo humano y animal se funden, creando una imagen híbrida de carácter surrealista que entrelaza los rasgos racionales e irracionales subyacentes a la psique. La yuxtaposición de referencias dispares (el cuerno, las resonancias a la bicicleta de Keaton y la gorra de cartero) se asemeja a la función múltiple de los objetos en la producción fílmica de Keaton, que dista de la funcionalidad común (Molina Barea 2012: 35-36). Por otra parte, la «*exclusivity and fixation*» (exclusividad y fijación) hacia el objeto de deseo apuntan a una desviación patológica del instinto sexual (Freud 1905: 161, mi traducción). Esta anomalía del Eros explica los desvaríos del sujeto, de cuyo desconsuelo se apiadan los grillos y la garrapata. Ambos insectos se

⁸ En una entrevista con Ron Miller, Keaton describe su estilo del siguiente modo: «I learned that if I laughed at what I did, the audience wouldn't. So by the time I was seven or eight years old, I worked with a frozen face» («Me percaté de que si me reía de lo que hacía, la audiencia no se reiría. Así que para cuando tenía siete u ocho años desarrollé un rostro inmutable. Cuando entré en el cine, ya resultó mecánico») (2017: 13; mi traducción).

caracterizan, en el primer caso, por una agresividad intrínseca hacia sus congéneres, y, en el segundo, por tendencias parasitarias que pueden llegar a destruir al organismo en el que se alojan. Es decir, la desazón hiperbólica del amante es capaz de conmover a seres despiadados.

El sujeto lírico termina implorando la compasión de Georgina, identificándose a sí mismo con el «smokin» y el «sombbrero de hongo», sellos distintivos de la indumentaria de Keaton, con los que se atavió en *El moderno Sherlock Holmes* (*Sherlock Jr.*, 1925). Al igual que en las actuaciones del cómico norteamericano, estas prendas cobran importancia en la escenificación poética de Alberti, en el sentido de que acompañan a los gestos, las expresiones y los chascarrillos⁹. Dadas las características de la sinécdoque, cuyas partes apuntan a un todo, la referencia a las prendas manifiesta la desintegración de la voz ante la ausencia de la amada. La perturbación mental se intensifica de tal modo que se cuestiona la naturaleza animal de Georgina: «¿Eres una dulce niña o eres una verdadera vaca? / Mi corazón siempre me dijo que eras una verdadera vaca» (1989c: 172, versos 40-41). Estas dudas precipitan la crisis de conocimiento del sujeto, quien confiesa: «Yo nunca supe nada» (1989c: 172, verso 48). Inmediatamente después, se despide de la amada poniendo fin a su vida con un «¡Pum!» que evoca el estruendo aterrador de un disparo (1989c: 172, verso 50).

⁹ Según Alan Dale en *Comedy is a Man in Trouble: Slapstick in American Movies*, Keaton utilizaba una variedad de atuendos en sus actuaciones, desde su icónico traje de payaso, pasando por disfraces de época, uniformes, vestimenta típica de los jóvenes adinerados y cualquier otra clase de indumentaria estafalaria (cf. 2000b: 61).



Imagen 3. Buster Keaton, retrato de cuerpo entero, sentado y disfrazado. Forma parte de la New York World-Telegram and the Sun Newspaper Photograph Collection (Library of Congress) (Fuente: Dominio público por medio de Wikimedia Commons).

El final de «Buster Keaton busca...» presenta algunos rasgos de los *gags* ('chascarrillos') a los que tendían los largometrajes del director norteamericano. Mientras que algunas escenas fílmicas reflejan el principio de que el cómico nunca muere, a pesar de sufrir caídas o golpes mortales, otras recurren a hazañas imposibles que carecen de credibilidad. Siendo consciente de que la audiencia requería un mayor realismo que trascendiera

el patrón de destrucción y renacimiento, Keaton diseñó los *miss-gags*, los cuales internan al protagonista en situaciones que rayan en su extinción, pero que consigue eludirlas en un giro inesperado (cf. Huie Jr. 2017: 18-20). Alberti plasma este proceso de los *gags*, aunque en última instancia el sujeto poético provoca su propia muerte sin que se produzca un margen de error que incite a la carcajada.

La enajenación del sujeto lírico en esta poesía desencadena la búsqueda infructuosa de su objeto de deseo, una vaca, la cual pone de relieve la anomalía de un enamoramiento que desafía las normas sociales establecidas. Al igual que en «Cita triste de Charlot», estas circunstancias resaltan las cualidades excluyentes del individuo que culminan en su falta de entendimiento del mundo y su autodestrucción.

6. Conclusión

Este capítulo ha analizado la relación existente entre los poemas vanguardistas de Rafael Alberti y los iconos cinematográficos de la comedia circense de principios del siglo XX. Se concluye que la adopción de aspectos burlescos en los filmes hollywoodenses conecta con el afán de la vanguardia por innovar y provocar al público. Asimismo, Alberti transforma el género poético en un espectáculo de masas apoyándose en la bufa cinemática. «Cita triste de Charlot», «Harold Lloyd, estudiante» y «Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca» rompen con lo apropiado y aceptable para dar voz al enajenamiento del individuo ante el rechazo social y el amor no correspondido. Si bien en un primer momento los poemas desencadenen una reacción hilarante, en última instancia revelan la esencia trágica de los tontos albertianos, cuyas incongruentes aseveraciones imposibilitan una comunicación plena que permita establecer vínculos afectivos.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERSMEIER, Franz-Josef

2001 *Theater, Film, Literatur in Spanien: Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte*. Berlín: Erich Schmidt Verlag.

ALBERTI, Rafael

1982 *La arboleda perdida*. Barcelona: Bruguera.

1989a «Cita triste de Charlot». En MORRIS, C. Brian (Ed.), *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos. Sobre los ángeles*. Madrid: Cátedra, pp. 161-164.

1989b «Harold Lloyd, estudiante». En MORRIS, C. Brian (Ed.), *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos. Sobre los ángeles*. Madrid: Cátedra, pp. 165-169.

1989c «Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca». En MORRIS, C. Brian (Ed.), *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos. Sobre los ángeles*. Madrid: Cátedra, pp. 170-174.

2002 «Carta abierta al lector». En *Cal y Canto*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, pp. 227-231.

BEAN, Jennifer M.

2009 «Reseña de *The Harold Lloyd Comedy Collection*». *The Moving Image*, Vol. 9, N. 1, primavera, pp. 246-249.

BENGSTON, John

2011 «The Freshman». En *Silent Visions: Discovering Early Hollywood and New York Through the Films of Harold Lloyd*. Solana Beach: Santa Monica Press, pp. 167-172.

BROUWERS, Anke

2010 «Mud pies and tears: Little Mary's funny side». En PAULUS, Tom y Rob KING (Eds.), *Slapstick Comedy*. Nueva York: Routledge, pp. 89-104.

BUÑUEL, Luis

1929 «La próxima sesión de lo cómico en el cine». *La Gaceta Literaria*, Año III, N. 57.

CERDÁN, Josetxo

1995 «Buñuel, Urgoiti: Las sesiones sonoras del 'cineclub español'». *Vértigo. Revista de cine*, N. 11, pp. 11-17.

CHAPLIN, Charlie (director, productor y guionista)

1925 *La quimera del oro (The Gold Rush)*. Filme cinematográfico. Estados Unidos: United Artists, 95 min.

DALE, Alan

2000a «Chaplin as Proteus, Low-Down and High Up». En *Comedy is a Man in Trouble: Slapstick in American Movies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 31-58.

2000b «Junior: Harold Lloyd and Buster Keaton». En *Comedy is a Man in Trouble: Slapstick in American Movies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 59-91.

EISENENSTEIN, Sergei

1982 «Charlie the Kid». En LEYDA, Jay (Ed.), *Film Essays and a Lecture*. Princeton, NJ: Princeton University Press, pp. 108-139.

FELTEN, Uta

2005 «El cine como generador de la escritura vanguardista». En ALBERT, Mechthild. *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*. Madrid: Iberoamericana / Editorial Vervuert, pp. 479-488.

FREUD, Sigmund

1949 *Three Essays on the Theory of Sexuality*. Traducción de James Strachey. Londres: Imago Publishing.

GUBERN, Román

1999 *Proyector de la luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.

HAGEN VON, Kristen

2007 «Chaplinaden oder Charlie Chaplin als Ikone der Moderne in Frankreich und Spanien». *Romanische Forschungen*, Vol. 119, N. 4, pp. 481-494.

HUIE JR., William O.

2017 «Buster Keaton and the Near-Miss Gag». *Journal of Film and Video*, Vol. 69, N. 4, pp. 18-27.

KEATON, Buster (director, productor y guionista)

1925 *Mi vaca y yo (Go West)*. Filme cinematográfico. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 69 min.

LLOYD, Harold (productor)

1925 *El colegial novato (The Freshman)*. Filme cinematográfico. Dirigida por Fred C. Newmeyer y Sam Taylor. Guion de John Grey, Sam Taylor, Tim Whelan y Ted Wilde. Estados Unidos: United Artists, 76 min.

MERYMAN, Richard

1966 «Chaplin Interviewed by Richard Meryman». Recuperado de <https://scrapsfromtheloft.com/movies/chaplin-interview-richard-meryman-1966>

MILLER, Ron

2017 «Buster Keaton: Interview by Ron Miller». En BAWDEN, James y Ron MILLER (Coords.), *You Ain't Heard Nothin' Yet: Interviews with Stars from Hollywood's Golden Era*. Lexington: University Press of Kentucky, pp. 11-18.

MOLINA BAREA, M^a del Carmen

1972 «Buster Keaton y el Surrealismo en la Residencia de Estudiantes. Razones de una confluencia». *Archivo español de arte*, Vol. LXXXVI, N. 341, pp. 29-48.

MORRIS, C. Brian (Ed.)

1989 *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos. Sobre los ángeles*. De Rafael Alberti. Madrid: Cátedra.

1993a «Introducción. Un regalo de los dioses». En *La acogedora oscuridad: el cine y los escritores españoles (1920-1936)*. Traducción de Fuen F. Escribano. Córdoba: Filmoteca de Andalucía, pp. 13-20.

1993b «Rafael Alberti». En *La acogedora oscuridad: el cine y los escritores españoles (1920-1936)*. Traducción de Fuen F. Escribano. Córdoba: Filmoteca de Andalucía, pp. 97-126.

NANTELL, Judith

1981 «Yo era un tonto Close-up: The Keatonese Fool». *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 6, pp. 141-159.

NEALE, Stephen y Frank KRUTNIK

1990 «Hollywood, comedy and the case of silent slapstick». En *Popular film and television*. Nueva York y Londres: Routledge / Taylor and Francis, pp. 96-131.

OLIVER, Jos y José Luis GARNER (Comps.)

1972 *Buster Keaton contra la infección sentimental*. Barcelona: Anagrama.

PAULUS, Tom y Rob KING (Eds.)

2010 «Introducción. Restoring Slapstick to the historiography of American film». En *Slapstick Comedy*. Nueva York: Routledge, pp. 1-17.

PÉREZ, Carlos Alberto

1966 «Rafael Alberti: Sobre los tontos». *Revista Hispánica Moderna*, Año 32, N. 3-4, pp. 206-216.

PETERS, Carl

2021 «A Life». En *Charlie Chaplin's Modern Times: The Work of Life in the Age of Mechanical Reproducibility*. Nueva York: Routledge, pp. 34-67.

RAPF, Joanne E.

2010 «Both sides of the camera: Roscoe 'fatty' Arbuckle's evolution at keystone». En PAULUS, Tom y Rob KING (Coords.), *Slapstick Comedy*. Nueva York: Routledge, pp. 67-88.

SALT, Barry

2010 «D.W. Griffith shapes slapstick». En PAULUS, Tom y Rob KING (Coords.), *Slapstick Comedy*. Nueva York: Routledge, pp. 37-48.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín

2009 *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona: Planeta.

SLIDE, Anthony

2002a «The Legends». En *Silent Players: A Biographical and Autobiographical Study of 100 Silent Film Actors and Actresses*. Lexington: University Press of Kentucky, pp. 215-219.

2002b «Harold Lloyd». En *Silent Players: A Biographical and Autobiographical Study of 100 Silent Film Actors and Actresses*. Lexington: University Press of Kentucky, pp. 221-224.

BAJO LA MIRADA MASCULINA: EL FETICHISMO EN *MOSKOSTROM* (1932), *VIDAS DE CELULOIDE* (1934) Y LA OBRA PERIODÍSTICA DE ROSA ARCINIEGA (1909-1999)

Patrick Duffey
Austin College

1. Introducción

En 1975, la crítica británica Laura Mulvey describió en su famoso ensayo «El placer visual y el cine narrativo», la «mirada determinante del varón»:

En un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia. En su tradicional papel de objeto de exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan “para-ser-miradabilidad” [to-be-looked-at-ness]. (2001: 370)

No cabe duda de que el mundo madrileño de los años 20 y 30 en España (y en todas las naciones del planeta de esa época) era un «mundo ordenado por el desequilibrio sexual». Rosa Arciniega de Granda nació en Lima en 1909 y viajó a España en 1928. Pasó casi ocho años en Madrid. Durante esta breve estancia, publicó cuatro novelas, la última de estas,

Vidas de celuloide, en 1934 por la editorial Cénit, una de las editoriales de izquierdas más importantes. Sus ensayos, cuentos y entrevistas salieron en las mejores revistas: cuarenta y ocho piezas en *Nuevo Mundo*, dieciséis en *Blanco y Negro* y nueve en *Crónica*, entre muchos otros¹. La variedad temática de sus publicaciones es impresionante. A pesar del desequilibrio sexual de la sociedad de esa época, Arciniega se convirtió en una escritora prolífica, versátil y elogiada. ¿Cómo fue posible este éxito literario tan extraordinario de una peruana desconocida en la capital española entre 1928 y 1936? El propósito de este estudio es examinar las estrategias visuales que Rosa Arciniega utilizó para lograr este éxito. Aunque Arciniega —como todas las mujeres de la época— sufrió bajo la mirada masculina, ella irónicamente empleó esa mirada y sus tendencias fetichistas para ampliar su propia voz feminista y para combatir el machismo hegemónico. Según Mulvey (2001), bajo la percepción de los hombres, la mujer se convierte en un objeto de placer sexual, un fetiche². Bajo ese marco, en el presente artículo se estudiarán las estrategias fetichistas en tres contextos: en sus obras periodísticas y en

¹ Los textos de Arciniega aparecieron en más de diecinueve revistas y periódicos: *Ahora*, *Estampa*, *Heraldo de Madrid*, *La Gaceta Literaria*, *Luz*, *La Nación*, *Mundo Gráfico*, *Ondas*, *Crisol*, *Crónica*, *El Imparcial*, *El Sol*, *El Liberal*, *Mundo Femenino*, *La Voz*, *La Tierra*, *Economía-Agricultura-Política*, *Economía Española* y *Voz Española* (cf. Lergo 2021b: 77).

² Para Mulvey, la imagen femenina crea el placer sexual por uno de dos caminos, o el voyeurismo o el fetichismo: «El inconsciente masculino tiene dos vías para escapar de la ansiedad de la castración: la preocupación por la reactivación del trauma original (investigando a la mujer, desentrañando su misterio), contrarrestada por la devaluación, el castigo, o la redención del objeto culpable (una vía que ilustra el cine negro); o bien la completa negación de la castración por medio de la sustitución por un objeto fetiche o por la conversión en fetiche de la propia figura representada, de manera que pase a ser tranquilizadora en lugar de peligrosa (de ahí la sobrevaloración, el culto a la estrella femenina).

Esta segunda vía, la escopofilia fetichista, urbaniza la belleza física del objeto, transformándolo en algo en sí mismo satisfactorio. Por el contrario, la primera vía, el voyeurismo, mantiene conexiones con el sadismo: el placer reside en descubrir la culpa (asociada inmediatamente con la castración), imponer el control y someter a la persona culpable a través del castigo o del perdón. Este aspecto sádico encaja bien con lo narrativo» (Mulvey 2001 [1975]: 372).

sus novelas más cinematográficas, *Mosko-Strom. El torbellino de las grandes metrópolis* (1932) y *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood* (1934)³.

2. Nace una estrella periodística

Arciniega era tanto observadora como observada. Por un lado, era una escritora activa e independiente, una mujer nueva y moderna. Por otro lado, era un objeto sexual exótico y extranjero para la mirada masculina de los lectores españoles de los años 20 y 30. A diferencia de los periodistas varones, cuando Arciniega publicaba un artículo, su propia imagen elegante —fotografiada, dibujada o pintada— casi siempre acompañaba el texto, una imagen mediada y creada por los deseos fetichistas del lector masculino. Al principio de su carrera periodística, Arciniega cultivaba una imagen femenina tradicional, elegante, conservadora y hasta maternal. En uno de sus primeros artículos publicados en España (para *Nuevo Mundo* en enero de 1930), Arciniega describe en primera persona sus impresiones sobre la vida de los niños que residen en un orfanato en Madrid. La escritora sale en casi todas las fotos para el artículo y en una foto ella hasta carga en sus brazos a uno de los niños como se aprecia en la Imagen 1.

³ La propuesta de usar las ideas de Mulvey para el presente estudio sobre Arciniega surgió a partir de la lectura del sobresaliente ensayo de Chrystian Zegarra en torno al fetichismo en la novela de Jaime Torres Bodet, *Estrella de día* (cf. Zegarra 2022: 240-263).

sanatorio en Madrid. En esta ocasión la vestimenta de Arciniega es menos ostentosa (1930c: 13). En 1931, Arciniega empieza a independizarse un poco de las expectativas de la mirada tradicional masculina. A partir de este año, la autora elige crear su propio estilo moderno, usando ciertas prendas masculinas (corbatas, chaquetas, camisas y boinas) para presentar una imagen decididamente andrógina. Para las fotos de una entrevista con Lucy Arjos (1931a), una mujer que acaba de ser elegida «Señorita Andalucía», Arciniega lleva una camisa masculina y una corbata de moño con su falda. Cuando se anuncia la publicación de su primera novela, *Engranajes* en junio de 1931, la escritora lleva corbata larga, chaqueta y boina (Marquina 1931: 15). Esta es la imagen que será su estilo preferido durante el resto de su estancia en España. De hecho, el conocido artista Enrique Garrán Herráez consagró esta versión andrógina de Arciniega en 1931 con una caricatura que se publicó en *El Imparcial*, tal como se aprecia en la Imagen 2.



Imagen 2. Una caricatura de Rosa Arciniega, creada por el famoso dibujante Enrique Garrán Herráez. «Una novela social. *Engranajes*», *El Imparcial*, 24 de mayo de 1931, p. 8 (Fuente: Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional de España).

Durante su estadía en España, Arciniega llegó a ser una de las escritoras más populares tanto por sus palabras como por su apariencia moderna. Por su presencia visual atractiva y llamativa, Arciniega capturó la atención de los lectores.

La variedad de su producción es extraordinaria. Para *La Gaceta Literaria*, contribuyó con ensayos teóricos sobre la condición social del escritor y otro sobre los nuevos movimientos literarios (1931b, 1931c). Para *Nuevo Mundo*, escribió un comentario fascinante sobre el espionaje

femenino de Mata-Hari; un análisis de la crisis económica de 1933 basado en las ideas de Henry Ford, Pierre Laval y Paul Boncour; y una meditación sobre la última moda en la ropa de playa en un artículo con el título sugestivo «Desnudismo y pijamas», en el cual menciona que la ropa puede causar problemas para las personas que quieren broncearse a la perfección (1933a, 1933b, 1931d). Bromea con que la única solución es «el desnudismo integral; retroceder hasta los felices tiempos adámicos» (1931e: 18). Para *Crónica*, entrevistó a la actriz mexicana María Teresa Montoya y produjo un informe perspicaz sobre la figura femenina en la Exposición Nacional de Bellas Artes (1931a). Para *Cinegramas*, en 1934 publicó las primeras páginas de su novela *Vidas de Celuloide*, y en el siguiente año escribió un ensayo que examina las ideas de Charlie Chaplin sobre un cine sin palabras (1934c, 1935). Escribió un drama radiofónico premiado por la Unión de Radio de Madrid, una obra titulada *El crimen en la calle de Oxford*⁴. Dio conferencias sobre la revolución permanente del arte en el Ateneo de Madrid y sobre el feminismo en el Lyceum Club (El Sol 1933, Luz 1934, Mundo Femenino 1934)⁵. Los críticos elogiaron sus novelas en detalladas reseñas. Los hombres literarios del momento le organizaron banquetes para celebrar a la brillante escritora peruana. Ella casi siempre llevaba corbata y un traje masculino. Según sus colegas varones, «era una camarada tan hermosa como inteligente» (Olmedilla 1930: 7), y las numerosas fotos de Arciniega que se publicaron durante estos años afirman la belleza de la escritora. Era excéntrica, exótica, analítica y atrevida.

Rosa Arciniega se convirtió durante estos años en todo un personaje famoso, una imagen conscientemente autodiseñada. Dos artículos de las revistas populares nos dan buenos ejemplos de la fama extraordinaria que

⁴ La obra se menciona en *Ondas* (1933: 5).

⁵ Un resumen de la primera conferencia se encuentra en un artículo publicado en *El Sol* (1933: 4). Una descripción aparece bajo el título «Lyceum Club» (Luz 1934: 5) y más tarde la misma presentación está resumida en «Movimiento Feminista. En el Lyceum Club» (Mundo Femenino 1934: 33). Hay más información sobre estas conferencias en el valioso estudio de Begoña García Maldonado (2010).

poseía. Era una mujer desenvuelta, quizás un poco atemorizante para muchos hombres de esta época. En *Estampa*, les hacen una pregunta «profunda» a tres mujeres —una modista, una actriz y Arciniega—, «¿Qué piensa usted hacer cuando sea vieja?». La modista dice que va a ahorrar y establecerse. La actriz responde que nunca va a envejecer porque siempre va a ser muy coqueta. Y Arciniega dice que «piensa morirse joven». Su plan es burlarse de la vejez por medio de la muerte, así que va a evitar las arrugas y la fealdad que vienen con los años. En el artículo hay una foto genial de Arciniega mientras contempla una calavera como buena mujer intelectual. Otro artículo menciona que Arciniega tenía varios artefactos indígenas en su casa en Madrid, incluso algunos «cráneos de indio». Según el artículo, la autora «ha puesto un inteligente cartel a la puerta de sus ilusiones: “Detente, Vejez; la Muerte está conmigo”» (*Estampa* 1934a: 25).

Quizás los mejores ejemplos del carácter único de Rosa Arciniega aparecen en dos artículos de *Estampa*. El primero es de 1932 y se titula, «Ante las mujeres valencianas entusiastas de la aviación...Rosa Arciniega realiza vuelos arriesgados». Enrique Malboysson, el autor del artículo, se refiere a la pasión por los aviones en Valencia y cómo esto ha resultado en un contingente grande de alumnos que quieren aprender a volar. Además, hay muchas mujeres que se han inscrito en la Escuela Civil de Aviación de Valencia, incluso Rosa Arciniega misma. De hecho, el texto empieza con una foto de Arciniega en un avión «en pleno vuelo», como se aprecia en la Imagen 3.



Imagen 3. «Ante las mujeres valencianas entusiastas de la aviación... Rosa Arciniega realiza vuelos arriesgados». *Estampa*, 16 de julio de 1932, p. 25 (Fuente: Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional de España).

Antes de subir al avión, «la lindísima escritora peruana» le dice a Malboysson que había aprendido a pilotar un avión en el Perú. Según el artículo, Arciniega es una conductora experta: «Varias acrobacias peligrosas, y al descender todas las alumnas le tributan una cariñosa ovación. Triunfó la aviadora» (1932: 25-27). Dos años después, otro periodista de *Estampa*, Emilio Fornet incluye a Arciniega en un artículo llamado «Las mujeres en el arte», en el cual retrata a seis mujeres que son pintoras, músicas y escritoras (entre ellas figura Norah Borges, la hermana del escritor argentino, por ejemplo). Aparece una foto genial de Arciniega en su hogar lleno de libros y de varios objetos peruanos, tal como se grafica en la Imagen 4.



Imagen 4. *Estampa*, 17 de marzo de 1934, p. 17. «Las mujeres en el arte» (Fuente: Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional de España).

El retrato de ella que se crea en el artículo es breve pero sustancioso:

ROSA ARCINIEGA, ANARQUISTA MÍSTICA, NACIDA EN EL PERÚ

De niña estudió en un colegio de religiosas del Perú. Aquello le ha dejado en el rostro un palor de luna, conventual, con algo de flor blanca del trópico, y en el alma, una mística ansiedad... Después ha estudiado ella sola. Muchísimo. Porque tiene ambición de

hacer una obra, una gran obra. ¿Tendrá tiempo para realizar todo lo que está bajo su frente?

—Mis padres me contrariaron mucho en mi vocación. Yo soy anarquista mística; mis libros tienen un fondo serio, filosófico... He luchado sola... En el 1929 vine a España. Había tenido unas fiebres de Malta, y el médico me recomendó hacer un largo viaje. Hice el viaje por Europa. Y me estacioné en Madrid... He dado tres libros y muchas conferencias. Ahora preparo *Vida de Celuloide*, una novela.

Rosa Arciniega, esta rosa del Perú, que ha conquistado ya a España, es interesantísima. Vive rodeada de extrañas cosas: cráneos de indios, minerales, serpientes en alcohol, pipas de Kif... Muy moderna, muy nueva, con algo de faquir indio y de camelia. Parece una antigua princesa india que está en trance de conquistadora de Europa, disfrazándose para ello con un traje de muchacho en que entran la boina, la corbata, el cuello y las rebeldías audaces del pensamiento actual... (Fornet 1934: 18)

Este retrato señala la importancia para Arciniega de la literatura como una manera de expresar las ideas serias y filosóficas. Todos sus textos literarios son críticas de alguna tendencia social, política o cultural. Su primera novela, *Engranajes*, examina el sufrimiento de la clase obrera; la segunda, *Jaque Mate*, se burla del fascismo de Mussolini; la tercera, *Mosko-Strom* es una censura del impacto deshumanizador de la mecanización urbana en Nueva York; su cuarta novela, *Vidas de celuloide*, es una crítica al capitalismo en el contexto cinematográfico. Para Arciniega, la literatura no era un pasatiempo frívolo. Ella era partidaria socialista comprometida que formaba una parte importante del izquierdismo peruano del momento junto con el poeta Xavier Abril y el sindicalista César Falcón⁶. Pero como se ve también en la nota biográfica de 1934, esta «anarquista mística» sabía

⁶ Véase Iwasaki (2003: 18).

combinar lo serio con lo divertido, las ideas filosóficas con las serpientes en alcohol, la pasión de aviadora y el pelo corto de *flapper*.

3. «La violación definitiva»: *Mosko-Strom. El torbellino de las grandes metrópolis* (1932)

En enero de 1932, en *Crónica*, entrevistaron a cuatro mujeres célebres, a tres actrices y a Arciniega «la novelista y cuentista ilustre», y les hacen a las cuatro la misma pregunta, «Señora o señorita, ¿cómo se han portado los hombres con usted?... ¿Bien, o mal?». Primero la entrevistadora — Blanca Silveira-Armesto— se fija en la apariencia andrógina de Arciniega. Después, se nota un momento de vacilación de parte de Arciniega al contestar la pregunta sobre el comportamiento varonil.

Bajo la fría claridad de esta mañana invernal, recórtase en un trazo de vigoroso dinamismo la figura grácil y atrayente de la joven periodista y escritora. Emanada de su persona una extraña complejidad. Da la sensación de una fuerza un poco varonil y a la vez exquisitamente femenina y suave.

— Rosita: ¿cómo han sido los hombres con usted?— preguntamos.

— Pues...

Ríe ahora, con una fresca risa, Rosa Arciniega, y queda pensando, pensando...

— No, no, Rosita —decimos—: no vale pensar. Si piensa usted la contestación, no será sincera.

— ¿Y usted no sabe que si soy sincera, me expongo...?

— A nada.

— ¿Cree usted? Entonces... Los hombres conmigo han sido todos muy buenos, muy galantes. He viajado mucho, y en todas partes sólo supieron ser amables y simpáticos; pero... muy pocos, contadísimos, han merecido ser amigos míos en el verdadero sentido de la palabra, y esto fue, más que otra cosa, porque la

mayoría de los hombres carecen en absoluto de interés. En mi camino hallé contadísimos hombres interesantes ¿Usted no cree...? (Silveira-Armesto 1932: 20)

«Emana de su persona una extraña complejidad. Da la sensación de una fuerza un poco varonil y a la vez exquisitamente femenina y suave». Después de esta descripción andrógina, le pregunta cómo han sido los hombres con ella y Arciniega se queda callada y pensativa. Dice que tiene miedo de ser «sincera», de decir la verdad. Arciniega indica que si dice la verdad se va a meter en problemas. La entrevistadora le asegura que ella no corre ningún riesgo, y —por fin— la autora contesta que todos los hombres han sido buenos y galantes, pero confiesa que muy pocos han sido sus amigos, porque, según ella, «En mi camino hallé contadísimos hombres interesantes» (Silveira-Armesto 1932: 20). ¿Qué sugiere esta entrevista sobre las opiniones sinceras de Arciniega sobre el comportamiento de los hombres hacia ella? Dado el machismo desenfrenado de la época, la vacilación de la entrevistada es comprensible. Después de esta pausa, Arciniega sí da una respuesta, sin embargo. Tal vez se siente un poco menos tímida en la presencia de la entrevistadora, Silveira-Armesto, otra mujer. Arciniega contesta de una manera exageradamente positiva («todos muy buenos»), pero al final ella ofrece una conclusión muy negativa, es decir, que casi todos los hombres son aburridos.

Rosa Arciniega era una persona ambiciosa y talentosa que sabía muy bien manipular su propia imagen pública. Ella siempre elegía sus palabras con mucho cuidado. Se vestía, se maquillaba y se portaba con un estilo muy conscientemente atractivo, llamativo y andrógino. Arciniega creaba una imagen un poco rebelde (pero no demasiado): un fetiche que llamaba la atención y que generaba el placer. Como se ve en esta entrevista breve, Arciniega era tan cautelosa como atrevida. Esta «extraña complejidad» que cultivaba con mucha destreza le dio buenos resultados durante su estancia exitosa en España. Pero es muy probable que no *todos* los hombres se

hubieran portado bien con ella. ¿Por qué Arciniega no critica a los hombres con más franqueza? ¿Por qué vacila? ¿Por qué sus obras literarias no expresan un feminismo más abierto, obvio e insistente? Según Inmaculada Lergo, Arciniega no está enfocada en «la reivindicación feminista» porque le interesan más los «temas humanos relacionados con el problema social y político, la alienación en la que puede caer una sociedad —hombres y mujeres» (2021b: 99). Richard Ángel Leonardo Loayza propone que la escritora peruana, a pesar de ser «declaradamente feminista», retrata en sus obras a los personajes femeninos que «son apenas adornos» (2022: 113-132). Leonardo Loayza concluye que los personajes femeninos de Arciniega suelen «llevar vidas superfluas» y «son seres superficiales, ambiciosos, poco productivos» (129). Estos personajes se quejan del sistema patriarcal pero no pueden superarlo o cambiarlo. En términos generales, estoy de acuerdo con esta caracterización del feminismo de Arciniega en sus obras, pero también quiero señalar unas imágenes femeninas y fetichistas en *Mosko-Strom* que agregan un aspecto sutil pero significativo al feminismo literario de sus novelas.

La tercera novela de Arciniega, *Mosko-Strom. El torbellino de las grandes metrópolis* (1932), cuenta la historia de Max Walker, un ingeniero estadounidense que está obsesionado con el sueño capitalista de diseñar una fábrica robótica perfecta que pueda producir más eficientemente los coches modernos. En esta novela distópica de ciencia ficción que recuerda algo a la película *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, Walker describe la fábrica robótica perfecta en términos femeninos. La máquina femenina en la novela de Arciniega reemplazará a los obreros humanos de Cosmópolis, como María, la creación de Rotwang en la película de Lang, intenta reemplazar a los obreros de Metrópolis⁷. La novela de Arciniega es una crítica fuerte al capitalismo vacío y del consumismo desalmado del mundo moderno. Al final de la novela, Walker se escapa de Cosmópolis, huyéndose del «Mosko-Strom» —el *maelstrom* o el torbellino— y encuentra una vida nueva en el campo, pero Cosmópolis ya se había tragado a muchas personas, especialmente a las

⁷ Arciniega probablemente vio la película de Lang (cf. Ruiz Ortega 2021).

mujeres, por ejemplo, a Isabel, la esposa materialista e insensible de Walker, una mujer «hueca, horrorosamente hueca y vacía por dentro, como nuestra época» (2021a: 147).

Para analizar el feminismo sutil de Arciniega en esta novela, voy a enfocarme en el capítulo 3, cuando Walker está frustrado y pasa toda la noche en sus esfuerzos para perfeccionar la máquina industrial perfecta. Walker describe el plano del nuevo motor, el dibujo técnico —el *blueprint*— en términos femeninos, como si fuera su amante. Arciniega elabora y complica esta metáfora sexual durante el capítulo entero y Walker fantasea con la idea de violar a su amante, o sea, con la idea de violar el plano «rebelde» del nuevo motor:

Allí estaba, para su desesperación, pinchado por sus cuatro costados con chinchetas, como una gran mariposa azul, aquel plano de nuevo motor, indomable, rebelde también a la exactitud y al cálculo, hermético y esquivo, como una amante que sólo a fuerza de repetidas caricias y ruegos va descubriendo poco a poco sus virgíneas reconditeces.

Y Max Walker, encontrando exacta esta metáfora (que no era suya), hacía un recuento de las horas de porfía amorosa invertidas en la seducción de esta nueva querida irreductible; la noche entera pasada en vela junto a ella apurando las caricias de sus argumentos, hurgando aquí y allá, en todas las partes más sensibles de su organismo geométrico, sin conseguir la violación definitiva, sin llegar siquiera a vislumbrar sus ocultos secretos.

Sintió de pronto una rabia incontenible, una mezcla de odio y de desdén por esta arisca cortesana que, desde el papel, parecía querer humillarlo con sus negativas rotundas, y alargó la mano hasta el plano para rasgarlo en mil pedazos. «¡La gran ramera! No se reiría de él.».

Pero se contuvo. No, no era éste el camino indicado. Romper con ella después de las incesantes acometidas de la noche anterior era tanto como dar por perdidos todos sus esfuerzos, como confesarse vencido y fracasado en su estrategia de hábil conquistador, demostrar una carencia de voluntad impropia de su carácter. Volvería a buscarla otra noche, solo, en silencio, en esa hora propicia a las intimidades, al suave murmullo de las caricias; le iría poco a poco acorralando, estrechando cada vez más en torno suyo el acerado cerco de su insistencia; acabaría por dominarla, por vencerla, por hacerla suya... Y una mañana como esta, él, el ingeniero Max Walker, pálido y ojeroso, pero con el signo de la suprema felicidad en las pupilas, alta la frente y temblando todavía de emoción, se presentaría ante su estado mayor, ante la alta dirección financiera de la gran industria a comunicarle su secreto, el último secreto de la posesión definitiva. (1934b: 26-27)

Los aspectos fetichistas y violentos del lenguaje de Arciniega son notables en este capítulo. El plano está «pinchado por sus cuatro costados con chinchetas, como una gran mariposa azul». Se describe el plano como si fuera una mariposa azul clavada «por sus cuatro costados» por un lepidóptero sádico. La referencia a una mariposa es importante porque, varias veces en la novela, Arciniega asocia las mariposas específicamente con la esposa de Walker, Isabel. Isabel era la mujer vaciada por el consumismo capitalista y no podía rellenar su abismo interno. Al final de la novela, Max Walker se da cuenta de que su esposa jamás podrá cambiar: «Mariposa alucinada, iría sucesivamente dando saltos sobre el abismo, de luz en luz, de estrella en estrella, sin acabar de posarse en ninguna, sin adquirir fijeza ni estabilidad en ninguna» (1934b: 186). Al principio de la novela, en el capítulo 3, Walker encuentra su primera «mariposa» capitalista, el dibujo técnico del nuevo motor. Walker explícitamente describe la violencia de su relación

con el dibujo «sólo a fuerza de repetidas caricias y ruegos va descubriendo poco a poco sus virgíneas reconditeces». Walker está decepcionado porque después de pasar la noche entera en la «seducción», no ha podido «conseguir la violación definitiva». Walker se enoja con el diseño. Para él, el dibujo se convierte en «una gran ramera» y quiere destruirla. El detalle y la complejidad de esta metáfora extendida son asombrosas. ¿Por qué Arciniega insiste en estas imágenes repetidas de la violencia sexual? ¿Por qué pone en la cabeza del protagonista masculino tantas imágenes netamente misóginas? En mi opinión, Arciniega en este capítulo encuentra un lenguaje metafórico que expresa con fuerza una perspectiva feminista que se deriva de experiencia personal. Cuando escribió *Mosko-Strom*, Arciniega ya había pasado cinco años en España como «nueva mujer», como un ser como el plano del nuevo motor: «indomable, rebelde también a la exactitud y al cálculo, hermético y esquivo». En la entrevista de 1932, Arciniega dice que había conocido a muy pocos hombres que valían la pena. Ella vaciló antes de responder sobre el comportamiento masculino. El feminismo de Arciniega no se expresa directamente, pero se comunica metafóricamente en sus obras literarias. Arciniega, como sus propios personajes femeninos, tenía que vivir en un ambiente machista —bajo la mirada masculina— en un sistema patriarcal, en el que una mujer a veces no podía ser «sincera» en una entrevista, en el que una mujer rebelde solo podía salir de las normas hasta cierto punto.

4. *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood (1934)*

Durante los años 20 y 30, varios escritores hispanos crearon versiones literarias de la ciudad de Hollywood y del mundo cinematográfico, de sus aspectos decadentes, artificiales y corruptos y de sus elementos seductores (Noriega Hope 1920; Gómez de la Serna 1923; González 1930, 1934; Torres Bodet 1933; Palma 1934). Muy pocos de estos autores habían visitado California personalmente. El periodista mexicano Carlos Noriega Hope sí había pasado unos meses en Hollywood y publicó *El mundo de las sombras: El cine por dentro y por fuera* en 1920. Otro mexicano, el

sonorense Julián S. González, acompañó a Adolfo de la Huerta durante su exilio en Los Ángeles y escribió dos novelas hollywoodenses —*La danzarina del estanque azul* (novela de la vida latina en Cinelandia) (1930) y *Noches de Hollywood* (1934)— mientras colaboraba en el Departamento de Escritores de la compañía cinematográfica Metro-Goldwyn-Mayer. Las otras visiones literarias de Hollywood de esta época suelen ser puras invenciones: *Cinelandia* (1923) del español Ramón Gómez de la Serna; *Estrella de día* (1933) del mexicano Jaime Torres Bodet; y *XYZ* (1934) del peruano Clemente Palma. ¿Cuál es la imagen de Hollywood que se presenta en estas obras? ¿Por qué esta ciudad era un tema tan importante? Frecuentemente, se comunica una visión contradictoria de la capital cinematográfica. Por un lado, es la ciudad falsa y artificial, donde se fabrican las mentiras, donde los actores son como robots idénticos contruidos según los gustos insaciables de los consumidores. Por otro lado, Hollywood puede ser un lugar de renacimiento, donde uno puede romper las reglas de las sociedades tradicionales y encontrar cierto tipo de liberación. Por ejemplo, en la comedia del español Antonio Paso, *Yo soy la Greta Garbo: (Vida, pasión y triunfo de una estrella de la pantalla)* (1932), Sinda Pañete resuelve el problema económico de su familia cuando triunfa en Hollywood como una actriz cómica, imitando los gestos del cine mudo. Sinda hace una versión paródica de Garbo y otras estrellas silentes para triunfar en un mundo dominado por la violencia y la lujuria de los personajes masculinos de su ambiente. En otras obras, Hollywood se retrata como un mundo superficial, vicioso y deshumanizado. En *Estrella de día*, Torres Bodet describe la relación entre Enrique, un joven cinéfilo, y Piedad Santelmo, una estrella de cine. Piedad es una mexicana de pelo rubio y ojos azules, ganadora de un concurso de las cejas más bellas, celebrado en México por los directores de Hollywood. Al final de la novela, Enrique no solo salva a Piedad de la artificialidad de la fantasía del cine mudo, sino que también consigue liberarla de la superficialidad de la cultura deshumanizada norteamericana. En otra obra teatral de

España, *En la pantalla las prefieren rubias* (1933), de Francisco Serrano Anguita, Cristóbal y su esposa Pepita rechazan la vida de una estrella de cine porque prefieren mantener su identidad auténtica y española en vez de sumergirse en un mundo efímero de maquillaje y pelo teñido. Entre todas las versiones de Hollywood en la literatura hispana, solo he encontrado dos obras escritas por mujeres, «Chinina Migone» (1928), un cuento de la autora española Rosa Chacel, y *Vidas de celuloide: Una novela de Hollywood* (1934) por la peruana Rosa Arciniega.

Arciniega había combinado su pasión por el cine con sus talentos narrativos por primera vez en 1933 en un cuento llamado «Una mujer fatal». Es la historia divertida de Marga Araúz que anda despistada por el sistema de Metro en Madrid. Sus amigos le dicen que es «una mujer fatal», porque piensan que ella es una persona irritante, chocante y distraída. Pero Marga cree que quieren decir que ella es *une femme fatale* como Greta Garbo o Marlene Dietrich. Marga concluye que ahora ha descubierto su verdadera personalidad y empieza a leer las revistas de cine para aprender a portarse como Greta y Marlene. Al final, sus amigos le informan que no es nada más que una persona pesada. Hasta en este cuento breve y ameno, Arciniega expresa una crítica social, burlándose de la tendencia de los espectadores de cine de buscar obsesivamente su identidad en la pantalla. Al año siguiente en *Vidas de celuloide: Una novela de Hollywood*, Arciniega siguió examinando el impacto del cine. En este caso, crea una imagen compleja del lugar de origen de muchas películas, la ciudad de Hollywood. Critica tres aspectos de esta ciudad:

- a) **La comercialización y la corrupción del arte.** Hollywood no crea arte sino productos para satisfacer los deseos vulgares de los espectadores y para ganar dinero.
- b) **La deshumanización y la homogeneización de las personas y de la cultura.** Hollywood utiliza a los actores —a los seres humanos— como si fueran materia prima para un proceso de

fabricación. También las películas de Hollywood promueven una cultura en la que todos se visten y se portan de la misma manera, como si fueran robots idénticos.

- c) **El abuso de las mujeres.** En Hollywood, las mujeres son como esclavas en venta. Se consideran nada más que cuerpos seductores sin cerebros.

Cuando *Vidas de celuloide* salió en 1934, los críticos la aplaudieron. Según el *Almanaque literario*, la novela es «fuerte y valiente como las anteriores, y con esa nerviosa masculinidad que les presta singular atractivo» (Ureta 1935: 269). Para este crítico, si la obra es atrevida y cerebral tiene que ser masculina. En *Mundo Gráfico* se menciona que Arciniega crea una imagen multifacética de Hollywood, una visión que «no llega tan frecuentemente a los espectadores de las salas de cinema: el dolor, el desaliento, la ruina, el tremendo drama íntimo de muchas de esas vidas de celuloide» (*Mundo Gráfico* 1934: 13). Según el crítico de *ABC*, son bellas «las páginas dedicadas a escudriñar los rincones, las almas, las calenturas de Hollywood; las vanidades de los primeros planos; ¡las tragedias de los extras!» (*ABC Sevilla* 1934: 10).

La novela es la historia de un actor alemán, Eric Freyer, que llega a Hollywood y muy pronto se convierte en estrella de cine con la ayuda un amigo francés, Maurice Roger, y un *manager* sin escrúpulos, Agnus Lewis, que inventa las mentiras más escandalosas para vender la imagen del joven actor. Eric abandona a su esposa fiel, Henriette, en Berlín, se divorcia, y se casa con una actriz veterana, una vampiresa seductiva, Olga D'Anti. Al final, tanto Eric como Olga se dan cuenta de que han vendido el alma a la fábrica industrial de Hollywood. Sus vidas son nada más, como dice Olga, «un metro de celuloide» (1934c: 254).

A través de la novela, Arciniega da varios ejemplos de la comercialización y la corrupción del arte. Agnus Lewis, el agente publicitario de Eric, se burla del amor puro entre Eric y su primera esposa: «—¡Pero todo eso, mi querido señor Freyer... es poesía. ¡Poesía! Y en Hollywood no hace falta

poesía» (1934c: 58). Unos meses después, Lewis señala que la motivación principal de todo en Hollywood es económica:

¡El arte! Todo el arte —y en especial el cinematográfico— no eran otra cosa que... puros asuntos comerciales. Dinero; dinero. Capital, trabajo. Y entre estas dos hercúleas columnas, una serie de intermediarios encargados de lanzar a los cuatro vientos la publicidad de los productos. En Detroit, por ejemplo, existían formidables factorías metalúrgicas. En Hollywood eran cinematográficas. ¿Qué más daba? Allí se explotaba un negocio de hierros; aquí, de celuloide. Para el caso, exactamente igual. Claro que esto exigía otros procedimientos publicitarios: aquellos precisamente de los que quería desentenderse el señor Eric Freyer. (1934c: 70-71)

Seguramente, Arciniega estaba pensando en las fábricas metalúrgicas de Pittsburgh y no de Detroit, pero da igual. El mensaje de Lewis es que Freyer se debe considerar un producto que se vende. Tiene que vivir la vida de una estrella de cine, comprar una *villa* de Beverly Hills y portarse como artista de cine las veinticuatro horas del día:

Sabía también algo de lo que eran estas vidas hechas a medida, falsificadas, mentirosas, puramente celuloideas.

Contra lo que podía suponerse, el trabajo de ficción, la farsa del artista de cine no terminaba en los *estudios* al situarse fuera del radio de la cámara. Indefinidamente y con una rigurosidad mayor, esta farsa se prolongaba en la calle, en casa, en el juego, en los viajes, alcanzando hasta a los minutos de su más oculta intimidad. Ante el actor de cinema, todos los ojos extraños adquirían categoría de cámara tomavistas, obligándose a vivir alerta sobre sí mismos, tal

como los monarcas y los sumos sacerdotes de ciertas religiones que han de cuidar de sus actos ante sus contertulios para no caer en la indignidad de un gesto vulgar, revelador de su humilde condición de seres humanos sujetos a todas las pobres miserias materiales. Imposible saber aquí dónde terminaba *una* vida y donde comenzaba la *otra*; en qué punto empezaba a marcarse el límite de la vida propia, en qué otro el de la celuloidal. (1934c: 72)

Aquí Arciniega anticipa muy bien en 1934 la situación espantosa de hoy con los *paparazzi* y las estrellas de cine. No hay vida personal, porque el actor es un producto que se ha vendido totalmente a los espectadores mundiales.

En la novela, Hollywood siempre corrompe y traiciona al arte. Hay el caso tragicómico de un compositor polaco, Miguel Plazowsky, que ahora escribe canciones para las películas. Tiene que abandonar su sueño de componer una sinfonía clásica, porque le hace falta dinero a su familia. Después de desperdiciar su talento por años en las canciones pueriles del cine, Plazowsky empieza a volverse loco. Un día decide que va a ser vaquero como los que ha visto en el cine. Si no puede ser un compositor auténtico, será un verdadero vaquero de la pantalla:

Ahora —lo afirmaba con toda seriedad— quería ser vaquero; Uno de aquellos formidables *cow-boys*, ágiles y vigorosos como auténticos centauros que él había visto galopar por las praderas extensas tras de las grandes manadas de toros, el lazo en la diestra y en la cintura el revólver. ¡Una cosa portentosa lo que le había sucedido! Verlos y comprender que aquella era su auténtica vocación fue cosa de un relámpago. ¡Aquellas carreras frenéticas tras las reses desmandadas! ¡Aquel modo maravilloso de ondear el

lazo en el aire como si fuese un juguete y dispararlo luego con una precisión matemática sobre la cornamenta de las bestias fugitivas! . . . ¡Enorme! Ese sería su oficio definitivo. (1934c: 184)

En Plazowsky, Arciniega nos da una figura patética que ha sido destruida por Hollywood. Compone los «mamotreto» para el cine en una habitación y escucha las obras maestras de Mozart y otros en otro lugar. Poco a poco se pierde en su fantasía de ser vaquero auténtico y al final se suicida. En esta novela, el enfoque económico de Hollywood siempre destruye el arte auténtico.

Otro aspecto negativo de la cultura hollywoodense es su insistencia en destruir la individualidad, una consecuencia lógica de la industrialización capitalista del cine. Cuando su amigo Maurice le da a Eric Freyer una gira de Hollywood al principio de la novela, le dice que Los Ángeles es notable solo por la «ausencia absoluta de carácter propio»:

Sobre todo, con su carencia de personalidad propia, amigo Freyer, fíjese usted. Transitando por sus tres principales avenidas —ésta de Sunset Boulevard, aquélla de Pico Boulevard y la de Hollywood Boulevard—, uno puede imaginarse estar haciéndolo por cualquiera de las innumerables pistas de cemento existentes en cualquier ciudad norteamericana que rebase el millón de habitantes. Un prodigio de standardización, amigo Eric. (1934c: 21)

Por supuesto, Arciniega nunca había visitado Hollywood personalmente, pero hay algo de verdad en lo que dice: las ciudades norteamericanas con sus «innumerables pistas de cemento» sí se parecen mucho, como si fueran fabricadas por la misma máquina. Cuando John Barrymore invita a Eric

Freyer a su casa para festejar con las demás estrellas de cine, Arciniega compara la «simétrica regularidad» de sus coches lujosos con la apariencia simétrica de las personas:

Lo primero que vio Eric Freyer al llegar al *chalet* de los Barrymore fue una doble ringlera interminable de automóviles de más recientes marcas y de líneas caprichosas y ágiles, magníficos, brillantes, lustrosos, como si acabasen de salir de un taller de construcción, alineándose con simétrica regularidad a uno y otro lado de la ancha faja de asfalto de la avenida, hasta impedir el acceso a la misma puerta.

Luego, ya en el hotel, y desbordando por la blanca escalinata, contemplaba el policromo oleaje humano formado por las blancas almidonadas, por las alas airoosas de los fraques, por los rítmicos vestidos femeninos, sutiles como velos. Brazos y espaldas de albura de alabastro y de una belleza perfecta igual a la de las estatuas helénicas pero con un desenfadado ritmo de modernidad, emergían de la copa invertida de estos trajes, esparciendo en el ambiente un perfume aterciopelado y sensual. (1934c: 73)

La belleza de Hollywood es una belleza mecánica. Los cuerpos y la ropa de los actores son de una hermosura predeterminada, predecible y aburrida. Durante su visita a los *estudios*, Eric comenta sobre la apariencia de las mujeres «extras»:

Sus cuerpos eran también de una acabada perfección. Nada de voluminosas fofeces ni de anémicos adelgazamientos. Como siguiendo la pauta de unas medidas preestablecidas, todas se conservaban dentro de una general línea armónica, casi

exactamente ajustados al eterno patrón de la belleza clásica.
(1934c: 91)

En Hollywood los actores son nada más que los objetos de ciertas «medidas preestablecidas» que forman parte del método de fabricación de una película.

Como feminista, Arciniega se enfoca en el impacto nocivo de la cultura de Hollywood en la vida de muchas mujeres. Se dan muchos detalles del sistema cruel de seleccionar a las «extras». Compara lo que pasa en Hollywood a lo que pasaba en los mercados de carne humana o lo que ocurre en ciertos países donde todavía «la mujer es adquirida como una mercancía para animar la somnolencia de los harenes». Para poder trabajar en la industria cinematográfica, las mujeres tienen que someterse a muchos abusos. Para los directores, las mujeres son como ganado:

Un día, hacen falta mujeres desnudas para cualquier comedia musical u opereta. Labor sencilla. La mercancía es abundante y no hay más que escoger. Un simple aviso, y a los pocos momentos bulle aquí un ejército de solicitantes. Pero por lo mismo que sobra el producto, la selección es de verdadero tamizamiento. Entran en grupos de quince en quince o de veinte en veinte. Azoradas, calculando de antemano sus probabilidades de aceptación, viendo en cada compañera una rival. En la estancia hay un muchacho encargado de anotar nombres.

Entra el seleccionador. Un hombre hosco, brutal, con una mirada de frío negociante insensible a los dolores humanos, encasquetado el sombrero y las manos en los bolsillos del pantalón.

—Desnúdense.

La operación, centenares de veces repetida, no causa en estas mujeres la menor sombra de rubor; ni siquiera de molestia. Están

acostumbradas. Mientras caen, desprendidos a sus pies, vestidos, combinaciones, camisas y medias como suaves raudas de espuma, algo más importante que su propia desnudez las preocupa: si serán aceptadas para poder ganarse los diez o doce dólares de sueldo que necesitan para vivir. (1934c: 98-99)

Aquí Arciniega ofrece una crítica fuerte de la cultura cinematográfica de Hollywood y de la sociedad estadounidense en general. Bajo la mirada masculina, el sistema capitalista ha corrompido la sociedad tanto que las mujeres se han convertido en un «producto» que «sobra». La autora concluye que la situación de estas mujeres en Hollywood es peor que la de las antiguas esclavas en venta, porque las mujeres que quieren ser actrices tienen que sonreír bajo la mirada del seleccionador, mientras que las esclavas por lo menos podían expresar su dolor un poco:

La antigua esclava en venta podía al menos esbozar un tímido gesto de turbación ante el frío ojo del mercader y aún escamotear hábilmente su belleza, temiendo el destino que le daría su nuevo dueño. Estas voluntarias esclavas actuales, no. Sus dueños tiránicos eran el Hambre y la Necesidad y, para vencerlos, todas las armas eran buenas. (1934c: 99)

Lejos de ser una novela frívola y romántica, *Vidas de celuloide* es una diatriba en contra del abuso de la mujer a causa de los excesos del sistema capitalista. Arciniega subraya este mensaje cuando sugiere que son los espectadores del cine —los consumidores— los que posibilitan este abuso cada vez que pagan las entradas. Según Arciniega, las películas mienten. Crean la ilusión de un paraíso, un lugar donde las mujeres bellas sonríen y viven felizmente, pero la realidad es otra. Como Maurice Roger le dice a Eric Freyer:

— Y estas muchachas, amigo Eric, son esas *girls* alegres, desenvueltas, picarescas y aparentemente felices que hacen luego en los *talkyes* las delicias de los públicos, incitándolos a soñar con sus rítmicos movimientos, con sus sensuales formas incitantes —en un bello paraíso artificial de eternas sonrisas y perpetuo holgorio. Las mismas que se anuncian más tarde en los colorinescos carteles de propaganda como una mercancía de exhibición con el título de: «¡200 *GIRLS*, 200! » ¡Un sarcasmo! (1934c: 99-100)

Para Arciniega, Hollywood es un lugar que representa las mentiras persistentes y sumamente fetichistas del capitalismo. El sexo vende, y Hollywood era la capital mundial de esta industria. La autora no niega que estas mentiras pueden ser entretenidas. A la escritora le fascinan las películas, y se notan con frecuencia su conocimiento del cine y su entusiasmo por las estrellas. Sus descripciones de los actores verdaderos que salen en la novela son los retratos de una aficionada. Adolphe Menjou es «este gran señor del escepticismo y de los finos galanteos mundanos» (1934: 9). Ethel Barrymore es «la graciosa Ethel, siempre sonriente a pesar de la acerada dureza de su carácter de mujercita enérgica, y teniendo para cada invitado la palabra a punto, el gesto exacto, la frase ingeniosa» (74). Chaplin es «el padrecito de la hilaridad sentimental [...] sonriendo con su sonrisa de hombre al margen del mundo y siempre encogido dentro de eterno gesto humilde de perrillo vagabundo, merodeador de todas las dramáticas “luces de la ciudad”» (74). Arciniega reconoce el talento y el poder atractivo del cine. Es obvio que admira ciertos «productos» de Hollywood, pero intenta no imitar los aspectos ilusorios y superficiales de la ciudad en su novela. La trama de la obra, por ejemplo, no es típica para un melodrama de Hollywood. Eric nunca vuelve a su primera esposa y también se divorcia de la vampiresa Olga D’Anti. Al final, Eric habla con su primera esposa, pero Henriette ya es una mujer

más independiente con sus propios planes. Piensa casarse, pero esta vez no es por el amor sino por razones prácticas, la amistad y la ayuda mutua. Mientras tanto, Eric está solo, pierde su palacete en Hollywood, viaja a París, anda sin rumbo por las calles y un día se encuentra con su segunda exesposa, Olga. El final para las dos antiguas estrellas no es feliz. Los dos se dan cuenta de que el cine les ha absorbido la vida, que no les queda nada sino unos metros de celuloide.

BIBLIOGRAFÍA

ARCINIEGA, Rosa

- 1930a «Una gran actriz mejicana en Madrid». *Crónica*, 4 de mayo, pp. 1 y 5.
- 1930b «Los caricaturistas célebres: Un rato de charla con Xaudaró». *Crónica*, 25 de mayo, p. 13.
- 1930c «La enfermedad del delegado de la Prensa del Perú: Una entrevista en Santa Alicia Hospital con don Luis Varela y Orbegoso». *Nuevo Mundo*, 30 de mayo, p. 13.
- 1931a «La elección de la “Señorita Andalucía”: Lucy Arjos no es mujer de su casa. Practica los deportes y le gusta el cine». *La Unión Ilustrada*, 01 de febrero, pp. 20-21.
- 1931b *Crónica*, 4 de mayo, p. 5.
- 1931c «Apuntes: De la condición de escritor». *La Gaceta Literaria*, N. 108, 15 de junio, p. 3.
- 1931d «Escuelas cometas. Ideas al vuelo». *La Gaceta Literaria*, N. 113, 01 de septiembre, p. 3.
- 1931e «Desnudismo y pijamas». *Nuevo mundo*, 25 de septiembre, p. 18.
- 1933a «Los peligrosos juegos del espionaje femenino: Realidades tenebrosas que parecen fábulas imaginarias y fábulas imaginarias que son palpables realidades». *Nuevo Mundo*, 13 de enero, p. 14.
- 1933b «¿Ha de ser el mundo dilapidador o ahorrativo en esta hora de crisis?». *Nuevo Mundo*, 27 de enero, p. 8.
- 1933c «Vida cultural. Conferencia de Rosa Arciniega en el Ateneo». *La Época*, 10 de julio, p. 6.
- 1933d «Rostros y hechos de la vida cultural». *Nuevo Mundo*, 14 de julio, p. 34.
- 1933e «Una mujer fatal». *Blanco y Negro*, 3 de septiembre, pp. 115-116.
- 1934a «*Vidas de celuloide*». *Cinegramas*, 16 de diciembre, p. 14.
- 1934b *Mosko-Strom: El Torbellino De Las Grandes Metrópolis. Novela*. 2.^a ed. Madrid: Editorial Cenit.
- 1934c *Vidas de celuoide: La novela de Hollywood*. Madrid: Editorial Cenit.
- 1935 «Charles Chaplin y su teoría del cine sin palabras». *Cinegramas*, 30 de junio, pp. 211-212.

- 2019 [1932] *Mosko-Strom. El torbellino de las grandes metrópolis*. Edición de Inmaculada LERGO. Sevilla: Renacimiento.
- 2021a [1932] *Mosko-Strom. El torbellino de las grandes metrópolis*. Edición de Inmaculada LERGO. Lima: Pesopluma.
- 2021b [1934] *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*. Edición de LERGO, Inmaculada y Roberta PREVITERA. Sevilla: Espuela de Plata.

CARETAS

- 2021 «Video: El rescate de la obra literaria de Rosa Arciniega», 13 de octubre. Recuperado de <https://caretas.pe/cultura/video-el-rescate-de-la-obra-literaria-de-rosa-arciniega/>

CHACEL, Rosa

- 2013 [1928] «Chinina-Migone». En HILLER, Anna E. *Great Spanish and Latin American Short Stories of the 20th Century. Grandes Cuentos Españoles y Latinoamericanos del Siglo XX: A Dual-Language Book*. Mineola, NY: Dover, pp. 73-92.

EL SOL

- 1933 «Conferencias: “La revolución permanente en el arte”, por Rosa Arciniega», 9 de julio, p. 4.

ESTAMPA

- 1932 «Ante las mujeres valencianas entusiastas de la aviación... Rosa Arciniega realiza vuelos arriesgados». Imágenes fotográficas. 16 de julio, p. 25. Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional de España.
- 1934a «Preguntas de *Estampa*: ¿Qué piensa Ud. hacer cuando sea vieja?». 20 de enero, pp. 25-26.
- 1934b «Las mujeres en el arte». Imágenes fotográficas. 17 de marzo, p. 17. Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional de España.

FORNET, Emilio

- 1934 «Las mujeres en el arte». *Estampa*, 17 de marzo, pp. 16-18.

GARCÍA MALDONADO, Begoña

2010 «La participación de las mujeres en la difusión de la cultura (1920-1936). Aproximación a través de las fuentes hemerográficas». *Derecom*, N. 4, Nueva Época, diciembre-febrero. Recuperado de <http://www.derecom.com/secciones/opiniones/item/140-la-participacion-de-las-mujeres-en-la-difusion-de-la-cultura-1920-1936-aproximacion-a-traves-de-las-fuentes-hemerograficas>

GARRÁN HERRÁEZ, Enrique (dibujante)

1931 Dibujo. «Una novela social. *Engranajes*». *El Imparcial*, 24 de mayo, p. 8. Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional de España.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón

1923 *Cinelandia: novela grande*. Valencia: Editorial Sempere.

GONZÁLEZ, Julián S.

1930 *La danzarina del estanque azul (novela de la vida latina en Cinelandia)*. Hollywood: Latin American Pub. Co.

1934 *Noches de Hollywood: novela*. México: Editorial Latino Americana.

IWASAKI, Fernando

2003 «El terror americano de González-Ruano». *Blanco y Negro Cultural*, 5 de julio, p. 18.

LEONARDO LOAYZA, Richard Angelo

2022 «Distopía, futurismo y maquinización en Mosko-Strom de Rosa Arciniega». *Lectora*, N. 28, pp. 113-132.

LERGO, Inmaculada

2020 «Rosa Arciniega: vanguardia y compromiso». *Quipu virtual. Boletín de cultura peruana-Ministerio de relaciones Exteriores*, N. 12, pp. 1-4.

2021a Prólogo. «Una distopía de la modernidad: *Mosko-Strom* de Rosa Arciniega». En ARCINIEGA, Rosa. *Mosko-Strom*. Lima: Pesopluma, pp. 11-32.

2021b «Rosa Arciniega y el cine: *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood; luz detrás de los focos*». *Revista de Escritoras Ibéricas*, Vol. 9, pp. 73-107.

LUZ

1934 «Lyceum Club», 4 de mayo, p. 5.

MALBOYSSON, Enrique

1932 «Ante las mujeres valencianas entusiastas de la aviación...Rosa Arciniega realiza vuelos arriesgados». *Estampa*, 16 de julio, pp. 26-28.

MARQUINA, Rafael

1931 «*Engranajes*». *La Gaceta Literaria*, 01 de junio, p. 15.

MULVEY, Laura

2001 [1975] «El placer visual del cine narrativo». En WALLIS, Brian (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Traducción de Carolina DEL OLMO y César RENDUELES. Madrid: Akal, pp. 364-377.

MUNDO FEMENINO

1934 «Movimiento Feminista. En el Lyceum Club», 01 de julio, p. 33.

NORIEGA HOPE, Carlos

1920 *El mundo de las sombras: El cine por dentro y por fuera*. México: Botas.

NUEVO MUNDO

1930 «Cómo se crían los hijos de nadie. El Instituto Provincial de Puericultura y Colegio de la Paz (antes inclusa)». Imágenes fotográficas. 10 de enero, p. 16. Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional de España.

OLMEDILLA, Juan G.

1930 *Crónica*, 18 de mayo, p. 7.

ONDAS

1933 «Teatro radiofónico español», 10 de junio, p. 5.

PALMA, Clemente

1934 *XYZ: novela grotesca*. Lima: Ediciones Perú Actual.

PASO, Antonio

1932 *Yo soy la Greta Garbo: (Vida, pasión y triunfo de una estrella de la pantalla): Jugete cómico, en tres actos*. Madrid: Rivadeneyra.

RUIZ ORTEGA, Gabriel

2021 «Inmaculada Lergo: “La novela “Mosko-Strom” de Rosa Arciniega engancha al lector desde el primer párrafo. Es una distopía de la modernidad” | Entrevista». *Caretas*, 13 de marzo. Recuperado de <https://caretas.pe/cultura/la-novela-mosko-strom-de-la-escritora-peruana-rosa-arciniega-engancha-al-lector-desde-el-primero-parrafo-es-una-distopia-de-la-modernidad-dice-la-literata-espanola-inmaculada-lergo-entrevi/>

SERRANO ANGUIA, Francisco

1933 *En la pantalla las prefieren rubias: Comedia en tres actos y en prosa*. Madrid: La Farsa.

SILVEIRA ARMESTO, Blanca

1932 «Preguntas de *Crónica*. Señora o señorita, ¿cómo se han portado los hombres con usted?... ¿Bien o mal?». *Crónica*, 10 de enero, pp. 20-21.

TORRES BODET, Jaime

1933 *Estrella de día*. Madrid: Espasa-Calpe.

URETA, Alberto

1935 «Perú», *Almanaque literario*, 01 de enero de 1935, pp. 267-270.

ZEGARRA, Chrystian

2022 «Fetishism and the Male Gaze in Jaime Torres Bodet's *Day Star*». En MABREY, María Cristina C. y Leticia PÉREZ ALONSO (Eds.), *Cinematic Representations of Women in Modern Celebrity Culture, 1900–1950*. Nueva York: Routledge, pp. 240-263.

ALFONSINA STORNI Y EL GOZO EN LA SALA DE CINE¹

Marianne Leighton Cariaga
Pontificia Universidad Católica de Chile
Universidad Alberto Hurtado

¿Qué se puede hacer salvo ver películas?

Charly García. *Qué se puede hacer salvo ver películas* (1977)²

1. Introducción

En 1985 se estrena *La rosa púrpura del Cairo* del cineasta estadounidense Woody Allen. Su situación inicial me hace convocarla al inicio de este ensayo: la protagonista, Cecilia, es una mujer que encuentra en su afición al cine el consuelo ante una vida de desamor y violencia intrafamiliar (está casada con el estereotipo por excelencia del hombre machista: golpeador, vago, juerguista y mujeriego) en medio de la Gran Depresión que asoló a Estados Unidos³ durante la década de 1930. La película imagina el alcance que la experiencia cinematográfica puede haber tenido para una mujer insatisfecha. No obstante, a mi juicio, la narración permanece fija en el

¹ Este ensayo se enmarca en el proyecto postdoctoral Fondecyt 3190362 («La tradición de la visualidad en la poesía hispanoamericana»), del cual soy investigadora responsable. La investigación contó con el patrocinio de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile (ANID) y el Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos (CECLA) de la Universidad de Chile.

² Tema del álbum *Películas* de 1977, creado por la banda La máquina de hacer pájaros. El grupo estuvo conformado por Charly García, Óscar Moro, Carlos Cutaia, Gustavo Bazterrica y José Luis Fernández.

³ Aunque se trató de una crisis que afectó a muchos países, la película se limita a representar los alcances de la crisis en EEUU y, concretamente, en la ciudad de New Jersey (las breves tomas de Los Angeles solo operan como metonimia de la industria cinematográfica o, más concretamente, del *star system*).

circuito convencional: gracias a la condición profundamente inmersiva de la sala de cine, la mujer asiste a las proyecciones para vivir fantasías que le permiten encontrar refugio momentáneo. En suma, va para soñar aunque, indefectiblemente, siempre vuelva a la desagradable realidad⁴. El cine, así, no es más que un suplemento evasivo.

La ruina del *happy end* con la que concluye la película de Allen es muy profunda. No solo porque Cecilia haya sido traicionada al elegir la realidad (engañosa) por sobre la ficción (elige al actor de carne y hueso, en vez del personaje de quien se había enamorado), sino porque retorna a la sala de cine sin haber producido ningún cambio en su subjetividad. La película finaliza con una escena de baile entre Fred Astaire y Ginger Rogers; enseguida, la cámara enfoca el primer plano de Cecilia, sonriendo. Nuevamente, evasiva y alienada, la personaje queda pegada en el mismo circuito de deseo escópico.

A partir de este caso paradigmático, me pregunto: ¿es posible pensar que, en los inicios de la experiencia masiva cinematográfica, las mujeres hayan tenido otras vivencias, ajenas a la identificación⁵ y el consuelo terapéutico, casi como al modo de una píldora o droga que permite tolerar la crueldad de la realidad?, ¿cómo hubiese pensado una autora mujer una escena similar?

Basta retroceder a la misma década representada en el film de Allen, la de 1930, para encontrarnos con una autora que concibió en la revolución tecnológica del cine una posibilidad para sentir diferente y, por cierto, mirar de otra manera. Me refiero a la poeta argentina Alfonsina Storni (1892-1938). Es curioso pensar en Storni como contraposición a la espectadora de *La rosa púrpura del Cairo*, pues las lecturas convencionales siguen empecinándose en ver en ella a una escritora que reproduce la retórica amorosa hegemónica⁶.

⁴ Cecilia asume muy claramente el rol evasivo del cine. Incluso, aconseja a su marido, la razón principal del malestar de su vida, que vaya porque así «olvidará sus problemas».

⁵ Para una exposición clarificadora sobre el concepto psicoanalítico de identificación y su apropiación por la teoría y crítica de cine, consultar Aumont (1983).

⁶ De hecho, sigue imperando la leyenda de que su suicidio se debió al desamor, y no se considera el factor real: los dolores padecidos por el cáncer terminal que padecía. ¿La razón? Una lectura de su poema de despedida, el que envió al periódico *La Nación* pocas horas antes de morir, enfocada de manera excesiva en su estrofa final: «[...] Ah, un encargo:/si él llama

Una «comadrita chillona», como diría Jorge Luis Borges. Pero, como ya se percató una crítica atenta como Delfina Muschiatti, Alfonsina poseía dos voces. Y, podríamos jugar con eso, dos (o muchas más) miradas.

La radical transformación de la poética de Storni se consolida en 1938, año en que sale a la luz su poemario *Mascarilla y trébol*, el último libro⁸ que la argentina publicaría en vida. El poemario no solo consolida el cambio en su estilo poético que ya había comenzado a germinar en *Ocre* (1925), libro que permite «seguir el movimiento que lleva al revés de una retórica y el fin de una servidumbre» (Muschiatti 2018: 21); incluso, lo radicaliza y exagera. Quizás sea esta la razón que llevó a Alfonsina a anticiparse: ante la posible incompreensión de sus fieles lectores y lectoras, *Mascarilla y Trébol* va antecedido de un preámbulo titulado «Breve explicación». En estas líneas queda clara la cercanía de la poeta con el espíritu de vanguardia (la invitación a que su lectora o lector tomen una actitud de colaboración⁹) y la influencia de los ritmos agitados de la vida urbana en su creación —«escribí la mayoría en pocos minutos, a lápiz en un lugar público, un vehículo en movimiento» (2018: 388)—. Para hacer más patente aún que su voz ya abandonaría, ojalá del todo, los corsés de la poesía amorosa, el primer poema del libro realiza una acción alegórica extrema: el asesinato del dios Eros.

Y, así, motivada por «cambios psíquicos fundamentales» (Storni 2018: 388), la poeta crea una serie de antisonetos¹⁰ en los que la hablante toma

nuevamente por teléfono/le dices que no insista, que he salido...» (2018: 594).

⁷ Todos los textos poéticos de Alfonsina Storni citados en este ensayo siguen la versión propuesta en el volumen *Poesía*, editado y prologado por Delfina Muschiatti.

⁸ Alfonsina publicó los libros de poesía *La inquietud del rosal* (1916), *El dulce daño* (1918), *Irremediablemente* (1919), *Languidez* (1920), *Ocre* (1925), *Mundo de siete pozos* (1934) y *Mascarilla y trébol* (1938). Además, el libro de poemas en prosa *Poemas de amor* (1926), así como numerosos poemas y crónicas aparecidos en diarios y revistas argentinos.

⁹ Dice Storni: «Pero ¿acaso la sensibilidad y cultura medias del público no están pidiendo eso: colaborar con el escritor, el plástico, el músico, etcétera? (Los movimientos vanguardistas en arte y política se apoyan en el hecho social de esta colaboración, cada vez más exigida)» (2018: 387).

¹⁰ La calificación de «antisonetos» por parte de Storni obedecería, en el plano formal, a la ausencia de rima entre los versos. Aparte de eso, los poemas mantienen la cantidad de versos (14) y estrofas (dos cuartetos y dos tercetos) propia de este género poético tradicional. Sugiero

la forma de una mujer independiente que transita por la ciudad, mirando. Mira objetos comunes como una lágrima, una gallina o un lápiz, haciendo visibles su relevancia y, en el caso del último, su potencialidad explosiva para transformar la realidad. Ve también el Río de la Plata en distintas horas del día. Pero también observa con el lente renovador que le aporta una de las tecnologías de comienzos de siglo XX que vino a revolucionar las maneras de representar, ver y, por cierto, sentir. Me refiero, claro está, al cine¹¹.

En dos poemas, la hablante ingresa hacia la oscuridad del teatro, se sienta cómoda y aislada del exterior, y mira películas. Estos textos se llaman «Mar de Pantalla I» y «Dibujos animados II» y, en su articulación, establecen campos escópicos¹² en los que la mirada se ejecuta en un sentido doble: por un lado, la hablante/espectadora asiste a la proyección de dos escenas cinematográficas que el poema liga en una continuidad narrativo-montajista; por otro, y en paralelo, la mirada se enfoca en el propio acto de mirar.

En este ensayo interpretaré los poemas como la puesta en escena de un ejercicio visual ejercido por una sujeta femenina que, como una *flaneuse*¹³

consultar el artículo de Jill Kuhnheim (ver bibliografía) para profundizar en la conexión del proyecto poético y la vida de la poeta con la elección de esta forma de composición.

¹¹ Al momento de concluir la escritura de este ensayo, tuve la fortuna de enterarme de la existencia de un «argumento cinematográfico», titulado «Escuela nocturna», que Storni escribió hacia 1934 y que nunca llegó a materializarse en una película. Un fragmento de este guion fue publicado por Carlos Andreola y, a pesar de dar a conocer solamente una breve muestra del texto, otorga elementos reveladores que evidencian la familiaridad de Storni con el campo fílmico, así como su pericia para emplear diversas técnicas cinemáticas (plano contrapicado, por ejemplo): «El lente toma la Torre de los Ingleses de la plaza Retiro de abajo arriba, enfoca el reloj que marca las 18.45; se oyen las campanadas de la torre» (Storni 1963: 95). Dejo apuntado como tarea pendiente la búsqueda del guion completo para un posible estudio crítico.

¹² La noción de «campo escópico» surge en el marco del psicoanálisis lacaniano. Entiendo por él la situación en la cual se ejerce la pulsión escópica o pulsión de ver. Todo campo escópico opera según la lógica del deseo, desde la escisión que caracteriza a todo sujeto. Quien ve desea eso de lo que se ha separado primitivamente, el objeto a minúscula que, en este campo específico, es la Mirada del Otro, el lugar desde el cual el mundo me mira, ese lugar que nunca podré poseer y al que solo accederé de manera pulsante, titilante, fugaz.

¹³ Podría leerse todo el poemario *Mascarilla y Trébol* como los antisonetos escritos por una mujer que pasea por la ciudad (fundamentalmente, Buenos Aires). Esta figura de la *flaneuse* toma la forma de la viajera que mira y registra en una serie de poemas en prosa que Storni

del siglo XX, entra en contacto con la revolución escópica que significó el cine al transitar por la ciudad sudamericana de finales de la década de los 30. Me preguntaré qué modos de percepción adopta la hablante espectadora, cómo incide su vivencia de género en la experiencia cinematográfica, con qué se identifica y qué formas toma su pulsión escópica. Mi propuesta interpretativa es que los dos poemas llevan a la letra el sentir de una experiencia cinematográfica doble. Mientras que «Mar de Pantalla I», sería la experiencia femenina del deseo y goce abismado en la imagen, «Dibujos animados II» plantea una posición distanciada y crítica, en la cual se reflexiona acerca de la ficción e ilusión de los dibujos en movimiento, como símiles de su vivencia como persona.

Se trata, en suma, de dos formas de mirar propias de una subjetividad que ha comenzado a despegarse de la cadena de significantes amorosos que no solo amordazaron su otra voz sino que también pusieron anteojeras a su conexión visual con el mundo. Esas barreras a la mirada la obligaban a ver la pantalla de cine como el espacio de proyección para ciertas fantasías (la del amor romántico, en primer lugar) e identificaciones secundarias. Storni muestra que el cine no es solamente refugio desesperado ante una realidad cruel (como se muestra en la película de Allen), sino también el espacio creativo donde se pueden ensayar otras formas de mirar, sentir y, por cierto, desear.

2. «Mar de pantalla I» o de la imposible *rosa púrpura del Cairo* a la certeza de la *mística flor, técnica y fría*

Cecilia, la protagonista del largometraje de Woody Allen, asiste casi Ca diario al cine Jewel para ver la película en blanco y negro *La rosa púrpura del Cairo*. En una escena de esta película dentro de la película, Tom Baxter, el arqueólogo de la que está prendada la joven cinéfila, cuenta que su presencia en Egipto se debe a la necesidad de comprobar una leyenda.

publicó en varios medios periodísticos durante la década de 1930. Para la vinculación entre viaje, mirada femenina y tecnología en Storni, consultar mi artículo «Kodak pampeano...» (2021).

Según esta, un famoso faraón hizo pintar en las paredes una rosa púrpura para su reina. Tan intenso era el amor que le profesaba que ahora, en su tumba, crecen rosas de ese color.

La leyenda muestra cómo la fuerza del amor puede romper las barreras que escinden la ficción de la realidad. Y, aunque en el mundo de Cecilia pareciera que el milagro también se produjo, el final la conduce a la desilusión por medio de un acto traicionero. De hecho, creo que la traición es doble, pues la escena en la cual se queda pegada al final es una de baile entre Fred Astaire y Ginger Rogers, una pareja que flotaba en el celuloide pero que, en la realidad, se despreciaba. Las rosas púrpuras no se encuentran porque, además, no se siguieron buscando.

En cambio, en los poemas de Storni, la flor sí permanece como huella o promesa. Es, desde un punto de vista formal, el elemento que articula «Mar de Pantalla I» y «Dibujos Animados II»; uno termina y el otro comienza con un verso reiterado: «una mística flor, técnica y fría». Dentro de la escena cinematográfica en la que se nos invita a participar, la anáfora no crea solamente una sensación de continuidad sino que también rememora la noción de montaje. Así, aunque los poemas no pretenden ser «poemas-films», pues su foco se dirige hacia la experiencia de la espectadora, Storni toma un préstamo intermedial que nos induce a leer ambos textos como si se tratasen de momentos de mirada hacia un único cortometraje. O, tal vez, como si se tratase de una sola experiencia en la sala de cine conformada por dos secuencias visuales diferentes: la de la imagen proyectada del mar (seguramente, y según la lectura sugerente de Aleksander Sedzielarz, el que bañaba las costas de Mar del Plata¹⁴) y la de unos dibujos animados.

Comencemos con la lectura del primer poema.

¹⁴ Dice Sedzielarz en su tesis doctoral: «The 1938 poem “Mar de Pantalla,” is an anagram of all of the letters that make up the name of the place—Mar de Plata—so that she composed this film poem indicating the ultimate correspondence between place, name and medium. For Storni, Mar de Plata, the “sea of silver,” can thus be understood as sharing an unbreakable semiotic link with the silver screen» (2022: 93).

Se viene el mar y vence las paredes
y en la pantalla suelta sus oleajes
y avanza hacia tu asiento y el milagro
de acero y luna toca tus sentidos:

Respiran sal tus fauces despertadas
y pelea tu cuerpo contra el viento,
y están casi tus plantas en el agua
y el goce de gritar ya ensaya voces.
Las máquinas lunares en el lienzo
giran cristales de ilusión tan vivos
que el salto das ahora a zambullirte:

Se escapa el mar que el celuloide arrolla.
y en los dedos te queda, fulgurante,
una mística flor, técnica y fría.
(Storni 2018: 415)

La escena poetizada transcurre en una sala de cine en la cual una espectadora se enfrenta a la imagen del mar en movimiento. Una voz poética se dirige a ella, lo que interpreto¹⁵ como un desdoblamiento. Así, voz y mirada son parte de una misma subjetividad que emplea esta lógica para generar una posición de reflexión. Es, por ende, una sujeta poética que, al mirar su mirar, lo fija en palabras.

La primera estrofa nos indica que el fenómeno de la imagen proyectada afecta la percepción sensorial de la espectadora de manera muy radical.

¹⁵ Aunque el poema carece de marcas genéricas, opto por esta lectura por dos razones: el contexto del libro en el que están contenidos ambos poemas, en el cual sí hay marcas de una hablante femenina que recorre la ciudad de Buenos Aires; y el uso del tú para producir un desdoblamiento en el que un sujeto que conversa a sí mismo es un recurso bastante común, incluso, en el habla cotidiana.

Como le ocurrió, según la leyenda, al público que presenció la película de los hermanos Lumière «L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat» (1896), también ella cae en la ilusión cinematográfica de manera intempestiva lo que el verbo «venirse» expresa de manera elocuente: «Se viene el mar». La ilusión la gana a tal extremo que la pantalla se torna permeable («vence las paredes»). Pero lo que le llega no es el héroe que calza con la horma de su fantasía, sino el despertar de sus sentidos que es propiciado por el arribo ilusorio del océano.

En la poética de Alfonsina Storni, el mar tiene un lugar destacado. Concuero con Komai en que, en varios de sus poemas, el océano es una entidad que representa «un lugar de refugio y, ocasionalmente, un espacio fantástico donde desaparece el límite entre la vida y la muerte» (2021: 31). Agregó de igual manera que, en textos como «Círculos sin centro»¹⁶, el mar es posibilidad de renacimiento y libertad: «Sobre tu esmeralda fría/mi carne no quería quemar,/mi corazón se volvía/verde como la carne del mar.//Le decía a mi cuerpo: ¡renace!/A mi corazón: ¡no te quieras parar!/Mi cuerpo quería echar raíces,/raíces verdes en la carne del mar» (Storni 2018: 355-356).

Pero es «Un cementerio que mira al mar», incluido en el poemario *Langüidez* de 1920, el poema donde la representación de las aguas oceánicas alcanza una similitud mayor con el texto que nos ocupa. Si, en su segunda estrofa, enfatiza la posibilidad de que los muertos encuentren una transfiguración:

Os estáis junto al mar que no se calla
 Muy quietecitos, con el muerto oído
 Oyendo cómo crece la marea,
Y aquel mar que se mueve a vuestro lado,
Es la promesa no cumplida de una
Resurrección (Storni 2018: 254; las cursivas son mías)

¹⁶ Parte de la sección «Motivos de mar» del poemario *Mundo de siete pozos* (1935).

en la quinta se elucubra cómo «la milagrosa danza de las aguas» (255) liberaría las osamentas, otorgando a los cadáveres una nueva posibilidad de existir en aquella masa de vida indiferenciada y, rescatemos este rasgo, de movimiento incesante:

Entonces, como obreros que comprenden,
Se detendrán las olas y leyendo
Las lápidas inscriptas, poco a poco
Las moverán a suaves golpes, hasta
Que las desplacen, lentas, y os liberten.
¡Oh, qué hondo grito el que daréis, qué enorme
Grito de muerto, cuando el mar os coja
Entre sus brazos, y os arroje al seno
Del grande abismo que se mueve siempre! (255)

Esa misma experiencia la podemos encontrar en el poema de *Mascarilla y Trébol*, aunque en este la posibilidad de liberación no acontece como respuesta ante la piadosa pregunta de una hablante que se compadece del encierro final de los muertos. En esta ocasión, aunque también exista un espacio cerrado, su valoración es la contraria: la sala de cine es el lugar donde el abismo del mar podría cogerla entre sus oleajes para liberarla. Lo cerrado pasa de encierro a escenario para la liberación, aunque esta solo sea de carácter ilusorio.

Si bien es posible interpretar la hipérbole del mar que vence las paredes como alusión a la clásica cuarta pared que, al desleírse, produciría el cruce de planos entre realidad y ficción, postulo que las barreras superadas también son aquellas que constriñen la mirada de una mujer. Resignifico, en este punto, la concatenación de los dos poemas/secuencias cinematográficas: la espectadora de cine transforma su acto perceptivo en creación intermedial: sus dos poemas concatenados o, en lenguaje cinemático, montados, pegoteados,

zurcidos forman un cortometraje de sensaciones, sin el mandato de la narrativa como discurso convencional.

La imagen que, cuando «suelta sus oleajes», libera la mirada produce un efecto mágico («el milagro») en ella («toca») gracias a las posibilidades de su técnica («acero»). Pero, a diferencia del terror que habría hecho huir a los primeros espectadores de la película de los cineastas franceses, en este caso, la espectadora experimenta algo bien diferente. Es la fascinación valiente que la hace permanecer en la sala y declararse, así, dispuesta y disponible para que venga el mar y se la trague, absorbiendo su identidad para hacerla parte de la imagen como encarnación de la otredad. Es una vivencia del imaginario extrema en la que el deseo es el de retornar a un estado de indiferenciación¹⁷ acuático. Entonces, recabando en otro sentido del verbo «venir»¹⁸, el mar que se viene es también la entidad que, al empezar a moverse, excita el apetito y el deseo¹⁹.

Aparte del verbo ya mencionado, el poema nos ofrece numerosas marcas textuales que hacen análogos el goce erótico y el disfrute de la experiencia cinematográfica. Los sentidos de la espectadora son afectados («toca tus sentidos») y lo que se desencadena es un despertar. Mas no, exclusivamente, de la mirada, sino del cuerpo en su condición más animal. No es gratuita la alusión a las «fauces despertadas», metáfora que leo de dos maneras que, no obstante, están vinculadas. Primero, hablaría del apetito sexual incitado,

¹⁷ El cual, tal vez, sea metáfora del estado previo al nacimiento.

¹⁸ El *Diccionario de la lengua española* de la RAE consigna: «13. intr. Dicho de un afecto, de una pasión o de un apetito: Excitarse o empezarse a mover».

¹⁹ Otro texto literario de la época plantea la conexión entre agua y autoerotismo. Me refiero a *La última niebla* (1934) de María Luisa Bombal, publicada por primera vez en Buenos Aires, bajo el patrocinio de Oliverio Girondo y Norah Lange. Ante la perturbación que le produce la presencia de una mujer que toca el piano en su casa, Brígida, la protagonista bombaliana, huye a un jardín y, luego de haberse desnudado, entra en las aguas de una laguna: «No me sabía tan blanca y tan hermosa. El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales. Nunca me atreví antes a mirar mis senos; ahora los miro. Pequeños y redondos, parecen diminutas corolas suspendidas sobre el agua. Me voy enterrando hasta la rodilla en una espesa arena de terciopelo. Tibias corrientes me acarician y me penetran. Como con brazos de seda, las plantas acuáticas me enlazan el torso con sus largas raíces. Me besa la nuca y sube hasta mi frente el aliento fresco del agua» (40).

salvaje y animal, y que hace aparecer al gusto y al olfato. Segundo, «las fauces despertadas» harían retornar la pulsión oral en la cual el deseo estaba puesto en incorporar el objeto deseado al comerlo y, por ende, suprimirlo. En el poema de Storni pasa al revés: es la espectadora la que quiere ser engullida por la imagen que desea. Es, como dice Jean Louis Baudry, una escena en la cual «el orificio visual ha reemplazado el orificio bucal, la absorción de imágenes es al mismo tiempo absorción del sujeto en la imagen, preparado, predigerido por su entrada en la sala oscura» (citado en Aumont 1983: 260).

Dispuesta para la absorción, la ilusión que excita a la espectadora activa su imaginación táctil («y están casi tus plantas en el agua») y la lleva a alcanzar un punto de compenetración tan grande con la imagen que colinda con el éxtasis y sus manifestaciones audibles («y el goce de gritar ya ensaya voces») para, finalmente, desembocar en su consecuencia esperada: el arrojamiento hacia el estado de indiferenciación orgásmica («el salto das ahora a zambullirte»).

De esta manera, Alfonsina Storni muestra una forma diferente de la mirada femenina. Es una que se entrega gozosamente a la otredad y, a diferencia de la mirada masculina (*male gaze*) que, según Laura Mulvey, habría monopolizado la experiencia de ver películas, no pretende vigilar castigadoramente ni fetichizar la imagen²⁰. En oposición a las posiciones de mirada hegemónicas masculinas, el poema escenifica una contra-posición que resiste y transgrede (Pollock 2013: 143). La forma en que la espectadora disfruta es más radical aún, pues no pasa por la alcabala de la identificación²¹ secundaria²². En la oscuridad de la sala, ella entra en un trance muy parecido al

²⁰ Breve síntesis de las dos posibilidades que adopta la *male gaze*, según la teorización de Laura Mulvey expresada en su artículo «Placer visual y cine narrativo», publicado originalmente en la revista *Screen* (otoño 1975).

²¹ Laplanche y Pontalis definen, psicoanalíticamente, este signifiante: «Proceso psicológico mediante el cual un sujeto asimila un aspecto, una propiedad, un atributo de otro y se transforma, total o parcialmente, sobre el modelo de éste. La personalidad se constituye y se diferencia mediante una serie de identificaciones» (1996: 184).

²² En la experiencia del espectador de cine, Aumont (1983) indica una distinción entre identificación primaria, la cual se establece con el sujeto de la visión (representado en la cámara) e identificación secundaria, en la cual la persona que mira se refleja en la figura semejante en la ficción; es decir, con el personaje.

erotismo (Barthes 2009), pero no difuso, sino intenso en su sensorialidad, en su humedad y en su acumulación. El recurso al polisíndeton de la conjunción copulativa «y» lleva al cuerpo de la letra dicho erotismo acumulativo: visual, olfativo, táctil y auditivo. En suma, perfectamente sinestésico.

Storni construye una vidente²³ cuyo deseo es despertado por una imagen inusual para la expectativa convencional; ya no la proyección fantasmática masculina (la pareja ideal, la media naranja, el hombre que vendrá a completarla), sino el mar informe, desbordado e ilimitado. Se podría decir que, al abandonar las identificaciones secundarias, deriva en la identificación primaria con la mirada, pues adopta la visión de la cámara como la suya propia. Esta sujeta femenina no mira el cine a la manera voyeurista convencional (a hurtadillas, por el ojo de una cerradura, trágicamente distanciada²⁴), sino con un nivel de presencia y compromiso radical, en el cual la entrega del cuerpo completo al disfrute total hace que, incluso, se venza una (otra más) de las restricciones de la experiencia de ver cine: la inmovilidad motriz. Como diría Teresa de Lauretis, la hablante/espectadora de este poema «corporiza [...] la elaboración del deseo» (1992: 266) a tal nivel que, en la tercera estrofa, al ser ganada por la ilusión está a punto de levantarse de su butaca porque «[...] el salto das ahora a zambullirte» (Storni 2018: 415).

Siguiendo a Roland Barthes, el poema de Storni configuraría la atmósfera de una «situación de cine» donde, en un estado que propicia algo parecido a la hipnosis, la espectadora va a sumergirse «en un cubo oscuro,

²³ En el sentido de «persona que ve». No obstante, el desarrollo de este ensayo permite pensar también en el sentido de «persona que hace predicciones» o, al menos, que anhela el futuro perceptivo que promete el cine y que toma la forma de la «mística flor, técnica y fría».

²⁴ Christian Metz definió en *Psicoanálisis y cine: el significante imaginario* (2001) que la forma paradigmática de ver cine es el voyeurismo. El espectador es un deseante permanentemente insatisfecho, pues el dato audiovisual solo se le da «en efigie [...] a través de un plano ajeno primordial, un infinitamente deseable (=un jamás poseíble), en una escena distinta que es la de la ausencia y que sin embargo representa lo ausente en todos sus detalles» (61). En síntesis, el régimen escópico o la forma habitual y regular en que opera el campo escópico del cine es el de un observador sentado en un lugar oscuro, observando una pantalla en la que se le ofrecen imágenes ausentes y distantes que constituyen/constituirán su deseo.

anónimo, indiferente, en el que se producirá ese festival de los afectos que llamamos una película» (Barthes 2009: 351). El poema, varios años antes de esta entrañable caracterización de la fenomenología del espectador de cine, escenifica ese «festival de afectos» en clave erótica. Pero esta experiencia sensorial posee una particularidad importantísima. La espectadora/hablante no se sienta en la oscuridad de la sala para producir identificaciones con las imágenes de mujer tramadas por la cinematografía de la época; ni tampoco se regodea con la posibilidad de husmear (todo espectador de cine es voyeur, ya lo enseñó Christian Metz) cómodamente sentada al hombre-objeto de su deseo. Ella hace algo bien diferente: su excitación y asombro son producidos por la maravilla técnica que genera la ilusión del mar en movimiento (y sonoro, no lo olvidemos) e ingresa en la ilusión de una manera perfecta (y, como vimos anteriormente, erótica). Se abisma en la imagen, diría Barthes; se zambulle en el «mar de pantalla», dice Storni.

Es, precisamente, de la mirada que se maravilla ante lo técnico de lo que quiero hablar ahora. Junto a la isotopía de lo erótico, el poema hace dialogar el registro de la maravilla con el de la tecnología visual, fusión que toma su forma más perfecta en la imagen «el milagro/de acero y luna». La imagen en movimiento del mar es una ilusión producida gracias al desarrollo de la cinematografía que, no obstante, no solo es descrita en tanto tal, avance de una técnica maquinal («acero»), sino que se tiñe de fantasía (la «luna» como símil de la luz que sale del proyector pero también representación de la noche y sus misterios).

Este registro muestra que el espacio de la literatura entra en diálogo con otras formas discursivas que, en la época y contexto cultural de Storni, estaban dando cuenta del cine y otras tecnologías de la comunicación (en concreto, la radio y la aún inexistente televisión). En *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina* (1992), Beatriz Sarlo interpretó las descripciones y anhelos escritos que, en la prensa y revistas especializadas, se enfrentaban a estos inventos. Una parte transmitía los pininos de un «saber hacer» (la radio amateur), mientras que otra se sustentaba en los pequeños

logros, por mínimos que fueran, para imaginar un futuro de realización²⁵. Esa «aura tecnológica» (Sarlo 1992: 132) rodeaba también al cine, con la promesa de un futuro en el cual el abaratamiento de los costos, a la par del desarrollo técnico, permitiese adquirir el anhelado «saber hacer». Antes de que eso aconteciera, la fantasía técnica del cine imanta el deseo «y provoca, si no el conocimiento, la *ensoñación* [sic]» (1992: 134). El poema de Storni es una textualización clara de esta experiencia.

No obstante, creo que «Mar de Pantalla I» también muestra que «lo que todavía no es mantiene abierta la dimensión maravillosa (aurática) de la tecnología, mientras que lo ya posible es el sustento real donde se apoya el uso cotidiano» (Sarlo 1992: 134). La otra ensoñación que propone tiene ribetes de vaticinio: la de la experiencia totalmente inmersiva²⁶, anhelo compartido por realizadores y cinéfilos, por creadores y consumidores.

No obstante, al final del poema, la zambullida se imposibilita porque el celuloide «arrolla» el mar: la película se termina y el rollo se vuelve a compactar. Cuando la película concluye, se instaura la función de corte del cuadro que cancela la ilusión. Así, se pierde el objeto total (el mar). Pero, queda su huella «fulgurante» o, mejor aún, su promesa: la «mística flor, técnica y fría» (Storni 2018: 415).

Esa es la esperanza de la futura zambullida como sinónimo de inmersión total de la espectadora. La flor de Storni no solo anticipa la rosa púrpura de Allen, sino que también hace un guiño al pasado y sus ficcionalizaciones del futuro. En la novela *La máquina del tiempo* (1895) de H.G. Wells también es una flor la prueba de que se estuvo en el futuro²⁷. Pero, más allá de las

²⁵ Especialmente, Sarlo apunta acá a la televisión.

²⁶ Aunque, columbro, más de tipo cognoscitivo que físico. Para las distinciones entre las formas de inmersión cinematográfica, consultar el artículo «Viaje al centro de la inmersión cinematográfica. Del cine primitivo al vrcinema» (2015) de Laura Cortés-Selva.

²⁷ «Sus ojos cayeron con una muda interrogación sobre las flores blancas marchitas que había sobre la mesita. Luego volvió la mano con que asía la pipa, y vi que examinaba unas cicatrices, a medio curar, sobre sus nudillos. El Médico se levantó, fue hacia la lámpara, y examinó las flores. —El gineceo es raro —dijo. [...] —Es una cosa curiosísima —dijo el Médico—, pero no sé realmente a qué género pertenecen estas flores. ¿Puedo llevármelas? El Viajero a través del Tiempo titubeó. Y luego de pronto: —¡De ningún modo! —contestó. —¿Dónde

relaciones intertextuales, hay una cosa que es clara: Storni concibe el cine como potencialidad.

Finalmente, quisiera traer a colación una última interpretación²⁸ para «Mar de Pantalla I», una más abarcadora y que hace eco con el epíteto que Beatriz Sarlo escoge para referirse al cine: la «pantalla plateada». De esta manera, el «mar de pantalla» o «el mar en la pantalla» sería equivalente a la experiencia maravillosa y desbordada que vive la espectadora al apreciar las imágenes en movimiento. O, dicho de manera más simple: el poema muestra una metáfora de la experiencia cinematográfica en sí misma. Es el cine, en tanto técnica y arte, el que «vence las paredes» perceptivas, sensoriales y deseantes, inaugurando nuevas posibilidades para el ejercicio de la mirada de los espectadores.

3. «Dibujos animados II»: de la ilusión arrollada o la mirada distanciada

Cuando concluye la secuencia marítima, el siguiente episodio de este programa poetizado de proyecciones fílmicas continúa con un género de reciente creación²⁹ para la época: los dibujos animados. Al fotografiar ilustraciones planas que, luego, se pondrán en secuencia para simular el movimiento, este es el tipo de película que hace más explícito el carácter

las ha encontrado usted en realidad? —preguntó el Médico. El Viajero a través del Tiempo se llevó la mano a la cabeza. Habló como quien intenta mantener asida una idea que se le escapa. —Weena me las puso en el bolsillo, cuando viajé en del tiempo» (2019: 126-127).

²⁸ Una lectura que sigue una línea similar es la Sedzielarz para quien «“Sea of the Screen” depicts the poet’s practice as fused with the vocation of the filmmaker in a way that transforms both poetry and film. Rendered poetically, the filmic image frees the word from an intimacy with thought and meaning while, through film, the word becomes a technology of capturing, framing, and focusing. “Sea of the Screen” is thus not only a poem on film, but a final experimentation with the connection between the physical and filmic that Storni believed was the key to creating a poetry out of the mass gestalt of modern audiovisual experience» (2019: 252).

²⁹ Aunque los primeros experimentos en animación comenzaron en 1893, según los historiadores, el primer largometraje de dibujos animados fue «El Apóstol», del ítalo-argentino Quirino Cristiani, estrenada en 1917. La película, lamentablemente perdida en un incendio, era una sátira política a Hipólito Yrigoyen. Las figuras estaban dibujadas en blanco y negro.

ilusorio del arte cinematográfico. Y ese es un aspecto que el poema de Storni va a resaltar. Leámoslo:

DIBUJOS ANIMADOS II

Una mística flor, técnica y fría,
que el pomo de colores, semillero
de seres planos que el dibujo alienta,
si bien terrestre, de un trasmundo viene.
Hace millares de años que la garra
audaz del hombre, por desentrañarlo,
pintó paredes y mordió las piedras
hasta lograr un árbol que camina.

Mira el pequeño ser en blanco y negro
que te calca, tú que eres otro calco
de un modelo mayor e indefinido:

Un alma tiene que es la tuya misma,
la pobre tuya misma persiguiendo
trenes de viento y puerto de papeles.
(Storni 2018: 415-416)

Aunque en este poema la sujeta poética ha quedado con la flor en sus manos, como huella de las potencialidades de la imagen cinematográfica, la actitud con la que enfrenta lo mirado es bien diferente al texto anterior. Durante el desarrollo de las cuatro estrofas, ella no mirará desde una posición de imaginaria inmersión erótica, sino que ejercerá su facultad de ver desde otro cariz. Su contemplación tomará los modos de una reflexión que la

conducirá a identificarse con las ficciones para, finalmente, desembocar en la desilusión³⁰.

La primera estrofa presenta de entrada una dificultad de tipo sintáctico, como si, en la secuencia de imágenes, faltase algún componente. Pareciera que un fotograma se hubiese extraviado o, más bien, fuese inaccesible (no olvidemos que la flor es «mística» y, por esencia, los misterios son inescrutables). Luego de la mención a la anafórica «una mística flor, técnica y fría», la autoría incluye una oración subordinada. Puede que sea a causa de la utilización del siempre enrevesado hipérbaton, pero se torna muy dificultoso dilucidar claramente qué es lo que «de un trasmundo viene». ¿La misma flor que llega de un más allá a cuyo misterio —si rescatamos la primera significación de trasmundo— solo se puede acceder después de la muerte³¹? ¿O es, en cambio, ese «pomo³² de colores» que hará nacer («semillero») a esos seres planos que la habilidad de ciertos artistas ha logrado infundir de (la ilusión de) vida («que el dibujo alienta»)?

Pero, tal vez, una tercera respuesta sea posible para dilucidar cuál es ese elemento del trasmundo que, bajo la forma de una flor artificial alentada por los colores del arte, anuncia su misterio escurridizo: la imagen en movimiento. La segunda estrofa nos permite transitar esa vereda, acompañando la reflexión de la hablante/espectadora. Como momento inicial de esa búsqueda ancestral por descifrar el enigma, el poema trae a colación la primera manifestación artística: la pintura rupestre. La voz poética expresa, casi al modo de la indeterminación temporal de un cuento de hadas («hace millares de años»), la tentativa radical y mágica que significó el surgimiento del arte del dibujo: fue «la garra/audaz del hombre», su parte animal que acometía una acción

³⁰ En su estudio sobre las representaciones de la ciudad en los libros de Storni, Mutsuko Komai interpreta que, en la última etapa de producción de la poeta, la visión de lo ciudadano retorna a una concepción pesimista, propia de sus primeros poemarios (2021: 29). Por ende, es posible extrapolar este juicio al tono negativo con el que termina la incursión en el cine que textualizan estos dos poemas.

³¹ Rescato la definición que ofrece el *Diccionario de la Lengua Española* (RAE): «1. m. Ámbito más allá de la muerte».

³² En Argentina y Uruguay se entiende por pomo un recipiente cilíndrico de material flexible en el que vienen envasados cosméticos, fármacos, pinturas, etc.

poco común y, de seguro, llena de dificultades, la que logró el prodigio. De esta manera, el ser humano comienza a abandonar su animalidad mediante un ejercicio reiterado («pintó paredes») en el que, a pesar de las insatisfacciones y derrotas («mordió las piedras»), se empeñó por conseguir el desciframiento del poder del más allá: «hasta lograr un árbol que camina».

A través del visionado de una película de dibujos animados, la que nunca podremos conocer, Storni plantea una reflexión sobre cuál es el motor del arte para los seres humanos. Esa práctica que, en el ahora del poema, ella aprecia en un momento cumbre: el logro de la ilusión de movimiento, mediante las técnicas que la animación de su época ya había desarrollado de manera asombrosa. Pero la imagen de un árbol caminante es, además, la metáfora perfecta para el éxito ante lo imposible. Me explico: si nos aferramos a nociones convencionales sobre la comparación entre los mundos animal y vegetal, una diferencia capital tiene que ver con la capacidad de desplazamiento. Los animales la poseen; los vegetales, no. Por ende, que un árbol se mueva implica un logro revolucionario. A tono con las poéticas de su época, creo que en este punto Storni resalta la dimensión vanguardista del cine, y muestra cómo esta técnica artística podría resolver las aspiraciones de una creación total, sin constreñimientos. Como aquella que Vicente Huidobro imaginó en su «Arte poética» de 1916:

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema;

Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.

El Poeta es un pequeño Dios.
(Huidobro: 29)

No obstante, el regodeo con el prodigio máximo se diluye muy rápidamente. En los dos tercetos finales, la hablante conmina a la espectadora a que mire y reconozca un plano de identificación con «el pequeño ser en blanco y negro»: ambos, la espectadora y el dibujo animado son «calcos». Como vemos, el color que se anunciaba en la primera estrofa ha desaparecido. Aunque la animación cromática ya era una realidad en la época de escritura del poema³³, la hablante/espectadora se enfrenta a un dibujo animado en blanco y negro. Pienso que, más allá del estilo concreto en el cual haya estado realizada esta película desconocida (o, simplemente, hipotética), la elección de Storni tiene que ver con resaltar que aún el misterio del color permanece insondable e inescrutable en el «trasmundo». Por lo tanto, la copia seguirá siendo solamente una aproximación parcial y, por ende, fallida.

Como en una escala de imitaciones que recuerda el pensamiento platónico, ella debe reflexionar acerca de su propia condición de copia dibujada sin colorear, siempre incapaz de reproducir fielmente el referente original que, en la letra, se imprime doblemente: mediante el uso del artículo indefinido «un» y, valga la redundancia, el adjetivo «indefinido». Y eso es lo que importa del referente inasible, su condición de sin término o conocido. Ilimitado y libre, como el mar (en su condición de masa mayor que no se puede contener) o el cine.

Pero, ¿por qué el cine trascendería las barreras? O, de manera más precisa, ¿cuál es el tipo de arte cinematográfico que podría rozar el ideal de lo libre en tanto ilimitado? Pienso que Storni identifica a su hablante/espectadora con los dibujos animados, pues ambos son realidades de papel. La interpelada ahora pasa a ser la poeta misma, pues es ella la que gesta mundos que surgen del roce fundador del grafito o la tinta negra sobre una hoja blanca. No obstante, la vitalidad³⁴ de su creación es insuficiente («la pobre tuya misma») porque solamente podrá aspirar el alcance de metas que se desvanecen velozmente («trenes de viento») en la evidencia innegable de

³³ En 1937 se estrena «Blanca Nieves y los siete enanos» de Walt Disney, película considerada como el primer largometraje de animación en colores.

³⁴ Leo en este sentido la presencia del significante «alma».

su carácter ficticio («trenes de viento y puerto de papeles»). En cambio, el cine que logró hacer que el mar se moviera, aquel que pone en secuencia las capturas de la realidad que la luz ha permitido, sí hace que el embrujo de la ilusión persista.

4. A la salida del cine

Al abandonar la sala de proyecciones, la espectadora imaginada por Storni se va con la ganancia de haber ejercido dos posibilidades de mirada. En la primera, poetizada en «Mar de pantalla I», la «oscuridad urbana [...] donde se elabora la libertad del cuerpo» (Barthes 2009: 351), su mirada logró abismarse y comprometerse al extremo de rozar el logro de la inmersión total. Para ejercer su condición de sujeto mujeril no tuvo que despojarse del placer narrativo (prerrogativa de Mulvey), ni asumir una posición de crítica ante el imaginario propuesto por la película. Su experiencia devino en acontecimiento del deseo puro y liberador, sin la necesidad de sucumbir en las redes identificatorias con algún rol femenino que la pantalla le mostrase como molde para su fantasía. Gozosa y autónoma, conectada solamente consigo misma, su pulsión escópica fue despertada por lo más informe, lo más inconmensurable o la cumbre de lo sublime: el mar.

En la segunda, la mujer ejerce otra mirada. Una que, aunque más desencantada, también implica una liberación. Vuelvo al diálogo inicial con Cecilia: si la heroína de Allen termina tristemente «pegada con cola» (Barthes 2009: 411) a las narrativas fílmicas hollywoodenses, la espectadora de Storni decidió desasirse de la fantasía, atravesándola al desnudar su condición de ficción. Aunque la «flor mística, técnica y fría» se desvanezca, su mirada reflexiva y crítica le permite «dilu[ir] el pegamento, la hipnosis de lo verosímil» (Barthes 2009: 412). De esta manera, al finalizar los «Dibujos animados II», la hablante de Storni mantiene la sintonía con el canto de batalla que profirió en la entrada de *Mascarilla y Trébol*: a Eros, como a todos

los engaños, hipnosis y trampas, hay que cazarlo, destriparlo, descifrar su mecanismo y, finalmente, arrojarlo al mar como harapos que ya no se usarán.

Al salir del cine, Storni ha ganado una liberación en dos tonalidades: la liberación del deseo erótico y la liberación de la mirada crítica.

BIBLIOGRAFÍA

AUMONT, Jacques, Alain BERGALA, Michel MARIE y Marc VERNET
1983 *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*.
Traducción de Nuria Vidal. Barcelona: Paidós.

BARTHES, Roland
2009 «Salir del cine». En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*.
Traducción de C. Fernández Moreno. Barcelona: Paidós, pp. 407-
412.

BOMBAL, María Luisa
2005 *La última niebla*. Barcelona: Seix Barral.

HUIDOBRO, Vicente
2015 *Antología Altazor y otros poemas*. 2.^a reimpr. Santiago: Zig-Zag.

KOMAI, Mutsuko
2021 «La evolución de la representación de la ciudad en las poesías de
Alfonsina Storni». En SANEULEUTERIO, Elia y Mónica FUENTES
DEL RÍO (Eds.), *Femenino singular: Revisiones del canon literario
iberoamericano contemporáneo*. Salamanca: Ediciones Universidad
de Salamanca, pp. 23-35.

LAPLANCHE, Jean y J. B. PONTALIS
1996 *Diccionario de Psicoanálisis*. Traducción de Fernando Gimeno
Cervantes. Buenos Aires: Paidós.

LAURETIS, Teresa de

1992 «Repensando el cine de mujeres. Teoría estética y feminista». En *Debate Feminista*. Vol. 5. Traducción de Susana Mayorga. Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios de Género UNAM, pp. 255-281.

LEIGHTON, Marianne

2021 «*Kodak pampeano* de Alfonsina Storni: la mirada que se moviliza». *El jardín de los poetas*, N. 13, segundo semestre, pp. 98-122.

METZ, Christian

2001 *Psicoanálisis y cine: el significante imaginario*. Traducción de Josep Elías. Barcelona: Paidós Ibérica.

MULVEY, Laura

1999 «Visual Pleasure and Narrative Cinema». En BAUDRY, Leo y Marshall COHEN (Eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford UP, pp. 833-844.

MUSCHIETTI, Delfina

2018 «Prólogo». En STORNI, Alfonsina. *Poesía*. Buenos Aires: Losada, pp. 9-28.

NOGUEIRA, Xosé

1994 «De un lado a otro de la pantalla en *La rosa púrpura del Cairo*». *Vértigo. Revista de cine*, N. 10, pp. 48-53.

POLLOCK, Griselda

2013 «The Male Gaze». En EVANS, Mary y Carolyn H. WILLIAMS (Eds.), *Gender. The Key Concepts*. London: Routledge, pp. 141-148.

SARLO, Beatriz

1992 *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.

SEDZIELARZ, Aleksander

2019 *The Revolutionary Task of Cinema: Modernism and Mass Culture in Shanghai and Buenos Aires*. Ph.D. dissertation. Faculty of the Graduate School of the University of Minnesota. Recuperado de <https://conservancy.umn.edu/handle/11299/206383>

2022 «Chronicles of light and sound: the film-poems of Alfonsina Storni». *Word & Image*, Vol. 38, N. 3, pp. 237-253.

STORNI, Alfonsina

1963 «Escuela nocturna (Argumento cinematográfico)». En ANDREOLA, Carlos (Ed.), *Alfonsina Storni*. Buenos Aires: Editorial Nobis, pp. 95-97.

2018 *Poesía*. Buenos Aires: Losada.

WELLS, H.G.

2019 *La máquina del tiempo*. Traducción de Hugo Salas. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología.

II. CRUCES INTERMEDIALES Y ADAPTACIONES CINEMÁTICAS

CINETURGIA: LA ESCENA CÓNCAVA Y DESFIGURADA EN LUCES DE BOHEMIA DE RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

Oswaldo Sandoval-Leon
Colgate University

Ese es el Teatro nuevo, moderno. La visualidad. Más de los sentidos corporales; pero es arte. Un nuevo Arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva. Y algún día se unirán y completarán el Cinematógrafo y el Teatro por antonomasia, los dos Teatros en un solo Teatro...

Ramón del Valle-Inclán

1. Introducción

Las opiniones de Valle-Inclán sobre el cine y teatro se han recopilado en varias entrevistas a lo largo de las primeras décadas del siglo XX.¹ Una de las críticas constantes del dramaturgo español hacia el cine del momento es la falta sensorial auditiva. En una entrevista para la revista *Cine Mundial* (Nueva York) en 1921, y más tarde reproducida en *El Cine* (Madrid) en 1922, Valle-Inclán responde a la pregunta sobre el arte mudo como moderna manifestación plástico-mímico-objetiva: «[en el cine] el oído se inhibe como anulado [...] El cine habla a los ojos nada más. Pudiéramos decir que la pantalla es lo plástico animado en donde el movimiento y el

¹ Fragmentos de las entrevistas citadas en este estudio (entre 1921 y 1933) se encuentran recopiladas en Javier Barreiro, «Las opiniones de Valle-Inclán sobre el cine: Una entrevista desconocida» (1995). Incluimos también los enlaces a los documentos completos de las entrevistas citadas. Para un estudio más extenso sobre los comentarios de Valle-Inclán sobre el cine, ver *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias* (1983) de Dru Dougherty.

color son los dos únicos componentes» (El Cine 1922: 4).² En esta misma entrevista, Valle-Inclán continúa su crítica al simplificar la producción cinematográfica y su plasticidad artística de las imágenes en donde

[...] los argumentos son todos de orden secundario; son los pies de las estampas sobre los cuales se echa una rápida ojeada; cualquiera los escribe al pie de las figuras, de lo objetivo, de lo que se exhibe para la estética de la vista; y significa una incomprensión mayúscula, una ridiculez, un despilfarro y, además, un contrasentido, producir una película precisamente a base literaria, a base acústica, ya que es evidente la inhibición del oído. (El Cine 1922: 4)

En entrevistas posteriores, Valle-Inclán reincide en las deficiencias sensoriales del cine mudo y reprocha su función al servicio del entretenimiento burgués. Incluso llega a banalizar la labor de los actores, con actuaciones mediocres y gesticulaciones vulgares, tal como lo menciona en su declaración para el periódico *ABC* (Madrid) en 1928: «Esos actores de cine, cuyas caras compiten con el caucho, son, en cambio, unos horteras en las actitudes» (10). Valle-Inclán pone como ejemplo de este comentario al famoso Charlot, personaje de Charles Chaplin, y al actor italiano Rodolfo Valentino, el cual «sólo pudo conmover a un mundo cursi y pavitonto» (10). Ahora bien, cabe observar que Valle-Inclán aprovecha la mayoría de sus comentarios negativos sobre el cine para proponer una estética de intersección (visual y auditiva) entre la cinematografía y el teatro, lo cual quedará plasmado en su aproximación al «Teatro Nuevo». Así como lo indica el epígrafe del presente estudio, esta aproximación pretende conjuntar todos los sentidos corporales en un mismo espacio.³ Ante todo, Valle-Inclán visualiza un teatro móvil

² La imagen 1 corresponde a dicha entrevista en la que se detallan otros aspectos críticos de la cinematografía.

³ El epígrafe corresponde a una encuesta sobre la crisis del teatro en *Las esfinges de Talía*

que no dependa únicamente de la escritura dramático-literaria y busca darle mayor dinamismo al escenario como elemento visual y performático capaz de crear un nuevo lenguaje. Esto lo indica en su respuesta al periódico *Luz* (Madrid) en 1933, tras la pregunta sobre cómo debe ser el teatro español:

Un teatro de escenarios, de numerosos escenarios. Porque se parte de un error fundamental, y es éste: el creer que la situación crea el escenario. Eso es una falacia, porque, al contrario, es el escenario el que crea la situación. [...] Y entonces habrá que hacer un teatro sin relatos, ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual, que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo. (10)

(1928) de Federico Navas.

Don Ramón del Valle Inclán y el cine

En su reciente viaje realizado a Nueva York, de regreso de Méjico, donde tanto revelo han causado unas manifestaciones, que un periódico de dicha república atribuyó a Suárez Inclán, manifestación que hería la dignidad de la patria, y que desmintió enérgicamente dicho señor, celebró una entrevista con un redactor de *Cine Mundial*, en la que aparte de otras manifestaciones de diversa índole, emitió su opinión sobre el novísimo arte del cine, haciendo apreciaciones tan interesantes sobre este arte, que al desear a conocer a los lectores de *EL CINE*, hemos creído serían leídas con interés.

Al ser preguntado por dicho redactor: ¿Y del cinematógrafo? ¿Tiene usted ideas acerca del arte modo? ¿Le gusta a usted como moderna manifestación plástico-musico-objetiva?

Don Ramón habló de esta suerte, sencillo, serboso y catodórico: La formidable equivocación del cinematógrafo consiste en hacer salmas de lo secundario, de lo casi inútil hasta cierto punto. Hay dos sentidos estéticos, de los que ya hablaba Platón: el sentido de la vista y el del oído. El cinematógrafo pertenece, por excelencia, al primero de ambos. Todo en él es objetivo, plástico-musico, y entra directamente por los ojos, tratando de recrear por esta línea estética. El oído se inhila como anulado, no hay sonidos que lo despertan (la música es accesorio y la atención que se le presta es mecánica; inconsciente) y los letreros que van apareciendo y desapareciendo en la pantalla influyen también el nervio óptico, los ojos. El cine habla a los ojos y nada más. Pudríamos decir que la pantalla es el plástico animado en donde el movimiento y el color son los dos únicos componentes. Ahora bien; se comprenderá que la obra más ingenua de don Jacinto Benavente resulte un fracaso tras puesta al cinematógrafo... porque los personajes del eximio dramaturgo hablan, se dirigen, con innecioso fin, al sentido estético del oído, PRODUCEN SONIDOS que entran por las puertas auditivas para seguir después su proceso sentimental. Las palabras contienen ingenio, literatura... Podemos cerrar los ojos y recrearnos con ESCUCHAR la recitación o la lectura de cualquier pasaje literario. Es más; hasta solemos cerrar los ojos — el otro sentido estético — para mejor disponer la atención al otro compañero, que es independiente, como lo pueden ser las dos o películas a base de argumentos dramáticos entadas de un edificio. Producir

sonos, es decir, de alto mérito literario, viene a ser igual — valga el símil — que adaptar los materiales al plano de construcción.

Yo, en Madrid, en la Academia de San Fernando, he sido profesor de Artes Plásticas, tan íntimamente relacionadas con el cinematógrafo... Véanse las viejas estampas; revisemos cualquier interesante colección, una francesa del siglo XVI. Aquí están, con



toda la gracia y el colorido de la época. Colóquense en forma sucesiva y tendremos el Cinematógrafo, un cinematógrafo primitivo cuyo movimiento se encargan los ojos del curioso en establecer. Veamos: Francisco Primero da la bienvenida a Diana de Poitiers, saludándola con galante majestad. — Diana de Poitiers, sentada al lado de S. M. Francisco Primero, se deja estrechar sus lindas manos. — El Soberano francés besa a Diana de Poitiers, que baja los ojos ruborizada. — Francisco Primero en la intimidad con su favorita. — Una escena de celos entre el Monarca y su amante. Numere usted ahora las estampas, colóquelas en orden cronológico, vaya leyendo los pies y recréese luego en el colorido

y la expresión de las figuras, que lo dicen todo, y aquí tiene usted el Cinematógrafo cumpliendo su misión artística de plasticidad... entrando derechamente por los ojos. Queda, pues, en claro que los argumentos son todos de orden secundario; son los pies de las estampas sobre los cuales se echa una rápida ojeada; cualquiera los escribe al pie de las figuras, de lo objetivo, de lo que se exhibe para la estética de la vista; y significa una incompreensión mayúscula, una ridiculez, un despallarlo y, además, un contrastido, produce una película precisamente a base literaria, a base académica, ya que es evidente la inhibición del oído... Una procesión en Sevilla, por Semana Santa. A ver, qué argumento necesita usted de entusiasmo. El pueblo, pintoresco, ileveto y espeso: la calle de la Sierpe; cirios, imágenes, mantillas, crespones, hábitos, sandalias, peinetas; el Cristo de los Poderes, majestoso, plástico y diferente; casullas, mitras, palios, hisopos... Pa-sa la procesión; barrio de Triana; a lo lejos el Guadalquivir; rostros morenos, pálidos y como simbólicos; ojos que rasgan el ambiente como ráfagas eléctricas; la Giraldá, esbelta, aguiligrada y escocadora... Allí va Pastora Imperio, danzando, pendiente y provocativa, cantando una «saceta» para que el Señor de los Poderes, perdone sus muchos pecados; el Gallo, en calzas, se cubre el rostro con un pañuelo de luto, sentimental, apesadumado y glomo. Y tras este desfile místico, caliente y luminoso, la ronda pagana de las noches tibias; la reja y los claveles reventados; el rostro de la novia, los suspiros del galán, la copa, el beso que estalla, la bandurria y los pregones de las vendedoras, pañueteros, nostálgicos y morunos... (El argumento... cuál es el argumento... dónde está aquí el argumento?)

Calló don Ramón y ambos permanecimos silenciosos, baja la cabeza, las manos cruzadas, lejano el pensamiento removido.

Pocos minutos después, reintegrados a la realidad — Nueva York, estrépito, bullicio humano, sendas visiones, un repentino piao, timbre, teléfonos, ascensores... ruido siempre — fumamos el último cigarro de la entrevista y el reportero se despidió estrechando con emoción la mano dócil del enorme cincelador contemporáneo del habla de Castilla, creador y postifoneo literario, Señor de la Puebla del Carmalital, hidalgo, cristiano y rebelde.

Ayuntamiento de Madrid

Imagen 1. Artículo de la revista *El Cine*, 1922 (Fuente: Biblioteca digital memoriademadrid).

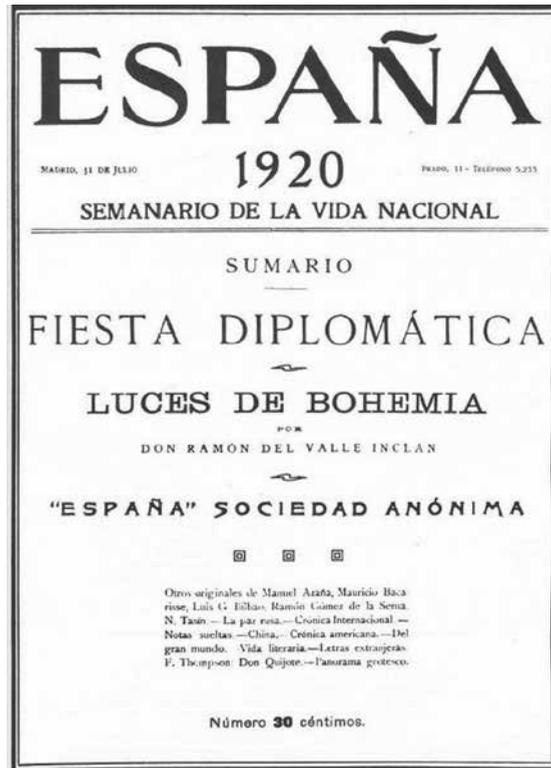


Imagen 2. Portada de la revista *España*, 1920 (Fuente: Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional de España).

Si bien sus fuertes críticas hacia el cine mudo, comercial y populista durante este periodo pudiesen desatar controversias y contradicciones discursivas, lo cierto es que Valle-Inclán tiene como intención incorporar las posibilidades que ofrecen las técnicas cinematográficas para reformular el teatro español, sin restarle valor literario a la dramaturgia. Este quehacer innovador da inicio con su obra teatral *Divinas palabras* (1920) y continúa con *Luces de bohemia* (1920), *Los cuernos de Don Friolera* (1921) y *La hija del capitán* (1927).

Para propósitos de este ensayo, me centro en el análisis de *Luces de bohemia*,⁴ considerada como una de las obras más experimentales y clave para

⁴ *Luces de bohemia* apareció por primera vez en 1920 en la revista *España* (1915-1924). La

la dramaturgia vanguardista. Dentro de la experimentación que observo, tengo en cuenta la incursión de avances tecnológicos (iluminación, sonido, espacios móviles) en el texto dramático con el propósito de representar en escena imágenes cinematográficas como mecanismos estéticos de exaltación sensorial. Valle-Inclán, un apasionado y crítico del cine, no duda en poner en práctica estos mecanismos para distorsionar el espacio teatral y, asimismo, ofrecernos ángulos anamórficos que exponen las situaciones más degradantes y precarias de la primera mitad del siglo XX en España. De este modo, mi objetivo es examinar la teatralidad en *Luces de bohemia* para mostrar cómo la óptica cinematográfica convierte la mirada del lector/espectador en una lente fílmica que, más allá de la escritura dramática, la recitación y la oralidad, devela un teatro político-experimental a través de la iluminación y el escenario cóncavo. Con este objetivo, utilizo el término *cineturgia* para referirme a la intersección entre el cine y la dramaturgia en cuanto a la plasticidad y estética (de)formada de las imágenes. Para esto, ofrezco un análisis de las acotaciones teniendo en cuenta estudios como *Teoría del teatro* (2014) de Santiago Trancón y *Teoría y práctica de lo incierto* (2018) de Eusebio Calonge. Estos estudios concuerdan en la práctica performática de la palabra escrita u oral, lo cual hace ineludible aproximarnos a la obra esperpéntica de Valle-Inclán como un texto visual o guion cinematográfico.

La adaptación de textos literarios en el cine, tan criticada por Valle-Inclán, era una práctica común y bien recibida por el público, sobre todo la adaptación de sainetes, zarzuelas, novelas y dramas clásicos. Vastos son los estudios que se han encargado de examinar la relación de la literatura en el cine desde su aparición en España a fines del siglo XIX.⁵ Estos estudios, sin embargo, tienden a enfocarse en el proceso técnico de adaptación al cine,

imagen 2 corresponde a esta primera publicación. Para este estudio, utilizamos la edición de Alonso Zamora Vicente en el que se incluye la versión revisada de la obra por Valle-Inclán en 1924.

⁵ Por ejemplo, «El cine español (1896-1930): origen y evolución de sus géneros y estructuras industriales» (2012) y *Cine mudo español 1896-1920: ficción, documental y reportaje* (2010) de José Antonio Bello Cuevas. Otro estudio importante es *8 calas cinematográficas en la literatura de la Generación del 98* (1999) editado por Rafael Utrera.

las variantes textuales y la recepción de la audiencia. En el caso específico del teatro valleinclanescos, es necesaria una mirada retroactiva que revise estas aproximaciones para actualizar la influencia performática del cine en la producción dramática del siglo XX y XXI.⁶ Así se observa en las obras de Alejandro Casona, Miguel Mihura, Alfonso Sastre, José Ruibal y más recientemente en dramaturgos como Itziar Pascual, Fermín Cabal, Diana de Paco y Eusebio Calonge. Las obras de estos dramaturgos ostentan un teatro de imágenes ópticas y líneas discursivas sensoriales de denuncia sociopolítica en escenarios múltiples de precariedad, en donde la desfiguración de los personajes refleja la distorsión de su realidad. Dichas características, tan presentes en *Luces de bohemia*, nos permiten reflexionar sobre aquel Teatro Nuevo al que se refería Valle-Inclán, un teatro de la totalidad que abre camino a diversas formas experimentalistas, reflejadas más adelante en teorías y teatros como el del Absurdo, la Crueldad o la continua reformulación de los cuadros grotescos. A más de cien años de la aparición de *Luces de bohemia*, se sigue indagando acerca de la influencia en las nuevas generaciones de dramaturgos, el aporte a la escena española contemporánea y las posibles limitaciones en los elementos que conforman el hecho teatral (escritura, dirección, actuación, vestuario, iluminación y recepción).

2. Modalidades y desordenes teatrales: crisis y apogeo

Desde el llamado «fin del Imperio» que acarrea la crisis de 1898, la sociedad española se adentra en un estado de inestabilidad política, económica y cultural. Esta inestabilidad aumenta con la llegada de la dictadura militar de Miguel Primo de Rivera (1923-1930), tras la suspensión de las garantías constitucionales, la implantación del castellano como única lengua, la instauración de la Unión Patriótica como único

⁶ Además del trabajo que ha realizado Alonso Zamora Vicente y Dru Dougherty sobre el teatro y el cine de Valle Inclán, subrayamos los siguientes estudios: «Un 'guión cinematográfico' de Valle-Inclán: *Luces de bohemia*» (1982) y «Corporalidad y cinematografía en *Luces de bohemia*» (1986) de Rafael Osuna y «Valle-Inclán on the Large Screen: *Divinas palabras* and *Luces de bohemia*» de Patricia Santoro (2002).

partido político y una fuerte censura de los medios de comunicación. La proclamación del régimen democrático de la Segunda República en 1931 produce una ansiada esperanza de cambio, pero también desata un conflicto interno que terminaría con el estallido de la sangrienta Guerra Civil Española (1936-1939). Este breve trasfondo histórico infunde el quehacer político de denuncia en el ámbito sociocultural y artístico durante estas décadas. Sin embargo, la respuesta del teatro ante estas situaciones toma distintos rumbos. Los orígenes del «género chico» y la popularización de la zarzuela y el sainete en el último cuarto del siglo XIX satirizan la vida del vulgo, con temas folklóricos, pero sin pretensión de reformar. Junto con las limitaciones de expresión dramática, la finalidad de estos géneros consistía en entretener, satisfacer a las masas y producir medios económicos, como lo demuestran las centenas de obras en su primera etapa de Carlos Arniches y los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. No es una casualidad que el cine guste de esta producción (particularmente el sainete) como método de supervivencia en su primera etapa. Por su parte, la escuela dramática de Jacinto Benavente trae consigo innovaciones en la escena (diálogos fluidos, lenguaje elegante, ironía, sátira), aunque algunos críticos, como lo apunta Francisco Ruiz Ramón, catalogan la obra de Benavente como superficial, llena de retórica fácil, excesiva teatralidad didáctica e inconsistencias ideológicas, «un teatro mínimamente conflictivo y escasamente problemático» (Ruiz Ramón 2011: 22-24). Además de Benavente, la creación dramatúrgica de la Generación del 98 no tiene el éxito comercial que suponía. La obra dramática de Miguel de Unamuno, por ejemplo, se aleja demasiado de los mecanismos teatrales del momento, ya que reduce estéticamente al teatro tras suprimir los excesos en el decorado escénico y la retórica. Según menciona Unamuno en una carta dirigida al Ateneo de Madrid, estos excesos deberían ser exclusivos del cine: «el éxito del cinematógrafo creo que acabará por influir favorablemente en el arte dramático haciéndole volver a éste a su primitiva severidad de desnudez clásica y dejando para aquel otro todo lo que es ornamentación escénica. El

que vaya a ver y oír un drama ha de ir a verlo y oírlo, y no a ver decoraciones, mobiliarios, indumentaria y acaso tramoya y a oír algo externo al drama mismo» (Barreiro 1995: 509). A pesar de que la reducción estética en el teatro de Unamuno resulte en personajes y acciones superficiales, los temas muestran una concientización social; por ejemplo, en sus dramas *La venda* (crisis religiosa), *El pasado que no vuelve* (conflictos generacionales) o *Raquel encadenada* (maternidades frustradas).

Simultáneamente surgen otras modalidades teatrales que vale la pena mencionar. En las primera dos décadas del siglo XX, renace el Teatro histórico-poético en el que destacan Eduardo Marquina y los hermanos Antonio y Manuel Machado. Este teatro se caracteriza tanto por sus elementos exóticos y decorativos (ritmos y colores) como por su carácter antirrealista, anticrítico y apologético, con el fin de rescatar el pasado nacional (figuras históricas y mitos) a través de la exaltación de la nostalgia para que así el espectador evadiera la dura realidad (Ruiz Ramón 2011: 63). A su vez, aparece el «Astracán», un teatro cómico de disparates y de mínima aportación literaria que, a pesar de ser criticado por su vulgar tipificación del habla regional y su deteriorada caricaturización de los personajes, se difunde a gran escala con la producción de Pedro Muñoz Seca a partir de 1915. Un año más tarde, Carlos Arniches adopta de la escuela italiana el concepto de «Tragedia/Tragicomedia grotesca» en respuesta a la decadencia del «género chico».⁷ Con su obra maestra *La señorita de Trévez* de 1916, Arniches comienza un periodo de inquietudes artísticas, ideológicas y morales, marcado por su preocupación sobre la dignidad humana. Además del reconocimiento por parte de la crítica dramática en esta segunda etapa de su carrera, las obras de Arniches se convierten en unas de las más representadas en el cine español e hispanoamericano.⁸ Finalmente, hacemos hincapié al denominado

⁷ Los grotescos de Arniches han sido base de estudios comparativos con los esperpentos de Valle-Inclán, por ejemplo, *Grotescos: Valle-Inclán y Arniches* (1994) de Luis Iglesias Feijoo.

⁸ Se estima que más de cincuenta obras de Arniches fueron llevadas al cine, desde su etapa muda hasta mitades del siglo XX. Ver «Carlos Arniches y el cine Hispanoamericano» (1994) en Juan de Mata Moncho y Juan A. Ríos.

Teatro sociopolítico revolucionario en los años anteriores a la Segunda República. La principal denuncia de este teatro se dirige a las injusticias y explotación de la clase media trabajadora. Bajo diversas ideologías (marxistas, anarquistas, reformistas), los temas sobresalientes son el hambre, la huelga, la brutalidad policial, deshonra por parte de la burguesía y la venganza (Zdenek y Castillo-Feliú 2006: 17-19). Las tendencias progresistas de este teatro servirán como métodos de resistencia durante la década de los 30 y, asimismo, sentarán bases importantes para los teatros experimentalistas e independientes durante la segunda etapa del franquismo.

Mencionamos solo algunas de las modalidades teatrales que se van dando durante estas décadas de transición para mostrar la complejidad en la creación artística.⁹ El estado del teatro, con sus actitudes comerciales, pasivas o liberales, es un reflejo de la inestabilidad y fragmentación ideológica que vive el país. Así lo entiende un Valle-Inclán indignado y, por ende, comprometido por renovar la escena española y mostrar el sentido trágico de la vida desde otro ángulo. Dicha visión del teatro, sin restarle valor a la dramaturgia de sus contemporáneos como Benavente o la de la Generación del 27 con García Lorca, Rafael Alberti y Alejandro Casona, se aleja de la simplicidad de incluir cortos cinematográficos antes de la representación teatral. Más bien, hace del teatro una lente fílmica fundamental para entender el esperpento como estética visual. En su intento por totalizar las emociones del lector/espectador, podemos decir que Valle-Inclán revigora la imagen expresionista gesticulante del espectáculo teatral (textual y performático) y le da voz al cine mudo.

3. *Cineturgia*: «dos Teatros en un solo Teatro»

Para el presente análisis de la teatralidad en *Luces de bohemia*, es imprescindible distinguir tres aproximaciones a la concepción de la

⁹ Consideramos los siguientes trabajos de investigación sobre la historia del teatro español: *Historia del teatro español. Siglo XX* (2011) de Francisco Ruiz Ramón, *Teatro español contemporáneo* (2006) de Joseph W. Zdenek y Guillermo I. Castillo-Feliú, y *Literatura y escena: Una historia del teatro español* (2018) de José Luis González Subías.

obra teatral y su estudio semiótico: a) Como texto literario que estimula una relación intrínseca y comunicación íntima con el lector y se asocia, por ejemplo, a la poética aristotélica, la escena italiana o los modelos que nacen con las corrientes literarias en cada siglo a partir del arte nuevo de Lope de Vega; b) Cuando el texto literario se lleva a escena, en un momento fugaz, y se suman a su estudio los signos visuales, la actuación, los espacios físicos y la recepción de la audiencia; c) Cuando el espectáculo prescinde de un texto previamente escrito y en base a la actuación, la práctica escénica, los movimientos corporales, la oralidad y el espacio se va creando el texto, el cual también puede ser examinado desde un punto de vista literario. Varios críticos consideraron *Luces de bohemia* como una obra literaria para ser únicamente leída (así como lo fue *La Celestina* por siglos) y acentuaron su irrepresentabilidad escénica dada las complejas y extensas acotaciones, la abstracción de sus personajes, la multiplicidad de espacios y acciones secundarias. Lo cierto es que la obra valleinclinésca sobrepasa los fines literarios en el teatro para concebir una visión del mundo irremediamente sujeta a la cultura de la imagen. Por esta razón, Valle-Inclán incorpora las técnicas del cine en sus acotaciones, no para que sus obras se consideren *cinedramas* o sean llevadas a la pantalla grande, sino para hacer del teatro un arte plástico en libertad en el que lo efímero y la permanencia (espacios, acciones y lenguaje) se yuxtaponen. Así entendemos el término *cineturgia*, teniendo como punto de traslado e intersección lo iconográfico y lo descriptivo, lo dinámico y lo climático, la luz y la sombra, lo escrito y lo recitado. La *cineturgia* es una teatralidad de imágenes que enfrenta al texto literario con el texto espectacular. La *cineturgia* no debe entenderse aquí como la adaptación de obras de teatro en el cine, ni en función de *cine-teatro* (proyecciones fílmicas en una representación teatral).¹⁰ La *cineturgia* tampoco se adhiere, por ejemplo, a la labor del comediógrafo-cineasta (labor

¹⁰ Para estudios sobre el *cine-teatro* y las adaptaciones teatrales en el cine español, ver *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (2002) y «Sobre teatro, cine y otros medios en España en los inicios del siglo XXI» contenido en *Teatro español entre dos siglos a examen* (2011) de José Romera Castillo.

de guionista y director en paralelo a la escritura literaria), como lo hicieron Azorín, Mihura, José López Rubio, Fernando Arrabal, Fernán Gómez o Fermín Cabal. La *cineturgia* se aproxima más al concepto de *narraturgia* (narratividad y dramaticidad), propuesto por José Sanchis Sinisterra, en tanto al entrelazamiento de dos géneros. No obstante, la *narraturgia* se ocupa de teatralizar textos narrativos previamente concebidos, mientras que la *cineturgia* crea su propio lenguaje a través de la imagen óptica. En el caso de *Luces de bohemia*, denominamos ese lenguaje como esperpento *cinetúrgico*.

Los aspectos del lenguaje visual y auditivo en las quince escenas de *Luces de bohemia* capturan la esencia intermediaria del teatro español en las últimas décadas. Mucho se ha hablado sobre la tensa relación entre lo literario y lo espectacular, ya que pone en tela de juicio el valor pragmático que se le otorga a cada textualidad y su propósito mediático. Algunas aproximaciones a la semiología teatral, por ejemplo, en *Semiología de la obra dramática* (1997) de María del Carmen Bobes Naves, son confusas y problemáticas, ya que consideran el texto principal como texto literario (el diálogo) y el texto secundario como texto espectacular (acotaciones, apuntes de dirección). Esto tiende a jerarquizar un texto sobre el otro. Asimismo, se argumenta que el texto espectacular permite la puesta en escena del texto literario. Esto le resta valor a lo que consideramos el hecho teatral, una actividad que, como bien propuso Valle-Inclán, debe ser totalizadora. Lo que importa resaltar aquí es la funcionalidad comunicativa y los medios expresivos en una teatralidad capaz de trasgredir un pensamiento tradicionalista apegado a un lenguaje normativo.

La fragmentación, lo abstracto, la ambigüedad, la indeterminación y la polisemia son características que Valle-Inclán puso en práctica, paralelo a los grotoscos y seguido de algunos renombrados como Brecht, Artaud, Sastre y las escuelas experimentalistas en la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. Estas características otorgan la flexibilidad de alcanzar otros espacios del entendimiento en el (sub)consciente del lector/espectador.

De este modo, vemos un teatro que, como lo indica Santiago Trancón, «quiere comunicar lo que no se ve, lo que no se sabe, lo que no se conoce, lo que el autor —el verdadero poeta— descubre y entonces le invade un deseo imperioso de transmitirlo, aunque presenta que es imposible, que ni las palabras ni la acción dramática serán suficientes» (2014: 39). Las más de noventa acotaciones en *Luces de bohemia* comunican todo aquello que se esconde detrás del entablado escénico, de la mirada común y del imaginario social. Por medio de las acotaciones, Valle-Inclán logra desviar la mirada de lo visible, de los espacios transitados en Madrid a la luz del día, y con ello, sitúa al lector/espectador en los rincones más degradantes de la sociedad, aquellos que se esconden bajo la noche. Conseguir tales efectos (de la luz a la sombra, de lo lejano a lo cercano) es posible usando las técnicas cinematográficas del claroscuro o del distanciamiento, bajo una lente que informe los detalles inadvertidos en un escenario teatral. Para alcanzar este propósito experimentalista, «el poeta autor tiene que transformar el lenguaje ordinario en lenguaje dramático y poético, o sea, tratar a las palabras no sólo como portadoras de un significado fijo, literal, autónomo, sino como creadoras de emociones y significados no habituales» (Trancón 2014: 39).

La experimentación en el lenguaje habitual da cabida a la transformación estética que por más de un siglo se ha hecho evidente en la dramaturgia española. Haciendo eco a la estética experimental propuesta por Valle-Inclán, Eusebio Calonge reitera la necesidad de «arrancar la piel del escenario, desnudar las imágenes, saquearlas de la cargante retórica de lo estético, tener la osadía de despojarnos de reglas y leyes artísticas, tachar los poemas, mutilar las esculturas. El escenario es un solar donde se arrojan despojos. Encontrarse de verdad en las puertas de una enfermedad irremediable» (2018: 35). Junto con el Teatro de la Zaranda, el trabajo de Calonge como autor, actor y director refleja la herencia de los esperpentos valleinclanescos. Su obra *La puerta estrecha* (2000) es un ejemplo que muestra un lenguaje distorsionado, con espacios cargados de miseria y cuyas acotaciones dan vida a imágenes fílmicas, situando a sus personajes-espectros en los límites que

dividen la vida y la muerte. A pesar de la distancia que separa la creación de ambas obras (*Luces de bohemia* y *La puerta estrecha*), y más allá de los rasgos distintivos en cuanto a la degradación social en diferentes épocas, cabe resaltar el uso de las acotaciones como parte del proceso de experimentación.

En este estudio, analizamos las acotaciones de *Luces de bohemia*, no como simples direcciones escénicas o en función referencial, sino como un texto intermediario y paraverbal (Trancón 2014: 183). Por un lado, reconocemos los rasgos literarios: lenguaje poético, prosa narrativa y dialógica. Por otra parte, observamos las características espectaculares, que bien pueden ajustarse a un guion cinematográfico: frases concisas, carencia de verbos, descripciones minuciosas que solo la lente de una cámara pudiese captar. Hay tres estudios sobre esto para resaltar. Enrique Segura Covarsí hace un recorrido evolutivo de las acotaciones en «Las acotaciones dramáticas de Valle-Inclán» (1972), prestando atención mayormente a la forma estilística. José Calero Heras presenta en «Textura cinematográfica de las acotaciones escénicas del teatro de Valle-Inclán» (1981) técnicas del cine que potencian los detalles visuales en varias obras del dramaturgo. José Ángel Fernández Roca, en «Las acotaciones del esperpento: de lo verbal a lo visual» (1997), se encarga de clasificar las acotaciones en tres apartados: acotaciones narrativas, acotaciones cinematográficas y acotaciones sensoriales y sinestésicas. Nos interesa aportar a estos estudios sustanciales un análisis particular del lenguaje *cinetúrgico* del esperpento. De esta manera, nos centramos en los aspectos visuales (bello/feo, cómico/absurdo, agudo, violento y visceral) de las acotaciones y el uso específico de la iluminación y los movimientos cinematográficos.

En primer lugar, *Luces de bohemia* cuestiona, desnuda y contrapone los conceptos sistemáticos de lo bello/feo y cómico/absurdo. A través de la descripción visual en las acotaciones, surge la interrogante de cómo representar en escena personajes como Zaratustra, con su «cara de tocino rancio» entrando desde las sombras, o las figuras fantochescas de los Epígonos del Parnaso Modernista, los cuales plasman una estética desproporcionada, inarmónica y

asimétrica. Estos personajes atípicos nos remiten al primer Nosferatu del cine mudo o a las actuaciones caricaturescas de Chaplin. Dichas referencias de lo feo y absurdo desafían los límites de la estética canónica, dominada hasta entonces por el teatro burgués decimonónico, para debatir las pautas que definen lo estéticamente aceptable, rechazable o digno de representarse. La burguesía dominante «definía la belleza de acuerdo con sus gustos, intereses y necesidades. Era imperioso, para legitimar su poder, el identificar lo bello con lo bueno, y lo bueno con los nuevos valores dominantes (el trabajo, la riqueza, el orden, la libertad) del nuevo sistema social impuesto» (Trancón 2014: 63). Valle-Inclán rechaza este orden estético para desatar emociones incómodas o situaciones que se evitaban hablar en un momento de la historia en el que se intenta enmascarar la realidad y silenciar voces disidentes al sistema. *Luces de bohemia* nos acerca a las carencias socioeconómicas, crisis artísticas y conflictos sociales, tal como se advierte en la taberna de Pica Lagartos y la buñolería, así como con los grupos de manifestantes y los Modernistas en las escenas tercera y cuarta.

Valle-Inclán emplea las técnicas de iluminación del claroscuro para contrastar los efectos dimensionales de luz y sombra, claridad y oscuridad. Tomando en cuenta la estética dominante, la belleza puede asociarse con todo aquello que merece ser visible a plena luz del día, ante la mirada pública, mientras que la fealdad, lo desagradable, debe ocultarse bajo la oscuridad de la noche, dando cabida a los comportamientos más absurdos y siniestros del ser humano. Así lo presenta *Luces de bohemia* al comenzar en la hora crepuscular. Desde la escena primera, Madame Collet «cierra la ventana, y la guardilla queda en una penumbra rayada de sol poniente» (1924: 49). De este modo, toda la acción transcurre privada de la luz natural del día. Solo se ostenta la luz artificial en los espacios internos y la tenue luz de la luna al exterior, lo cual crea un efecto de penumbra deforme en los personajes. Los espacios internos se iluminan regularmente con una vela, figurando una luz inestable, frágil y lúgubre. Esta iluminación desfigura la imagen, alumbra lo espectral y desestabiliza la armonía. La iluminación en los espacios internos

y externos exhibe la precariedad, la suciedad, el castigo y la muerte. La iluminación de estos lugares contribuye asimismo a la caracterización de los personajes. De aquí salen sombras humanas, fantoches, figuras monstruosas y todo lo indeseable en la sociedad. Aludimos a las siguientes acotaciones para mostrar estos efectos y personificaciones. En la cueva (escena segunda), «ZARATUSTRA entra y sale en la trastienda, con una vela encendida. La palmatoria pringosa tiembla en la mano del fantoche [...] pasea la luz por los estantes de libros. Media cara en reflejo y media en sombra. Parece que la nariz se le dobla sobre una oreja» (59). La taberna de Pica Lagartos (escena tercera) se describe con

[...] luz de acetileno: Mostrador de cinc: Zaguán oscuro con mesas y banquillos: Jugadores de mus: Borrosos diálogos. — MÁXIMO ESTRELLA y DON LATINO DE HISPALIS, sombras en las sombras de un rincón, se regalan con sendos quinces de morapio [...] aparece ENRIQUETA LA PISA BIEN, una mozuela golfa, revenida de un ojo, periodista y florista, levantaba el cortinillo de verde sarga, sobre su endrina cabeza, adornada de peines gitanos. (66-67)

El calabozo (escena sexta) es un «sótano mal alumbrado por una candileja. En la sombra se mueve el bulto de un hombre [...] sale de la tiniebla el bulto del hombre morador del calabozo. Bajo la luz se le ve esposado, con la cara llena de sangre» (103). En la redacción del periódico *El Popular* (escena séptima), aparecen dos personajes a los linderos del «círculo luminoso y verdoso de una lámpara con enaguillas. Al extremo, fuma y escribe un hombre calvo, el eterno redactor del perfil triste, el gabán con flecos, los dedos de gancho y las uñas entintadas». Enseguida, «asoma EL CONSERJE, vejete renegado, bigotudo, tripón, parejo de aquellos bizarros coroneles que en las procesiones se caen del caballo» (111). En

la Secretaría Particular (escena octava) «su Excelencia se hunde en una poltrona, ante la chimenea que avienta sobre la alfombra una claridad trémula» (137). Durante el velorio (escena decimotercia), «MADAMA COLLET y CLAUDINITA, desgñadas y macilentas, lloran al muerto, ya tendido en la angostura de la caja, amortajado con una sávana, entre cuatro velas [...] DORIO DE GADEX, CLARINITO y PÉREZ, arrimados a la pared, son tres fúnebres fantoches en hilera» (177). Por su parte, en los espacios exteriores también se observa una iluminación a media luz, bajo los reflejos de la luna y los faroles. Por ejemplo, Max y Don Latino caminan borrachos y lunáticos por una calle solitaria (escena cuarta), bajo los faroles rotos y sombras de guardias. En su recorrido se encuentran a «la niña PISA BIEN, despintada, pingona, marchita, se materializa bajo un farol con su pregón de golfa madrileña» (81). Hacia el final de la escena «DORIO DE GADEX, feo, burlesco y chepudo, abre los brazos, que son como alones sin plumas, en el claro lunero» (87). En las sombras de los jardines (escena décima), con «el cielo raso y remoto [...] merodean mozueltas pingonas y viejas pintadas como caretas [...] LA LUNARES, una mozueta pingona, medias blancas, delantal, toquilla y alpargatas. Con risa desvergonzada se detiene en la sombra del jardinillo» (149-150). Cuando Max llega a su casa (escena duodécima) en vistas del amanecer, aparecen en el hueco de la puerta las mujeres que descubren el cuerpo ya sin vida de Max, «la una, canosa, viva y agalgada, con un saco de ropa cargado sobre la cadera. La otra, jamona, refajo colorado, pañuelo pingón sobre los hombros, greñas y chancletas» (175). En un cambio de temporalidad, en el cementerio donde entierran a Max (escena decimocuarta), el Marqués de Bradomín y Rubén Darío caminan y dialogan como «sombras rezagadas [...] Sobre el muro de lápidas blancas, las dos figuras acentúan su contorno negro [...] se detienen ante la mancha oscura de la tierra removida [...] las sombras negras de LOS SEPULTUREROS —al hombro las azadas lucientes— se acercan por la calle de tumbas. Se acercan» (191-194). Dentro de los mecanismos *cinetúrgicos*, los espacios y la iluminación del claroscuro se yuxtaponen para determinar

los comportamientos de los personajes y su caracterización física, absurda y grotesca. Los espacios nunca se alumbran en plenitud. Los personajes tampoco llegan a figurar por completo. La luz solo es capaz de iluminar una parte de su fisonomía, representando su lado más oscuro y precario. Por eso solo vemos parte de la cara deformada de Zaratustra, la cara llena de sangre del hombre en el calabozo o la peculiaridad de la Lunares y la Vieja Pintada en los jardines bajo las sombras clandestinas de los árboles.

Para resaltar las cualidades mencionadas, Valle-Inclán utiliza técnicas de movimiento cinematográfico de las cuales reconocemos el *travelling*, el *flash-back*, la cámara lenta e imágenes fijas. Estas técnicas se encargan de aumentar el impacto visual y emocional. En el *travelling*, la cámara se desplaza de lo general a lo específico y del interior al exterior en los espacios y personajes. Por ejemplo, la acotación que abre la escena segunda comienza con la descripción general del espacio (la cueva), cubierto de libros por todas partes. Luego enfoca la mirada en los animales (el gato, el loro, el can) y Zaratustra (aspecto esperpéntico). Al final, la mirada se detiene en el agujero donde asoma el hocico del ratón (55). Otro ejemplo se observa al inicio de la escena undécima. La acotación despliega una imagen panorámica (una calle en Madrid), seguido de lugares específicos (un convento, una casa, una taberna) y un grupo de personas (las vecinas). La descripción termina con la vista puesta sobre la madre y su hijo, deteniéndose en el agujero en la sien del niño (159). Ambos ejemplos crean el efecto de una cámara que guía la mirada para acrecentar el efecto grotesco/absurdo (escena segunda) y desgarrador (escena undécima).

El *travelling* también se utiliza para desplazar acciones simultáneas en el interior y exterior de los espacios. Esto es evidente en las acotaciones que indican los sucesos dentro y fuera de la taberna de Pica Lagartos: «Grupos vocingleros corren por el centro de la calle, con banderas enarboladas. Entran en la taberna obreros golfantes —blusa, bufanda y alpargata—, y mujeronas encendidas, de arañada greña» (76). Más adelante, «la florista y el coime salen empujándose, revueltos con otros parroquianos. Corren por la calle

tropeles de obreros. Resuena el golpe de muchos cierres metálicos» (77). Estos momentos de la escena tercera figuran una cámara en movimiento en el que la mirada viaja de un espacio a otro para así crear un sentido de caos. En última instancia, se maneja el *travelling* para llegar a un primer plano en los personajes. La acotación inicial de la escena moviliza la mirada alrededor del Zaguán en el Ministerio de la Gobernación y se aproxima gradualmente a los rasgos físicos de los guardias (cuellos de celuloide, grandes sortijas, lunares rizosos y flamencos) y Don Serafín (un pollo chulapón de peinado reluciente) para caricaturizar sus figuras (96). En la escena séptima, las acotaciones hacen un acercamiento al personaje de Don Filiberto en la redacción de *El Popular*: «DON FILIBERTO suelta la trompetilla del teléfono y viene al centro de la sala, cubriéndose la calva con las manos amarillas y entintadas. ¡Manos de esqueleto memorialista en el día bíblico del Juicio Final!» (120). El primer plano en las manos esqueléticas no solo plasma una imagen espectral, sino también representa parte de la crítica al poder de la labor periodística. Hay otros ejemplos de desplazamiento a primer plano que muestran la degradación en los personajes, como las descripciones de las mozuelas en los jardines, la Pisa Bien, la gente en la taberna, los Modernistas o los rasgos bufonescos de Don Latino.

Además de las variaciones del *travelling*, Valle-Inclán recurre a las técnicas del *flash-back*, cámara lenta e imagen fija. La conversación de Max, Rubén Darío y Don Latino en la escena novena está llena de invocaciones y recuerdos. Cuando Max le pide a Darío que recite unos versos, las acotaciones apuntan al esfuerzo del poeta nicaragüense por recordar. Después de un momento, «RUBÉN se recoge estremecido, el gesto de ídolo, evocador de terrores y misterios [...] RUBÉN sale de su meditación con la tristeza vasta y enorme esculpida en los ídolos aztecas» (146). Tras recitar los versos, todos brindan y la acotación final transfiere a los personajes al

[...] cielo lejano de París. Piano y violín atacan un aire de opereta, y la parroquia del café lleva el compás con las cucharillas en los vasos. Después de beber, los tres desterrados confunden sus voces hablando en francés. Recuerdan y proyectan las luces de la fiesta divina y mortal. ¡París! ¡Cabaretes! ¡Ilusión! Y en el ritmo de las frases, desfila, con su pata coja, PAPÁ VERLAINE. (148)

La evocación de tiempos pasados (de los aztecas al apogeo modernista de fin de siglo) se presenta en forma de *flash-back* para señalar momentos históricos de violencia y corrientes literarias en decadencia. Por su parte, las acotaciones de la escena decimocuarta precisan la función de la cámara lenta:

En silencio y retardándose, siguen por el camino de LOS SEPULTUREROS, que, al revolver los ángulos de las calles de tumbas, se detienen a esperarlos [...] Caminan muy despacio. RUBÉN, meditabundo, escribe alguna palabra en el sobre de una carta. Llegan a la puerta, rechina la verja negra. EL MARQUÉS, benevolente, saca de la capa su mano de marfil y reparte entre los enterradores algún dinero. (195-197)

Este pasaje muestra la lentitud de toda la escena en el que los personajes llegan al cementerio, meditan sobre la muerte, escriben, caminan despacio en las sombras y se detienen constantemente. Esto suscita un sentido pausado de reflexión que se requiere ante la fugacidad de la vida. Por último, identificamos la práctica de imágenes fijas. De los vastos ejemplos, citamos la acotación de la escena octava, en la Secretaría de Su Excelencia. Max pide justicia por el agravio de los policías y el Ministro le ofrece una remuneración. El diálogo se detiene en la siguiente imagen: «MÁXIMO ESTRELLA, con los brazos abiertos en cruz, la cabeza erguida, los ojos parados, trágicos en su

ciega quietud, avanza como un fantasma. Su Excelencia, tripudo, repintado, mantecoso, responde con un arranque de cómico viejo, en el buen melodrama francés. Se abrazan los dos. Su Excelencia, al separarse, tiene una lágrima detenida en los párpados [...]» (134). Resalta el hecho de fijar la posición de Max justo antes de continuar con el abrazo y la entrega del dinero. Esta fijeza al estilo de una cámara fotográfica permite contemplar actitudes contrastadas entre la dignidad, la tragedia y la desfachatez de la acción.

En conjunto, las técnicas cinematográficas (*travelling*, *flash-back*, cámara lenta e imagen fija) abren espacios, momentos y detalles que fácilmente pueden pasar desapercibidos en un espectáculo teatral. A pesar de no habernos adentrado en el aspecto auditivo de la obra, vale la pena subrayar su asociación con las técnicas mencionadas, ya que refuerzan el lenguaje *cinetúrgico*. Simultáneamente a la lente que se desplaza, se escuchan voces desarticuladas y animalescas en los personajes para de esta manera deshumanizarlos. En los espacios se encadenan las imágenes con los sonidos de las protestas, los gritos de la madre que abraza a su hijo muerto o los llantos en el velorio tras la muerte de Max. En este sentido Valle-Inclán sitúa *Luces de bohemia* como una obra visionaria ante la pronta llegada del cine sonoro en España en 1929 y cimenta bases importantes para el futuro de un teatro con ambiciones totalizadoras.

4. Conclusiones

Todos los mecanismos artísticos que utiliza Valle-Inclán en sus esperpentos son de gran importancia y contribución para la obra dramática, pero también implica una tarea casi imposible para la representación teatral. Lo mismo ocurre en el séptimo arte, por eso no extraña que *Luces de bohemia* llegue al cine hasta 1985, bajo la dirección de Miguel Ángel Díez. Junto con las limitaciones de la tecnología (multiplicidad de escenarios, los cambios de luz, los sonidos) durante las primeras décadas del siglo XX, las dificultades que enfrentan el teatro y cine para producir *Luces de bohemia* recaen también en la caracterización de los personajes, lugares

y efectos iconográficos, como la luz de las velas que deforman las caras, la tertulia de los animales en la cueva de Zaratustra, el perro que orina a Max, el intenso brillo del clavo del ataúd en el funeral o las acciones paralelas (la protesta en la calle y las reacciones en la taberna). Dichas características, aunadas a su crítica social, retan la irrepresentabilidad estética de la obra de acuerdo con los discursos hegemónicos de aceptación y recepción en su momento histórico y artístico. El rechazo por visualizar comportamientos absurdos, grotescos e incómodos, así como los lugares del inframundo, se debe en parte a una época dominada por la comercialización, el entretenimiento, del buen gusto y, por ende, del escapismo de la realidad. Sin embargo, esta irrepresentabilidad en el entablado o en la pantalla abre otras posibilidades de reflexión artística para concientizar y enfrentar discursos ideológicos (morales, culturales y políticos).¹¹

Valle-Inclán potencia estos enfrentamientos en *Luces de bohemia* en base a efectos catalizadores que producen sentimientos escondidos e inexplorados, tal como nos recuerda Calonge en su reflexión sobre la pulsión en el teatro, «lo cóncavo es un vientre. Donde se desarrolla la raíz. Raíz que es el sonido opaco de un latido, algo que podemos sentir ya fuera de nosotros, en el exterior. Sabor a tierra, sangre, flujo oscuro que surte, también ya semilla de la muerte en el germinar» (2018: 27). Calonge reincide en los propósitos de provocar sensaciones fuera de lo común, «algo que nos saque de la sala de ensayos, del escenario oscuro, de nosotros mismos, y que nos transmita unas formas, la acción poética [...]» (40). Trancón señala, por su parte, la rebelión en contra de un lenguaje como simple realidad mental. La palabra en el teatro, según el crítico, no debe reprimir, sino ser un punto de unión fisiológica capaz de comunicar y estimular la interrelación con los demás (2014: 138). Así lo proyectó Valle-Inclán para crear un lenguaje propio (literario y espectacular) y fundamentado en la experimentación

¹¹ Esto lo ha observado Stuart Hall en *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (1997) o Jacques Rancière en *The Politics of Aesthetics* (2019). Ambos estudios cuestionan, desafían y resignifican la aproximación semiótica de los signos culturales que dictaminan lo (ir)representable y lo (in)sensible de las imágenes en las artes visuales.

sensorial y estética. Como lo identificamos en el presente estudio, el lenguaje interseccional en *Luces de bohemia* hace que el escenario teatral se amplíe visual y auditivamente en un espacio colectivo capaz de trasgredir la cuarta pared. Si consideramos las diferencias que apunta Trancón entre el teatro y el cine (efímero y permanente, real y artificial, movilidad y fijeza, mediación óptica entre la cámara y el ojo humano, dimensionalidades espaciales), vemos cómo la teatralidad de *Luces de bohemia* reúne dichos contrastes en lo que llamamos *cineturgia*. De esta manera, la obra sigue contribuyendo al diálogo sobre la influencia, los límites y la potenciación del teatro en la escena española contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

BARREIRO, Javier

1995 «Las opiniones de Valle-Inclán sobre el cine: Una entrevista desconocida». *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 20, N. 3, *Drama/Theater*, pp. 503-516.

BELLO CUEVAS, José Antonio

2010 *Cine mudo español 1896-1920: ficción, documental y reportaje*. Barcelona: Laertes.

2012 «El cine español (1896-1930): origen y evolución de sus géneros y estructuras industriales». *Filmhistoria*, Vol. 22, N. 2, pp. 1-19.

BOBES NAVES, María del Carmen

1997 *Semiología de la obra dramática*. 2.^a ed. Colección Perspectivas. Madrid: Arco/Libros.

CALERO HERAS, José

1981 «Textura cinematográfica de las acotaciones escénicas del teatro de Valle-Inclán». *Anales de la Universidad de Murcia*, Vol. 39, N. 1, pp. 175-187.

CALONGE, Eusebio

2018 *Teoría y práctica de lo incierto*. Madrid: La Pajarita de Papel.

CHABÁS, Juan

1933 «Don Ramón habla de teatro a sus contertulios». *Luz*, periódico de Madrid, 23 de noviembre, Año II, N. 588, p. 10. En *Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España*. Recuperado de <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/results?d=date&d=1933-11-23&d=1933-11-23&g=e&g=i&p=1-3390679>

DOUGHERTY, Dru

1983 *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid: Fundamentos.

EL CINE: REVISTA POPULAR ILUSTRADA

1922 «Don Ramón del Valle-Inclán y el cine». *El Cine: revista popular ilustrada*, revista de España, 4 de febrero, Año XI, N. 512, p. 4. En *Biblioteca Digital Memoria de Madrid*. http://www.memoriademadrid.es/buscar.php?accion=VerFicha&id=379996&num_id=1&num_total=340

FERNÁNDEZ ROCA, José Ángel

1997 «Las acotaciones del esperpento: de lo verbal a lo visual». En GÓMEZ BLANCO, Carlos J. (Coord.), *Literatura y cine: perspectivas semióticas*. La Coruña: Universidad de la Coruña, pp. 201-212.

GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis

2018 *Literatura y escena: Una historia del teatro español*. Madrid: Punto de Vista Editores.

HALL, Stuart

1997 *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.

IGLESIAS FEIJOO, Luis

1994 *Grotescos: Valle-Inclán y Arniches*. Alicante: Instituto de Cultura.

MONCHO AGUIRRE, Juan de Mata y Juan A. Ríos

1994 «Carlos Arniches y el cine Hispanoamericano». *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, Vol. 7, N. 1, pp. 83-92.

NAVAS, Federico

1928 «¡No dice nada D. Ramón del Valle-Inclán!». *Las esfinges de Talía*. Madrid: Real Monasterio de El Escorial, pp. 50-54. En *Archivo Digital Valle-Inclán*. Recuperado de <https://www.archivodigitalvalleinclan.es/publica/libroajeno/ver/Las-esfinges-de-Talia-o-encuesta-sobre-la-crisis-del-teatro.htm>

OSUNA, Rafael

1982 «Un 'guión cinematográfico' de Valle-Inclán: *Luces de bohemia*». *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. 59, N. 2, pp. 120-128.

1986 «Corporalidad y cinematografía en *Luces de bohemia*». *Explicación de textos literarios*, Vol. 14, N. 2, pp. 47-61.

RANCIÈRE, Jacques

2019 *The Politics of Aesthetics*. Traducción y edición de Gabriel Rockhill. London: Bloomsbury.

ROMERA CASTILLO, José

2002 *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor.

2011 «Sobre teatro, cine y otros *medios* en España en los inicios del siglo XXI». *Teatro español entre dos siglos a examen*. Madrid: Verbum, pp. 353-387.

RUIZ RAMÓN, Francisco

2011 *Historia del teatro español siglo XX*. 15.^a ed. Madrid: Cátedra.

SANCHIS SINISTERRA, José

2012 *Narraturgia: dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad de México: Paso de Gato.

SANTORO, Patricia

2002 «Valle-Inclán on the Large Screen: *Divinas palabras* and *Luces de bohemia*». *ALEC*, Vol. 27, N. 1, pp. 159-173.

SEGURA COVARSI, Enrique

1972 «Las acotaciones dramáticas de Valle-Inclán». *Revista de estudios extremeños*, Vol. 28, N. 3, pp. 455-472.

TRANCÓN, Santiago

2014 *Teoría del teatro: Análisis de la obra dramática*. Madrid: Publicia.

UTRERA, Rafael (Ed.)

1999 *8 calas cinematográficas en la literatura de la Generación del 98*. Serie Comunicación. Sevilla: Padilla Libros. En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/obra/8-calas-cinematograficas-en-la-literatura-de-la-generacion-del-98-0/>

VALLE-INCLÁN, Ramón del

1924 *Luces de bohemia*. Edición de Alonso Zamora Vicente. 20.^a ed. Colección Austral. Madrid: Espasa Calpe.

1928 «La importancia artística del cinematógrafo». *ABC*, periódico de Madrid, 19 de diciembre, año XXIV, N. 8.105, p. 10. En *Archivo digital ABC*. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19281219.html>

ZDENEK, Joseph W. y Guillermo I. CASTILLO-FELIÚ (Eds.)

2006 *Teatro español contemporáneo*. 7.^a ed. Ciudad de México: Porrúa.

EL PASEO DE BUSTER KEATON Y EL PÚBLICO O FEDERICO GARCÍA LORCA Y SUS EXPERIMENTOS VANGUARDISTAS

*María Cristina C. Mabrey
University of South Carolina*

Federico García Lorca, desde sus primeros pasos como poeta y dramaturgo, se plantea transformar la escena española. Al influirse de los movimientos de vanguardia y de las charlas en tertulias con coetáneos como Luis Buñuel, Salvador Dalí o Rafael Alberti, absorbe el ambiente en un mundo cada vez más receptivo a las nuevas tecnologías de la Modernidad, y se vuelca con el cine y lo que este medio promete en cuanto al arte y al espacio en que convive con la cultura y la sociedad. *El paseo de Buster Keaton*, pieza breve publicada en 1927 en la revista *Gallo* —fundada por García Lorca—, caracteriza la etapa vanguardista del poeta, lo mismo que apunta a su interés por el arte del cine en el que ya había hecho algunos escauceos.

Rafael Utrera cuenta una anécdota sobre Lorca y las veladas del cine granadino, El Polisario. Allí Lorca, con amigos, toma una cámara y filma escenas elaboradas instantáneamente con trajes moros, lo que aparece como «cuatro curiosas fotografías donde se cuenta “La historia del tesoro”». El poeta lo contó como «un guioncillo» en «improvisado escenario» y que Utrera cita como «su primer contacto en el cine mudo» (1987: 14-16). En Nueva York, donde arribó en 1929, Lorca escribió el guion *Viaje a la luna*, que evoca el filme de Georges Méliès, *Le Voyage dans la lune* (1902), basado en un corto anterior, «La Lune à un mètre» (1898). Queda así establecido que García Lorca no escribió *El paseo* simplemente para hacer una crítica de

cine, como ha mencionado Rupert Allen, quien desasocia el teatro del cine (1973: 23). Esta apreciación del medio artístico cinematográfico y su convivencia con el teatro ha sido ya superada. Desde su aparición en 1895, el cine y la literatura se han enriquecido mutuamente. Todo esto nos indica que Lorca desde muy joven conocía de cerca los filmes que se proyectaban en Granada o Madrid y que, en su ansia de renovación del teatro, introdujo en su obra la estética cinematográfica modelándola con la nueva estética surrealista diseminada y practicada por muchos contemporáneos.

El tan ponderado, discutido y estudiado viaje a Nueva York añadió más peso a la maleta que ya portaba el escritor, repleta de sus entusiastas nuevas ideas sobre la poesía y el arte escénico. Al sumergirse en los espacios recónditos donde se experimentaba y se mantenía la provocación, y al ver en Harlem obras inspiradas por Dadá, el Music Hall y el cine experimental, estas dieron motivo para su nueva producción entre la que contamos con *El público*. Indagando en este decisivo viaje y las salidas por Harlem, Paul Julian Smith (2000) dice que sus espectáculos influyeron en la gestación de *El público* y *Así que pasen cinco años*, a la par que observa en ellas una profunda relación entre representaciones artísticas neoyorquinas y las obras dramáticas de Lorca; y no solo las principiadas durante su estancia sino las representadas en España en plena República, como *Bodas de sangre* (Smith 2000: 170)¹. Su amistad con Langston Hughes, quien hablaba español y seguramente era su acompañante y traductor del *underground theatre*, supuso una ventaja para su conocimiento de la escena y de los bares gay de Nueva York, de cuya experiencia extrajo correlatos identitarios que plasmó en *El público*. Con otra amiga de Hughes, Nella Larson, asistió como invitado a los *parties* que abundaban en Harlem, y se sumergieron en la música del jazz. Y, también, apoyado por Gibson, se dieron cita igualmente en clubes

¹ Según Smith, las hermanas Lewisohn, promotoras del Neighborhood Playhouse, se encargaron de financiar la primera puesta en escena de una obra de Lorca en Nueva York, *Bodas de Sangre*, traducida por Langston Hughes. La presunta amistad entre ambos poetas se basa en estar en Nueva York al mismo tiempo y por un común interés en la ciudad y sus habitantes negros (2000: 170).

y teatros como el Smalls Paradise (Smith 2000: 171-173; Moreno 2006: 221-222). García Lorca se encuentra inmerso en un mundo de múltiples signos que conectan con su espíritu moderno y, a la vez, con su personalidad inquieta y lacerada en esos momentos por la pérdida de dos amores, Dalí y Aladrén. Está dispuesto a embarcarse en sus proyectos creativos y en dar a su poesía y a su teatro ese giro novedoso que, al mismo tiempo, satisfaga su verdadera identidad dislocada en parte por las expectativas tanto artísticas (de su amigo Dalí) como sociales². Ansía enfrentar su verdad, sumergirse en sus deseos existenciales, y la nueva estética puede ser feroz, cruel, divorciada del arte por el arte, bella y sin compromisos: el arte moderno, el cine y la escena, la cultura del *underground* neoyorquino.

En *El público*, según María Clementa Millán, «Lorca introspectivo y complejo, receptor de influencias vanguardistas y clásicas, se muestra con mayor exhaustividad que en ninguna otra de sus producciones teatrales» (2003: 14). Es por ello que este trabajo se centrará en observar este drama dentro del contexto de explosión artística que representó el cine mudo para adeptos a las vanguardias como Fritz Lang, Man Ray y otros que experimentan con el nuevo arte desde Dadá, Surrealismo o Expresionismo alemán. Lorca en *El público* también incorpora el proceso de meditación que le llevó a ver el teatro desde dentro, con todos sus entresijos y formulado con personajes inimaginables en el tradicional teatro español. *El público* cuestiona la responsabilidad que tiene la audiencia en la representación. La audiencia es un cuerpo vivo, pensante, que interactúa con la escena y que valora tanto fondo como forma. Desde el comienzo de la obra se entabla esta discusión, cuando el Director le dice a su Criado «que pase» el público al teatro. Cuatro Caballos Blancos con sus trompetas entran a discutir con el Director. Este los rechaza, no quiere discutir con el público (García Lorca

² La ruptura con Dalí dejó al poeta enormemente desilusionado y sintió el rechazo de su *Romancero gitano* con toda la crueldad que el catalán le infundió desprestigiando la obra. A la vez, Emilio Aladrén y él no llegaron a sostener una relación amorosa. Además, todas estas relaciones tenían que ser ocultas para familiares y público. El sufrimiento era enorme. Ver Binding (1987).

2003: 119-120). A lo largo de la obra esta actitud será cuestionada por los distintos personajes que aparecen en escena. En *El público* se crea un teatro en línea interrogativa y revolucionaria como el de Artaud y su «teatro de la crueldad» o el de Pirandello donde los personajes se enfrentan al director. Lorca vanguardista está al tanto de todo lo que ya no debe perpetuarse y se da cuenta de que vive un momento único.

En esos años 20 tan revolucionarios e instigadores de cambios, surge el gran Buster Keaton, que habiendo producido cortos que admiraron a los surrealistas (Desnos, Dalí, Buñuel, Claire), comienza su viaje directorial con largometrajes fenomenológicamente sorprendentes. El filme que nos interesa aquí, *Sherlock Junior* (*El moderno Sherlock Holmes*, 1924), uno de los que admiraban, y que en influyó en los surrealistas, además de conectarse con *El paseo*, sugiere elementos que se dan en *El público*, porque en *Sherlock Junior* también Keaton indaga en el proceso creativo filmico, abriendo la mente del espectador hacia los métodos cinematográficos³. William Verrone analiza lo cómico como ingrediente en las técnicas surrealistas explicando que vanguardia y cine «han coexistido» desde la iniciación del séptimo arte, ya que sus elementos «slapstick behavior, vaudeville, performance» (‘hábitos de slapstick, el vodevil, la actuación’) o su «incongruencia» se convirtieron en facetas vanguardistas (2014: 710)⁴. Al observar a Keaton, quizá el más teatral de los actores del cine mudo, cuya técnica de comunicar con el gesto, principalmente los ojos, «Sus ojos, infinitos y tristes como los de una bestia recién nacida, sueñan lirios, ángeles y cinturones de seda...» (García Lorca 2017), Lorca aspira a introducir a personajes de todos los mundos posibles,

³ Robert Knopf ha estudiado la influencia de este y otros filmes de Keaton en el grupo surrealista francés, porque para ellos sus obras cuadraban con sus objetivos surrealistas. La fascinación para Robert Desnos implicó críticas exultantes sobre su obra entre 1924 y 1925. Los cortos de Keaton le parecían faltos de metodología, por lo que se producían con total libertad creadora (Knopf 1999:114).

⁴ *Slapstick*, de difícil traducción, libremente relacionado con la bufonada, es una palabra proveniente específicamente del cine mudo. Utilizamos el vocablo en su original inglés. Respecto a “performance”, término complejo en la actualidad, por no encontrar traducción hábil, se refiere más a la actuación espontánea que a la prescrita.

ya ficticios ya plausibles, provenientes de espacios entre realidad y fantasía, en los que Keaton, con un estatismo facial que le caracteriza, atenta contra toda la sociedad americana.

No es extraño que esta irreverencia ante lo predecible y lo rancio de la sociedad fuera un acicate más para que Lorca se interesara en las posibilidades de acción subversiva del cine. El joven poeta capturó el medio fílmico y, argüimos aquí, le sirvió en su búsqueda de crear transformaciones dramáticas de provocación que incorporan la imagen visual creada con la palabra, y escenificadas en un escenario echando mano de todo tipo de objetos, degradados, modernos o históricos (túnicas, bustos). Su teatro vanguardista imita la movilidad de la imagen fílmica de platós, personajes inusitados, historias imposibles. El objetivo es el arte, el análisis identitario, el nuevo lenguaje del cine y el teatro en su representación escénica, sumando además la reacción imprevista y cambiante de la audiencia, que debe reaccionar activamente ante lo que ve. Semejante experimentación y utilización de las técnicas cinematográficas las aplica al guion *Viaje a la luna*. Lorca imaginó esta obra dentro del plano de actitudes personales hacia las nuevas estéticas de construcción de la imagen y universos simbólicos. Anderson basa su análisis de *Viaje a la luna* y *El público* en «three overlapping approaches: the complete segmentation of the text and the identification of discrete sequences and interpolations within it; the recognition that the work's cohesiveness, such as it is, depends much more on the symbolic rather than the narrative; and the use of imagery and themes found in Lorca's drama *El público*»⁵ (2017: 1). Así demuestra el crítico la ligazón entre teatro y cine en García Lorca y la interdependencia de estas dos obras.

Empecemos por observar cómo Lorca transforma sus sentimientos de aventura y extremada curiosidad a medida que bucea en la modernidad. Me

⁵ «Tres acercamientos superpuestos: la segmentación completa del texto y la identificación de discretas secuencias e interpolaciones dentro del mismo; el reconocimiento de que la cohesión del texto, tal y como es, depende mucho más de lo simbólico que de la narrativa; y que el uso de las imágenes y temas se encuentran en el drama de Lorca, *El público*» (Anderson 2017: 1; la traducción es nuestra).

refiero a la modernidad no solo en el sentido de Modernismo proveniente de Hispanoamérica a España, cuya influencia queda clara en sus primeros poemas, sino en la ideología moderna sobre arte y cultura que transpira desde Baudelaire al presente de nuestro poeta. Si bien el conjunto de obras que transbordan desde Darío hasta Huidobro marcan un hito en la poesía española y su admisión de una poesía que cuestionara los cánones clásicos, las corrientes vanguardistas europeas afianzan aún más la revolución sociopsicológica que experimentaron los poetas coetáneos de Lorca y la inmersión del poeta en un nuevo mundo artístico. Según Baudelaire, el artista no puede dar vida a una modernidad pasada. Tiene que crear su propio arte como respuesta al momento actual. El arte del pasado solo le sirve como una «regla general del arte», pero necesita de su creatividad y de su imaginación para componer su propio arte moderno, su propia contribución al momento presente, «*le caractère de la beauté présente*» (citado de Calinescu 1991: 58). La representación fílmica significa ese momento que anticipa el futuro del arte, y Lorca estaba dispuesto a incorporar en su estética un lenguaje que diera razón a su identidad tan conflictiva como otras encarnadas en sus personajes (Doña Rosita, la Zapatera, Keaton, el Director de *El público*) asumiendo en el universo simbólico tanto lo incoherente como lo coherente de sus realidades circunstanciales y el drama de la vida moderna en continua lucha con el pasado.

Según Utrera, al llegar a Madrid, Lorca se embebe en la experimentación. Debido al hervor cinéfilo en la Residencia de Estudiantes, donde se alojaba desde 1919, causado por el cine vanguardista que se exhibía allí y las conversaciones con corresidentes como Luís Buñuel le lanza hacia el cine mudo para entender que este convive con otros intentos nacientes de creatividad dramática (2001: 18)⁶. Su asentamiento en la capital tendrá

⁶ El propio Utrera desmiente que haya existido un Cineclub en la sede de la Residencia, iniciado por Buñuel. Sin embargo, a principios de 1927, se produce una serie de conferencias, gracias a su organización, que acogen filmes de directores como René Clair o Jean Epstein; con este último Buñuel trabajó en París. La participación de muchos en estas sesiones y el interés por el cine cubista francés llevarían a la creación de El Cine-Club Español en

grandes repercusiones en su obra porque no solo puede ver estas películas sino comentarlas con sus colegas, y le invitan a dar charlas durante las sesiones del Cine-Club Español. Por eso, no es extraño que el cine entrara en su horizonte de posibilidades.

Uno debe preguntarse la intención que tuvo el autor al crear sus dos obras relacionadas con el cine, *El paseo de Buster Keaton* (1927) y el guion *Viaje a la luna* (1929). Como muchos otros estudiosos del poeta han señalado, estas obras son experimentales y queda la duda —en muchos la seguridad— de que Lorca nunca pensó en que fuesen representables (Allen 1973; Anderson 2017; Utrera 2001; Mahieu 2015; Millán 1986). Bien, quizá no lo pensó, aduciendo que eran experimentos de un proceso creativo, pero el hecho de que la siguiente obra experimental, *El público*, fuera una obra dramática concebida en su totalidad y con gran influencia del cine en su construcción, deja sin responder que el autor considerara su puesta en escena. Sin embargo, esta consideración parece plausible⁷. Según Clementa Millán, «a consecuencia de “su afición y cultura cinematográfica de siempre”, no es extraño que *El público* se pudiera ver contagiado de algunos de los recursos utilizados por García Lorca en su guion de cine [*Viaje a la luna*]» (1986: 405-06). Esta crítica pone en tela de juicio si el autor pensaba terminarla y representarla, aunque parezca que no fue así⁸. Millán —como

diciembre de ese año (Utrera 1987: 17-18).

⁷ La primera puesta en escena quedó a cargo de Luís Pasqual en 1986, con localización en Italia. El drama se presentó también actuado por estudiantes en la Universidad de Texas en Austin en 1978. Parece que otras representaciones le siguieron y se escenificó en 1978, esta vez en la Universidad de Río Piedras en Puerto Rico, dirigida por Victoria Espinosa. Ninguna de estas representaciones intentó dar vida al texto completo.

⁸ Abundan teorías sobre el proceso de escritura y posible publicación, ya que para todos los efectos el manuscrito está inconcluso. Millán expone la agrupación de cuadros basándose en el manuscrito que García Lorca entregó a su amigo Martínez Nadal, antes de partir para Granada en agosto de 1930. El autor leyó este u otro modificado en casa de sus amigos Carlos y Bebé Morla Lynch. Publicó «Ruina Romana» y Cuadro Quinto en el N. 3 de la revista *Los Cuatro Vientos* (junio de 1933) de Madrid. Aquí el autor nombra su obra como *El público (de un drama en cinco actos)*. Por esta razón se producen las dudas, ya que el manuscrito cuenta con solo cinco cuadros y el «Solo del pastor bobo», en verso, que Andrew Anderson considera un «preludio» y no un cuadro completo (1996). No obstante, el Cuadro Cuarto

Anderson— también encuentra similitudes temáticas entre el guion y *El público*, ya que «ambas representan “una búsqueda desesperada de amor humano”». Siguiendo a Marie Laffranque, el argumento de *Viaje a la luna*, significa para esta erudita «‘un choque inicial, búsqueda angustiada del amor sexual a través de tres intentos y experiencias frustradas, desilusión final y muerte’» (Millán 1986: 406). Estas y otras coincidencias entre guion y obra destinada al teatro apoyan para Millán la idea de que muchos rasgos de la obra sean de origen cinematográfico, citando estos ejemplos:

En primer lugar, la atemporalidad o acronía [...] da como resultado en que [...] no se haga apenas referencia al tiempo exterior; sólo hay una en el cuadro sexto; “La representación ha terminado hace horas”, pues la existente, también en este cuadro, “si yo pasé tres días luchando con las raíces y los golpes de agua fue para destruir el teatro”, el falso teatro, más que pertenecer al tiempo objetivo, se refiere a la lucha mantenida en el teatro bajo la arena (“raíces”, y “golpes de agua”) contra la no verdad en el escenario, correspondiendo, por tanto, al mundo interior del personaje. (Millán 1986: 406)

La posibilidad de que Lorca ya esté jugando con el concepto temporal, el tiempo de la representación, el tiempo del espectador y su contemplación fuera del tiempo real al ver el espectáculo queda aquí sugerida. Su intención de transformar el teatro evoca otra manera de representar, la cual podría aludir a cómo la simultaneidad de tiempos en escenas se lleva a cabo en la representación fílmica, y de qué manera el espectador se inmiscuye en el tiempo de la pantalla y olvida el suyo propio. En la obra, un biombo (como una pantalla) da lugar a que se transformen los personajes, pasen por detrás y aparezcan con otros ropajes y actúen de manera distinta, semejante a cómo

se considera perdido o inexistente. La alusión a *seis* cuadros la hizo el poeta cuando leyó el manuscrito (Millán 2003: 108-109).

el montaje en el cine encadena tomas independientes. Lo que precisamente hace Keaton cuando actúa como detective neófito en *Sherlock Junior*. Traspasa la pantalla, es decir, su realidad, hacia el mundo surreal donde es protagonista y no el operario del cinematógrafo. Aquí, en el mundo ficticio del cine, se mueve en una búsqueda sorprendente y pasea por paisajes donde realidad y surrealidad se complementan de forma inusitada.

Volviendo a *El paseo* que, según el autor, es parte de otros «juegos», *La doncella, el marinero y el estudiante, Quimera* —que denominamos «Teatro breve»— también considerados irrepresentables, junto con el *Viaje a la luna*, parecen en sí escauceos de aproximación a una forma concebida como respuesta a su propia concepción del sujeto en conjunción con la ansiedad del momento en que escribe estas obras. No es extraño que le atraiga dismantelar estructuras inertes, repetidas constantemente, y ande en busca de una estética revolucionaria que amplíe el espacio de la acción a formas impensables, transformando existentes concepciones de la poesía y de la escena. Mas estas obras repletas de imposibilidades existen por sí mismas, independientes del autor y, por esta razón, son ahora objetos de arte con su propia autonomía, excluyendo el que se hayan convertido en objetos de admiración o de rechazo, dependiendo de los gustos o conocimientos del público. El análisis conjunto entre teatro y cine que subsecuentemente se desarrolla en los siguientes años a la muerte del poeta hasta nuestros días, no hace más que reforzar la originalidad de estas creaciones en su libertad propia, y que esta nos proporciona a la vez la libertad de conjuntar parámetros interpretativos del cine y la literatura sugeridos a lo largo de todo el sistema estético concebido por García Lorca.

En la *Ästhetische Theorie*⁹, dice Adorno, parafraseado por su traductor al inglés, Rudolf Hullot-Kentor, lo siguiente que puede muy bien valernos para aproximarnos a la estética lorquiana:

⁹ Las citas de Adorno provienen de la traducción al inglés de esta obra publicada en alemán en 1969. *Ästhetische Theorie* se publicó en 1970 en edición de Gretel Adorno y Ted Tiedmann y ha sido revisada en subsecuentes ediciones. Aquí se utiliza la versión de 2002.

Aesthetic concepts would become the memory of nature sedimented in art, which for Adorno takes shape in *Aesthetic Theory* as the unconscious, mimetically written history of human suffering against which enlightenment elsewhere seals itself off. Only this content could possibly bring reason's struggle for domination to its senses and direct its power to what would actually fulfill it. Thus Adorno organized *Aesthetic Theory* as a paratactical presentation of aesthetic concepts that, by eschewing subordinating structures, breaks them away from their systematic philosophical intention so that the self relinquishment that is implicit in identity could be critically explicated as what is non intentional in them: the primacy of the object.¹⁰ (Hullot-Kentor 2002: xiii-xiv)¹¹

En otras palabras, las tácticas de representar empleadas por el autor desfiguran la propia identidad en la estética simbólica utilizada. Ni el sujeto autorial ni la escritura apoyan una subordinación a la razón. Más aún, «Art can be understood only by its laws of movement, not according to any set of invariants. It is defined by its relation to what it is not»¹² (Adorno 2002: 3). Se predica aquí la autonomía del arte sobre la base de su contenido disociado

¹⁰ «Los conceptos estéticos se convertirían en la memoria de la naturaleza sedimentada en el arte, que para Adorno toma forma en *Teoría estética* como el inconsciente, miméticamente la historia escrita del sufrimiento humano contra la cual el entendimiento donde quiera que sea se sella a sí mismo fuera. Solo este contenido podría posiblemente hacer entrar en razón a la razón misma, a su lucha por dominar, y dirigir su poder hacia aquello que en realidad la complementaría. Adorno así organizó *Teoría estética* como una presentación paratáctica de conceptos estéticos que, evitando estructuras subordinadas, los separara de su sistemáticamente filosófica intención de forma que la renuncia de sí mismo implícita en la identidad pudiera ser explicada críticamente como no intencional dentro de ellos: la primacía del objeto» (Hullot-Kentor 2002: xiii-xiv; la traducción es nuestra).

¹¹ Mi traducción del inglés proviene de la versión de 2002.

¹² «El arte puede comprenderse únicamente por sus leyes de movimiento, no de acuerdo a ningún conjunto de invariables. Se define por su relación a lo que no es» (Adorno 2002: 3; la traducción es nuestra).

de la uniformidad que afecta la apreciación de las realidades posibles en los sistemas de significado. No obstante, el arte contiene su autonomía.

Juan Carlos Rodríguez, observando *El público* como alegoría, insiste en que Lorca crea dos mundos paralelos de expresión. En uno representa el mundo que existe, en el otro, el mundo representado, o la diferencia entre lo que se dice y lo que el lenguaje (el arte) no puede representar. En uno de estos mundos simbólicos, Rodríguez posiciona la realidad habitual, en el otro, lo metafísico, lo sagrado —fuera del contexto religioso—, lo imaginario y lo real, o lo que uno quiere decir pero solo cuenta con lo simbólico, la alegoría, con las limitaciones del arte (1994: 85). Estos mundos colisionan. El nombrado y el no representable, que en su versión Rodríguez distingue entre «encarnación» e «imposibilidad» (85-86). El poeta convocó su subjetividad interna en estas obras, pero en sus conversaciones o declaraciones siempre distinguió su vida privada de su vida profesional, de modo que no hasta muchos años después de su muerte se han podido entender sus ansias sobre la sexualidad, el amor homosexual, la dificultad del vivir interno, la censura, el temor a las normas sociales y la dedicación a solventar sus preocupaciones con los personajes creados que viven todavía hoy con la fuerza que les imbuyó su espíritu incansable en buscar la verdad a través de la literatura.

De esta concepción que García Lorca tenía del teatro se deriva que la sociedad no debe vivir sin verse a sí misma tal y como es, rechazando el ilusionismo burgués que había adquirido por actuar el nacionalismo arraigado en la comedia de costumbres, la oposición entre los dramas rurales y los sainetes, o el naturalismo imitador de obras extranjeras que alguien como José Echegaray acaparaba. Nada de esto tenía que ver con el drama interno, la diaria confrontación con el sistema moral o la escasez de medios que torturaban al hombre moderno, a la mujer nueva. Como ha explicado Peter Uwe Hohendahl, «Adorno [...] In his last work [*Ästhetische Theorie*] he reiterated his critique of unmediated engagement and once more presented modernism and the avant-garde as the only viable responses to

the increasing brutality of advanced capitalism»¹³ (1991: 76). El hombre moderno contra la máquina que vemos en las películas de Keaton, su lucha contra la intolerancia que, con mímica o sin ella, apunta a la presión que siente cada uno enfrente del sistema. Keaton encuentra en sus obras una forma de huir que a la vez nos sorprende y nos tranquiliza. No así Lorca, cuyo drama es interno y externo, las dos realidades que comenta Rodríguez.

Tanto la obra de García Lorca como la de Keaton cuestionan sistemas de representación a la vez que introducen tácticas estéticas «informes». Me baso aquí en el opositor a la revolución surrealista bretoniana, George Bataille. Para David Richter, García Lorca como Bataille entienden un surrealismo distinto, uno que es «informe» (término del francés *informe*, 'sin forma'), en el que «horror becomes fascinating, and how it alone is brutal enough to break anything that stifles»¹⁴ (2014: 23). Keaton lucha contra el horror con la parodia y desarma al espectador con sus *gags* que le hacen mostrarnos escenas imposibles¹⁵. García Lorca parodia al mismo Keaton con objetos de desecho en *collage*, arrinconados en un mundo inverosímil: «Entre las viejas llantas de goma y bidones de gasolina, un NEGRO come su sombrero de paja». En estas y otras líneas de la didascalía se produce un entramado poético de realidad y surrealidad, «La bicicleta de BUSTER KEATON no tiene el sillón de caramelo y los pedales de azúcar, como quisieran los hombres malos». Al iniciarse *El paseo*, Keaton «saca un puñal de madera y los mata [a sus hijos]» (García Lorca 2017). El chocante comienzo del drama delata una situación a la vez horrible y burlesca, ¿cómo matar con un arma

¹³ «Adorno [...] en su última obra [*Teoría estética*] reiteró su crítica del compromiso sin mediación y otra vez presentó el modernismo y la vanguardia como las únicas respuestas viables a la creciente brutalidad del capitalismo avanzado» (Hohendahl 1991: 76; la traducción es nuestra).

¹⁴ «El horror se convierte en fascinación, y cómo él mismo es lo suficientemente brutal que rompe aquello que sofoca» (Richter 2014: 23; la traducción es nuestra).

¹⁵ Mantenemos la palabra inglesa, ya que no existe una traducción exacta. Cercanas a esta terminología vendrían a ser palabras como «trucos», «chistes», «bromas», caídas y volteretas acrobáticas que provocan la risa, aunque no alcanzan a definir cómo Keaton engaña al público y cómo este participa jocosamente del engaño. Sus acrobacias se incorporan en la esencia de sus *gags*.

de madera? Ambos autores despiertan al juego, el teatro es juego, el cine de Keaton es teatro que se complementa con sus movimientos acelerados, irrisorios, grotescos, detonadores de la risa como liberación, lúdicos. La característica de «informes» (sin forma prescrita) le queda bien, puesto que según el documental *The Great Buster: A Celebration* (Bogdanovich, 2018), Keaton dejaba la mayor parte de su programa filmico a la improvisación.

En cuanto a *El público*, el mismo efecto se produce, el teatro bajo la arena no tiene una norma preconcebida, se desenvuelve a medida que los personajes se dan cita en escena. Keaton aprendió a reaccionar ante el público cuando era casi infante, una estrella de vodevil. La escena de Keaton corriendo delante de una enorme avalancha de peñascos (*Seven Chances*, 1925) (*Siete ocasiones*)¹⁶, o su ingenio en convertirse, arrojado él en traje de buzo, en una barca de salvación (*The Navigator*, 1924) (*El navegante*), contienen la duplicidad del símbolo, del objeto, estética surrealista, que él como director adapta al cine la farsa que de niño dominaba, apoderándose ingenuamente del arte cinético. Su cara inocente y sus gestos de sorpresa modulan una estética personal de conocer y desconocer el momento que vive, o, entendido de otro modo, de no decir lo que el espectador deberá de captar. La ausencia de voz y la mínima información de los intercarteles en este cine se aclimatan perfectamente al arte surrealista, donde el espectador tiene que leer el gesto, la imagen, crear a veces sus diálogos; este elemento le da plena libertad para pensar el mismo arte que observa.

Esta trasposición se encuentra en *El público* cuando observamos lo imaginario puesto en movimiento: caballos con trompetas, trajes como personajes, vestuario insólito (Figura de Pámpanos y Figura de Cascabeles, conversión de Elena en estatua de yeso). Indudablemente, todo ello y el diálogo deja al espectador extasiado. Mas el diálogo hace referencia a un mundo que cabría en lo imaginario psicológico de Lacan, entre lo no dicho —lo real— y lo simbólico o manifestado en el escenario por las distintas

¹⁶ Sobre *Seven Chances* y los filmes de Keaton, con sus traducciones al español, consultar la bibliografía al final del ensayo.

figuras, sus movimientos y su guardarropía. La estética de decir por medio de su armazón simbólica (informe) lo que no se puede decir bajo un sistema que persistentemente señala el entendimiento racional, apunta a que lo que es costumbre en la escena tradicional ha perdido su poder; el teatro moderno se mueve en otras direcciones, como anunciaba Adorno en su postulado de la estética.

Las cuestiones sobre lo que es o no es arte son fútiles. Si es arte o no una obra fílmica o un drama como *El público*, que hace temblar todas las convenciones posibles, no lleva a ninguna parte. Según Adorno, «art is what it has become, its concept refers to what it does not contain. The tension between what motivates art and art's past circumscribes the so-called questions of aesthetic constitution»¹⁷ (2002: 3). Uno puede desmontar estas capas formativas de todo arte, pero queda oculto todo aquello que llevó a la primera necesidad subconsciente de crear. Si Adorno lo ve en términos del sufrimiento humano, también lo ve Lorca. La lucha de los sentidos plasmada en *El paseo*, la barbarie y la belleza juntas en la obra. En *Sherlock Junior*, proyectada en España en 1925 con gran éxito, ambas razones de existir se presentan en las distintas caídas, disfraces y desempeño de papeles cambiantes, desde aristócrata a empleado del cine, determinado en resolver el misterio del crimen cometido en el cual él también está involucrado. Por último, tanto como en *El público*, aparece la concepción de la crisis moderna haciendo partícipe al público de su propia duplicidad: está presente en la sala y ficcionalizado en la película proyectada por el operario (Keaton). En *Sherlock Junior*, el público de la obra y el público de la sala de cine se conectan por el paso inverosímil de Keaton al escenario de la película proyectada donde asistimos a las más divertidas y alucinantes imágenes de las distintas escenificaciones de las que entra y sale, cada una más sorprendente que la otra. Ambas realidades se unen por un sueño del protagonista, Keaton. La genialidad de Keaton en mostrar que la sociedad puede desdoblarse y que

¹⁷ «El arte es en lo que se ha convertido, su concepto se refiere a lo que no contiene. La tensión entre lo que motiva el arte y el pasado que circunscribe las así llamadas cuestiones de lo que es la constitución de la estética» (Adorno 2002: 3; la traducción es nuestra).

la realidad no es fija y valerse del cine para mostrarlo es muy probable que influyera a Lorca a crear sus dos obras neoyorquinas, *Viaje a la luna* y *El público*. Ya había tratado Lorca estos conceptos antes en su *Romancero gitano*. El mundo que contempla en lontananza la gitana de «Romance sonámbulo» es una realidad inadmisibile, pues su destino está anclado al mismo mundo que rechaza, «Las cosas la están mirando/y ella no puede mirarlas» (García Lorca 1988: 120). En *El público*, asistimos a la parodia de la identidad asignada que limita la posibilidad de indagar en uno mismo, cuando uno no siente lo que le han instruido a pensar. Las cosas no son lo que son, y Lorca rebate este orden contra una figura de autoridad, el Emperador:

EMPERADOR. ¿Cuál de los dos es uno?

FIGURA DE CASCABELES. Yo soy, señor.

EMPERADOR. Uno es uno y siempre uno. He degollado más de cuarenta muchachos que no lo quisieron decir. (García Lorca 2003: 138)

La discusión de los personajes en este Segundo Cuadro o «Ruina romana», quizá un ataque al capitalismo, al imperio, muestra una confabulación para instigar la dificultad de entender los distintos caracteres a lo largo de la obra, de no saber quién es uno realmente. No es fácil dar una sinopsis de ambas obras. Como se ha dicho, la experimentación lingüística, la segmentación a la que aludía Anderson y las tramas disociadas de cualquier sujeción a una temporalidad coherente, no lo facilitan. Los personajes son accesibles en su mundo inconsciente y se desvían continuamente de lo que está sucediendo a su alrededor. No obstante, Knopf, al discutir *El paseo* como obra enlazada con el cine de Keaton, la comenta como obra surrealista, y siendo Lorca el primero en homenajear al cómico adueñándose de sus personajes o sus *gags* (1999: 115-117). Los actores, Buster Keaton, el Gallo, el Búho, un Negro, una Americana y una Joven desvirtúan lo que se espera de la identidad de cualquier personaje constituido en persona. Animales

simbólicos cuyo significado son los dos creadores, el Gallo, representando a Lorca o el Búho a Keaton, por sus ojos admirables, están mezclados con los personajes humanos, signos genéricos contradictorios.

El conjunto nos da un paseo por una trama sorprendente: Keaton mata a sus hijos, los llora brevemente, e instantáneamente se monta en una bicicleta, recorre, con Filadelfia al fondo, una tierra baldía de objetos degradados y encuentra al Negro, la Americana y la Joven que simbolizan la alienación del mundo reconocible. Keaton descubre pajarillos, el Búho, el Gallo, mariposas, señoritas que tocan el piano, mientras le invade un sentimentalismo asociado a su estar enamorado: «¡Ay, amor, amor!» (2022), y medita quién es él, y este intento de responderse a sí mismo nos lleva al propio autor: «Quisiera ser un cisne. Pero no puedo aunque quisiera. Porque ¿dónde dejaría mi sombrero? ¿Dónde mi cuello de pajarita y mi corbata de moaré? ¡Qué desgracia!» (2022). Estas prendas caracterizan el atuendo de Lorca más que el de Keaton por lo que metonímicamente simbolizan el conflicto de identidad del poeta. Concluye la obra cuando la Joven pregunta «¿A quién tengo el honor de saludar?» y Buster Keaton responde: «A Buster Keaton». En ese momento la Joven se desmaya. Este juego de quién soy y quién no soy concluye la obra. Ante el desmayo provocado por la declaración tajante de identidad, Buster Keaton le dice a la imposible Joven: «Señorita Eleonora, ¡perdóneme, que yo no he sido! [. . .] ¡Señorita! [. . .] (La besa)». La reacción es cómica, pero edulcorada por el final feliz, y estas técnicas conectan la obra con el cine mudo. Como veremos en *El público*, ocurren semejantes desconciertos sobre el amor y la identidad.

El público presenta las mismas vicisitudes al crítico para dar una sinopsis de exactamente qué ocurre allí. Además de la disensión referente al «teatro al aire libre» y «teatro bajo la arena» que, como otros críticos, identificamos ser el meollo del conflicto (Millán 1986; Anderson 2017; Huélamo Kosma 1996), el drama contiene numerosos temas, una discusión de lo que debe montarse en un escenario, «salida del armario», su dificultad y sus consecuencias, la burguesía reacia a cambiar frente al arte de vanguardia,

el canon dramático (Shakespeare) con personajes que tienen su vida propia (Julieta, Elena), el dolor, la crueldad y el juego. Los cinco cuadros que nos han llegado, con la adición del «Solo del pastor bobo» y la pérdida u omisión del Cuadro Cuarto, la dificultad de clausurar el manuscrito original como definitivo, ofrecen una visión caótica del teatro. Este caos no deja de tener semejanzas con los *gags* del cine mudo, entradas, salidas, reencuentros de los personajes en los distintos cuadros.

Tomando como ejemplo el Cuadro Segundo «Ruina Romana», que podría tenerse como una parodia del poder, con la típica ironía de que uno no puede escabullirse de su tenaza. Como en una película, los personajes van apareciendo en el escenario o encuadre. Un Director confronta al público que demanda explicaciones sobre una obra contra la que se elevan en violenta reacción. El Director que ha tratado de escenificar *Romeo y Julieta* como se ha venido haciendo desde que Shakespeare les dio vida dramática tiene que justificarse delante de los Hombres 1, 2 y 3 que reclaman otro tipo de teatro, un teatro bajo la arena. En este, Julieta sale del sepulcro y encuentra que sus razones para morir de amor han sufrido grandes cambios. El Hombre 1 debate que Julieta podría ser un muchacho y Romeo un hombre maduro. Como se puede apreciar, si tomamos estos parlamentos como *gags* entonces comprendemos la pantomima que igual se da en el cine mudo de errores y siguiente subsanamiento de ellos. Por todo esto, es nuestra apreciación que la gran novedad de aplicar estéticas cinematográficas a esta obra es lo que más resalta.

La complejidad del lenguaje poético de la obra no nos permite en este espacio limitado expresar todo lo que se deriva de su entramado simbólico. Es una obra donde prima la intertextualidad, modificándose esta de acuerdo con los personajes —y los trajes como personajes— que aluden a lo que ocurrió fuera del tiempo del drama de la obra supuestamente representada, *Romeo y Julieta*. En el Cuadro Sexto se resuelve, y esto queda a la discreción del espectador. Si al principio el Director quiso defender el teatro vigente, teatro al aire libre, en este último cuadro el Director expresa su falta de

satisfacción con la puesta en escena en *Romeo y Julieta* y quiere deshacerse de este viejo teatro, en el que el público había «encerrado a sus muertos»:

DIRECTOR. [...] ¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro!
No vale silbar desde las ventanas.

PRESTIDIGITADOR. [...] Yo puedo convertir un navegante en una aguja de coser.

DIRECTOR. Eso es precisamente lo que se hace en el teatro. Por eso yo me atreví a realizar un difícilísimo juego poético en espera de que el amor rompiera con ímpetu y diera nueva forma a los trajes. (García Lorca 2002: 184)

Podemos ver al Prestidigitador, su magia, como una alusión a la obra de Keaton (*El navegante*), en la que, como dijimos, se transforma él envuelto en su *traje* en una barca salvavidas de su amada. Lo que se valora de esta aserción es que el Director de cine es como un prestidigitador, y que esto podría compararse igualmente a una forma nueva, vanguardista, de representar en las tablas. Además de esto, en el contexto de *El público*, el foco es la audiencia que se ha visto sorprendida por los cambios radicales del Director a lo establecido:

DIRECTOR. Es rompiendo todas las puertas el único modo que tiene el drama de justificarse, viendo, por sus propios ojos, que la ley es un muro que se disuelve en la más pequeña gota de sangre. (185)

El Director llega a esta final conclusión que le ha costado la vida al Hombre 1, Gonzalo, que estaba enamorado del Director (Enrique) y que comprendió que sería imposible consumir el amor entre ambos. El Director aquí reflexiona después de que los Estudiantes 1, 2, 3 y 4 se han convertido en el Cuadro Quinto en los críticos de la obra, es decir, en el público que ha

visto cómo las innovaciones del director han afectado la trama, la puesta en escena y, en conclusión, a los espectadores. Los Estudiantes son el público y sus divergencias respecto de lo que han visto, comentando en vez de aceptando, lo contrario a la lógica teatral, excusando algunos y recusando otros lo que han visto:

ESTUDIANTE 1. Ahí está la gran equivocación de todos, y por eso el teatro agoniza: el público no debe atravesar las sedas y los cartones que el poeta levanta en su dormitorio. Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa. ¿Qué le importa eso al público?

ESTUDIANTE 2. Es cuestión de forma, de máscara. [...] El público se ha de dormir en la palabra, y no ha de ver a través de la columna de ovejas que balan y las nubes que van por el cielo. (169)

[...]

ESTUDIANTE 2. En último caso, ¿es que Romeo y Julieta tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer para que la escena del sepulcro se produzca de manera viva y desgarradora?
ESTUDIANTE 1. No es necesario, y eso es lo que se propuso demostrar con genio el Director de escena.

ESTUDIANTE 4. (*Irritado*) ¿Qué no es necesario? Entonces que se paren las máquinas y arrojad los granos de trigo sobre un campo de acero. (170)

Crear el caos, simbolizado por sembrar trigo (vida) en un campo de acero, también alusivo a la revolución industrial que Charles Chaplin parodiaría en *Modern Times* (1933), y a la que Keaton también alude indirectamente en varios filmes como *One Week* (1920) (*Una semana*) y

The General (1927) (*El maquinista de la General*)¹⁸. «No es necesario». Esta iteración antisistema reflejada en estos famosos filmes significa un proceso de contestación enardecedor para los jóvenes de aquel tiempo. La tierra de ironía y surrealidad paródica creada por Keaton tiende un puente a los poetas vanguardistas y ven la sublimación de estas formas desconocidas hasta entonces para el avance de una revolución en la sociedad. Así se expresa el Estudiante 4 después de asistir al drama:

ESTUDIANTE 4. Por eso ha estallado la revolución. El Director de escena abrió los escotillones y la gente pudo ver cómo el veneno de las venas falsas había causado la muerte verdadera de muchos niños. No son las formas disfrazadas las que levantan la vida. (170)

La verdad entra en cuestión. Hay que «atravesar los cartones y las sedas» o corre peligro nuestra integridad; es necesario luchar contra el veneno («venas») de la vida falsa. Para Lorca, el teatro tiene esa cualidad, la de devolver al ser humano su humanidad robada por todo lo que ocurre a su alrededor: racismo (contra los gitanos y los negros) pobreza, injusticia, dolor del amor prohibido, sentimiento de imposibilidad de no ganar nunca lo que íntimamente se anhela.

Para Lorca, es el público el que necesita abrirse hacia lo que ve, no solo los críticos o los eruditos, o aquellos que determinan qué tipo de teatro es apropiado y las ganancias. Se vale de la técnica surrealista porque, más que otra estética, invitará a pensar, a descifrar los símbolos creados. *El público* es el más importante manifiesto según los críticos (Millán 1986; Anderson

¹⁸ En estas dos películas se produce la distopía ante el mundo capitalista. La pareja de *Una semana* recibe una casa prefabricada que debe completar de acuerdo con las instrucciones, pero no logran interconectar las piezas como deberían encajar, poniendo en peligro su convivencia. En *El maquinista de la General*, seleccionado en el Registro Nacional de Filmes de los Estados Unidos por su significancia histórica y su composición artística, la Guerra Civil estadounidense, la artillería utilizada y el ferrocarril como transporte son también representados con el ojo crítico-cómico de Keaton.

2017, entre otros) de la angustia de sí, de su identidad no definida por ningún canon, moral o dogma. Su sexualidad no declarada y en continuo proceso de manifestarse en elementos conflictivos, escatológicos, es el sufrimiento ancestral que muchos han sentido de verse únicos y rechazados. Las formas alusivas al movimiento fílmico enriquecen esta disposición expresiva donde se combina lo intrínseco al teatro, personajes, escenario, trama, símbolos con lo novedoso de un despliegue de estos elementos en formas ausentes de la escena tradicional, pero, a la vez, evocadoras de sus entretelas sedimentadas a la largo de la tradición: Romeo y Julieta, Arlequín y Pimpinela (*El público*) o contrapartidas genéricas, ambiguas: un gallo, un búho, un negro, una americana, una joven (*El paseo*). Y según nota Mahieu (2015), Lorca escribe acotaciones escénicas en *El paseo* que claramente evocan técnicas cinematográficas. «La obrita se desarrolla en las cercanías de Filadelfia [...] Más que en los diálogos, es en la transmutación literario-poética de las acotaciones numerosas donde aparece el mundo de las imágenes de los filmes, que inspiran metáforas, absurdos y giros surrealistas» (124).

Que Lorca premeditadamente quisiera hacer su teatro demostrando la interconexión artística entre cine y escena en las tablas significa no solo su entendimiento del mundo moderno y lo que provee al artista, sino además una crítica del mismo arte que utiliza, puesto que él no ve que haya nada acabado, ni concreto, sino que el movimiento fílmico demuestra que todo se transforma. El artista es el que puede captar estas transformaciones y ejercitar su sensibilidad para retar a las fuerzas sociales a una reflexión interna de su situación, utilidad y responsabilidad.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor W.

2002 *Aesthetic Theory*. Edición de Gretel Adorno y Rolf Tiedemann. Traducción e Introducción de Robert Hullot-Kentor. London / New York: Continuum.

ALLEN, Rupert

1973 «A Commentary on Lorca's 'El paseo de Buster Keaton'». *Hispanófila*, N. 48, mayo, pp. 23-35.

ANDERSON, Andrew

2017 «Approaching Lorca's *Viaje a la luna*: Structural Patterns, Symbolic Concatenation, and *El público*». *Hispanic Review*, Winter, pp. 1-21.

BINDING, Paul

1987 *García Lorca y la imaginación gay*. Traducción de Rafael Peñas Cruz. Barcelona: Laertes.

BOGDANOVICH, Peter (director)

2018 *The Great Buster: A Celebration*. Filme cinematográfico. Producido por Cohen Media Group. Estados Unidos: Cohen Media Group, 95 min.

CALINESCU, Matei

1991 *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Traducción de María Teresa Beguiristain. Madrid: Tecnos.

CHAPLIN, Charles (director y productor)

1936 *Tiempos modernos (Modern Times)*. Filme cinematográfico. Estados Unidos: United Artists, 87 min.

GARCÍA LORCA, Federico

- 1988 *Primer romancero gitano/ Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Edición de Miguel García Posada. Madrid: Castalia.
- [1995] *Viaje a la luna: guión cinematográfico*. Edición, introducción y notas de Antonio Monegal. Valencia: Pre-Textos.
- 1996 *El público*. Edición de Andrew A. Anderson. Colección Huerta de San Vicente, N. 2. Granada: Comares / Fundación Federico García Lorca.
- 2003 *El público*. 7.^a ed. Edición de María Clementa Millán. Madrid: Cátedra.
- 2017 *El paseo de Buster Keaton. Teatro breve*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg46r2>

HOHENDAHL, Peter Uwe

- 1991 «Autonomy of Art: Looking Back at Adorno's *Aesthetische Theorie*». En *Reappraisals: Shifting Alignments in Postwar Critical Theory*. Ithaca: Cornell University Press, pp. 75-98. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt1g69xjd.7>

HUÉLAMO KOSMA, Julio

- 1996 *El teatro imposible de García Lorca. Estudio sobre «El Público»*. Granada: Universidad de Granada.

KEATON, Buster (director)

- 1924 *El moderno Sherlock Holmes (Sherlock Junior)*. Filme cinematográfico. Producción de Joseph Schenck y Buster Keaton. Estados Unidos: Metro Pictures.
- 1925 *Siete ocasiones (Seven Chances)*. Filme cinematográfico. Producción de Buster Keaton y Joseph Schenck. Estados Unidos: Metro-Goldwyn.

KEATON, Buster y Edward F. CLINE (directores)

- 1920 *Una semana (One Week)*. Filme cinematográfico. Producción Joseph Schenck. Estados Unidos: Metro Pictures.

KEATON, Buster y Donald CRISP (directores)

1924 *El navegante (The Navigator)*. Filme cinematográfico. Producción de Buster Keaton. Estados Unidos: Metro-Goldwyn.

KEATON, Buster y Clyde BRUCKMAN (directores)

1926 *El maquinista de la General (The General)*. Filme cinematográfico. Producción de Joseph Schenck y Buster Keaton. Estados Unidos: United Artists.

KNOPF, Robert

1999 *The Theatre and Cinema of Buster Keaton*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

LARSON, Susan

2011 «“Cinegrafía” and the Abject in Federico García Lorca’s *Viaje a la luna* (1930)». *Romance Quarterly*, N. 58, Vol. 4, pp. 302-315.

MAHIEU, José Agustín

2015 «García Lorca y su relación con el cine». *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca* [edición digital], Vol. 1, N. 433-434, julio-agosto, pp.119-128. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/obra/garcia-lorca-y-su-relacion-con-el-cine>

MILLÁN, María Clementa

1986 «*El público* de García Lorca, obra de hoy». *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca* [edición digital], Vol. I, N. 433-434, julio-agosto, pp. 399-407. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/buscar/?q=el+publico+de+garcia+lorca+obra+de+hoy>

2003 Introducción. En *El público*. 7.^a ed. Madrid: Cátedra, pp. 9-115.

MORENO, María Paz

2006 «Gipsy Moon over Harlem: The Intertwined Voices of Langston Hughes and Federico García Lorca». *The Langston Hughes Review*, N. 20, Fall, pp. 17-33.

RICHTER, David F.

[2014] *García Lorca at the Edge of Surrealism: The Aesthetics of Anguish*. Lewisburg, PA: Bucknell UP; Lanham, Maryland: Co-published by The Rowman and Littlefield Publishing Group, Incorporated. Recuperado de <https://ebookcentral.proquest.com/lib/southcarolina/detail.action?pq-origsite=primo&docID=1864056>

RODRÍGUEZ, Juan Carlos

1994 *Lorca y el sentido*. Madrid: Akal.

SMITH, Paul Julian

2000 «New York, New York: Lorca's Double Vision». *Journal of Latin American Studies*, Vol. 6, N. 2, pp 169-180.

UTRERA, Rafael

2001 *Federico García Lorca/cine: el cine en su obra, su obra en el cine* [edición digital]. Edición de Francisco J. Ortiz, Sevilla. Alicante: ASECAN. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/federico-garca-lorca-cine--el-cine-en-su-obra-su-obra-en-el-cine-0/html/ff33e018-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html

VERRONE, William

2014 «Humor and the Avant-garde». *The Journal of Popular Culture*, N. 47, Vol. 4, pp 709-726.

HUIDOBRO Y FEULLADE: UN ENCUENTRO TRANSATLÁNTICO SERIALIZADO

Chrystian Zegarra
Colgate University

1. Preámbulo

Con apoyo en los alcances de una óptica intermedial, o transmedial de acuerdo con preferencias terminológicas, en este ensayo planteo un análisis de la «novela-film» *Cagliostro* de Vicente Huidobro (cuya trama se basa en algunos aspectos biográficos de este mago italiano) a la luz del nexo que esa obra empalmó con las seriales cinematográficas de su tiempo. La inspiración que suscitó mi hipótesis de trabajo se ubica en dos publicaciones previas sobre el texto huidobriano, aunque estas no desarrollan el tema en profundidad; a saber: «El retórico final, que se reserva la posibilidad de que el héroe regrese, está pensado para ser leído como los subtítulos que acostumbraban finalizar las películas en episodios» (De Costa 1984: 179), y «[*Cagliostro*] concluye con carteles de preguntas que inspiran su continuidad. Es *Cagliostro* un personaje capaz de ser encontrado más adelante, al modo de las seriales dibujadas de Fantomás (ya viejas) o a las de Súperman (más nuevas)»¹ (Rojas Piña 2000: 63). Para ilustrar este punto, la «novela-film» finaliza con estas interrogantes: «—¿Qué pasó después? ¿A dónde fue a refugiarse? ¿Pudo vencer a la muerte? ¿Vive aún con los suyos

¹ Con el fin de dilucidar el parentesco de *Cagliostro* con las seriales, Benjamín Rojas Piña especifica la división segmentada de la obra, la cual se distribuye «en cuatro fragmentos y éstos a su vez en unidades menores. El encabezamiento de cada fracción hace de cartel que colma la pantalla: 1. 'Preliminar' (para un texto breve), 2. 'Preludio en tempestad mayor', 3. 'Hacia arriba' (con un subtítulo 'El halo de Estrasburgo', como parte primera) y 4. 'Cumbre y tiniebla' (que corresponde a la segunda parte del fragmento anterior)» (2000: 38).

en alguna parte?» (Huidobro 2011a: 153). Se ha escrito extensamente sobre la relación de la novela huidobriana con el cine expresionista alemán (Wiene, Murnau); en cambio, en este ensayo me propongo emparentar su estructura narrativo-visual con el referido subgénero fílmico de las seriales². Con esto, el presente estudio pretende ampliar el horizonte investigativo sobre *Cagliostro*, remarcando el diálogo transatlántico que entabló con una de las más destacadas expresiones de la cultura popular de su tiempo, superando de esta suerte las interpretaciones mayoritarias que relegan al poeta chileno como perteneciente al ámbito de la más refinada sensibilidad literaria en el marco de la esfera letrada latinoamericana.

Vale la pena detallar que, en los albores de los años 20 del siglo pasado, Huidobro ideó el planteamiento estético de su obra en formato de guion fílmico, el cual nunca gozó de un estreno público. Después de recorrer un espinoso trayecto editorial, el manuscrito completo fue publicado por primera vez en inglés en 1931. Así pues, en el variopinto universo fílmico, las cintas serializadas, especialmente las que giraban en torno a las andanzas del villano Fantômas —dirigidas por el cineasta francés Louis Feuillade en la década de 1910— impactaron en gran medida a los miembros del grupo surrealista, para quienes aquellas entregas en episodios contenían la semilla de la verdadera poesía trasladada al terreno del cine, debido a una combinación singular de fantasía y escenarios ciudadanos. Para André Breton y sus secuaces, el ladrón aludido era un signo de provocación y desorden por su «latente aspecto anarquista y la modernidad de sus historias» (Lanzoni 2002: 44; mi traducción). Cabe precisar que Feuillade adaptó a la pantalla gigante, en cinco partes proyectadas durante 1913 y 1914, la novela de folletín *Fantômas* de los periodistas franceses Marcel Allain y Pierre Souvestre, que

² Generalmente, estas famosas producciones rompían récord de taquilla; por consiguiente, el intelectual mexicano Jaime Torres Bodet, agudo cronista de cine, resume su éxito sin parangón poniendo como ejemplo a *The Exploits of Elaine* (*Los misterios de Nueva York*), serial protagonizada por Pearl White: «Dentro de ese complejo mapa que ha ido trazándose a sí misma la cinematografía norteamericana, las películas de episodios constituyen, por su tipografía propia, una provincia aparte» (1986: 154).

se divulgó en fascículos independientes entre 1911 y 1913. La investigadora Francisca Noguerol brinda un dato pertinente sobre la vida del Cagliostro histórico: esta inspiró «importantes folletines decimonónicos entre los que destaca *Le Docteur mystérieux* (1872), de Dumas padre, y el más realista *José Bálamo, Conde de Cagliostro: historia de este célebre personaje* (1871), del español José Velázquez y Sánchez» (2006: 211). Al respecto, críticos como Robin Lefere (1998) y Rojas Piña (2000) han emparentado la «novela-film» de Huidobro con la tradición folletinesca.

Agregado a lo anterior, en la introducción a la edición crítica de *Cagliostro*, Gabriele Morelli refiere que, en 1931, el escritor chileno sometió el manuscrito de la obra a consideración de la editorial Signo de Madrid; asimismo, ella revela que, en 1927, el texto «ya circulaba en Chile hasta llegar a la redacción del diario *La Nación*, a la cual Huidobro propone que [...] se publicara como folletín» (2011: 32). La editora también da cuenta de una carta, fechada en 1934, que Huidobro mandó al poeta español Gerardo Diego, donde le consigna el envío de tres libros suyos: *La Próxima*, *Papá* y *Cagliostro* (este último había sido publicado ese año por la casa santiaguina Zig-Zag) al que Huidobro considera una «edición pirata». La razón para adjudicarle el calificativo peyorativo se entiende a raíz del fracaso de Huidobro en las negociaciones con los editores de Signo. Sucede que, mientras que Huidobro conversaba con ellos, dos copias adicionales se hallaban en predios chilenos: «una que estaba en manos de un amigo y otra en el diario *La Nación*, que di en 1927 para [que] la publicaran como folletín si les gustaba. [...] esta copia es la que cayó en manos de Zig-Zag» (cf. Morelli 2011: 30). Una vez más, Rojas Piña acierta al aludir que el afán de Huidobro por publicar su «novela-film» en forma folletinesca dio un fruto concreto cuando, en octubre de 1927, la revista *Vanity Fair* publicó en inglés, «en calidad de ‘sketch’, [...] el episodio del accidente del Dr. Guillotin [...] antes de que fuera conocido el libro» (2000: 48). En realidad, se trata de un acápite digresivo sobre el médico francés que perfeccionó la guillotina (Huidobro 1927: 126), más que de un avance del texto propiamente dicho. En todo

caso, esta anécdota incide en la misión del vate de *Altazor* por serializar su proyecto narrativo-fílmico.

En esta línea, es altamente probable que Huidobro leyera las novelas de Allain y Souvestre, la primera de las cuales se publicó en febrero de 1911. Me inclino a sugerir esto porque el número inaugural (4 de julio de 1911) de la revista semanal argentina *Sherlock Holmes* —especializada en la «crónica policial» y en el «relato de crímenes» (Vilaríño 2019: 2)— incluye una traducción al español de una parte del primer capítulo de *Fantômas*, titulado «El genio del crimen» (ver Imagen 1). Este revelador pasaje debería asentar cimientos firmes acerca de que la genealogía del criminal francés se entroncaría con la estampa elusiva del taumaturgo Cagliostro:

Si existen multitud de atentados que permanecen sin aclararse, no es por esto menos evidente que han sido cometidos y si algunos de ellos tienen por autores a vulgares criminales, otros son debidos a seres enigmáticos difíciles de descubrir, y que son demasiado inteligentes y demasiado hábiles para dejarse prender. Los anales históricos están plagados de estos personajes misteriosos. —El hombre de la máscara de hierro. *Cagliostro* [...]. Ahora bien: ¿debemos suponer que en nuestra época no existan émulos de aquellos poderosos malhechores? (Allain y Souvestre 1911: 60; las cursivas son mías)

Huidobro esgrime una explicación parecida cuando en el «Prefacio» a *Cagliostro* anticipa la posible actitud incrédula de sus lectores ante los poderes sobrenaturales atribuidos al célebre personaje y que él traslada al campo de la ficción: «Se me dirá, si algunos alquimistas lograron hacer oro, ¿por qué no lo hacen hoy? Bien pobre argumento es éste, pues todos sabemos que un invento puede perderse» (2011a: 56). La tesis del poeta posiciona a la

dimensión de lo inexplicable —de la cual la magia es una de sus selectas manifestaciones— como el dominio máspreciado de la creación literaria.

Por cierto, un párrafo de digresión amerita un espacio *ad portas* de entrar al meollo de mi análisis. De acuerdo con Richard Abel (1976: 87), en 1913, antes de que los surrealistas expresaran su devoción por el maestro del crimen, el poeta Guillaume Apollinaire y su colega Max Jacob, junto con un leal grupo de admiradores, fundaron la «Société des amis de Fantômas» para rendir culto al susodicho delincuente. Para que las actividades del cenáculo no quedaran en letra muerta, sus miembros publicaron textos literarios con motivos oportunos. Jacob es autor del libro de poemas en prosa *Le Cornet à dés (El cubilete de dados)* de 1917 donde se hallan múltiples piezas de interés: «Novela folletín», «Fantomas», «Más sobre Fantomas», «Más sobre la novela folletín». En la segunda de ellas se lee: «Sobre el aldabón de la puerta de plata bruñida, oxidada por el tiempo, había una especie de Buda cincelado con la frente demasiado alta, con las orejas colgantes y trazas de marino o gorila: era Fantomas» (Jacob 2006: 131). En el poemario *Dix-neuf poèmes élastiques (Diecinueve poemas elásticos)* de 1919, Blaise Cendrars incluye la composición titulada «Fantômas» en la que el sujeto lírico se compara con el «Rey de los Ladrones», debido a que los dos comparten vivencias parecidas: «He estado en la cárcel / He gastado ganancias mal habidas / Conozco más de 120,000 sellos de correos, todos diferentes y más alegres que el No. No. del Louvre» (1992: 76; mi traducción). La onda expansiva del gurú del mal captó adeptos en dispersas latitudes; John Ashbery (1986: 4) dice que pintores como Picasso, Gris y Magritte, así como exponentes literarios de la talla de Louis Aragon, Colette, Raymond Queneau y Pablo Neruda sucumbieron a su embrujo. Entre los latinoamericanos, el laureado poeta chileno firmó un poema titulado «Las Pacheco», aparecido en su libro *Memorial de Isla Negra* (1964): «Las Pacheco leían / en la noche Fantômas / en voz alta / escuchando / alrededor del fuego [...]» (1997: 414).



Imagen 1. Página de la revista *Sherlock Holmes* con el primer capítulo traducido al español de *Fantomas* (Allain y Souvestre, 1911) (Fuente: Ibero-Amerikanisches Institut).

2. Huidobro o el ojo filmado

La «novela-film» *Cagliostro* se ha erigido con el paso del tiempo, y gracias a las contribuciones de diversos estudios críticos, como uno de los

más relevantes experimentos intermediales —Fernando Sánchez Martín lo califica de «texto híbrido» (2002: 110) y Lefere llama la atención sobre su «aspecto polifacético» (1998: 130)— que constatan la fructífera relación entre cine y literatura en el contexto de la vanguardia histórica en ambas orillas del Atlántico. Acerca del título elegido para canalizar este ejercicio de medios en contacto, Nogueroil ilumina el hecho de que «Conde de Cagliostro» fue el apelativo de Joseph Balsamo, «reconocido hipnotizador [del siglo XVIII] y claro precursor del cine por su invención de la linterna mágica, con la que se paseó por las cortes europeas» (2006: 225). La declaración de principios estéticos de la obra se comunica en el «Prefacio»; al respecto, el autor declara que *Cagliostro* es ante todo una «novela visual», con lo cual quiere decir que «la técnica, los medios de expresión, los acontecimientos elegidos, concurren hacia una forma realmente cinematográfica» (2011a: 58). Esta cita de Alexander Starkweather Fobes ayudará a entender la transformativa propuesta huidobriana: «Usando un estilo narrativo-fílmico, Huidobro parodia las convenciones del cine y del melodrama decimonónicos, muestra un nuevo método de construcción de metáforas visuales y responde ingeniosamente a la pregunta de qué será de la novela en la era del cine» (2010: 68; mi traducción).

El poeta chileno confiaba en que el lector de la época «con la costumbre que tiene del cinematógrafo, puede comprender sin gran dificultad una novela de este género» (2011a: 58). Resulta claro que Huidobro se dirige a un público aclimatado a la atmósfera del cine, que en los años 20 y 30 del siglo XX era el más popular de los productos artísticos. Idealmente, la audiencia de *Cagliostro* se concibe más bien como un espectador que ve desenvolverse los eventos narrados —y proyectados— ante sus ojos. Así, en el apartado «El autor al lector», se crea una asociación entre el acto de adquirir el «libro en una librería» con la acción de comprar «un billete para entrar al cinematógrafo» (2011a: 61). Con esto, el vínculo entre página y pantalla se refuerza. Seguidamente, la actividad individual de leer un libro se conecta con la experiencia colectiva de ver una película en la oscuridad de la sala de

cine: «Te sientas en un sillón. La orquesta ataca un trozo de música que ataca los nervios. [...] Termina la orquesta. Se levanta el telón, o mejor dicho, se corren las cortinas y aparece: CAGLIOSTRO por *Vicente Huidobro*» (2011a: 61). Miguel Ruiz Stull ha estudiado las secciones preliminares de la «novela-film», las cuales condensan estrategias claves —lingüísticas y visuales— que se despliegan en el transcurso de la trama y se explicitan en una «síntesis en la determinación de los caracteres o personajes y [en] la elipsis entre una y otra imagen que configura la escena en donde se [...] desarrolla el relato al modo poético de Huidobro» (2007: 329).

Ahora bien, ciertos críticos de *Cagliostro* (De Costa 1984; Paz-Soldán 2002; Sánchez Martín 2002) han notado un directo parentesco con la estética del cine expresionista alemán de la primera mitad de la década de 1920. Es evidente que varios de los más destacados motivos del expresionismo: contrastes entre luz y sombra, desdoblamiento y superposición de fotogramas, práctica de hipnosis, énfasis en la expresividad de los ojos, diseño de decorados distorsionados, se manifiestan nítidamente en la «novela-film». Por ejemplo, la atmósfera tenebrosa que cubre la escena inicial de la obra recuerda el clima de horror que buscaban transmitir cintas expresionistas como *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene 1920) o *Nosferatu* (F. W. Murnau 1922). La acción de la «novela-film» comienza durante una tarde otoñal, en medio de una tempestad agitada por truenos y relámpagos de enormes proporciones; el héroe Cagliostro desciende de una carroza espectral —similar a la de la película *La carreta fantasma* (1921) del director sueco Victor Sjöström— que lo trajo hacia la Francia prerrevolucionaria desde «lo más profundo de la leyenda» (Huidobro 2011a: 72). La primera toma del mago protagonista que se presenta al lector / espectador incide en el carácter magnético de sus ojos, sin duda la marca más icónica de la filmografía expresionista: «¿Habéis visto sus ojos? [...] ellos son la única luz en el fondo de su propia existencia. Miradlos bien, porque esos ojos son el centro de mi historia y han atravesado todo el siglo XVIII como un riel electrizado» (Huidobro 2011a: 67).

En *Cagliostro* se presenta una relación directa entre los ojos y la hipnosis, una temática recurrente en el cine expresionista. De la misma manera en que la mirada poderosa del Dr. Caligari ejerce control hipnótico sobre el sonámbulo Cesare para dirigirlo en la ejecución de crímenes —o del modo en que el personaje homónimo de la película *El doctor Mabuse* (1922) de Fritz Lang hipnotiza a un aristócrata para apoderarse de su fortuna en el juego de cartas— la mirada penetrante de Cagliostro es usada como un arma para sugestionar a su esposa, Lorenza. Ella es utilizada como medio para llevar a cabo los planes del alquimista para fabricar oro y producir un elixir que resucite a los muertos, con el objetivo de convertirse en el ser más poderoso del mundo. Haciendo eco del caso de sonambulismo representado en *El gabinete del doctor Caligari*, Cagliostro instrumentaliza la voluntad de su esposa para manipularla a su antojo como un «juguete»: «Como una sonámbula, con la cabeza echada atrás, casi automáticamente, Lorenza empieza a hablar [...]» (Huidobro 2011a: 79). Otra semejanza con el filme de Wiene se puede notar cuando el narrador de la «novela-film» describe la «cómoda» donde Cagliostro mantiene encerrada a Lorenza bajo los efectos de la hipnosis: «Del interior del baúl empieza a subir con gran lentitud una especie de plataforma acolchonada, recubierta de terciopelo negro. Encima de la plataforma [...] aparece el cuerpo de Lorenza como una muñeca dormida [...]» (Huidobro 2011a: 111). Igualmente, el Dr. Caligari esconde a Cesare en un mueble similar y solamente lo libera para mostrarlo como atracción en un espectáculo circense o cuando le ordena asesinar a sus enemigos (ver Imagen 2). En resumidas cuentas, leyendo a través de un lente político, y según lo indicado por Siegfried Kracauer, cabría vincular la práctica de la hipnosis de Caligari, Mabuse y Nosferatu con la de Cagliostro, en tanto «mente maestra sin escrúpulos animada por el ansia de poder ilimitado» (1966: 73; mi traducción).



Imagen 2. El sonámbulo Cesare sale de su baúl en la película *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920) (Fuente: The Public Domain Review).

Como es conocido, las prestigiosas fuentes del romanticismo literario alemán, principalmente las novelas de E. T. A. Hoffmann, nutrieron al cine de tendencia expresionista, que incorpora en su diseño estético la temática del doble (*Doppelgänger*); una muestra temprana es la cinta *El estudiante de Praga* (1913), dirigida por Stellan Rye y protagonizada por Paul Wegener. A propósito, Dennis Mahoney (1983: 54-58) identifica el asunto de la identidad equivocada («mistaken identity») como central a este motivo literario y cinematográfico. A decir verdad, según plantea este crítico, la identidad equivocada no implica tanto la apariencia externa de dos individuos como el cuestionamiento por parte de un solo personaje de la verdadera naturaleza de su personalidad, a la manera del Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Esto quiere decir que estamos ante la presencia de una fusión de elementos beligerantes dentro de un mismo personaje, por lo que el *Doppelgänger* simboliza la batalla que se libra dentro del individuo entre fuerzas antagónicas. Cagliostro evidencia

esta dinámica al albergar en su interior deseos destructivos así como afectos positivos de compasión y caridad. En el «Prefacio», Huidobro describe a su personaje en estos términos: «Unos dicen que era el representante visible de ciertas sectas ocultas que perseguían un fin desconocido; otros dicen que sólo quería implantar en la tierra un régimen de mayor justicia social y de libertad de ideas» (2011a: 57). Al analizar la película de Rye, Krakauer argumenta que el doble es la «proyección de una de las dos almas que habitan en el estudiante: el yo codicioso, que le hace sucumbir a las tentaciones diabólicas, asume una vida propia y se propone destruir a su otra y mejor mitad, que ha traicionado» (1966: 29; mi traducción). Dimitris Vardoulakis (2006: 100) añade que el *Doppelgänger* tiende a asociarse con el mal y lo demoníaco; por lo tanto, se puede inferir que aquel personifica la noción de una subjetividad defectuosa, escindida, amenazante o espectral. La «novela-film» provee ejemplos concretos de esta materia, la médium Lorenza y el nigromante Cagliostro revelan en trance la duplicidad de sus identidades: «Cagliostro posa sus manos sobre ella y le ordena hablar: —Ve [mentalmente] a casa del conde de Sablons y dime lo que pasa. [...] Como una sonámbula, con la cabeza echada atrás, casi automáticamente, Lorenza empieza a hablar» [...] (2011a: 79); y: «El mago se desdobra. [...] Su doble espiritual se desarrolla semejante a su cuerpo físico, se desprende, se separa de él y se levanta lentamente desapareciendo en el espacio» (2011a: 115).

3. *Cagliostro*: génesis y consumación de una obra intermedial

Un hito de la vanguardia literaria en Latinoamérica ocurrió en 1914 cuando Huidobro pronunció su célebre conferencia «Non serviam» en el Ateneo de Santiago de Chile. En este texto fundacional, el poeta chileno se rebeló contra la representación mimética de la naturaleza, en el recinto de la literatura, y firmó la carta de independencia de la nueva poesía latinoamericana que él empezaba a modelar: «No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo [...]. Lo único que deseo es no olvidar

nunca tus lecciones, pero ya tengo edad para andar solo por estos mundos» (1994: 124-125). Con el propósito de desprenderse del caparazón ya desgastado de la mimesis, Huidobro siguió explorando diversos caminos creativos, entre los cuales destaca su afición por los avances tecnológicos de aquella época, y en particular por el cine. En el contexto cultural de las primeras décadas del siglo XX, cabe destacar el papel decisivo que le tocó jugar a la cinematografía que se constituyó como la más novedosa de las manifestaciones artísticas. Esto se debe a que el arte cinematográfico contaba con mecanismos idóneos —multiplicidad de planos y ángulos, cámara lenta y rápida, por ejemplo— para representar las diversas facetas de movimiento y velocidad que se producían al compás de la modernización de los principales centros urbanos. Además, apelando a recursos como el *close-up*, el cinematógrafo otorgó al espectador la facultad de transgredir umbrales de percepción negados al ojo desnudo. En esta línea, Valeria de los Ríos sostiene que «el cine se configura para Huidobro como reflejo y modelo a seguir, es decir, como un espejo en el que el deseo de ser moderno aparece como imperativo» (2011: 69).

Es por esto que Huidobro asimiló el impacto del cine desde comienzos de su carrera literaria. Siguiendo el empuje de su talante visionario, el poeta decidió emprender la aventura transatlántica hacia París en 1916³. De paso por Buenos Aires, Huidobro publicó ese mismo año el poemario *El espejo de agua*; con respecto al tema fílmico, el poema «Año nuevo» recrea una experiencia inédita en la oscuridad de una sala de cine donde el público observa escenas de la Primera Guerra Mundial moviéndose en la pantalla: «El sueño de Jacob se ha realizado; / Un ojo se abre frente al espejo / Y las gentes que bajan a la tela / Arrojaron su carne como un abrigo viejo. // La película mil novecientos dieciséis / Sale de una caja» (2011b: 21). El

³ Coincidentemente, diez años después, el 18 de agosto de 1926, el autor confirma su predilección por el universo de la filmografía en una entrevista concedida al diario *La Marina* de La Habana: «Estaré algún tiempo en París y luego iré por unos meses a Nueva York y Hollywood. El mundo del cine me interesa sobremanera» (citado en García-Huidobro 2000: 73).

acto de despojarse de desgastados ropajes corporales, así como la imagen de un ojo contemplándose a sí mismo en el espejo sugieren momentos de renovación artística, en que un novedoso tipo de visión, de corte cinematográfico, se materializa para confeccionar diseños literarios de tendencia experimental.

En este sentido, Andrea Ostrov explica que el papel privilegiado que cumple la dimensión visual en la poesía se establece desde el momento en que Huidobro esbozaba su programa de vanguardia, ya que la «imagen» constituye el «principio constructivo» del creacionismo; por lo tanto: «la estética huidobriana surge desde un primer momento estrechamente vinculada al campo de la visión» (2011: 1052). Por esta afinidad con la visualidad, según apunta Edmundo Paz-Soldán, Huidobro encontró «un gran estimulante en el cine», al punto que, «como parte de su estética creacionista, la imagen cinematográfica le servirá para producir algo fundamentalmente nuevo» (2002: 156). En palabras de Víctor Zonana, quien analiza la poesía vanguardista de Huidobro: «El ojo se constituye en locus especial y su tipografía queda determinada por el juego de la imaginación. Mediante esta facultad la realidad [...] se transforma en el laboratorio ocular gracias a procedimientos [...] de encuadre y montaje» (1992: 61). Acorde con esta práctica, el extenso poema *Ecuatorial*, que salió a la luz en Madrid en 1918, muestra una influencia cinematográfica en el tratamiento ralentizado de la imagen poética, así como en el uso del encadenamiento de segmentos dislocados, a semejanza de un collage cubista: «Bajo el bosque afónico / Pasan lentamente / las ciudades cautivas / Cosidas una a una por hilos telefónicos» (Huidobro 2011b: 32).

En el ensayo «La creación pura» de 1921, Huidobro subrayó la prioridad del sentido de la vista en el repertorio de las capacidades humanas: «El Hombre empieza por ver, luego oye, después habla y por último piensa» (1994: 138). Al trasladar esta secuencia al rubro de las innovaciones técnicas, se reitera la preponderancia de los elementos visuales con el surgimiento de la fotografía, luego aparecen el teléfono (audición) y el gramófono (sonido vocal); «y, por último, el cine, que es el pensamiento mecánico»

(Huidobro 1994: 138). Resulta sintomático que el autor coloque al cine como la síntesis y culminación de un proceso evolutivo que combina, a la par, un desarrollo tecnológico y estético. Al respecto, Fernando Burgos ha puntualizado que, en el periodo experimental de la vanguardia histórica, los escritores expandieron los límites del «medio» escrito al echar mano de los recursos que la tecnología —máxime, el cine— ofrecía; el resultado de estas ramificaciones se tradujo en una confianza «en la capacidad ilimitada de la que el arte dispone como creación» (1989: 168). Andando el tiempo, en respuesta a un sondeo sobre asuntos cinemáticos, publicado por John Pierre en Buenos Aires en abril de 1936, Huidobro enfatizó que: «El cine es ante todo acción visual. [...] debe apelar a la poesía y a los descubrimientos espirituales. Imagen visual y pensamiento visual, puesto que se trata de algo cuya dominante es el ojo» (citado en García-Huidobro 2000: 118-119).

Teniendo en cuenta las relaciones entre cine y literatura delineadas en los párrafos anteriores, la más notable filiación cinematográfica en la producción literaria de Huidobro se materializa en la escritura de la «novela-film» *Cagliostro*, publicada en español⁴ en Santiago de Chile en 1934. La historia editorial de este escrito intermedial es larga y compleja. Según Morelli, el texto fue concebido originalmente en francés, alrededor de 1921-1923, y fue diseñado en formato de guion para un proyecto de película muda; afortunadamente, el manuscrito se conserva en la Fundación Huidobro (2011: 12-14). De conformidad con datos facilitados por René de Costa,

⁴ Se resalta este idioma porque la primera edición de la «novela-film», de acuerdo con Morelli, se publicó en inglés, «a cargo del escritor Warre B. Wells, en la primavera de 1931, en las importantes casas editoriales Eyre and Spottiswoode de Londres y Houghton Mifflin de Nueva York y Boston con el título *Mirror of a Mage*» (2011: 21). Este auspicio editorial se facilitó porque la anterior novela fílmica de Huidobro, *Mío Cid Campeador* (1929), «resultó un enorme éxito en España», al extremo que concitó el interés de editores ingleses que la publicaron como *Portrait of a Paladin* en 1931 (De Costa 1984: 173). Esta obra también fue concebida como la base de una película cuyo rol protagónico, según deseo expreso del autor, debería ser interpretado por el actor norteamericano Douglas Fairbanks. La circulación lingüística del texto (francés, inglés y español), así como geográfica (Europa, Estados Unidos y Latinoamérica) ilustra una arista crucial de la obra de Huidobro: su indiscutible raigambre transatlántica.

el 20 de abril de 1923 el diario francés *Paris-Journal* anunció que el poeta chileno trabajaba «secretamente en una película que habrá de revolucionar nuestros hábitos como espectadores» (1984: 161). Otro diario parisino, *L'Ere Nouvelle*, publicó en mayo de ese mismo año una nueva noticia sobre la gestación de *Cagliostro*, informando que Huidobro había terminado el guion de una película: «en el que la acción específicamente cinematográfica se visualiza con un agudo sentido del ritmo óptico-dinámico» (De Costa 1984: 173). De Costa comenta que el rodaje de la película se completó hacia mayo de 1923, pero esta nunca se proyectó y no ha sobrevivido ninguna copia; además, este crítico tuvo acceso a un «memorándum [fechado en París el 14 de junio de 1923] en el que el escritor y el director [Mime Mizú] declaran, unidos, su desacuerdo en el 'découpage' [de la cinta nunca exhibida]» (1984: 173).

Añadiendo complejidad al tránsito de la página a la pantalla, el 23 de noviembre de 1924 apareció un reportaje a Huidobro en el diario chileno *El Mercurio*, donde el guionista interpela enfáticamente al periodista de turno: «¿Sabía usted que yo preparaba un film? Será algo nuevo, muy nuevo en París. Mosjoukine es un actor [ruso] de talento y dirigido por mí hará una cosa buena. Mi film se llamará *Cagliostro*» (citado en García-Huidobro 2000: 49; ver Imagen 3). La suerte del guion está surcada por altibajos ya que, en julio de 1927, ganó un importante premio en Nueva York, concedido por la League for Better Pictures «al libro del año con más posibilidades de adaptación cinematográfica» (New York Times 1927: 11; mi traducción). Sin embargo, en octubre de aquel año, tras el advenimiento del cine sonoro, se estrenó *The Jazz Singer*, la pionera película de la Warner Brothers que presentó por primera vez diálogos y sonidos que acompañaban a las imágenes móviles. Ante el irreversible curso que la industria cinematográfica tomaría en adelante, el guion de *Cagliostro* cayó en el olvido. El texto, que había sido compuesto siguiendo los requerimientos técnicos y estéticos del cine silente, se convirtió en «una reliquia instantánea del pasado» (De Costa 1984: 174). No obstante, conviene aclarar que, fiel a la seguridad en su talento,

Huidobro confiaba hasta el último momento en que su proyecto fílmico anclaría en buen puerto. Ante la pregunta de un entrevistador —«Por último, queremos saber cuándo se empezará a filmar su novela *Cagliostro*»—, en una entrevista para la publicación *Zig-Zag* de Santiago de Chile, que tuvo lugar en octubre de 1927, el poeta replica: «En unos cuantos meses más [...] y espero asistir a su realización, aunque creo que no tomarán mucho en cuenta mis opiniones personales sobre los detalles de interpretación, pues [...] allá ningún autor tiene derecho a implantar su voluntad» (citado en García-Huidobro 2000).

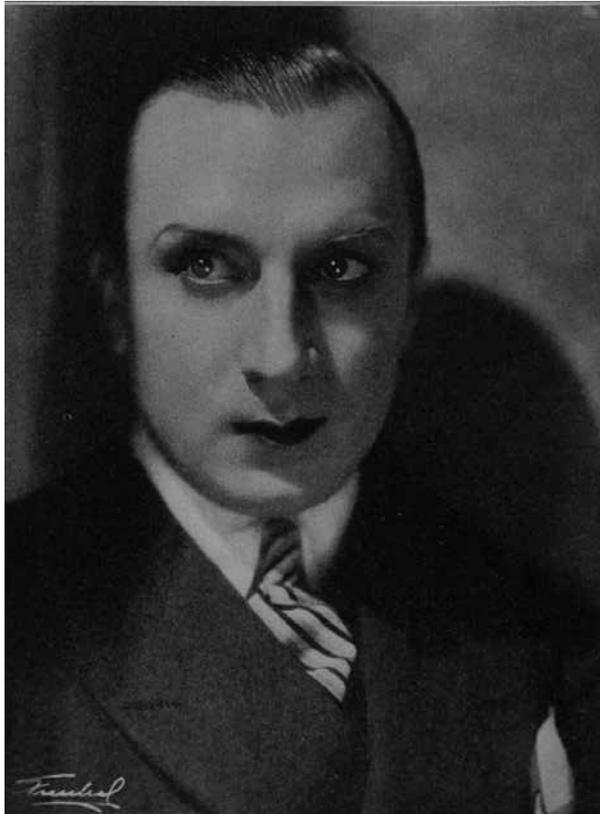


Imagen 3. Retrato del actor ruso Ivan Mosjoukine, voceado para actuar en el frustrado filme *Cagliostro* (Fuente: Internet Movie Database).

Aunque es un tema que no concierne a este ensayo, considero conveniente dedicar un acápite para repasar algunos filmes dedicados a la personalidad de Cagliostro, que Huidobro podría haber mirado, y que podrían haber influenciado en la escritura de su novela. Debido a la falta de información, esto queda a nivel de conjetura por el momento. En primer lugar, Georges Méliès filmó *Le Miroir de Cagliostro* en 1899, breve pieza que se caracteriza por apelar a trucos cinematográficos que producen un ambiente de magia. La casa Pathé Frères estrenó en 1910 una cinta de 20 minutos titulada *Cagliostro*, la cual fue dirigida por Camille de Morthon y protagonizada por Hélène de Montel en el papel de Lorenza, la esposa del mago. La minúscula reseña guarda similitud con la trama del texto huidobriano: «Una muchacha está bajo el hechizo hipnótico del mesmerista Cagliostro» (Kinnard 1995: 34; mi traducción). *The Legend of Cagliostro* (de director desconocido) es una película del estudio francés Gaumont lanzada en 1912. Según la sinopsis, un episodio coincide con uno de los pasajes más memorables de la obra de Huidobro: María Antonieta, la consorte del rey Luis XVI de Francia, acude a Cagliostro para poner a prueba sus poderes como clarividente. Como desea que le adivine su futuro, y a pesar de que él le advierte de que este descubrimiento le horrorizará, la reina contempla la visión de su trágico final en la afilada hoja de la guillotina⁵. Por su parte, el cineasta catalán Segundo de Chomón hace gala de su destreza técnica en la cinta de corte ilusionista, *Le Paravent de Cagliostro*, en 1912. Finalmente, otras muestras son *Lenigma di Cagliostro* (1916) del director italiano Giovanni Casaleggio y *Der Graf von Cagliostro* (1920) del alemán Reinhold Schünzel (ver Imagen 4), cuyo argumento se resume en una línea: «Se representa al

⁵ Una escena crucial de la «novela-film» coincide asombrosamente con este punto: «[Cagliostro] Se dirige hacia el gran espejo que se encuentra al fondo del salón, y sacando de un bolsillo interno una pequeña varilla de acero, golpea con ella en el centro del espejo, luego la retira deslizándose hacia un costado del espejo sin levantarla. En el mismo instante aparece en el espejo un verdadero racimo de cabezas cortadas, entre las cuales casi todos los asistentes se reconocen, aterrados» (Huidobro 2011a: 141-142). Como comenté previamente, la sección dada a conocer en *Vanity Fair* sobre el médico Guillotin aborda el tema de las ejecuciones por el método que él ayudó a mejorar.

infame mesmerista» (Kinnard 1995: 108; mi traducción). Curiosamente, el reparto nota la actuación de Anita Berber como Lorenza, «la esclava de Cagliostro», una situación análoga a la que Huidobro retrata en su narración visual. De estos ejemplos, solo ha sobrevivido el de De Chomón⁶.



Imagen 4. Afiche de *Der Graf von Cagliostro* (Reinhold Schünzel, 1920), cinta alemana ahora perdida (Fuente: Internet Movie Database).

⁶ Estas referencias se encuentran disponibles para consulta en el portal Internet Movie Database (<https://www.imdb.com/>).

4. De la novela folletín a las seriales cinematográficas

Para retomar lo discutido anteriormente, en la primera edición de *Cagliostro* se consigna un dato significativo: «*Cagliostro* fue publicado por fragmentos y capítulos en 1921 y 1922 en diversas revistas de vanguardia» (cf. Morelli 2011: 12). Debido a que Huidobro echó mano al recurso de la fragmentación típico del folletín decimonónico, cabe esbozar unos apuntes sobre el vínculo entre su «novela-film» y el rubro de las seriales filmicas, muy popular en la segunda década del siglo XX tanto en Europa como en los Estados Unidos. Los historiadores del cine han acreditado al director Louis Feuillade como el máximo exponente de esta expresión cinematográfica. El cineasta dirigió, entre 1913-1920, seis exitosas películas por entregas, entre las que destacan *Fantômas* (1913-1914), *Les Vampires* (1915-1916) y *Judex* (1917). De acuerdo con Rémi Fournier Lanzoni (2002: 43), Feuillade fue un prolífico hombre de cine que empezó su carrera como periodista para la prensa francesa conservadora y en 1907 se convirtió en el jefe de producción de la casa Gaumont. Por añadidura, Lanzoni (2002: 42-43) sostiene que un rasgo que caracterizó al cine francés de principios del siglo XX fue su interés por los llamados *ciné-romans*, también identificados como seriales, que en su mayoría trataban temas policíacos relacionados con el bajo mundo del hampa; es a partir de este subgénero que se establece la relación estrecha entre la literatura popular y el séptimo arte, que fue uno de los aspectos más significativos de las primeras películas en Francia. Las seriales solían ser narraciones de acción que giraban alrededor de un personaje principal. En la misma línea, el protagonismo otorgado al mago Cagliostro lo convierte en el centro neurálgico de la obra. Su apoteósico ingreso en la diégesis novelesca-filmica se tiñe de la fascinación que adorna los momentos claves de los astros de la pantalla plateada: «La extraña portezuela del extraño carruaje cruje al abrirse lentamente y un hombre cubierto con una capa que no deja ver

sino sus ojos saca la cabeza [...] a la noche del cielo a fin de saber lo que sucede» (Huidobro 2011a: 67).

Según Rudmer Canjels (2011: XII), el fenómeno de la serialidad (*seriality*), es decir, cuando una obra literaria —de diversos géneros, no solo el narrativo— aparece publicada en partes sucesivas, cobra importancia a gran escala popular desde la segunda mitad del siglo XIX. Luego, las novelas serializadas se convirtieron en el producto por antonomasia de la sociedad industrial y, gracias al perfeccionamiento de nuevos medios de reproducción mecánica impresa, la manufactura y distribución de aquellas adquirió un alcance sin precedentes de circulación y demanda masivas. Por la proliferación semanal o mensual de diarios y revistas, se publicaron novelas de episodios, conocidas como folletines. Con el advenimiento del cine en el último lustro del siglo XIX, el fenómeno de las seriales cruzó los bordes textuales y se trasladó a la pantalla. De ahí que la exitosa cinta estadounidense *Perils of Pauline* (1914), con Pearl White en el papel protagónico, fue la que introdujo el formato de las seriales en el cine. David Bordwell (2005: 44) informa que este filme se proyectaba semanalmente y estaba acompañado de un folletín que se publicaba en un periódico, también por entregas semanales y con antelación a su estreno fílmico. Esto significaría que los asistentes al cine ya habrían leído el episodio que verían en la pantalla. También, para reforzar el puente intermedial entre literatura y cine, y conforme a las investigaciones de Vicki Callahan (2005: 47), la conexión entre palabra e imagen se hizo evidente en las películas de Fantômas, que iban acompañadas de apropiados materiales escritos. Así, el texto base de la película serial podía extraerse de una novela, adaptarse de un folletín o desarrollarse como un esfuerzo conjunto entre un periódico y una productora cinematográfica.

Se debe especificar, con anclaje en el estudio de Bordwell (2005: 44), que hay una diferencia entre «serie» y «serial». El primer formato presenta una historia que involucra a los mismos personajes, pero cada entrega desarrolla su propia trama; el formato de la serial consiste, por el contrario, en una historia larga cortada en fragmentos que se proyectaban con periodicidad

semanal. Para Bordwell, *Judex* es el filme de Feuillade que debe considerarse una serial en el sentido estricto de la definición. Con agudeza, Marina Dahlquist profundiza en el asunto: «Los enredados argumentos de las seriales obstaculizan la continuidad y ofuscan la claridad narrativa. Esa estructura caótica, con una trama a veces insondable, caracteriza muchas formas del melodrama» (2013: 8; mi traducción). Al mismo tiempo, siempre según Dahlquist (2013: 12), las seriales cinematográficas se imprimieron en el molde de los melodramas sensacionales basados en violencia desmedida y hechos intensos, así como en conflictos entre heroínas y villanos. Esto calza oportunamente con la violencia de género que el marido Cagliostro ejerce contra su «víctima» Lorenza: «Ella le mira a veces con terror, otras veces con compasión, pero se adivina claramente que preferiría no verle y huir lejos de él» (Huidobro 2011a: 89). No está demás notificar que el hostigamiento y manipulación del mago hacia su esposa —acciones que se incrementan cuando ella osa desobedecer sus deseos movidos por la avaricia y el poder absoluto— desemboca en el trágico desenlace del suicidio de la mujer: «Lorenza pasea una mirada por el laboratorio de Cagliostro. Sus ojos brillan al ver sobre la mesa el puñal que brilla tanto como sus ojos. [...] coge el puñal y con una energía feroz se lo entierra en el corazón» (Huidobro 2011a: 147).

Nuevamente, Callahan (2005: 17) documenta que, además de los argumentos melodramáticos, otros motivos recurrentes de las seriales involucran escenas como: 1) la fémina en peligro, 2) persecuciones y 3) situaciones de extremo riesgo (*cliffhanger*). El primero se grafica en una secuencia clave de *Cagliostro* en que la carroza de caballos desbocados que transporta al duque Anastasio y a su hija por la estepa rusa es arrastrada hacia un abismo. La tensión se acrecienta al compás de la rapidez de la escena; de pronto, prodigiosamente, ante la desesperación del soberano que se resigna a morir: «Los caballos se detienen bruscamente. Al borde del mismo precipicio aparece la sombra de Cagliostro, levantando los dos brazos» (Huidobro 2011a: 116). El alquimista detiene la frenética carrera de los corceles salvando a los aristócratas. En segundo lugar, los folletines

policiales y las seriales cinemáticas están plagados de seguimientos de los agentes del orden a elementos de mal vivir. En un marco teórico, Patrick Duffey (1996: 30) asevera que el montaje de persecución (*chase montage*) es uno de los tres usos de esta técnica fílmica que reluce en la prosa de vanguardia latinoamericana. Según el investigador, el empleo de este recurso se origina en las cintas del lejano Oeste (*Westerns*), «donde el malo se esconde detrás de los arbustos y deja pasar al pelotón [que lo persigue], para irse luego en dirección contraria» (1996: 36; mi traducción). En *Cagliostro*, esta dinámica se pone en juego cuando Albios, el criado del alquimista, es seguido por la policía parisiense: «En el mismo instante, los dos esbirros de Sartines, en sus caballos, se lanzan tras él y desaparecen a la vuelta de la calle. [...] Viéndolos alejarse, Albios parte como una flecha en dirección opuesta» (Huidobro 2011a: 109). Por último, una muestra de *cliffhanger* —táctica que marca la continuación de una serial— se observa en el relato de *Cagliostro* sobre las pruebas iniciáticas que aprobó para unirse a la orden de los Rosacruz:

Entonces, mirando hacia todos lados, vi que encima de mi cabeza un grueso anillo de metal colgaba del hocico de un león. Lo cogí y tiré. En el mismo instante una cosa espantosa se produjo. Se oyó un ruido formidable. El puente y la plataforma sobre la cual yo estaba de pie rodaron hasta el fondo del abismo rebotando entre las rocas. Yo quedé suspendido en el aire, colgado del anillo, mirando con los ojos aterrorizados la profundidad del precipicio sobre el cual me balanceaba, sin saber dónde poner los pies. (Huidobro 2011a: 130)

Ruth Mayer adiciona otra particularidad inherente a las seriales: «El paralelismo temporal de la acción que resuena con la evidencia visual aún más poderosa del paralelismo espacial a lo largo de la serie» (2016: 358; mi traducción). Por lo tanto, la manera en que la serial *Fantômas* visualiza

la simultaneidad de tiempos y espacios se materializa recurriendo a la lógica del «mientras» —«logic of the meanwhile» (Mayer 2016: 358)—. La «novela-film» huidobriana utiliza el montaje simultáneo en varias ocasiones. Puntualizo dos ejemplos: «*Mientras, la marquesa de Montvert vuela hacia París para llegar a tiempo a la fiesta de la corte*» (Huidobro 2011a: 103; cursivas en el original); así también: «Mientras se desarrolla esta escena junto al laboratorio del mago, un poco más allá, en su gran salón, éste recibe la visita de dos damas [...]» (Huidobro 2011a: 136).

5. A modo de conclusión

Por lo que se ha visto en este ensayo, la cercana conexión entre cine y literatura en las dos primeras décadas del siglo XX se materializa brillantemente en *Cagliostro*. Aunque se podrían citar numerosos ejemplos literarios —en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos— que despliegan un tratamiento intermedial, Huidobro ensayaba el cruce de medios expresivos, teniendo al cine como su referente más inmediato, desde las obras que publicó en la década de 1910. Vale recordar que las seriales fílmicas era comúnmente llamadas *ciné-romans*, rótulo que sintoniza con el que Huidobro asignó a su «novela-film». Por esto, espero que la cosecha de mi investigación ilumine un aspecto de *Cagliostro* que al poeta chileno le interesaba enfatizar; a decir: la repercusión de su obra como un género que, debido a la familiaridad de los lectores con la cinematografía de la época, podía llegar a una audiencia masiva. Este deseo es un ejemplo palpable de cómo la literatura de vanguardia buscaba insertarse en el tejido de la amplia cultura popular expresada en el cine. En este sentido, Rojas Piña opina que las constantes apelaciones al lector en el texto de Huidobro —ya sea para posicionarlo con respecto al espacio de la página / pantalla, o ya sea para pedir su participación en la descripción de escenarios y personajes—, constituyen una «parodia de técnicas de la novela folletinesca» (2000: 38). Baste una muestra sobre este punto: «(Lector, piensa en la mujer más hermosa que has visto en tu vida y aplica a Lorenza su hermosura. Así me

evitarás y te evitarás una larga descripción)» (Huidobro 2011a: 79). En cuanto al aspecto técnico, las seriales de Feuillade, según Callahan (2005: 48), se caracterizan por el encuadre del *tableau*, en el cual predomina la ubicación frontal de la cámara a la hora de la filmación. Este estilo cinematográfico se aplica en las seriales de Feuillade y se calca en *Cagliostro* en repetidas ocasiones. Por ejemplo, el narrador instruye al lector acerca de su posición con respecto a la acción narrada: «A la derecha del lector, la lluvia y la fragua activa de la tempestad; a la izquierda, una selva y colinas»: (Huidobro 2011a: 65), y también: «La carroza llega delante de nosotros, muy cerca, a algunos metros de nuestros ojos» (Huidobro 2011a: 66). Es por esto que, por los temas traídos a colación, y al recordar la ferviente admiración que los surrealistas y Apollinaire profesaron por las cintas serializadas de Feuillade, no sería una afirmación desubicada sostener que, de la misma forma en que el malvado Cagliostro establece su genealogía en la estirpe de los famosos criminales del cine expresionista alemán —como los doctores Caligari y Mabuse—, también debería emparentarse con Fantômas, aquel bandido sin rival en las pantallas mundiales a mediados del segundo decenio del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

ABEL, Richard

1976 «American Film and the French Literary Avant-Garde (1914-1924)». *Contemporary Literature*, Vol. 17, N. 1, pp. 84-109.

ALLAIN, Marcel y Pierre SOUVESTRE

1911 «El genio del crimen». *Sherlock Holmes*, N. 1, 4 de julio, pp. 59-61.

ASHBERY, John

1986 Introducción. En Allain, Marcel y Pierre Souvestre. *Fantômas*. Nueva York: Morrow, pp. 1-10.

BORDWELL, David

2005 *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley: University of California Press.

BURGOS, Fernando

1989 «La vanguardia hispanoamericana y la transformación narrativa». *Nuevo Texto Crítico*, N. 3, pp. 157-169.

CALLAHAN, Vicki

2005 *Zones of Anxiety: Movement, Musidora, and the Crime Serials of Louis Feuillade*. Detroit: Wayne State University Press.

CANJELS, Rudmer

2011 *Distributing Silent Film Serials: Local Practices, Changing Forms, Cultural Transformation*. Nueva York: Routledge.

CENDRARS, Blaise

1992 *Complete Poems*. Traducción de Ron Padgett. Berkeley: University of California Press.

DAHLQUIST, Marina (Ed.)

2013 Introducción. En *Exporting Perilous Pauline: Pearl White and the Serial Film Craze*. Champaign: University of Illinois Press, pp. 9-23.

DE COSTA, René

1984 *Huidobro: los oficios de un poeta*. México: Fondo de Cultura Económica.

DE LOS RÍOS, Valeria

2011 «Vicente Huidobro y el cine: la escritura frente a las luces y sombras de la modernidad». *Hispanic Review*, Vol. 79, N. 1, pp. 67-90.

DUFFEY, Patrick

1996 «Montage in Hispanic Vanguard Prose, 1926-1934: Neurasthenia, Back Projection, and Chase Scenes». *Hispanófila*, N. 118, pp. 29-38.

FOBES, Alexander Starkweather

2010 «Huidobro, Cagliostro: Demiurge as Mage Conjuring a Metaphor for the Avant-Garde». En *The Popular Avant-Garde*. Edición de Renée Silverman. Amsterdam: Rodopi, pp. 59-75.

GARCÍA-HUIDOBRO, Cecilia

2000 *Vicente Huidobro a la intemperie: entrevistas (1915-1946)*. Santiago de Chile: Sudamericana.

HUIDOBRO, Vicente

1927 «The Executioner of France: A Sketch of the Present Master of the Guillotine Who Is Known by the Name of 'Monsieur de Paris'». *Vanity Fair*, Vol. 29, N. 2, pp. 74 y 126.

1994 *Poética y estética creacionistas*. Edición de Vicente Quirarte. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

2011a *Cagliostro*. Edición de Gabriele Morelli. Madrid: Cátedra.

2011b *El espejo de agua y Ecuatorial*. Santiago de Chile: Pequeño Dios Editores.

JACOB, Max

2006 *El cubilete de dados*. Traducción de Guillermo de Torre. Madrid: Losada.

KINNARD, Roy

1995 *Horror in Silent Film: A Filmography, 1896-1929*. North Carolina: McFarland.

KRACAUER, Siegfried

1966 *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press.

LANZONI, Rémi Fournier

2002 *French Cinema: From Its Beginnings to the Present*. Nueva York: Continuum.

LEFERE, Robin

1998 «Ambigüedades y estrategias en *Cagliostro*, ¿novela-film?». *Foro Hispánico*, N. 14, pp. 121-133.

MAHONEY, Dennis

1983 «Double into Doppelgänger: The Genesis of the Doppelgänger-motif in the Novels of Jean Paul and E. T. A. Hoffmann». *Journal of Evolutionary Psychology*, Vol. 4, N. 1, pp. 54-63.

MAYER, Ruth

2016 «'Never twice the same': Fantômas's Early Seriality». *Modernism/Modernity*, Vol. 23, N. 2, pp. 341-363.

MORELLI, Gabriele

2011 Introducción. En Huidobro, Vicente. *Cagliostro*. Madrid: Cátedra, pp. 9-49.

NERUDA, Pablo

1997 *Antología fundamental*. Edición de Jorge Barros. Santiago de Chile: Andrés Bello.

NEW YORK TIMES

1927 Noticia. «Chilean gets film prize», 23 de julio, p. 11.

NOGUEROL, Francisca

2006 «Poéticas de la mirada en *Cagliostro* de Vicente Huidobro». En *L'oeil, la vue, le regard: la création littéraire et artistique contemporaine*. Edición de Philippe Merlo-Morat. Lyon: GRIMH, pp. 209-228.

OSTROV, Andrea

2011 «*Cagliostro*: una novela-film de Vicente Huidobro». *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVII, N. 236-237, pp. 1051-1060.

PAZ-SOLDÁN, Edmundo

2002 «Vanguardia e imaginario cinemático: Vicente Huidobro y la novela-film». *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, N. 198, pp. 153-163.

ROJAS PIÑA, Benjamín

2000 *Vanguardias y novelas en Vicente Huidobro*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

RUIZ STULL, Miguel

2007 «Prefacio, la lógica de Huidobro». *MLN*, Vol. 122, N. 2, pp. 315-341.

SÁNCHEZ MARTÍN, Fernando

2002 «La narrativa de vanguardia en *Cagliostro*: una poética cinematográfica». *Quaderni Iberoamericani*, N. 92, pp. 109-134.

TORRES BODET, Jaime

1986 *La cinta de plata*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

VARDOULAKIS, Dimitris

2006 «The Return of Negation: The Doppelgänger in Freud's 'The Uncanny'». *SubStance*, Vol. 35, N. 2, pp. 100-116.

VILARIÑO, Andrea

2019 «La revista *Sherlock Holmes* y la configuración del lector de policial». *Orbis Tertius*, Vol. 24, N. 29, pp. 1-20.

ZONANA, Víctor

1992 «Geografía ocular: elementos para una poética de la visión en la poesía de vanguardia hispanoamericana (Huidobro y Marechal)». *Revista Chilena de Literatura*, N. 40, pp. 57-67.

LA VOZ DESPUÉS DE LA MUERTE EN *LA AMORTAJADA* DE MARÍA LUISA BOMBAL. UNA LECTURA INTERMEDIAL

Humberto Medina
University of Oklahoma

1. Introducción

La amortajada es una novela de 1938 con la que María Luisa Bombal se asegura un lugar en la literatura latinoamericana como una representante destacada del vanguardismo literario latinoamericano. Esta novela, que Jorge Luis Borges calificó como «libro de triste magia, [...] libro que no olvidará nuestra América» (Domínguez Romero 2012: 70), puede ser leída como un relato de reminiscencias; es la reconstrucción de la vida de Ana María, personaje principal, desde su propia perspectiva y desde su propia voz; entremezclada con la voz de una narradora omnisciente que contextualiza la historia de Ana María. En un principio, *La amortajada* se nos podría revelar como la clásica representación de la mirada al pasado, una novela sobre la memoria y sobre un personaje que debe rehacer el camino de su vida para darle un sentido y orden a un rompecabezas vital. Sin embargo, hay un aspecto esencial que diferencia esta novela de otras construidas sobre la memoria como estrategia narrativa. Este aspecto es el de la muerte. Ana María *transmite* sus recuerdos después de su muerte, durante su propio velorio. En una entrevista con Lucía Guerra-Cunningham, María Luisa Bombal define a Ana María, la protagonista de *La amortajada*, como «una mujer que contempla a otra mujer y siente compasión por lo que le ocurrió en la vida y sólo comprende en la muerte» (Guerra-Cunningham y Bombal 1982: 126).

Aunque sea una obviedad decirlo ya, quiero declarar que Ana María está muerta e inmóvil, amortajada. Lo que realmente quiero destacar es que no hay una representación espiritual de Ana María. María Luisa Bombal no toma el camino del alma que navega por los espacios para ver y verse luego de su muerte. Su *voz*, la narración en sí, es el pronunciamiento de un cuerpo muerto que —y esto es lo que diferencia esta novela de otras sobre la memoria— mantiene sus recuerdos y, más importante aún, puede transmitirlos —a nosotros—. Esta propuesta narrativa tiene importantes implicaciones teóricas si la pensamos desde una perspectiva intermedial¹. Efectivamente, Ana María «se ve» a sí misma en el sentido de que es capaz, aún muerta, de reflejarse en su propias sensaciones y en su corporalidad para tener una imagen de sí. Pero tener una imagen de sí, reflejarse, requiere también un dispositivo, un artefacto, un sustrato material que permita mostrarnos nuestra propia imagen, tal como lo hace una foto o la grabación de nuestra voz. Bombal ancla la voz al cuerpo, son indisolubles. Así, el cuerpo se lee como un dispositivo tanto de almacenamiento —de sensaciones corporales— como de proyección —de imágenes y escenas del pasado—.

El objetivo de este artículo es mostrar que la premisa de la novela, el cuerpo muerto que recuerda, puede leerse como una reflexión sobre el registro audiovisual que, en los primeros años del s. XX, influyó mucho en la producción vanguardista de esas primeras décadas del siglo². En efecto, a

¹ Siguiendo a Caroline Bem (2018), entiendo la intermedialidad como un método de análisis y lectura que pone en evidencia que toda obra artística (literaria en este caso) se produce en el cruce de diferentes medios. Es decir, hay referencias, citas y formas expresivas que entrecruzan registros de diferentes medios: «al igual que la intertextualidad o la interdiscursividad, la intermedialidad no se resguarda en una definición única de medio sino que pone de relieve el aspecto relacional de un ambiente mediático [...] Más aún, la intermedialidad es también una aproximación que despliega, cada vez más, un análisis de objetos que surgen, conjuntamente con ella, en el terreno de las vanguardias artísticas» (12).

² En un estudio sobre las vanguardias y el cine, Malte Hagener establece: «The first step of avant-garde (or as Benjamin would have it: revolutionary) activity is to break down those specializations and separations that bourgeois society has erected: between different art forms, between art and life, between theory and practice, between producer and consumer, between artist and audience» (2007: 13).

diferencia del sujeto vivo que rememora, el cuerpo de Ana María funciona como un artefacto de re-producción de un registro. La lectura de la novela que quiero proponer relaciona la representación que María Luisa Bombal hace del cuerpo y su capacidad sensible con tecnologías como la cámara y el fonógrafo, dispositivos que jugaron un papel importante en los mecanismos de representación del vanguardismo. Parto de una premisa teórica desarrollada principalmente por Walter Benjamin y por teóricos de los medios como Marshall McLuhan, Harold Innis y más recientemente por investigadores como Friedrich Kittler (1999, 2010), Katherine Hayles (2002), Lisa Gitelman (1999, 2006), entre otros. La premisa es que los medios de comunicación afectan y moldean la manera en que reconstruimos simbólicamente nuestra propia percepción corporal. Benjamin lo dice claramente: «Technology has subjected the human sensorium to a complex kind of training» (2004: 328). Y María Luisa Bombal tiene una muy particular manera de conjugar la mirada como anclada en el cuerpo y el uso de un lenguaje narrativo que acentúa una experiencia cinematográfica.

La amortajada ha sido interpretada como una novela en la que lo corporal, lo sensible, representa un eje central para las afecciones de Ana María. «Insensatos hay que dicen que una vez muertos no debe preocuparnos nuestro cuerpo» (Bombal 1941: 88)³, dice Ana María en el momento en que es transportada al cementerio. Creo que es importante explorar cómo esta reflexión sobre el cuerpo puede ser asociada con una experiencia de lo medial o de la experiencia de un mundo que se registra *a través de*, efectivamente, un lente. Me refiero tanto al uso metafórico de un lente como perspectiva de la realidad como a una superficie de reflexión que hace las veces de enmarcado o recorte de una imagen. En este sentido, el cuerpo estático de Ana María y la relación entre recuerdo y percepción nos ayudarán a ver que su discurso —el de la protagonista— es el discurso de un registro. Hace las veces, podríamos decir, de un dispositivo de percepción que mantiene su

³ Todas las citas de *La amortajada* pertenecen a la segunda edición de 1941 (en su versión digital), publicada en Santiago de Chile.

punto de vista, es decir, que mantiene su lugar en el espacio y, desde allí, registra imágenes y sonidos.

2. Cuerpo y materia como sustrato de la memoria

En un artículo de 1982 —cito intencionalmente este artículo para mostrar que la asociación de la narrativa de Bombal con el discurso del cuerpo es parte de una tradición crítica—, Lucía Guerra-Cunningham establece que las protagonistas de María Luisa Bombal «tienen un modo peculiar de acercarse a la realidad. Difiriendo del mundo masculino racional y lógico [...] estas mujeres se relacionan con la realidad de una manera puramente sensual [...]. Se crea así una supra-realidad constituida por sensaciones táctiles y dérmicas, olores, emanaciones, cualidades crómicas, lluvia, niebla, frío, calor» (1982: 14). Artículos más recientes (Domínguez Romero 2012; Carggiolis 2012) han abordado la presencia del cuerpo como estrategia subversiva en la narrativa de Bombal, asociando incluso su vanguardismo con esta representación del cuerpo en la que sensaciones y percepciones son mucho más fuertes que los discursos lógicos o racionales.

Como lo señala, efectivamente, Francine Masiello, la literatura de Bombal puede leerse como «una invitación al anti-logos» (1985: 821), entendiendo el logos como un discurso propiamente masculino. Quiero añadir que esta perspectiva quizás ofrece una propuesta que puede hacerse más compleja. La contraposición de lo femenino a lo masculino a la par de lo corporal a lo ideal deriva también en un énfasis en el sustrato material, sensible, que hace posible el pronunciamiento de los discursos. La experiencia corporal puede ser leída también como reflejo de un tipo de experiencia afectada por las tecnologías de registro audiovisual propias de esa época.

La representación de una experiencia mediada por la tecnología no requiere que explícitamente se mencione la mirada de una cámara o el registro de audio. Como lo establece Wolfgang Bongers (2011), el cine, a diferencia de las menciones explícitas de algunos autores vanguardistas, puede aparecer —como en caso de Bombal—:

[...] con más espesor semántico [...] a través de fenómenos estrechamente vinculados con el cine, la pantalla, sus metáforas y sinécdoques: espejos, superficies de agua, telas o muros blancos. También es relevante la proyección mental y fantasmal que se produce en el “dispositivo cine” (Baudry) o en la “situación cinematográfica” (Metz, Barthes) con su sala oscura, los espectadores inmovilizados, el rayo de luz de la proyección y la pantalla gigante por la que pasan los espectros, sombras y dobles. (72)

Sumado al análisis propuesto por Bongers, quiero concentrarme en la importancia del sustrato material que apoya los discursos, los recuerdos y las memorias porque ese es el mecanismo básico de toda tecnología de inscripción. En este sentido, sigo la definición de Hayles (2002), para quien las tecnologías de inscripción son aquellas que en ciertos artefactos producen un cambio en una superficie material con la finalidad de registrar códigos, símbolos o imágenes que pueden ser leídos posteriormente.

El hecho de que María Luisa Bombal no haga una separación entre la voz de Ana María y su propio cuerpo, aún después de la muerte, genera una reflexión importante que puede ser anclada a la tradición platónica. En ella, la voz ha sido entendida como el medio por excelencia del mundo interior, es el medio de expresión de los sentimientos y de nuestras ideas. Es por ello que, para Platón, el registro de la palabra, vale decir la escritura, era una manifestación humana de menos valía puesto que perdía la vitalidad del diálogo, de la respuesta argumentada⁴. Era, para Platón, la petrificación del pensamiento. En otras palabras, su muerte.

⁴ Podríamos pensar también en la idea elaborada por Derrida de que la escritura se entiende desde la metafísica en el sentido de que la palabra escrita es el cuerpo que contiene una esencia, esa esencia es la voz misma, el aliento, la oralidad. La escritura no sería más que la transposición del habla. Sin embargo, ya en *De la Gramatología*, Derrida (1967) quiere llamar la atención sobre la importancia de la materialidad de escritura y cómo esta, de hecho, se supone desde un principio en el concepto mismo de lenguaje. Es lo que Derrida

Paul Ricœur, en *La memoria, la historia, el olvido* (2000), hace un extenso análisis sobre el fenómeno de la memoria, el archivo, los registros y escritura de la historia como formas de traer el pasado al presente. Ricœur resume, efectivamente, las diferencias en Platón y Aristóteles con relación a las impresiones que el mundo exterior hace en los sujetos y que son, posteriormente, susceptibles de rememoración. Lo señalo solo para hacer patente que esta ha sido una preocupación y una reflexión de la filosofía desde sus propios inicios. En Platón, nos dice Ricœur, las sensaciones y afecciones están «tácitamente presupuestas por la metáfora misma del *typos* en el momento de impresión del anillo sobre la cera, y que es el alma la que recibe su impronta» (2000: 31). Quiero destacar solo el aspecto técnico de una metáfora sobre la impresión del exterior sobre, en el caso de Platón, el *alma*. Platón se refiere al *typos*, vale decir, el símbolo grabado en un anillo que es *impreso* sobre la cera. Es, pues, un proceso tecnológico de mediación y de inscripción⁵. Aristóteles, por su parte, mantiene la idea esencial de Platón, pero redefine el soporte sobre el que la impresión ocurre. Ya no es el alma sino el cuerpo: «Sin embargo, a diferencia del *Teeteto*, que colocaba la impronta “en las almas” —aunque tenga que tratar a éstas como entidades impregnable— Aristóteles asocia el cuerpo al alma y elabora, sobre esta doble base, una rápida tipología de los efectos variados de improntas» (Ricœur: 35). Aristóteles introduce la idea de que el cuerpo es una suerte de mediación necesaria, soporte o sustrato material, que recibe el efecto de una impronta que *transmite* al alma.

Ahora bien, desde nuestra perspectiva tecnológica, los registros de la voz, bien sean auditivos —en grabaciones de audio— o textuales —en transcripciones— tienen, de hecho, un efecto paradójico. Los medios de

llama la «archi-escritura».

⁵ Una de las premisas del análisis desde una teoría de los medios la establece Kittler en *Optical Media* (2010) de esta manera: «we knew nothing about our senses until media provided model and metaphors» (34). A lo que se refiere es que la comprensión del cuerpo y de la función de nuestros sentidos ocurre cuando usamos metáforas y modelos de los medios de inscripción para la representación del cuerpo. En el caso de Platón, el anillo de cera ayuda a entender el concepto de alma.

inscripción tecnológica surgidos en el s. XIX —la cámara fotográfica y de cine, el fonógrafo— tienen el sorprendente efecto de eliminar las distancias temporales, de traer a nuestra presencia y al presente las manifestaciones —y manifiestos— de quienes, en términos vitales, ya no existen. A la vez, con una marca de la distancia, en el sentido de que delatan aquello que ya no está presente. Esto es lo que Derrida (1967), transformando la escritura en francés de la palabra *diferencia*, llamaba la *différance*⁶.

Y más aún que la escritura —leer a los muertos—, escucharlos o incluso verlos, intensifica aún más el efecto de *presencia de una ausencia*⁷. Allí reside, entre otras cosas, la radicalidad de la representación derivada de las tecnologías de registro surgidas en el s. XIX. La voz en *La amortajada* no puede ser entendida efectivamente como logos *ideal*, es decir, sin un soporte material que lo transmita. No puede tampoco entenderse como un alma o espíritu, es decir, como una suerte de esencia que no requiere de sustrato material y que, de hecho, se «libera» del cuerpo luego de la muerte. Recordemos la cita de más arriba: «¡Oh Dios mío, insensatos hay que dicen que una vez muertos no debe preocuparnos nuestro cuerpo!» (Bombal 1941: 88). El cuerpo es entonces «motivo de preocupación», no solo porque las sensaciones y emociones parecen permanecer en él aún después de la muerte, sino porque la memoria es rescatada precisamente porque el cuerpo funciona como superficie de inscripción de esos recuerdos. La voz

⁶ La *différance* es una palabra, modificada en la escritura de la palabra diferencia —*différence*— que Derrida propone para entender el proceso de la escritura en el que hay una diferenciación entre escritura y significado y, a la vez, un *diferimiento* del significado en la escritura. El lenguaje responde a una estructura del signo que, en su inscripción, marca una diferencia con relación a cualquier otra posibilidad de existencia. El espaciamento, como vacío que produce en sí la posibilidad de la significación, es ese silencio, falta, ausencia de la diferencia/diferimiento: «l'espacement comme écriture est le devenir-absent et le devenir-inconscient du sujet. Par le mouvement de sa dérive, l'émancipation du signe constitue en retour le désir de la présence» (Derrida 1967: 96).

⁷ También Barthes en su estudio sobre la fotografía, *La chambre claire* (1980), establece que la fotografía reproduce mecánicamente aquello que no puede repetirse existencialmente. por ello, ella siempre tiene su referente en sí «comme le condamné enchaîné à un cadavre dans certains supplices» (1995: 793).

no asume un perspectivismo omnisciente en el sentido de una «conciencia» que abandona el cuerpo y puede ahora tener una experiencia del mundo desde un «más allá». No hay un más allá de lo material, parece decirnos María Luisa Bombal.

¿Por qué el cuerpo es motivo de preocupación para Ana María? Porque le permite recordar, repasar en imágenes momentos de su vida y así darle sentido y comprender su pasado. Hay una relación importante entre cuerpo, percepción y sensación, por un lado, y el saber y la comprensión, por el otro. Pero esa comprensión no ocurre en vida, ocurre en la muerte, o bien después de la muerte. ¿Qué puede implicar esto? El tiempo no se detiene para Ana María, ella ve, escucha y siente. Pero su cuerpo deviene el repositorio de su memoria; y las sensaciones y afecciones del pasado vuelven al presente para que pueda verlas, si se permite la expresión, «con nuevos ojos». Con los ojos de quien ve un registro y puede descubrir cosas de las que no fue consciente cuando sucedieron. En la novela, Ana María se pregunta: «¡Ah, Dios mío, Dios mío! ¿Es preciso morir para saber?» (Bombal 1941: 31). Si leemos la novela desde una perspectiva intermedial y entendemos la representación del cuerpo como el sustrato material sobre el que se inscriben las percepciones, entonces la comprensión en la muerte equivale a ver el mundo por una segunda vez a través de la inscripción en el cuerpo. La muerte le permite a Ana María volver a las imágenes del pasado, verlas de nuevo como si estuvieran proyectándose en ella y, así, hacer posible la comprensión. En la entrevista que hemos citado, María Luisa Bombal se refiere a *La amortajada* como una novela en la que el personaje principal sufre una «segunda muerte». Dice Bombal: «hay una primera muerte que significa comprender y una segunda muerte que representa lo que a los seres humanos nos está vedado conocer» (Guerra-Cunningham y Bombal 1982: 126).

Ver por primera vez el registro de una cámara, ver una foto que se ha tomado de un lugar o una persona, recortar un fragmento de la realidad e inscribirlo en una superficie material como la del papel fotográfico, supone, en un mismo movimiento, ver esa realidad por segunda vez y, paralelamente,

verla por primera vez *como lo ha registrado la cámara*. Ese registro, que es una forma de memoria, es parte de la experiencia que tenemos del mundo; una experiencia mediada, sí, pero experiencia al fin.

Algunos pasajes nos pueden ayudar a entender la importancia de la representación del cuerpo, reflejo de un tipo de experiencia que está influenciada por los mecanismos de registro de tecnologías audiovisuales. Ella está muerta, sí, pero es desde su cuerpo que ella sigue percibiendo: «Y luego que hubo anochecido se le entreabrieron los ojos. Oh, un poco. Era como si quisiera mirar a escondida detrás de sus largas pestañas» (Bombal 1941: 5), y algunas líneas más adelante: «Respetuosamente maravillados se inclinaban, sin saber que Ella los veía. Porque Ella los *veía, sentía*» (1941: 5; las cursivas son mías). Este ver y este sentir están invariablemente anclados en el cuerpo de Ana María y, como tal, no suponen un mirar «total» de un espíritu liberado del cuerpo sino un mirar, un ver y un sentir localizados en el espacio.

El cuerpo de Ana María tiene una doble función. En primer lugar, registra los fenómenos auditivos y visuales que ocurren a su alrededor: «La lluvia, cae, fina, obstinada, tranquila. Y ella la escucha caer [...] Escampa y ella escucha el nítido bemol de lata enmohecida que rítmicamente el viento arranca al molino. Y cada golpe de aspa viene a tocar una fibra especial dentro de su pecho amortajado» (Bombal 1941: 8). Es claro que su cuerpo es receptor de los estímulos del ambiente, por lo tanto, está funcionando como un dispositivo de registro. Lo sonoro y lo visual se superponen sutilmente: «A la madrugada cesa la lluvia. Un trazo de luz recorta el marco de las ventanas. En los altos candelabros las llamas de los velones se abisma trémula en un coágulo de cera. Alguien duerme, la cabeza desmayada sobre el hombro, y cuelgan inmóviles los diligentes rosarios» (1941: 9).

En segundo lugar, el cuerpo es también el lugar de la proyección de los recuerdos. Así, las sensaciones son el estímulo para que los registros del pasado, a la manera de viejas películas guardadas en la memoria, se activen en la narración. Luego de que Ana María escucha los cascos de los caballos

y las ruedas de lo que suponemos es una carroza en la que Él llega, leemos el siguiente pasaje: «Es él, él. Allí está de pie y mirándola. Su presencia anula de golpe los años baldíos, las horas, los días que el destino interpuso entre ellos dos, lento, oscuro, tenaz. / –Te recuerdo, te recuerdo adolescente. Recuerdo tu pupila clara, tu tez de rubio curtida por el sol de la hacienda, tu cuerpo entonces, afilado y nervioso» (Bombal 1941: 10). El presente y el pasado se enlazan a través de las sensaciones y las afecciones en el cuerpo de Ana María. Bombal se niega a prescindir del cuerpo como sustrato de la voz narrativa de Ana María, y es a partir de este giro que podemos empezar a entender no solamente la novela de Bombal como una reflexión sobre la experiencia mediada por la tecnología audiovisual sino, en términos más amplios, la inscripción de María Luisa Bombal como una escritora vanguardista.

En efecto, no podemos negar que buena parte de la inspiración vanguardista proviene de la exploración de nuevas formas de la experiencia que surgen a partir de lo que Benjamin llamaba el empobrecimiento de la experiencia⁸ que él asociaba con la tradición y con la herencia. Por experiencia quiero entender el resultado de una relación entre el sujeto y el mundo en términos de percepción y sensación, en un aspecto primordial, pero también en términos de comprensión del entorno y el mundo exterior. La experiencia es el *sentido* que damos a *lo que sentimos* y también el sentido que damos al cúmulo de vivencias que se traducen en una historia, tanto personal como

⁸ En los ensayos «Experiencia y pobreza» (1933) y «The storyteller» (1936), Benjamin expone que uno de los efectos más importantes de la modernidad es el empobrecimiento de un tipo de experiencia que nos conecta con el pasado y que, por tanto, revela lo que nos constituye como seres históricos. La historicidad, como un sentido y conciencia del lugar de donde provenimos, es ilustrada por Benjamin en la forma de una historia que puede ser transmitida de una generación a otra: «everyone knew precisely what experience was: older people had always passed it on to younger ones» (2005: 731). En este sentido, experiencia como *Erfahrung* tenía un componente de oralidad que era posible porque tal experiencia estaba imbricada en la memoria como herencia. Como lo establece Miriam Hansen en *Cinema and Experience*: «The decline of the experience, *Erfahrung* in Benjamin's emphatic sense, is inseparable from that of memory, the faculty that connects sense perceptions of the present with those of the past and thus enables us to remember both past sufferings and forgotten futures» (2012: 81).

colectiva. Si la experiencia se construye para dar sentido a las percepciones y a los estímulos que provienen del exterior, entonces las formas o canales a través de los cuales los estímulos llegan al sujeto son parte esencial de ella (registros de una cámara, documentos de archivo, transmisiones de radio, entre otras posibilidades de transmisión y almacenamiento de información).

Animados por el efecto del cine y la cámara fotográfica, los vanguardistas quieren abrir en sus obras una relación directa del espectador con la realidad industrial de su época y, sobre todo, con el soporte mismo de la obra. La vanguardia intenta «formular el mensaje del medio y así tematizar los soportes del arte que podrían soportar de igual modo signos artísticos diversos» (Groys 2008: 258). En el caso de *La amortajada*, tematizar los soportes de la memoria es hacer visible el cuerpo, y la mortalidad acentúa precisamente la transformación de un sujeto en un cuerpo. Pero en el caso de la novela, el cuerpo sigue teniendo una voz, haciendo entonces de este cuerpo un repositorio de memorias; una suerte de archivo visual o lugar de proyección de los recuerdos, que aparecen con la vívida textura de una película.

No es un secreto que María Luisa Bombal estuvo expuesta a los vanguardismos europeos durante su estadía en Francia en los años 20. Bombal también publica una reseña sobre la película *Puerta cerrada* en la revista *Sur* en 1939 (Bongers 2011). Este acercamiento y experiencia alrededor del cinematógrafo le dio sin duda la sensibilidad para moldear su narrativa según las perspectivas inusuales de la cámara. Esta característica ayuda a Bombal a profundizar la sensibilidad de su protagonista, pudiendo así mantener el lazo entre cuerpo y los eventos de la memoria. Recordemos que el cuerpo, en Bombal, adquiere la función de un mecanismo de inscripción. El discurso, las emociones, las imágenes de la memoria, están sujetas por afecciones corporales a las que están inevitablemente atadas. Bombal nunca desliga ambos aspectos, el desarrollo de la historia está asociado a una imagen, una sensación, una *captura* de la realidad, un registro del mundo que se almacena en el cuerpo como en una cámara que ha capturado una imagen. Como lo establece Walter Benjamin en su famoso ensayo «La obra de arte en la

época de la reproducibilidad técnica»: «es otra naturaleza la que le habla a la cámara en comparación al ojo» (2004: 266). Con esto se refiere a que la cámara nos puede presentar realidades que el ojo percibe, pero de lo que no somos conscientes, por lo que la cámara se convierte en una suerte de prótesis para el inconsciente. De ahí que Benjamin llama a este fenómeno el *inconsciente óptico*.

Hay un pasaje en la novela que construye muy efectivamente la conexión entre cuerpo, memoria y experiencia cinemática y en el que podemos leer la manera en que Bombal entreteje sensación y memoria con percepción. En un momento, la desilusión de su primer amor hace que Ana María contemple el suicidio. Tiene un revólver en su mano y está dispuesta a dispararse en la sien o en el corazón cuando finalmente le dispara a un árbol. El dolor emocional se transforma en dolor físico: «Mi pecho desgarrado así; mi carne, mis venas dispersas» (Bombal 1941: 19). Su cuerpo se deja abrumar por la fatiga. Enseguida, Bombal recurre a esta descripción de un momento perceptivo de Ana María: «Cierta mañana, al abrir las celosías de mi cuarto reparé que un millar de minúsculos brotes, no más grandes que una cabeza de alfiler, apuntaban a la extremidad de todas las cienientas ramas del jardín» (1941: 20). Ana María tiene la certeza, en este momento, de que está embarazada. La imagen apunta a una profundización de la percepción, a ver algo que el ojo normalmente no vería, o al menos en una mayor intensidad. Ana María parece tener una sensibilidad acentuada, ella ve millares de pequeños puntos de luz no más grandes que la cabeza de un alfiler. Bombal puede estar recurriendo a las vistas de una cámara no solo para describir la mirada de Ana María sino para destacar el hecho de que ella ahora *repara* en esa imagen. Si pensamos que es una voz que está narrando después de su muerte, podemos decir que las memorias son proyecciones de inscripciones archivadas en su cuerpo y, en esta segunda vista, puede ella ver y reparar en cosas que no había podido reparar. Es decir, es la representación del inconsciente óptico del que habla Benjamin.

El lenguaje cinematográfico puede verse, incluso, acentuado en otros momentos de la novela. Al final del mismo pasaje en el que Ana María siente y sabe que está embarazada, hay un fragmento que muestra un montaje de imágenes que sin duda apela a una experiencia en la que la percepción se ve influenciada por el lenguaje cinematográfico, lenguaje que María Luisa Bombal sin duda conocía. De nuevo, el paisaje empieza con la declaración de que ella, Ana María, ignoraba la razón por la que el paisaje, las imágenes, se le aparecían de una cierta manera o con un particular montaje:

Ignoraba por qué razón el paisaje, las cosas, todo se me volvía motivo de distracción, goce plácidamente sensual: la masa oscura y ondulante de la selva inmovilizada en el horizonte, como una ola monstruosa, lista para precipitarse; el vuelo de las palomas, cuyo ir y venir rayaba de sombras fugaces el libro abierto sobre mis rodillas; el canto intermitente del aserradero —esa nota aguda, sostenida y dulce, igual al zumbido de un colmenar— que hendía el aire hasta las casas cuando la tarde era muy límpida. (1941: 21)

Mencionamos ya el hecho de que Ana María no tiene la plena conciencia de por qué las cosas, todo a su alrededor, se le volvía motivo de distracción. Lo que parece suceder es que Ana María efectivamente está recibiendo los estímulos del exterior sin mayor discriminación por parte de su conciencia. Es decir, ella está registrando esos fenómenos, imágenes y sonidos de manera «objetiva».

Aunque esto parezca una contradicción en el caso de *La amortajada*, la idea de una percepción objetiva tiene que ver con la manera en que los mecanismos de inscripción le ofrecieron al observador a diferencia de su propio ojo y de la manera naturalizada del ver. La cámara y el fonógrafo, como lo menciona Kittler (1999), registran sin discriminación de una

conciencia o de una subjetividad. Kittler establece que la importancia de los medios es que ellos pueden registrar estos fenómenos —la luz con relación a la cámara o las ondas de sonido con relación al fonógrafo— a través de un mecanismo de inscripción que prescinde de la representación simbólica de la palabra o de un sujeto que debe describir o interpretar el fenómeno. Por ejemplo, con la fotografía no es necesario describir con palabras para representar un amanecer porque la fotografía lo mostraría «directamente». Por supuesto —y esto es lo que estos autores resaltan— la tecnología de inscripción no «simplemente» muestra el amanecer sino que las formas en que lo registra y la materialidad que se pone en funcionamiento para producir el registro influye en la manera en que este es recibido y leído. En otras palabras, la cámara produce una visión particular del amanecer que el espectador luego ve en una foto.

Obviamente, la mirada de Ana María está cargada de subjetividad, pero mi punto es que la manera en que su percepción está asociada al cuerpo, a sus afecciones y sensaciones, permite una analogía entre cuerpo y tecnología de inscripción en la que se destaca tanto el fenómeno físico (sonidos, imágenes) y el sustrato material (o corporal) que agrega una estructura a la afección o sensación. No en vano la descripción de lo que Ana María ve y escucha se apega solo a la impresión, de la que no podemos simbolizar mucho más de lo que ella es, impresiones de luz, oscuridad, color, o bien sonidos: una «masa oscura y ondulante»; una «nota aguda, sostenida y dulce».

La manera en que damos sentido a nuestras percepciones y las hacemos parte de nuestra experiencia depende, en buena medida —y sobre todo en la modernidad—, de los mecanismos a través de los cuales recibimos una impresión. Y no solo del mecanismo como tal —el aparato que, como la cámara, registra un fenómeno— sino también de la materia misma sobre la que se registra tal fenómeno. Volvemos entonces al cuerpo y la materialidad como sustratos esenciales de la experiencia. Ahora el cuerpo y la materia, atravesados de un tipo de percepción que no puede dejar de lado la tecnología de inscripción, están en el centro de una reflexión sobre la experiencia.

Vemos, escuchamos y sentimos a través de tecnología de inscripción porque, cada vez más, vemos constantemente imágenes en fotografías, carteles de publicidad, pantallas, y escuchamos a través de parlantes, radios y sistemas de grabación de audio. Es decir, toda la estructura y el contexto de mediación de la percepción son tan importantes como el contenido mismo del estímulo. Veamos ahora, en detalle María Luisa Bombal representa aspectos específicos de la cámara y el registro de imágenes.

3. Reflejos, reflexiones y movimientos del cuerpo/cámara

Ahora bien, volvamos al aspecto obvio de la inmovilidad del cuerpo. Hemos establecido la importancia de la corporalidad y de la muerte como premisas necesarias para una interpretación intermedial de *La amortajada*. Para acentuar aún más la metáfora del cuerpo/cámara, debemos reparar tanto en la narración como en el hecho de que la perspectiva de Ana María es inmóvil. Digámoslo de esta forma: el cuerpo en su ataúd es como la cámara en su trípode; o también, si pensamos en que las primeras páginas de la novela favorecen el sonido, su cuerpo es como el fonógrafo que registra los sonidos. Y con ese «aire de doblemente quietas que tienen las cosas móviles cuando no se mueven»⁹, como diría Cortázar, Ana María en su inmovilidad nos muestra un doble registro que en momentos se combina y en otros se mantienen separado. Me refiero a la imagen y al sonido, o bien a lo audiovisual.

Reflexionemos alrededor de una frase sencilla y breve pero que puede dar pie a una conexión entre tecnología, memoria y sonidos: «Con recogimiento siente *vibrar* en su interior una nota sonora y grave que ignoraba hasta ese día guardar en sí» (Bombal 1941: 8; las cursivas son mías). Dos elementos delatan esta frase: el primero es que Ana María está expuesta a una sensación que proviene del exterior, no de su conciencia o de su íntima subjetividad. Esa sensación es una onda sonora, es una vibración que viene de sonidos

⁹ Cita proveniente de «Las babas del diablo», cuento que aparece originalmente en *Las armas secretas* (1959) (Cortázar 2008: 283).

externos. Bombal responde aquí a la física de la recepción de sonido. El segundo elemento es que la memoria se activa desde la percepción de esa nota, de esa vibración. Podríamos decir que el modelo para la memoria es un modelo tecnológico¹⁰.

El sonido que vibra en su cuerpo es más que una sensación pasajera, es una impronta, una inscripción que marca la huella de la diferencia. La diferencia de lo registrado en una superficie material y que registra lo que, a la vez, pertenece a otro tiempo y puede ser reiterado en este tiempo. Es recuerdo y temporalidad para Ana María. No en vano el sonido es relacionado con el tiempo: «Escampa y la rueda del molino vuelve a girar pesada y regular. Pero ya no encuentra en ella la cuerda que repita su monótono acorde: el sonido se despeña ahora, sordamente, desde muy alto, como algo tremendo que la envuelve y la abruma. *Cada golpe de aspa se le antoja el tic-tac de un reloj gigante marcando el tiempo bajo las nubes y sobre los campos*» (Bombal 1941: 8; las cursivas son mías). Finalmente, lo que registra toda tecnología de inscripción es el tiempo. Por ello, no dejan de ser estas tecnologías válidos modelos para nuestra comprensión de la memoria. Y es esto lo que muy bien representa María Luisa Bombal.

Pero esta representación no es solamente un encadenamiento de sensaciones y sonoridades. Lo que da mayor profundidad a la novela es que la historia de Ana María se activa entre los intersticios de las sensaciones, es decir, en la re/lectura de la huella. Quizás se pueda señalar que en este ensayo se pasa por alto lo más importante de la novela, la historia de Ana María, lo que ella efectivamente reconstruye y las posibilidades interpretativas de sus relaciones familiares y amorosas. Pero el objetivo es resaltar que la estructura

¹⁰ Kittler desarrolla esta idea en su ensayo sobre el gramófono incluido en su investigación *Gramophone, Film, Typewriter* (1999). En este texto, discutiendo la relación entre tecnología y memoria, Kittler establece: «The psychological sciences [...] embrace the phonograph as the only suitable model for visualizing the brain or memory» (33). Algunas líneas más adelante, explica Kittler: «Which is why all concepts of trace, up to including Derrida's grammatological *ur*-writing, are based on Edison's simple idea. the trace preceding all writing, the trace of pure difference still open between reading and writing, is simply a gramophone needle» (33).

de la memoria está modelada por la estructura de las tecnologías de registro; y es importante señalar en este punto que, incluso la tecnología de registro, o mejor dicho, el uso de las tecnologías de registro pasó de la novedad técnica de registrar solo «sonidos» e «imágenes» —lo que no es más que ondas de sonido y luz— a la producción de un lenguaje que de hecho contenía un mensaje subjetivo. Esto lo señala James Lastra en *Sound Technology and the American Cinema* (2000) cuando establece que muy pronto, en los años siguientes a la invención del fonógrafo y la cámara de cine, el registro dejó de ser la forma objetiva y pasiva en la que solo se registraban fenómenos de la realidad y derivó en una construcción de la fuente del registro. El registro era en sí mismo una producción. Es decir, no se registra «naturalmente» sino que se prepara, se edita, se escenifica, todo aquello que será registrado por la máquina. En otras palabras, se construye un lenguaje para decir algo, para contar una historia:

Even if the preternaturally present images of sounds of the new media suggested a world where machines could perceive and preserve a world that produces its own record, the varied practices of images and sound representation within particular institutional settings and under specific representational demands proved again and again that even the single image or recording implies a broad range of different possible stories of production. (2000: 90)

Ni la historia —lo que se cuenta— ni la estructura o el registro tecnológico —cómo se cuenta— pueden pensarse como territorios desconectados. Al contrario, ambos se influyen mutuamente y se piensan como un solo territorio. Considero que *La amortajada* puede leerse como una representación de la manera en que la estructura de registro y la historia que se cuenta es parte de un solo proceso de lenguaje en el que la tecnología

de inscripción está prefigurada o anticipada en la propia historia que Ana María está contando. De allí que, sin mencionar procesos tecnológicos, los sonidos y las imágenes están enmarcadas en la materialidad de un cuerpo, en las ondas sonoras que lo atraviesan, en los movimientos que afectan los ángulos de visión, incluso en la intensidad con la que se perciben algunas imágenes en las que el ojo parece adquirir la penetración de un lente. Y esta estructura, finalmente, se transfiere a las emociones de aquello que cuenta. Por esa razón, considero que Ana María solo puede comprender *después* de la muerte; esa es la posibilidad de su comprensión —la muerte— porque es cuando su cuerpo inmóvil se convierte en fonógrafo y en cámara/proyector y puede, entonces, ver lo que ha sido registrado en él y *comprender*.

Quiero retomar el análisis de Bongers (2011) sobre María Luisa Bombal y el cine porque me ayuda a desarrollar el aspecto cinematográfico en *La amortajada*. Recordemos que María Luisa Bombal no se inscribe entre los vanguardistas que explícitamente utilizan el cine o la fotografía —o en general la tecnología moderna— como tema de su escritura. Aun así, el vanguardismo de Bombal descansa en la inusual premisa de la novela, en el lenguaje expresivo que intensifica la experiencia del cuerpo y, finalmente, en el montaje de las escenas. Escenas que, aunque hiladas finamente por la conexión entre sensación y memoria, no deja de ser un montaje que sugiere procesos de edición cinematográfica¹¹. Finalmente, otro aspecto que añade también al vanguardismo de Bombal es el uso de los enmarcados en superficies reflectantes que sugieren también el encuadre cinematográfico o el recorte de la pantalla:

¹¹ Cynthia Carggiolis en «El tejido en *La amortajada* de María Luisa Bombal» (2012) analiza la metáfora del tejido y la tela para entender la estructura entramada de las historias de la novela, su entretejido entre memoria y sensación. Su lectura, aunque no tiene relación alguna con la teoría de los medios, no deja de resaltar el aspecto material de la tela, el hilo y el tejido como modelo de la memoria y como «anverso» de una vanguardia que se refiere a la tecnología como una «imaginación sin hilos» (2012: 183).

En *La última niebla* y *La amortajada*, el cine se inscribe de forma más sutil. Hay puestas en escena muy marcadas que recuerdan secuencias fílmicas, incluyendo los efectos de iluminación que acompañan las escenas. Hay también una insistente presencia de superficies reflectoras como el agua y espejos que serían, como hemos dicho, objetos-sinécdoques de la pantalla cinematográfica. Por otra parte, muchos críticos destacan la estructura onírica de los relatos que en nuestra lectura serían efectos de la analogía sueño/film, señalada por varios pioneros de la teoría del cine. (Bongers 2011: 73)

El reflejo y la pantalla son usados por Bombal como medios para transmitir también soledad y extrañamiento. En este sentido, la duplicación de la imagen, el verse a sí misma en una superficie, verse reflejada en una pantalla, puede causar un efecto de extrañamiento necesario para la reflexión —no en vano reflexión, pensar, está metafóricamente atado al acto de duplicarse para verse a sí mismo «objetivamente» y pensarse—. Su relación con Antonio, quien fuera su marido, un hombre distante e infiel, se condensa en la escena en la que este le muestra a Ana María un estanque, justo fuera de su cuarto, en el que ella puede reflejarse: «Recuerda como si fuera hoy el jardín estrecho y sin flores, tapizado de musgo sombrío y el estanque de tinta sobre cuya superficie se recortó su propia imagen envuelta en el largo peinador blanco [...] Miró afligida el paisaje que se reflejaba invertido a sus pies. Unos muros muy altos. Una casa de piedra verdosa. Ella y su marido suspendido como entre dos abismos: el cielo y el cielo en el agua» (Bombal 1941: 63). Vemos en esta descripción el poder de la imagen que transmite el encuadre. Bombal hace explícita la imagen de Ana María dentro de un cuadro, recortada de todo contexto, tal como se representaría en una foto, con el añadido además de la inversión de la imagen, que podría muy bien sugerir el efecto que el lente tiene sobre las ondas de luz que lo atraviesan.

Este tipo de descripciones en las que la historia se transmite con un carácter visual poderoso son indicadores de la importancia que Bombal le daba al sustrato material de las experiencias de sus personajes. No solo el cuerpo, de lo que ya hemos hablado, sino de los ambientes y su capacidad para ser eco de esas propias experiencias. La estructura que teje los relatos está cargada de imágenes reflejadas, de apariciones en superficies que enmarcan los cuerpos, que permiten el desdoblamiento, el reflejo y la reflexión. Esta es la manera en que las tecnologías de inscripción —el fonógrafo, la fotografía y el cine— están entretrejidas de manera semántica en la literatura de María Luisa Bombal. Así, la vida de Ana María, su memoria y la historia en sí que desarrolla la novela, es posible *literariamente* porque responde a una estructura tanto de la memoria como del registro. Lenguaje visual y lenguaje literario están, en este caso, íntimamente relacionados y responden uno al otro.

En los últimos ejemplos que quiero mencionar, para completar el análisis entre *La amortajada* y la tecnología de inscripción, es en las páginas finales de la novela. Es curioso que podamos leer la novela también como una historia que va del fonógrafo —los registros de sonido—, a las imágenes fijas —los reflejos en espejos y superficies de agua— a, finalmente, la imagen en movimiento. El cuerpo inmóvil de Ana María, su cuerpo/cámara, es transportado hacia el cementerio y en ese movimiento ella puede reportar el movimiento como un largo plano secuencia.

La agudeza verbal de Bombal y su capacidad técnica para narrar ofrecen una escena que transmite el movimiento y los encuadres que casi sin ninguna duda podemos imaginar como una cámara en movimiento. Imaginemos la escena. Ana María describe, a partir de la sensación de movimiento, que la han movido y la han puesto en un ataúd que se ajusta a su cuerpo. De allí, en cortejo fúnebre, empiezan a transportarla por diferentes cuartos, pasillos, luego el exterior de la casa hasta el cementerio:

Ve oscilar el cielo-raso; resbalar; sus ojos entreabiertos perciben casi en seguida otro, blanqueado hace poco; es el de su cuarto de vestir.

Una enorme rasgadura, obra del último temblor, la hace reconocerse luego en el cuarto de alojados. Largas filas de habitaciones van mostrándole así ángulos, molduras, vigas familiares. Ante cada puerta se produce matemáticamente un breve alto y ella adivina que la excesiva estrechez del umbral dificultan el paso de quienes la cargan. (Bombal 1941: 82)

Las frases que, solitarias en una sola línea, hacen aparecer imágenes como si hubiera un corte en la escena. Al salir afuera, la sorpresa del cielo es repentina: «De pronto el cielo sobre sí» (Bombal 1941: 83), una frase económica pero afilada, que permite ver la transición de interior a exterior. Las sensaciones de Ana María se agudizan, todo lo ve, todo lo oye, todo lo siente y todo lo presiente: quiénes sostienen su ataúd, quiénes dan los pasos para llevarla al cementerio. Y es curioso que esa «segunda vida» continuaría si pudieran dejarla en una situación en la que los estímulos no cesaran. Una situación en la que su cuerpo/cámara, su cuerpo/fonógrafo, continuaría registrando los fenómenos del mundo. Es quizás una de las más hermosas sugerencias de la novela: la muerte definitiva será el momento en que la privación de los sentidos es total, es decir, cuando la bajen al foso y no pueda ver sino todo negro y no sentir ya absolutamente nada:

Ansias desconocidas la conmueven. ¡Oh si la depositaran allí, a la intemperie! Anhela ser abandonada en el corazón de los pantanos para escuchar hasta el amanecer el canto que las ranas fabrican de agua y luna, en la garganta; y oír el crepitar aterciopelado de las mil burbujas del limo. Y aguzando el oído percibir aún el silbido siniestro con que en la carretera lejana se lamentan los alambres

eléctricos; y distinguir, antes del alba, los primeros aleteos de los flamencos entre los cañaverales. ¡Ah, si fuera posible! (Bombal 1941: 87)

Pero no es posible, y la levantan del pantano y continúa el plano secuencia: «De pronto un muro que limita el horizonte le recuerda el cementerio del pueblo y el amplio y claro panteón de la familia» (Bombal 1941: 87). Hay una última reflexión sobre la identidad —ser enterrada finalmente en el panteón de la familia, bajo nombres que la identifican a ella y a otras mujeres de su familia— y la fecha de nacimiento y muerte. Es importante, sí, que una de las menciones finales sea de una inscripción, la piedra tallada que nos rememora y nos nombra en la lápida. El cuerpo se hace tierra y raíz y deja finalmente de ser ese cuerpo que registra, que siente, que ve y oye. Llega así la segunda muerte, la muerte de los muertos.

4. Conclusión

El objetivo de este artículo ha sido mostrar uno de los aspectos menos estudiados de la narrativa de María Luisa Bombal: la manera en que su lenguaje construye una sensorialidad «sintonizada» con las tecnologías de medios de su época. Si bien su pertenencia al movimiento vanguardista latinoamericano no se cuestiona, es posible ampliar los análisis de su obra utilizando una perspectiva intermedial. Así, su compleja escritura adquiere una dimensión más, la de representar la compleja interconexión de los diferentes medios, visuales y auditivos.

Vimos en esta nueva dimensión cómo la voz de su personaje principal, Ana María, no puede ser dissociada del cuerpo, aún después de la muerte. Más aún, la muerte se convierte en la premisa necesaria para hacer del cuerpo un sustrato material que hace posible la memoria, de la misma manera que los registros, tanto visuales o auditivos, son necesarios para la *presencia* constante del pasado.

En una segunda parte analizamos en detalle cómo se expresa esta corporalidad en la escritura y la narración de Bombal. Usamos solo algunos ejemplos, pero detallamos el encuadre de las imágenes para resaltar el extrañamiento de Ana María, la intensidad de su experiencia sintiendo sonidos e imágenes. Finalmente, los cambios en la perspectiva de Ana María, de manera que su cuerpo, análogo a una cámara, sugieren movimientos cinematográficos y planos secuencias.

Obviamente, esto es solo una dimensión de la literatura de María Luisa Bombal que considero importante porque resalta la agudeza de la autora en la representación de las experiencias propias de la modernidad. Formas de representación que podemos encontrar en autores posteriores, mostrando así la importancia de la autora chilena y su influencia en la literatura latinoamericana del s. XX.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland

2002 *Œuvres complètes*. Paris: Éditions du Seuil.

BEM, Caroline

2018 «La intermedialidad es a la vez mapa y territorio». *Intermedialités*, N. 30-31, pp. 1-23.

BENJAMIN, Walter

2004 *Selected Writings*. Vol. 2 y Vol. 4. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

BONGERS, Wolfgang

2011 «Reflejos Obtusos: María Luisa Bombal y el cine». *Anales de literatura chilena*, Año 12, N. 15, pp. 61-78.

CARGGIOLIS, Cynthia

2012 «El texto tejido en La amortajada de María Luisa Bombal». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, Vol. 30, Número especial, pp. 181-193.

CORTÁZAR, Julio

2008 «Las babas del diablo». En *Cuentos completos 1*. Colombia: Editorial Santillana.

DERRIDA, Jacques

1967 *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.

DOMÍNGUEZ ROMERO, Noelia

2012 «Decir con el cuerpo. La resignificación del sujeto femenino en *La amortajada* de María Luisa Bombal». *A contra corriente*, Vol. 9, N. 3, pp. 67-93.

GITELMAN, Lisa

1999 *Scripts, Grooves, and Writing Machines*. Stanford: Stanford University Press.

2006 *Always Already New. Media, History, and the Data of Culture*. Cambridge: The MIT Press.

GROYS, Boris

2008 *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Valencia: Pre-Textos.

GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía

1982 «Erotismo y marginalidad en la narrativa de María Luisa Bombal». *Letras Femeninas*, Vol. 8, N. 1, pp. 9-20.

GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía y María Luisa BOMBAL

1982 «Entrevista a María Luisa Bombal». *Hispanic Journal*, Vol. 3, N. 2, pp. 119-127.

HAGENER, Malte

2007 *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

HANSEN, Miriam

2012 *Cinema and Experience*. Berkeley: The University of California Press.

HAYLES, Katherine

2002 *Writing Machines*. Cambridge: MIT Press.

KITTLER, Friedrich

1999 *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press.

2010 *Optical Media: Berlin Lectures 1999*. Cambridge: Polity Press.

LASTRA, James

2000 *Sound Technology and the American Cinema. Perception, Representation, Modernity*. New York: Columbia University Press.

MASIELLO, Francine

1985 «Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia». *Revista Iberoamericana*, Vol. 51, N. 132-133, pp. 807-821.

McLUHAN, Marshall

1964 *Understanding media*. New York: McGraw-Hill.

RICŒUR, Paul

2000 *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

JOSÉ MANUEL RAMOS, UN ROMÁNTICO DEL CINEMATÓGRAFO

Virginia Medina Ávila
Universidad Nacional Autónoma de México

1. Introducción

El propósito de este artículo es poner de relieve las aportaciones y trabajos de un pionero de la crítica cinematográfica en México. Poeta, actor, declamador de obras de su autoría y de otros escritores a través de la primigenia radio, además de guionista y director de cine de filmes silentes. Se trata de José Manuel Ramos Cervantes —reconocido como “romántico del cinematógrafo” por Carlos Noriega Hope— quien no ha sido valorado en su justo medio. El objetivo es evidenciar su relevancia a través de una investigación hemerográfica, documental, bibliográfica y fílmica en películas como *Tepeyac* (1917) y *El automóvil gris* (1919); acerca de su participación en la prensa, la radio y, sobre todo, el cine en relación con la literatura.

El siglo XX llegó al México todavía afrancesado, pero inconforme. El presidente Porfirio Díaz comenzaba a transformarse en un personaje incómodo para un país donde el positivismo solo permeaba a las clases altas; y en diversas regiones del país los movimientos de inconformidad se extendían a clases menos favorecidas, pero más abundantes. Este descontento dio pie a la Revolución mexicana entre 1910 y 1915. En este tiempo vivió José Manuel Ramos, cuando aún no se exhibían las primeras «vistas» del cinematógrafo Lumière, traídas a México hacia julio-agosto de 1897.

La primera época del cine, posterior a la mera toma de vistas, se caracterizó por la representación de historias en su mayoría retomadas

de la literatura universal, adaptadas por escritores, poetas, dramaturgos, periodistas que vieron en el cine otro poderoso medio de expresión en donde dar rienda suelta a la imaginación. Se empleaban argumentos basados en novelas, obras de teatro, zarzuelas, inclusive poemas y canciones. No se trató de dependencia sino de arrobamiento.

Formados en una sociedad logocéntrica y bibliófila, los pioneros como Georges Méliès (1861-1938) no se cuestionaron la autonomía de la literatura al ámbito cinematográfico. Tomaron temas prestados de la literatura y ganaron auditorio mediante el regreso a lo conocido. Es el caso de *Viaje a la luna* (Georges Méliès, 1902), argumento escrito por su hermano Gaston, inspirado en pasajes de Julio Verne (1828-1905), en *De la tierra a la luna*, y de Herbert George Wells (1866-1946), en *Los primeros hombres en la luna*. La aparición del cine era muy reciente, apenas 1895, con el cinematógrafo de los hermanos Lumière y se partía de la literatura para entender la novedad de este medio de comunicación.

McLuhan (1972) planteó que a la invención de una nueva tecnología sigue siempre un periodo de perplejidad y, por mi parte, agregaría también de embeleso.

El idilio del cine con la literatura es legendario. La primera cinta de argumento, propiamente dicha, del cine mexicano fue *Don Juan Tenorio* (Salvador Toscano, 1898) basada en la obra homónima del poeta y dramaturgo español José Zorrilla, proyectada durante la conmemoración del día de muertos en la Ciudad de México.

Don Juan Tenorio. Película que se divide en dos partes:

1ª. Rapto de Doña Inés y desafío de don Luis Mejía

2ª. La estatua de don Gonzalo, la sombra de doña Inés y la apoteosis. (Toscano 1997: 52)

El cine y la literatura son dos artes que utilizan métodos y técnicas diferentes de narrar. Sin embargo, no rivalizan, porque entre ellos ha existido

siempre una profunda atracción. Shakespeare sigue siendo actual porque sus temas son universales: el amor, el odio, la ambición, la envidia, los celos, la generosidad y la amistad son cuestiones humanas, proyectadas en ambos medios a través de sus herramientas: palabra, imagen, sonido. Literatura y cine proponen relatos, establecen pactos ficcionales con el espectador y crean universos verosímiles constituidos con sus propias leyes.

El gusto por el cine y el gusto por la literatura corre al parejo: es la creación de la recreación. Así lo entendió Alfonso Reyes, quien reflejó su fascinación por el cine en pasajes como el siguiente:

Estupendos despliegues escénicos —movimientos tan bastos como el horizonte—; captaciones de realidad que no caben en los escenarios o engaños visuales que las sustituyen con ventaja; efectos de visión directa o de ilusionismo que nos alivian de la opacidad de la materia; representación de hazañas físicas; nitidez y proximidad de la mímica que casi alcanzan la palpación y que rodean al objeto desde varios enfoques; recreo de los ojos en la caricia de formas y detalles; enormidad y miniatura. El cine acerca lo distante, aleja lo próximo; abrevia y hace abarcable lo gigantesco, acerca y hace perceptible lo diminuto; retarda, acelera, invierte o suspende los movimientos; da cuerpo a lo inefable; transparenta lo turbio, disuelve, yuxtapone; provee recursos al análisis científico e impulsa la síntesis estética. (1995: 18)

El cine —afirmó André Malraux— no es más que el aspecto más evolucionado del realismo plástico iniciado en el renacimiento; al tiempo que la creciente exigencia del realismo es fruto de una sociedad y de un momento histórico. En el siglo del progreso apareció el realismo como una exigencia artística y filosófica, a la que la tecnología ofreció sus instrumentos: la fotografía, el fonógrafo y el cine. Este último, nació en las postrimerías

del siglo XIX y heredó un bagaje cultural adquirido a lo largo de la historia. De ahí su evolución fulminante, su rápido devenir, su pronta madurez, lograda con la carga energética inicial que le obsequiaron las otras artes, ahorrándole largas etapas que van desde el arte mágico-religioso de la tribu al romanticismo del arte occidental, como reconoció José Revueltas:

[...] el cine ha podido alcanzar categoría de arte en un tiempo incomparablemente más breve que el empleado por la poesía, la música, la escultura, la arquitectura y la pintura. Mientras éstas se desarrollaron a través de largos siglos de autoelaboración y autodescubrimiento, el cinematógrafo apenas necesitó media centuria para encontrar sus propias leyes autónomas y convertirse en un modo específico de expresión estética. (1991: 17)

Por supuesto, José Manuel Ramos (1892-1980), fue parte de esa efervescencia y expandió su arte en medio del ambiente convulso y creativo que los albores postbélicos les brindaban a los artistas dispuestos a verter en las pantallas su creatividad, con las más profusas ideas de libertad. Sin embargo, es preciso conocer esa época que le dio al poeta la posibilidad de crear, inventar y reinventar en la literatura y el cine a la propia modernidad.

2. Paso a la modernidad

El siglo XX —homónimo de conocida cerveza—, junto con otras peculiaridades, el siglo no la cerveza, proporcionó el inocente y gratuito placer cultivado por los *lagartijos*¹ de admirar las extremidades inferiores de

¹ *Lagartijos*, jóvenes bien arreglados cuya misión principal era cortejar a damas de sociedad para disfrutar de su posición. «A propósito de lo anterior y remitiendo a Luis González Obregón en *La vida en México en 1810*, Díaz y de Ovando apunta que era frecuente encontrar en esos lugares a ciertos personajes ‘estrafalarios’ a los que llamaban ‘petimetres’, o mejor conocidos como recetantes, planchados, currutacos o manojitos mexicanos, abuelos de los lagartijos de fin de siglo [...] sin oficio ni beneficio, [que] iban a los cafés en busca de una invitación para llenar su vacío estómago. Intervenían sin que nadie los llamara, con

las mujeres. Fue el siglo del dinamismo: actividades rápidas, cabellera corta de las *flappers* y besos furtivos. La *Novedad de la patria* de López Velarde, obligaba a la conciencia a incorporarse al vértigo donde el automóvil, los aviones, el jazz y el radio vencían distancias con una aceleración inusitada, transformando en realidad cotidiana lo que el principio del siglo había concebido como invenciones exóticas. En la segunda década del siglo XX, la velocidad, percibida por los modernistas, se convirtió en objeto de culto. En México el número de automóviles pasó de 31,984 en 1923, a 65,403 en 1927 (Yáñez y Badia-Miro 2011: Cuadro 2). «Si Thomas Alva Edison fue el modelo de Nervo y Urbina, Charles Lindbergh es el ideal de los poetas de los movidos veinte» (Quirarte 2016: 444).

Si partimos del concepto de Marshal Berman de que ser moderno es encontrarse en un entorno que permite crecimiento y transformación del mundo (1989: 2), y que la ciudad es el escenario de la modernidad por antonomasia; debemos tener en consideración diferentes maneras de cómo se fue transformando la Ciudad de México.

México se instalaba en la gama de naciones de gran potencial económico. En 1906 se creó la Mexico Tramways Company —compañía que operaba los tranvías en la Ciudad de México— fundada por inversores canadienses en Toronto. Porfirio Díaz hizo de la modernización del país una de las metas de su gobierno apoyando mucho a las compañías de transporte europeas y norteamericanas. En 1910, un artículo publicado en *Brill Magazine* presentó a la Mexico Tramways Company como una de las empresas extranjeras más exitosas:

ínfulas de eruditos, en todas las conversaciones y en una jerga en la que mezclaban palabras extranjeras» (Díaz 2005: 76).

«A estos personajes también llamados ‘pollos’, habría que agregar a los dandis: caballeros ricos, elegantes, a veces acompañados de mujeres pertenecientes a las élites, o dedicados al intercambio de ideas e impresiones sobre el diario acontecer, el arte, los espectáculos y la literatura» (De Cuéllar 2005).

El ferrocarril eléctrico ha sido el factor más importante en la expansión y mejoramiento de la ciudad y de sus suburbios, y está más ligado a la vida cotidiana de los ciudadanos de México que en otros países. Los vagones son usados por todas las clases sociales, para ir al trabajo y para salir de fiesta, para asistir a misas y entierros y para transporte de todo tipo de objetos: materiales de construcción, mercancías, enseres domésticos, etc. (Gallo 2016: 136-137)

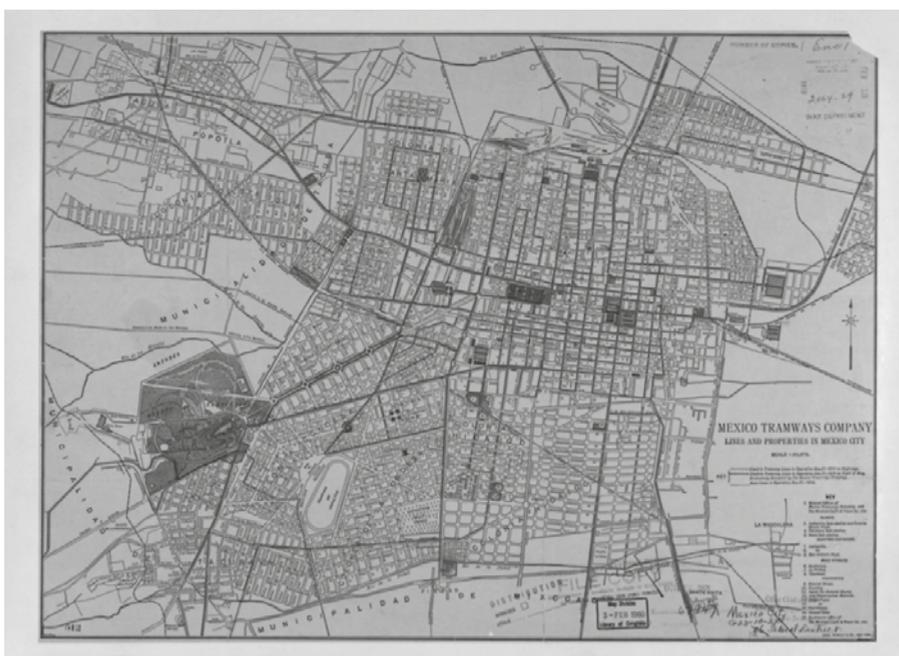


Imagen 1. Rand McNally y Cía. (1910). Compañía de Tranvías de México: Líneas y propiedades en CDMX (Fuente: Biblioteca del Congreso).

Si de escritores y modernidad mexicana hablamos, Marcel Proust hizo su primera inversión en 1906, un año después de la muerte de su madre, al comprar bonos de la República Mexicana que pagaban un interés del 4%. En 1908 compró acciones de Ferrocarriles Mexicanos. Lionel Hauser —amigo

de la infancia de Proust— le aconsejó optar por una inversión especulativa, y Marcel apostó por los tranvías de la Ciudad de México.

Proust eligió el peor momento para invertir en Mexico Tramways, debido principalmente al estallido de la Revolución Mexicana. Tiempo después, el mal estado de sus inversiones se recrudeció con la irrupción de la Primera Guerra Mundial (1914), pues las acciones cayeron estrepitosamente.

Según Rubén Gallo, en su libro *Los latinoamericanos de Proust*, el autor de *En busca del tiempo perdido* no comprendía la complejidad de estas inversiones, pero lo que sí sabía era que estaba perdiendo mucho dinero y, asustado, le pidió a Hauser que lo ayudara a parar esa sangría financiera. Este le recomendó: «salva lo que más puedas» (2016: 141).

3. El cine y la ciudad

Después de la debacle política, económica y social, en los años 20 se vivió una etapa de reconstrucción que incluyó a la cultura. México, que durante el porfiriato tuvo los ojos puestos en París, y se esforzó porque la Ciudad de México se pareciera a la ciudad luz, no podía ser ajeno a las transformaciones: todos los caminos conducían a la Roma².

Todo cambiaba a pasos acelerados y la vida cotidiana se contagiaba de la prisa como signo de modernidad. Comenzaba, definitivamente, el estilo de vida del siglo XX. El cine que, en primera instancia, había fungido como documental de la Revolución, emprendió también su evolución.

A partir de 1917, el cine de argumento proliferó en México. Ante la falta de recursos financieros y escasez de materia prima —película virgen, revelado y equipo técnico— experimentó un crecimiento moderado en los 20, cuando el mundo añoraba olvidar los horrores de la guerra y, en México, olvidar la revolución. Fue el tiempo en que escritores y artistas, militantes de la vanguardia más ortodoxa, se agruparon bajo la bandera irreverente

² La colonia Roma de la Ciudad de México nació en el gobierno de Porfirio Díaz en 1903. Durante los años veinte «la Roma» fue el centro de mayor diversidad cultural y estatus social de la ciudad. Además, se distinguió por los estilos arquitectónicos como el Art Nouveau, ecléctico y Art Déco.

y ecléctica del estridentismo en la poesía: Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Arqueles Vela, Luis Quintanilla y Salvador Dávalos; y, con Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot y Tina Modotti en las artes plásticas, hicieron de la ciudad y su estética tema y personaje, creando la utopía *Estridentópolis* —identificada con la Ciudad de Veracruz— (Quirarte 2016: 446).

En la segunda década del siglo XX, en México, el gusto por el cine de ficción atraía al público a las salas de exhibición en cantidades exorbitantes. Se pasó de un intenso periodo de cine documental de la Revolución mexicana de 1910 a 1915; y de 1916 a 1930 se promovió el *film d'art*, propiciador del cine argumental, inspirado en arquetipos extranjeros, principalmente italiano y norteamericano. En estas circunstancias surgieron los escritores, poetas y periodistas dispuestos a incursionar en el cine: unos como críticos, cronistas y argumentistas; otros como directores o actores. En esta etapa fundacional estuvieron presentes Carlos Noriega Hope, Martín Luis Guzmán, Alfonso Reyes, José Juan Tablada, Mariano Azuela, Ramón López Velarde, Catalina Dulché, Mimí Derba, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, María Luisa Ross Landa y otros más de los que ha dado cuenta Ángel Miquel en la obra *Los poetas van al cine* (1997).

4. Los escritores, la ciudad y el cine

La presencia de los escritores mexicanos en la etapa fundacional del cine fue fundamental. Eran vanguardistas de las letras, del periodismo, la radio y el cine. Como Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, pioneros de crítica literaria en habla hispana. José Ortega y Gasset fundó en Madrid el semanario político *España* en 1915. Acompañado con escritores y filósofos como Miguel de Unamuno y Enrique Díez Canedo, desde sus inicios el semanario contó con una sección dedicada al cine. En octubre de 1915, Reyes y su compatriota Martín Luis Guzmán aceptaron escribir la columna *Frente a la pantalla*, bajo el seudónimo compartido de *Fósforo*. Si bien para Reyes la crítica cinematográfica que ejerció en su exilio en Madrid fue por

urgencias monetarias, pronto consideró que «el cine era la promesa de un arte»:

Algunos todavía le niegan valor estético porque “no les gusta el cine”; como si la pintura dejara de ser un arte porque haya malos pintores. Vemos en el cine una nueva posibilidad de emociones, y eso basta. Más nos importa lo que promete que lo que lleva ya realizado, y esperamos el día en que se disocien definitivamente el cine y el teatro. (Miquel 1995: 35)

En la novedad de la Patria posrevolucionaria participaron Ramón López Velarde y Carlos Noriega Hope. El primero era ese poeta que se introducía a la sala para describirle, no tan silencioso: «Y sobre las cabezas atentas fulge, como una cinta diáfana, el rayo de la proyección, mientras se escucha el ruido monótono del aparato, como una voz que diese órdenes constantes a las figuras del lienzo» (López Velarde 1971: 11). Mientras el segundo, compendia —en sus líneas como crítico, novelista y guionista cinematográfico— esa idea de filia por el cine, que le reconoce su amigo, el también escritor, Marco Aurelio Galindo, como «ese pequeño arte que tanto amamos» (Monterde 1959: 65).

En diciembre de 1919, Carlos Noriega Hope partió a la «Capital del cine», «mi pequeña erudición cinematográfica me hacía pensar en Charles Chaplin, Hollywood, los “studios”, las estrellas de cine...» (1920: 18), para recuperar relatos de Mabel Norman, Douglas Fairbanks, Pola Negri, Ernst Lubitsch, Max Linder, David Wark Griffith y, entre otros, de un personaje determinante para el cine sonoro mexicano: Antonio Moreno, quien será el director de *Santa*. El joven viaja con el ánimo de que en su país, las cosas de cine iban bien, lo dice en torno a la cinta de *El automóvil gris* (Enrique Rosa, 1919), con guion de José Manuel Ramos: «Es un esfuerzo indudable de la

cinematografía nacional y, con todos sus defectos y todas sus bellezas atraerá público y gustará mucho por la misma fuerza de la trama» (Bonnard 1919).

Antes de su partida a «La catedral del arte mudo», Noriega Hope dejó escrito el argumento de la película *Viaje redondo*, dirigida por José Manuel Ramos. Esta será estrenada, a su regreso, los primeros días de marzo de 1920, para de inmediato tomar la dirección de *El Universal Ilustrado*, que estaba en manos de otra entusiasta del cine y la radio, María Luisa Ross, por entonces participante en varias películas silentes. La revista cultural fundada en 1917 por Carlos González Peña —otro seguidor del cine a través de la crítica—, sirvió a Noriega Hope para promover su anhelo de «el cinematógrafo como vehículo de expresión, hasta colocarlo a la misma altura de las artes mayores» (Bonnard 1921: 378).

El Universal Ilustrado se convirtió en otro espacio de expresión para los jóvenes escritores gracias al entusiasmo de su director, el joven Carlos Noriega Hope:

El Ilustrado era la publicación adonde confluían mayores inquietudes. Su director, Carlos Noriega Hope, tenía un espíritu renovador que simpatizaba con todas las nuevas experiencias. Con él y Manuel M. Ponce inauguré [recuerda el poeta Manuel Maplas Arce] la primera estación radiofónica [comercial] que hubo en México, leyendo un poema titulado T.S.H. La principal inquietud de Noriega Hope se concentraba con verdadero fervor en el cine, lo cual no le impedía captar las transformaciones literarias que agitaban nuestra época, y con gran lucidez se dio cuenta de la importancia del movimiento vanguardista. (Maples 1967: 56)

Por otro lado, Noriega Hope guardaba sus reservas sobre un cine parlante, le atraía el cinematógrafo como ese «divino arte imperfecto»,

que permitía «por un raro fenómeno de sustitución [...], pensar como los personajes y, a veces, en los momentos más intensos, volcábamos toda nuestra ternura en la boca de las sombras que se morían en la pantalla» (Bonnard 1920). Como crítico, actor, guionista y director, le fascinaba la imagen silente en movimiento que permitía interactuar con la imaginación.

Desde su llegada a la ciudad de México en julio de 1896, el cinematógrafo cautivó a la población de la ciudad. Inicialmente, el espectáculo cinematográfico convocó a las familias acomodadas, pero muy pronto todos fueron convidados. Primero gozó del cinematógrafo quien pudo pagar cincuenta centavos por una tanda de ocho vistas —con una duración de entre 1 y 3 minutos cada una— o un peso por un programa de doce. En poco tiempo bajaron los precios debido a la competencia entre la proliferación de salones de exhibición. Algunos eran permanentes, otros «de medio pelo», así como carpas y «jacalones» —construcciones rústicas de madera, lámina y lona— donde el precio de entrada era aún menor (De los Reyes 1981: 31).

Existían también proyecciones gratuitas al aire libre, como las de la cigarrera El Buen Tono, que, con fines promocionales, convocaba al «gentío pobre, popular [...]» e incluso a sectores acomodados (Mantecón 2016).

No en balde, hacia 1911 la Ciudad de México fue llamada la Ciudad de los Cinematógrafos porque los había en todos lados, aunque algunos no fueran precisamente bellos y cómodos. Hacia 1917, en la Ciudad de México existían más de 20 salones dedicados a la exhibición de cine.

Hubo algunos teatros bautizados con nombres de santos que se fueron convirtiendo en salas de proyección cinematográfica y cambiaron de nombre: el Teatro San Hipólito, pasó a ser el Cine San Hipólito y luego el Monumental; el San Rafael se transformó en el Universal; el San Juan de Letrán en la Princesa; el Santa María la Redonda pasó a ser conocido como Isabel; el Ex convento de Jesús María se convirtió en Progreso Mundial,

el atrio de San Felipe Neri dio nacimiento al Teatro Arbeau y el Ex convento de San Jerónimo al Salón Fausto. (Mantecón 2016)

Lo anterior puede ser apreciado en la siguiente imagen del «Directorio cinematográfico», aunque en esa lista faltan los cines Olimpia y Venecia anunciados de manera destacada en la página tres dedicada al cine de la revista *Mefistófeles*.

Mefistófeles 11

DIRECTORIO CINEMATOGRAFICO

<p>CINE AMERICA. Jesús María, 60. Teléfono Eric. 99-77.</p> <hr/> <p>CINE COMONFORT. 6ª Comonfort, 79.</p> <hr/> <p>CINE DIAZ DE LEON. 1ª Astecas, 5. Teléfono Eric. 80-86.—Mex., 71-90, Rojo.</p> <hr/> <p>CINE FAUSTO. 3ª San Miguel, 96. Teléfono Eric. 45-59.</p> <hr/> <p>CINE LUX. 1ª Arquitectos, 9. Teléfono Eric. 51-01.</p> <hr/> <p>CINE MARIA GUERRERO. Avenida Brasil. Teléfono Eric. 86-70.</p> <hr/>	<p>CINE MANUEL BRISEÑO. 10ª Guerrero, 192. Teléfono Eric. 51-01.</p> <hr/> <p>CINE MONTE CARLO. 6ª Factor, 77.</p> <hr/> <p>CINE PALACIO. Avenida Francisco y Madero, 24. Teléfono Eric. 43-42.</p> <hr/> <p>CINE PALACIO BLANCO. Avenida Uruguay.</p> <hr/> <p>CINE PARISIANA. Limantour y Barcelona, Teléfono Eric. 96-02.—Mex. 21-71 Juárez.</p> <hr/> <p>CINE PALÁTINO. 1ª San Miguel, 13. Teléfono Eric. 93-48.</p> <hr/> <p>CINE SAN FELIPE NERI. 11ª San Felipe Neri, 210. Teléfono Eric. 56-63.</p> <hr/>	<p>CINE SAN JUAN DE LETRAN 4ª San Juan de Letrán, 50. Teléfono Eric. 2-36.</p> <hr/> <p>CINE SAN HIPOLITO. Avenida Hombres Ilustres, 115. Teléfono Eric. 68-86.</p> <hr/> <p>CINE SANTA MARIA LA REDONDA. 2ª Santa María la Redonda. Teléfono Eric. 3-22.</p> <hr/> <p>CINE TRIANON PALACE. Leandro Valle y Apartado, Teléfono Eric. 51-10.</p> <hr/> <p>CINE VICENTE GUERRERO. 9ª Guerrero, 159. Teléfono Eric. 647.</p> <hr/> <p>CINE VICTORIA. Victoria y López, Teléfono Eric. 90-45.</p> <hr/>
---	--	---

Imagen 2. Oferta de cines en la Ciudad de México hacia 1917 (Fuente: *Mefistófeles*, N. 3, 6 de marzo de 1917, p. 11).

Mefistófeles 3



CINE

EL PRESAGIO.

El principio de mi crónica es la más enérgica protesta por la forma en que está redactada la película Presagio. No nos basta que entre nosotros mismos haya escritorzuelos de la peor clase, empeñados en acabar con el idioma que las aventuras de D. Quijote fueron contadas; no nos basta que el viaje de algunos escritores sudamericanos a Europa los haya hecho mezclar al Español frases, giros, modismos y expresiones de todos los idiomas que se hablan en aquella revuelta porción del planeta; no nos basta que se digan escritorezuelos, que salidos de la escuela no saben ni siquiera ortografía, sino que para colmo del desacato, extranjeros inconscientes traduce(n) las redacciones de películas que, como Presagio, están destinadas a ser vistas por millares de gentes, ya que su argumento sensacional e impresionante atrairá siempre a las multitudes, acabando así por lo menos en México, con la poca corrección que hay en nuestras clases media y humilde, cuando del idioma se trata. "Arke" se quejaba el otro día de lo mismo, desde las columnas del "Universal" y yo creo que se debe iniciar una campaña "por el mantenimiento de la pureza del idioma", en la prensa y en el café, en el teatro y en el cine, en la calle y en el hogar, y en todas partes, porque de lo contrario, dentro de poco nadie va a saber lo que habla, y no nos va a ser posible entendernos los unos a los otros: moderna confusión de Babel.

Y pasado el desahogo, me ocupo de los intérpretes de "Presagio".

La protagonista, Vera Vergani, es una mujer de edad madura que tiene un tipo muy poco "cinematográfico"; no es bella, es extremadamente delgada y tiene además, poco gusto para vestirse; dígalos si no

la repetición de un trajecito de playa en varias escenas, muy distantes unas de otras. En cuanto a su manera de conducirse en escena, es bastante discreta y sabe impresionar, sin que por eso llegue a estrella. Una de tantas artistas aceptables en la pantalla, es el juicio que de ella puede hacerse en resumen.

Su compañero Tulio Carminanti, es un magnífico tipo, que viste bien y se mueve con desenvoltura, pero no llega tampoco a notabilidad. En cambio hay que hacer merecidos elogios del artista que desempeña el papel de loco. Es indudable que las escenas en que él toma parte son las más emocionantes y las mejores de toda la película. Hay que hacer especial mención de la escena final y de aquella en que arroja al mar desde lo alto de unas rocas, el cuerpo desmayado de la esposa del Doctor. Los demás artistas que toman parte en el desempeño del cinegrama, pasan sin pena ni gloria.

El trabajo fotográfico es muy bueno. Las marinas, y hay muchas, están perfectamente logradas y son bellísimas. Las combinaciones de luz un tanto efectistas, pero poco naturales y convincentes. Hay algunos efectos de claro oscuro y de fotografía impresionista, en los que solamente se ven las siluetas de los personajes, sin ningún detalle, de magnífico resultado estético.

El argumento de la película muy forzado y muy poco verosímil.

El miércoles pasado estrenó el Cine Olimpia "Un sólo Corazón", cinegrama del excelsio poeta español Eduardo Marquina, desempeñado por los Príncipes del Teatro Castellano, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. A este acontecimiento estará dedicada la crónica de nuestro próximo número.

"SALUSTIANO".

CINEMA OLIMPIA

Av. 16 de Septiembre 9.

TELÉFONO ERIC. 48-61. TELÉFONO MEX. 62-48 ROJO.

El Cinema que exhibe las más grandiosas películas de arte, al mismo tiempo que en Europa.

Cine Venecia.

TELÉFONO ERICSSON 706.

Santa Veracruz, (Cerca Admon. Gral. de Correos).

Buen Salón.
Buena Proyección.
Buena Música.
Buenas Vistas.
Los mejores Programas.

TODO ESTILO VENECIA.

Imagen 3. La columna 'Cine' de Salustiano, seudónimo de Manuel Ramos, estaba acompañada de publicidad de algunos establecimientos de exhibición en la Ciudad de México (Fuente: *Mefistófeles*, N. 2, 24 de febrero de 1917, p. 3).



Imagen 4. Cine Venecia (Fuente: Foto de archivo de la Filmoteca de la UNAM).

5. José Manuel Ramos, fundador de la escuela romántica del cinematógrafo en México

En este ambiente seductor, que el cine fundacional con argumento ejerció sobre los escritores, está presente el poeta José Manuel Ramos (1892-1980), pionero de la crítica cinematográfica en México; joven poeta, actor, guionista y director de cine a quien está dedicado este artículo.

A José Manuel Ramos —junto con otros pioneros— le debemos el advenimiento del cine mudo de ficción no con pocas dificultades, como lo reconociera Noriega Hope, quien escribió crítica cinematográfica con el

seudónimo de Silvestre Bonnard. Él fue uno de los escritores entusiastas del cine y quien reconoció la contribución de José Manuel Ramos como director y escritor en el cine mudo mexicano:

Un sueño que parecía imposible de realizarse después de una serie infinita de esfuerzos, grotescos esfuerzos en verdad en que todas las figuras surgían en el lienzo, entonces mudo, de plata, iban trucas y deformes por los cinemas nacionales. Pequeños gritos de un arte en esencia. Verdaderos y absolutos apóstoles: Contreras Torres, José Manuel Ramos, Luis G. Peredo, Sáenz de Sicilia y otros. Intentábamos trasladar a la pantalla un poco de nuestra vida con escasos y limitados elementos. Sueño generoso e inútil, porque esa misma pantalla impregnada de películas yanquis, escupía su desprecio a esas obras titubeantes, hechas con cuartilla. (Noriega Hope [Silvestre Bonnard] 1932)

El mismo Noriega Hope consideraría a José Manuel Ramos como el fundador de la escuela romántica del cinematógrafo en México, y no es para menos al tener en cuenta las contribuciones artísticas del poeta del cine.

6. *Films d'art*

En el principio, las obras de cine fueron obras titubeantes, hechas con cuartilla.

Silvestre Bonnard

Los escritores y poetas participaron intensamente. En octubre de 1916, Manuel de la Bandera fundó la empresa fílmica México Lux y una academia de cine para enseñar *la mímica* cinematográfica. Se soñaba entonces con una industria grande y próspera, con elementos preparados. Era ya un nuevo concepto del cine. La vista (como pronosticaron los

Lumière) se agotó en sí misma; se buscaba ahora realizar *Films d'art*, según los cánones de otras cinematografías, principalmente la italiana y la norteamericana.

El 4 de abril de 1917, Salustiano —pseudónimo con el cual escribió crítica cinematográfica José Manuel Ramos en la revista *Mefistófeles*— escribió en la columna, «En la Pantalla», a propósito de una visita que realizó a los estudios de la Empresa Rosas-Derba —del empresario y director Enrique Rosas y de la actriz, empresaria y directora de cine Mimí Derba—, donde mencionaba lo siguiente:

En la pantalla del laboratorio de la fabricadora de películas, recientemente establecida en la esquina de Avenida Juárez y Balderas, pantalla quizá no del todo a propósito para apreciar con precisión las fisonomías, vimos el lunes por la noche proyectadas, las escenas que se tomaron hace algunos días en el improvisado atelier de la Compañía Rosas-Derba. [...]

Y al mirar en la pantalla a los artistas de los teatros nos preguntamos

¿Van a dejar el teatro por el cine? Entonces sí que el arte de Thalía va a la bancarrota, pues indudablemente en las compañías teatrales, nos vamos a quedar sin un lugar decente donde ir a escuchar comedia o a divertirnos con la zarzuela. ¿Van a ser artistas de teatro y de cine al mismo tiempo? [...]

Sabemos que ya van a empezar a trabajar seriamente en una cinta que se llamará “Los Aguiluchos”, la que resucita el hecho glorioso de la defensa del Castillo de Chapultepec en 1847. Y al mismo tiempo se ensayará una cinta con argumento de Mimí Derba, que se titula “En defensa propia” y que, en compañía de la anterior, son las primeras que se pondrán al público.

Auguramos un éxito franco y merecido a quienes con tanto empeño y cariño laboran. *Salustiano*. (1917: 11)

Estrenada el 8 de junio de 1917, *La luz* (Manuel de la Bandera, 1917) fue la primera película de la producción mexicana de argumento exhibida al público en la Ciudad de México. Esta cinta —proyectada con éxito— prácticamente copió *Il fuoco* (Giovanni Pastrone, 1916) película italiana basada en la novela del escritor Gabriele D'Annunzio, *The Flame (Il fuoco)*, escrita en 1900. La actriz protagonista de *Il fuoco* fue Pina Menichelli, a quien Salustiano dedicó una pieza poética publicada en la revista *Mefistófeles*:



Imagen 5. Poema dedicado a la diva del cine italiano Pina Menichelli (Fuente: *Mefistófeles*, N. 9, p. 12, 14 de abril de 1917).

Poco después de que se estrenara *La luz* (8 de junio de 1917), Salustiano publicó en la columna «Cine» de la revista *Mefistófeles* una crítica rigurosa de la película. Pues si bien elogia la fotografía «que tiene muchas deficiencias, pero se nota en el operador un gusto exquisito», reconoce también que a veces «es descuidada y las escenas están manchadas o no lucen todo lo que debieran». Mientras a la protagonista la juzga con severidad: «La Srita. [sic] [Emma] Padilla, queriendo imitar a la Menichelli, fracasa». Al final, Salustiano reconocía que «todos los defectos mencionados se deben a la inexperiencia propia de los que se dedican a un arte casi desconocido para ellos [...]» (1917: 17).



Imagen 6. Columna ‘Cines’ con la crítica de Manuel Ramos [Salustiano] al filme *La Luz* (Fuente: *Mefistófeles*, N. 20, p. 17, 30 de junio de 1917).

De esta forma, se continuó con la filmación de películas de argumento y 1917 conoció un auge relativo al estrenarse unas catorce cintas donde se privilegió el melodrama. De 1917 a 1920, surgieron temas y tendencias que el cine sonoro mexicano desarrollaría más tarde. Se adaptaron obras literarias de prestigio: *Tabaré*, *El Conde de Montecristo*, *Los Miserables*, *Eugenia Grandet*, entre otras. El tema histórico, con antecedente en *El Grito de Dolores* (1908), de Felipe de Jesús Haro, se hizo presente con *Cuauhtémoc*, *La Virgen que forjó una patria*, *El joven Juárez* y *Mexicanos al grito de guerra*. La beta de la prostituta accidental surgió con la primera adaptación de la novela homónima de Federico Gamboa: *Santa*, dirigida por Luis G. Peredo en 1918, que anunciaba en aquellos años tan lejanos el rico filón de las rumberas y cabareteras: las hijas de *Santa*. Por su parte, *Tepeyac* (1917), dirigida por José Manuel Ramos, Carlos E. González y Fernando Sáyago, abrió el tema religioso.

El Estado intervino en la producción de películas y, a través de la Secretaría de Guerra, financió *El Block House de alta luz* (Fernando Orozco y Berra, 1919), *Honor Militar* (Juan Canals de Homs, 1920), *Cuando la Patria lo manda* (Fernando Orozco y Berra 1920-1921) o *Juan Soldado* (Enrique Castilla, 1920). El Gobierno pretendía moralizar a la tropa con estas cintas, intuyendo la importancia del cine como propaganda. Intentó, además, cambiar la imagen de las fuerzas armadas que, sobre todo en el carrancismo, se había deteriorado. Recuérdese que el término *carrancear* fue considerado sinónimo de robar, ser corrupto y violentar.

En esta etapa, la gran ausente en la temática cinematográfica sería la Revolución. *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919), guion de José Manuel Ramos, reflejo de los hechos revolucionarios, sería la excepción. Por aquel entonces, Hollywood abordaba temas mexicanos, pero con una interpretación desvirtuada de los procesos históricos y una imagen denigrante de los mexicanos. Lo anterior influyó en la búsqueda de un cine nacionalista. Esta nueva actitud se manifestaría en los nombres y logotipos de las compañías productoras: Azteca Film S. A., Cuauhtémoc Film, Aztlán Film, Quetzal

Film, Popocatépetl Film S. A; también se reflejó en el énfasis dado a las costumbres, los tipos y las historias nacionales que servían de marco a los argumentos, así como en el paisaje que se convirtió en un personaje autónomo e imprescindible de las películas nacionalistas.

Asimismo, se pretendió producir para el mercado externo, con el fin de difundir la «imagen real de México» y la obra de «reconstrucción nacional» de la Revolución. Pero no fue posible, se carecía de elementos financieros para mejorar la producción masiva y constante a nivel industrial, con una infraestructura de distribución y exhibición perfectamente organizada al estilo estadounidense. Desafortunadamente, los escasos canales de distribución y exhibición, además de elementos técnicos provocaron que las películas solo fueran consumidas por el mercado interno.

7. A bordo del automóvil gris

Una de las realizaciones más importantes para la historia del cine nacional fue *El automóvil gris* (1919) de Enrique Rosas, producida por Azteca Films – Rosas y Compañía, con guion de José Manuel Ramos, quien adaptó el argumento del director Enrique Rosas y Miguel Necochea.

Rosas proyectó que los escenarios de la película fueran los barrios elegantes, como la colonia Juárez, Roma, Santa María, San Rafael y los bajos fondos como La Merced, partes de la colonia Guerrero y la periferia de la ciudad.

El automóvil gris es la última manifestación del primer cine mexicano, del cine-verdad; pues, pese a ser una obra de argumento, se basa en sucesos reales, fue rodada en escenarios naturales e incluyó la escena auténtica del fusilamiento de los ladrones. Es muestra de los derroteros futuros del cine mexicano, soslayando hechos políticos o presentándolos conforme a los intereses del Gobierno. Además, presenta el paso de la realidad-documental a la ficción; al expresar las dos influencias que en ese momento se advertían en el cine mexicano: la italiana y la estadounidense; y, finalmente, sintetiza la experiencia vivida por Rosas en su trabajo como documentalista de la

Revolución. La cinta fue «un negocio descomunal. Se estrenó en 18 cines, llegando a proyectarse en 23 en una misma tarde» (Crónica de México 1920: 252). Se trató del canto del cisne del primer cine argumental mexicano.

El balance para el cine mexicano fue negativo de 1917 a 1920, el aislamiento del país por la Revolución (1910-1915) casi nos dejó fuera del nacimiento de la industria cinematográfica, pues a pesar de que la Primera Guerra Mundial ofrecía la oportunidad de desarrollar una industria propia, no se contó con recursos para implantarla, no se producía película virgen ni equipos de filmar, procesar, revelar ni proyectar películas. Excepto la mano de obra y los locales para la exhibición, todo en el cine mexicano era importado. No obstante, se dieron los primeros pasos hacia la creación de la industria nacional, aquella que tendría sus mayores éxitos veinte años más adelante.

8. José Manuel Ramos Cervantes, «fundador de la escuela romántica del cinematógrafo en México»

El poeta José Manuel Ramos Cervantes, nació en Morelia (Michoacán) el 17 de marzo de 1892 y falleció el 30 de diciembre de 1980 en la Ciudad de México.

José Manuel Ramos tenía 25 años cuando incursionó por primera vez como crítico de cine en la revista *Mefistófeles* en 1917. Había migrado a la capital como el zacatecano Ramón López Velarde Berumen, la hidalguense María Luisa Ross Landa y otros jóvenes escritores que, como él, dejaron el terruño familiar para brillar en la capital cultural del centro de México:

Owen, hace equipaje desde su natal población minera de Rosario, Sinaloa, mientras Carlos Pellicer Cámara se descubre las manos llenas de color en la lujuria cromática y olfativa de su natal Tabasco; paisano suyo, José Gorostiza contempla el vaivén de las barcas del poderoso Grijalva. Jorge Cuesta Porte Petit, notable alumno de Ciencias exactas, recibe la mínima calificación en

Moral, según consta en su certificado de su escuela secundaria, situada en la aromática y cafetalera ciudad de Córdoba. (Quirarte 2016: 442)

Salustiano intervino como actor y autor del guion en *Alma de sacrificio* (Joaquín Coss, 1917). José María Sánchez (Jr.), director de la revista, escribió con entusiasmo en *Mefisófeles*, sobre su participación como escritor de cine:

Sentimos verdadera satisfacción de que la segunda película de «Azteca Film» pertenezca a nuestro inteligente colaborador y sentimos el triunfo suyo como nuestro. José Manuel Ramos es uno de los literatos jóvenes que sin gran bombo y sin muchas pretensiones, trabaja con más constancia y con mayor provecho. José María Sánchez (Jr.). (Sánchez 1917: 9)

Alma de Sacrificio

La segunda película de la «Azteca Film», estrenada anoche, debe haber sido otro éxito parecido o mayor que el de «En Defensa Propia». Nosotros vimos por deferencia de la empresa, algunas escenas aisladas, desde antes del estreno y no tenemos empacho en decir que la interpretación dada al argumento de nuestro amigo y colaborador José Manuel Ramos, es perfecta. Acusan a Mimi Derba de cierta frialdad en el teatro; que vayan los que tal dicen al cine a verla interpretar la Rosa de «Alma de Sacrificio», para que se convenzan de la intensidad con que vibra el alma de esa artista. Emilita Castillo, filmando por primera vez, ha puesto toda su voluntad y todo su temperamento en la interpretación de la Catalina. Como decimos antes, hemos visto solamente unas cuantas escenas, pero por ellas aseguramos desde luego el éxito de la nueva cinta.

De la parte fotográfica no hay ni que hablar, es perfecta, como todo lo que sale de las manos de Enrique Rosas.

El argumento de la película es de nuestro buen amigo y colaborador José Manuel Ramos.

Damos una sucinta relación de él.

Rosa y Catalina son dos hermanas que acaban de quedar huérfanas. La menor de ellas tiene un novio que nunca fué del agrado de la madre muerta y de quien ella está locamente enamorada. Rosa sorprende una noche su plática con él y la reconviene, pero ante la terquedad de su hermana, decide acceder a las relaciones a condición de que el novio hable de matrimonio. Pero el novio es casado. Tiene a su esposa enferma en un sanatorio y no puede verla por prohibición médica. En la imposibilidad de casarse con Catalina él propone que se vallan lejos... ¡serán muy felices! Y Catalina abandona la casa de su hermana y huye con Ramiro, dejando una carta en la que disculpa su acción con frases ingenuas de amor y de perdón. Pasa el tiempo y «la paloma torna al nido» trayendo un nene. Rosa busca una casa lejos de la ciudad donde pasan días muy amargos, enferma Catalina y abatida Rosa por la desgracia de su hermana. Y un día, cuando ya mejorada Catalina, las dos pasean por una calzada, Rosa pierde su bolsa de mano que es recogida por un caballero que accidentalmente se cruza

con ellas. Pasan los años. Las dos hermanas vuelven a vivir a su antigua casa y el niño, ya mayorcito, está internado en un colegio. Y surge de nuevo ante ellas el enemigo. Luciano del Moral, pianista notable, conoce a las hermanas en una fiesta y despierta vivas simpatías en las dos. El siente inclinación por Catalina y se convierte en el mejor amigo de ella. Pero un día, el caballero que recogió una bolsa de mano que Rosa había perdido, encuentra a Luciano, su buen amigo, y le cuenta que él vivió a Rosa con un niño en los brazos. Luciano va en busca de Rosa para preguntarle que hay de verdad en lo que le han contado, pero Rosa no está en su casa, Catalina es la que sufre el interrogatorio y, enamorada de Luciano, cobarde para confesar su falta, la arroja sobre su hermana aprovechándose de la mala interpretación de Luciano. Y hay un instante de emoción en que el pianista busca los labios de Catalina, y estalla un beso.

... Luciano se casará con Catalina. Pero no falta quien diga a Rosa de la traición de Catalina, y surge el choque dramático entre las dos hermanas. Pero Rosa considera que su destino es vivir eternamente sacrificada: al perder a su madre, su dolor fué aumentado por la huida de su hermana. Su soledad y su abandono fueron interrumpidos por el inmenso dolor de ver regresar a su hermana enferma y deshonrada. Y ella que por Catalina se había sacrificado siempre, se encuentra al fin con la mayor de las ingratitudes.

... Catalina se casa y se va, pero en esta vez, Rosa no se quedará sola, traerá con ella al niño y convencida de que su vida es un perpetuo sacrificio resuelve presentarlo ante la sociedad como su hijo. ... ¡Un pecado de su juventud!

Este es a grandes rasgos el argumento que tiene la cinta estrenada anoche. Sentimos verdadera satisfacción de que la segunda película de la «Azteca Film» pertenezca a nuestro inteligente colaborador y sentimos el triunfo suyo como nuestro. José Manuel Ramos es uno de los literatos jóvenes que sin gran bombo y sin muchas pretensiones, trabaja con más constancia y con mayor provecho.

JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ (JR.)



El joven poeta José Manuel Ramos.

Imagen 7. Columna de José María Sánchez (1917) dedicada a la película *Alma de sacrificio* (Fuente: *Mefistófeles*, N. 23, 21 de julio de 1917, p. 9).



Imagen 8. Página dedicada a una escena de la película *Alma de sacrificio* de Joaquín Coss (1917) (Fuente: *Mefistófeles*, N. 23, 21 de julio de 1917, p. 1).

En su incursión como pionero en la reseña, crónica y crítica cinematográficas como Salustiano para la revista *Mefistófeles*, José Manuel Ramos apeló al «verdadero nacionalismo». Al lado del pintor Carlos E. González, atendió la dirección artística y adaptación de *Tepeyac* (1917), basada en el texto *La fiesta de Guadalupe* de Ignacio Manuel Altamirano, y en la historia sobre las apariciones marianas del presbítero Luis Becerra Tanco; donde se rescata un texto muy ilustrativo de Altamirano para marcar la trascendencia del culto a la Guadalupeana en México. Esto se puede ver el inicio de la cinta (tercer fotograma 0:05):

El día que no se adore a la Virgen del Tepeyac en esta tierra, es seguro que habrá desaparecido, no solamente la nacionalidad

mexicana, sino hasta el recuerdo de los moradores del México Actual.

Considerada una joya del cine silente mexicano, *Tepeyac* (1917) es un documento histórico que ha sido restaurado y musicalizado por la Filmoteca de la UNAM. La cinta fue rescatada por el historiador universitario Aurelio de los Reyes y restaurada por la institución universitaria a partir de los negativos y positivos de nitrato de celulosa.

Tepeyac gira en torno a las apariciones de la Virgen de Guadalupe. La cinta presenta imágenes de la Villa de Guadalupe en 1917, las costumbres populares, donde los actores del filme se mezclan con el pueblo que disfruta de su religiosidad. Es de las pocas películas silentes mexicanas que pueden apreciarse de manera íntegra.



Imagen 9. Algunas escenas tomadas del restaurado filme *Tepeyac* (1917) [2019] (Fuente: *Cuadernos de restauración de la Filmoteca*, 2019, Vol. 1. México: Filmoteca UNAM / AMACC).

Para *Confesión trágica* (1919), adaptó el poema *Fray Juan* de José Velarde; y junto con Carlos E. González, Ramos realizó la dirección artística.

Poco después, adaptó y dirigió el argumento de Carlos Noriega Hope para *Viaje Redondo* en 1919, al año siguiente atendió la adaptación y dirección de *El Zarco* (1920), novela de Ignacio Manuel Altamirano, segunda obra de este escritor adaptada al cine por él.

OCTUBRE, 1920 CINE-MUNDIAL PÁGINA 385

MARTÍNEZ Y CIA.
LA CINEMA
MEXICO D.F.

Nuestra tercera producción del año

“EL ZARCO”

Adaptación de la novela de
Ignacio M. Altamirano

Interpretación del joven Sportman
MIGUEL CONTRERAS TORRES

Secundado por
Enrique Cantalauba

y
Gilda Chavarri - Graciela de Zarate
y Luis Santamaria

:: :: 200 COMPARSAS :: ::

Dirección de José Manuel Ramos
Fotografía de Julio Lamadrid

Distribuida por
MARTÍNEZ y CIA.
Oficinas: Donceles 10 México D. F.
Cables: “LA CINEMA”

MARTÍNEZ Y CIA.
LA CINEMA
MEXICO D.F.

Memorizar esta cartela al dirigirse a los anunciantes

Imagen 10. Publicidad de la distribuidora Martínez y Cía. para la película *El Zarco* (Fuente: *Cine Mundial*, octubre de 1920, p. 25).

Pero fue en *El automóvil gris* donde el poeta consolidó su trabajo de adaptación, no sólo por ser una de las obras más importantes de la cinematografía nacional; sino también por retratar de forma precisa los ambientes y núcleos sociales que constituían al México de las primeras décadas del siglo XX. Se trata de una película con base en un guion bien logrado y expresivo creado por él.



Imagen 11. Algunas imágenes promocionales del filme *El automóvil gris* (Rosas, 1919) (Fuente: Archivo de la Filмотeca de la UNAM).

La cinta fue «un negocio descomunal. Se estrenó en 19 cines, llegando a proyectarse en 23 en una misma tarde» (Crónica de México 1920: 25).

Para la filmación de la película Enrique Rosas preparó el libreto de *El automóvil gris*. Primero estableció una relación de hechos

con la cercana colaboración del policía Juan Manuel Cabrera, “aprehensor personal de la mayoría de los miembros de la banda” y la asesoría del periodista Miguel Necochea; luego sometió aquella base documental a un tratamiento literario cercano al folletín y finalmente encargó al poeta José Manuel Ramos la adaptación cinematográfica propiamente dicha. (Cineteca Nacional 1981: 11, 14)

Ramos adaptó el drama de Manuel José Othón, *Hasta después de la muerte*, que dio título a la película dirigida por Ernesto Vollrath en 1920. También en 1920, adaptó el cuento de Guillermo Ross, *Partida ganada*, para la película homónima dirigida por Enrique Castilla. Luego, tomó el poema *Amnesia* de Amado Nervo para la película homónima —también llamada *Dos almas en una*—realizada por Ernesto Vollrath en 1921. Adaptó la zarzuela de Federico Carlos Kegel para la película homónima *En la hacienda* (1921). De igual manera, adaptó la obra de José López Portillo y Rojas, *La parcela*, para ser llevada a la pantalla con la dirección de Ernesto Vollrath (1921). Además, fue director de uno de los primeros ensayos de cine sonoro, valiéndose de una canción de Agustín Lara, *Cautiva* (1929).

9. Conclusión

Lo expuesto hasta aquí nos revela la importancia de la contribución del escritor José Manuel Ramos Cervantes en el primer cine mexicano, íntimamente relacionada con la literatura, con adaptaciones de obras de Ignacio Manuel Altamirano, Carlos Noriega Hope, Amado Nervo, Federico Carlos Kegel, Manuel José Othón y José López Portillo y Rojas. *En la novedad de la patria* del México posrevolucionario se anhelaba un país en paz y el cine sería el mejor refugio para soñar con la prosperidad pospuesta. Los hacedores del cine aprendían de los problemas inherentes a la producción, distribución y exhibición; pero, sobre todo, los escritores-

adaptadores y directores enfrentaron el dilema sobre si el cine debía ser copia fiel de la novela.

En este sentido, José Ma. Sánchez García en «Historia del Cine Mexicano» publicada en *Cinema Repórter* de 1952 rescata lo que en su momento publicó David Work en su sección «Momento Fílmico» de *El Heraldo* (1923):

Desde luego hallamos que la película [*La parcela*, 1922] abunda en diferenciaciones sobre el texto de la novela, ya que, en ésta, trabamos conocimientos con un hombre de edad llamado Don Miguel, y en cambio no descubrimos en las quinientas páginas de la novela el cobardón interpretado por Carrillo de Albornoz. Desde ese punto de vista se ha faltado a la verdad de lo escrito en el texto, pero el adaptador cinematográfico salva su responsabilidad diciendo que él no ha hecho un esqueleto cinematográfico de la novela, si no que se ha inspirado en unos pasajes de ella para formar el manuscrito cinematográfico; teniendo en cuenta lo anterior, el defecto de la película se atenúa y desaparece completamente cuando se tiene la oportunidad de verla proyectada en la pantalla. En efecto “La Parcela”, película de la E.V. Films, es sin embargo de las modificaciones del preclarísimo poeta Don José Manuel Ramos, una de las mejores producciones logradas en México. (Dávalos y Flores 2013: 145)

Con once títulos en los que intervino, entre 1917 y 1922, el poeta Ramos Cervantes, el «romántico del cinematógrafo» se reveló como uno de los mayores exponentes del cine silente mexicano, con *Tepeyac* (1917) y *El automóvil gris* (1919), dos filmes que podemos admirar al día de hoy en sus versiones restauradas y completas.

ANEXO

PELÍCULAS DEL POETA, PERIODISTA, ESCRITOR Y GUIONISTA MANUEL RAMOS (1917-1922)

Como se aprecia en la relación de películas en las que intervino, y que a continuación se muestra, la incursión de José Manuel Ramos Cervantes en el cine silente mexicano está íntimamente relacionada con la literatura.

Cuadro 1. ALMA DE SACRIFICIO (1917)

Nombre de la película	<i>Alma de sacrificio</i>
Producción	1917, Enrique Rosas y Mimi Derba; Azteca Film
Dirección	Joaquín Coss
Argumento	José Manuel Ramos
Fotografía	Enrique Rosas
Música	Miguel Lerdo de Tejada
Intérpretes	Mimi Derba (Rosa), Emilia Ruiz del Castillo (<i>Catalina</i>), Salvador Arnaldo (<i>Mjares</i>), Manuel Campa Siliceo (<i>Ramiro</i>), Nelly Fernández, Pilar Cota, Josefina Maldonado, Fernando Ibáñez, Alberto Morales, José Morales, Manuel Arvide, Salvador Quiroz, Anita Omaña, María Caballé, Rodolfo Navarrete, Pedro de la Torre, Salvador Calvet, Socorro Astol, Sara García y María Ríos, Julio Taboada.
Metraje	7 rollos
Fecha de estreno	20 de julio de 1917, Teatro Arbeu
Título de Rodaje	<i>Al morir de amor</i>
Obra en la que se basa Segunda película presentada por la "Azteca Films". El argumento fue escrito por el poeta José Manuel Ramos. Género: melodrama de folletín	De la película, José M. Sánchez García recuerda que en ese momento él era director de la revista <i>Mefistófeles</i> , donde Ramos Cervantes colabora y comenta: "Algún diario de la mañana tachó el argumento de "Alma de Sacrificio" de poco original, y si de algo se puede ufanan el Sr. Ramos, es de la originalidad de su asunto, verdaderamente verosímil y cinematográfico. Vaya en abono del cronista en cuestión, mi absoluta ignorancia por las novelas de folletín, donde tal vez creería encontrar afinidades con el argumento de la película que nos ocupa, y que es un poderosísimo adelanto en nuestra cinematografía". (Sánchez, 1951, pp. 25-26). Película influenciada por el cine italiano en forma y contenido.

Cuadro 2. TEPEYA (1917)

Nombre de la película	<i>Tepeyac / El milagro del Tepeyac</i>
Producción	1917, Films Colonial
Dirección	José Manuel Ramos, Carlos E. González y Fernando Sáyago
Argumento	José Manuel Ramos y Carlos E. González
Títulos	Rafael Bermúdez Zatarain
Fotografía	Ladislao Cortés
Intérpretes	Beatriz de Córdoba (Concepción Muñoz) (Virgen de Guadalupe), Gabriel Montiel (Juan Diego), Pilar Cota (Guadalupe Flores), Emilia Otaza (la madre), Roberto Arroyo Carrillo (Carlos Fernández), José Manuel Ramos (fray Bernardino de Sahagún), Carlos González, Luis García Carrillo y Pedro Walker (misioneros)
Metraje	1,516 m. 5/6 rollos Duración de la versión restaurada por la filmoteca de la UNAM (2019): 65:30 minutos. Es uno de los pocos largometrajes silentes mexicanos que se conservan hoy en día.
Obras en las que se basa <i>La fiesta de Guadalupe</i> (1880) de Ignacio Manuel Altamirano, e. <i>Aparición de la Virgen María Nra. Sra. de Guadalupe y origen de su milagrosa imagen</i> de Luis Becerra Tanco (1780)	Al lado del pintor Carlos E. González, José Manuel Ramos atendió la dirección artística y adaptación de <i>Tepeyac</i> , basada en el texto <i>La fiesta de Guadalupe</i> de Ignacio Manuel Altamirano, y en <i>APARICIÓN DE LA VIRGEN MARIA NRA. SRA. DE GUADALAUPE Y ORIGEN DE SU MILAGROSA IMAGEN</i> del presbítero Luis Becerra Tanco: Al inicio del filme se rescata un texto muy ilustrativo de Altamirano para marcar la trascendencia del culto a la Guadalupana en México. Esto se puede ver el inicio de la cinta (tercer fotograma 0:05): <i>El día que no se adore a la Virgen del Tepeyac en esta tierra, es seguro que habrá desaparecido, no solamente la nacionalidad mexicana, si no hasta el recuerdo de los moradores del México Actual. Tepeyac es la primera película mexicana que se ocupó de la tradición de venerar a la Virgen de Guadalupe en México. Basada en el texto de un escritor de posturas liberales del siglo XIX, Ignacio Manuel Altamirano, publicado en la revista La República, el 12 de diciembre de 1880.</i>

Cuadro 3. VIAJE REDONDO (1919)

Nombre de la película	<i>Viaje redondo</i>
Producción	1919, Agustín Elías Martínez, Cía. La Cinema.
Dirección	José Manuel Ramos
Argumento	Adaptación de José Manuel Ramos, sobre historia de <i>Silvestre Bonnard</i> (Carlos Noriega Hope)
Fotografía	Julio Lamadrid
Intérpretes	Leopoldo "Cuatezón" Beristáin (Don Chon, Ascensión Salpuldido), Lucinda/Lucina Joya, Alicia Pérez, Armando López, Manuel y Alfonso "Pompín" Iglesias, Joaquín Pardavé, Lupe Rivas Cacho, Marieta Fernández, Marieta Fernández, Matilde Soane, Maria Sedano.
Metraje	5 rollos
Fecha de estreno	12 de junio de 1920. Cines: Venecia, San Juan de Letrán, San Hipólito, Trianón, Casino y América.
Obra en la que se basa Género: comedia Sobre argumento de <i>Viaje redondo</i> original de Carlos Noriega Hope, adaptado y dirigido por José Manuel Ramos.	Adaptó y dirigió el argumento de Carlos Noriega Hope para <i>Viaje Redondo</i> en 1919. De raíces en las "tandas" del teatro de revista. Esta comedia cuenta los apuros de un fuereño en la capital: el provinciano Don Chon, interpretado por Leopoldo Cuatezón Beristáin, mismo que entre otros momentos, se aventura por la «aristocrática» calle de Plateros y el Zócalo a lomo de burro. Esto se tomó como una parodia del charro mexicano.

Cuadro 4. CONFESIÓN TRÁGICA / TRÁGICA CONFESIÓN (1919)

Nombre de la película	<i>Confesión trágica / Trágica confesión</i>
Producción	1919, Javier Frías Beltrán de Film o Films Colonial México.
Dirección	José Manuel Ramos, Carlos E. González y Fernando Sáyoag
Argumento	José Manuel Ramos, sobre el poema Fray Juan de José Velarde
Fotografía	Julio Lamadrid
Intérpretes	María Mercedes Ferriz, José Manuel Ramos, Alberto Fuentes, Carlos E. González, Guillermo Luzuriaga (Solón de Mel), Eduardo Villaseñor
Metraje	1,500 m; 5/6 rollos
Fecha de estreno	15 de noviembre de 1919, Salón Rojo.
Obra en la que se basa Poema Fray Juan, de José Velarde, adaptación de José Manuel Ramos.	La película se proponía expresar cinematográficamente las ideas del poema y eso explica que los versos y las estrofas del mismo constituyeran las leyendas de la película. El poema trata de las penas de un hombre que, desilusionado del mundo, ingresa al monasterio; el destino le depara escuchar la confesión de una mujer a la que creyó infiel a su amor. Confesión trágica fue filmada en Tepozotlán. "La fotografía es espléndida en este film, y ha revelado en México al señor Lamadrid como un experto cinefotógrafo; hay escenas de Tepozotlán que parecen arrancadas de un cuadro de Greco; domina el claroscuro, y todos los primeros churriguerescos de los altares brillan intensamente como joyas extraídas de empolvado arcón. (...) "Mi amigo José Manuel Ramos, no obstante, su buena voluntad, no logra estar a la altura de su papel: el personaje que interpretó es el eje del poema y se requiere, para sentirlo, un enorme temperamento dramático y una gran experiencia teatral, cosas que él no posee en absoluto. Y, por último, después de felicitar a todos los intérpretes de esta película, que de todas maneras es una buena película..." (Bonnard, 1919). Bonnard es seudónimo de Carlos Noriega Hope.

Cuadro 5. EL AUTOMÓVIL GRIS / LA BANDA DEL AUTOMÓVIL GRIS (1919)

Nombre de la película	<i>El automóvil gris / La banda del automóvil gris</i>
Producción	Entre marzo y noviembre de 1919, Enrique Rosas, Azteca Films S.A. / Rosas y Cia
Dirección	Enrique Rosas, Joaquín Coss y Juan Canals de Homs
Argumento	José Manuel Ramos, sobre historia de Enrique Rosas y Miguel Necochea, con la colaboración documental de Juan Manuel Cabrera. Adaptación de José Manuel Ramos
Fotografía	Enrique Rosas
Montaje	Miguel Viguera; Enrique Rosas (supervisión)
Intérpretes	Juan Canals de Homs (<i>Higinio Granda</i>), Joaquín Coss (<i>don Vicente González</i>), Juan Manuel Cabrera (<i>inspector</i>), Ángel Esquivel (<i>Francisco Oviedo</i>), Manuel de los Ríos (<i>Ángel García Chao</i>), Miguel Ángel Ferriz (<i>Rafael Mercadante</i>), Valentín Asperó (<i>Luis Hernández</i>), Enrique Catalaúba (<i>Rubio Navarrete</i>), Gerardo López del Castillo (<i>Luis León</i>), Ernesto Finance (<i>Bernardo Quintero</i>), María Mercedes Ferriz (Carmen), Dora Vila (<i>Ernestina</i>), María Teresa Montoya (<i>Mujer de Risco</i>), Russo Conde (<i>El plegado</i>), Francisco Pesado (<i>José Fernández</i>), Carlos E. González (<i>Santiago Risco</i>), Jesús Ojeda (<i>Ángel Fernández</i>), Alfonso Vallejo (<i>El Español</i>), Antonio Galé (<i>el millonario Mancera</i>), José Torres Ovando (<i>Quiñonez</i>), Carlos Obregón (<i>padre de Ernestina</i>), Francisco Ferriz.
Metraje	24 rollos; serial de 12 episodios: 1) El rapto, 2) Cara a cara, 3) El explotador, 4) La esquila de defunción, 5) La estratagema, 6) ¡Sálvese el que pueda!, 7) Un papel insignificante, 8) el hombre de la cicatriz, 9) En la chapa del alma, 10) José, Francisco y Bernardo, 11) Un patibulo, 12) Un misterio
Fecha de estreno	11 de diciembre de 1919, en 19 cines: Casino, Teatro Colón, Parisiana, San Juan de Letrán, San Hipólito, Venecia, Royal, Triánón, Salón Rojo, Teatro Granat, Olimpia, Alarcón, Santa María la Ribera, Las Flores, Montecarlo, Garibaldi, Progreso, Vicente Guerrero, Fausto, Alcázar.
Obra en la que se basa Basada en hechos reales de una banda de asaltantes en 1915.	Adaptación cinematográfica de José Manuel Ramos Compuesta por 24 rollos, este serial mudo de 12 episodios narra los atracos de una banda de ladrones, que vestidos con atuendo militar, del ejército carrancista, asolaron la ciudad de México durante el año de 1915 durante la revolución mexicana. La banda aterroriza a la burguesía capitalina mientras un detective les sigue la pista. En la película se interpreta a sí mismo el jefe policiaco Juan Manuel Cabrera quien dirigió la captura de los asaltantes y aportó documentación sobre su aprehensión. Además, al final de la película se muestra el fusilamiento real de los asaltantes. La banda del automóvil gris es considerada la mejor cinta muda del cine mexicano.

Cuadro 6. PARTIDA GANADA (1920)

Nombre de la película	<i>Partida ganada</i>
Producción	1920, Agustín E. Martínez; Martínez y Cia. / La Cinema
Dirección	Enrique Castilla
Argumento	José Manuel Ramos, sobre cuento de Guillermo Ross
Fotografía	Julio Lamadrid
Intérpretes	José Torres Ovando (<i>Don Juan</i>), Rutilla Urriola, Fabio Acevedo (<i>El viejo Mendoza</i>), Enrique Castilla (<i>Antonio</i>).
Metraje	8 rollos
Fecha de estreno	10 de julio de 1920, Venecia, San Juan de Letrán, Trianón, Palace, América, Teatro Casino, San Hipólito.
Obra en la que se basa <i>Partida ganada</i> cuento de Guillermo Ross, adaptado por José Manuel Ramos.	Esta película es reconocida en las crónicas cinematográficas de la época como meritoria por mostrar el alma sencilla y a la vez complicada de los charros. Además de mostrar paisajes como Xochimilco.

Cuadro 7. EL ZARCO / LOS PLATEADOS (1920)

Nombre de la película	El Zarco / Los plateados
Producción	1920, Miguel Contreras Torres y Agustín E. Martínez; Izamal Film/La Cinema/Martínez y Cia
Dirección	José Manuel Ramos
Argumento	Miguel Contreras Torres y Rafael Bermúdez Zataráin, sobre novela de Ignacio Manuel Altamirano.
Fotografía	Julio Lamadrid; Luis G. Santamaría (operador).
Intérpretes	Miguel Contreras Torres (<i>Nicolás</i>), Gilda Chávarri (<i>Manuelita</i>), Graciela de Zárate (<i>Pilar</i>), Enrique Cantalúba (<i>El Zarco</i>), Luis G. Santamaría (<i>El Tigre</i>), Julio Navarrete, capitán José Olmos y "200 comparsas".
Metraje	2,000 m: 7 rollos
Fecha de estreno	6 de noviembre de 1920, Venecia, San Juan de Letrán, América, Trianón, San Hipólito (suspendida la exhibición el mismo día); 6 de enero de 1921, San Juan de Letrán, Venecia, Trianón, San Hipólito, América, Parisiana. Aurelio de los Reyes, en <i>Medio siglo de cine mexicano, 1896-1947</i> (Trillas, 1987) menciona como secuela de <i>El Zarco</i> a la película <i>El Chato</i> , "interpretada por los mismos actores"
Obra en la que se basa <i>El Zarco</i> , novela del escritor, periodista y educador mexicano Ignacio Manuel Altamirano, considerada la más sobresaliente de su producción narrativa. Fue escrita entre 1884 a 1886 y publicada póstumamente en 1900.	<i>El Zarco</i> , relata los episodios de lucha, amor y venganza desatados en Yauhtepec, Morelos, por la violenta irrupción de los bandidos de tierra caliente. Es un relato romántico que surge entre la señorita más hermosa y rica de Yauhtepec, Manuelita, y el jefe de los plateados, que tenían aislada a Tierra Caliente en el sur del Estado de México durante la Guerra de Reforma en 1861. Manuela, ha desestimado una y otra vez las proposiciones de compromiso de Nicolás, el metalúrgico del pueblo, un hombre de origen nativo muy respetado, que le ofrece el mismo nivel de vida al que ella está acostumbrada. Pero Manuelita estaba enamorada del celeste de los ojos de Zarco, el criminal, ladrón interestatal, tramposo y asesino, quien por entonces amenazó con sus fechorías. La joven se escapa con el sinvergüenza. El final es trágico: la pareja es asesinada.

Cuadro 8. HASTA DESPUÉS DE LA MUERTE (1921)

Nombre de la película	Hasta después de la muerte
Producción	1920, Germán Camus; Ediciones Camus
Dirección	Ernesto Vollrath
Argumento	Adaptación de José Manuel Ramos, sobre obra de Manuel José Othón
Fotografía	Ezequiel Carrasco
Intérpretes	Emma Padilla, Elvira Ortiz, Aida Verdas, Enrique Cantalaúba, Antonio Galé, Armando Bolio Ávila, Eduardo Martorell, Manuel Mario Irigoyen, Dr. Petris de Saint-Amant, Agustín Carrillo de Albornoz, Guillermo Hernández Gómez, Matilde Cires Sánchez, Josefina Maldonado.
Metraje	8 rollos
Fecha de estreno	8 de abril de 1921, San Juan de Letrán, Trianón Palace, Venecia, América.
Obra en la que se basa <i>Hasta después de la muerte</i> , obra de teatro de Manuel José Othón. Drama en tres actos, en verso. Estrenada en el Teatro Alarcón de San Luis Potosí, el 30 de diciembre de 1883.	Historia de amores desafortunados. El tema de la maledicencia en <i>Hasta después de la Muerte</i> queda supeditado al sentimiento de honor y de honra que constituye el nervio central del drama. Los siguientes versos que bien podrían servir a modo de definición o interpretación tácita del mismo, no sólo nos revelan el espíritu de la obra: CARLOS.- De ningún modo. / Pagaréis vuestro delito. / ¡Mucha sangre necesito / para borrar tanto todo! / Quiero en tu sangre lavar (A Román) / la mancha de mi deshonra; / y al que pregunte por mi honra, / ve que le has de contestar. (A Consuelo). FERNANDO.- Sí; ¡por mi alma! / Yo lavaré con su sangre / de mi deshonra las manchas, / para que limpio y altivo / me vea Madrid mañana. / ¡Y sepan, ¡voto al infierno! / los seres que así me infaman, / cómo por la honra se muere! / cómo por la honra se mata!. CARLOS.- Pues de ésta o aquélla suerte (sic) / recaerá sobre tu padre / la deshonra de tu madre, / ¡hasta después de la muerte! (Othón, 1884). Drama donde la calumnia se ceba en seres inocentes imaginando un "triángulo" que sólo existe en los maledicentes.

Cuadro 9. EN LA HACIENDA (1922)

Nombre de la película	<i>En la hacienda</i>
Producción	1921, Germán Camus; Ediciones Estudios Camus
Dirección	Ernesto Vollrath
Argumento	Adaptación de José Manuel Ramos, sobre libreto de Federico Carlos Kegel de la zarzuela <i>En la hacienda</i> o <i>Rancho grande</i> , con música de Roberto Contreras Jáuregui
Fotografía	Ezequiel Carrasco
Intérpretes	Elena Sánchez Valenzuela (<i>Petritilla</i>), Guillermo Hernández Gómez (<i>Bias</i>), Elvira Ortiz, Luis Ross (<i>Pepe</i>), Agustín Carrillo de Albornoz (<i>Pascualito</i>), Enrique Castilla, Antonio Galé, Clodomiro Morales, Rosa del Castillo, Armando López, Elisa Asperó (<i>la madre de Pepe</i>).
Metraje	8 rollos
Fecha de estreno	20 de enero de 1922, Ufa Cinco de Mayo, Trianón Palace, Santa María la Redonda, Parisiana, Venecia, América, San Juan de Letrán, San Hipólito, Fénix, Bucareli, Briseño, México, Fausto, Lux.
Obra en la que se basa Adaptación de la zarzuela, de crítica social y denuncia. <i>En la hacienda</i> (1907) del periodista y dramaturgo jalisciense, Federico Carlos Kegel.	<i>En la hacienda</i> marcó el nacimiento de un género cinematográfico que proliferó por varias décadas en el cine nacional: el melodrama ranchero. Quince años más tarde, otro melodrama ranchero, <i>Allá en el rancho grande</i> (Fernando de Fuentes, 1936), abriría los mercados de habla hispana para el cine mexicano. El semanario <i>El Universal Ilustrado</i> de la capital mexicana, organizó un concurso para designar a la mejor película de 1921. En 28 de febrero de 1922 se cerró la votación del público –3000 participantes– y <i>En la hacienda</i> resultó ganadora (<i>El Universal</i> , "Mochilazo en el tiempo", 28 de enero de 1922). Si nos remitimos a la obra de Kegel vemos que la zarzuela plantea –en esencia– la abolición de la explotación y el abuso de los hacendados hacia la peonada, pero esta transformación ha de darse desde la peonada misma, con la lucha frontal, cara a cara y sin miramientos; de la misma manera Kegel, considera que para la emancipación verdadera del trabajador mexicano de la época porfiriana, era menester la instrucción educativa y la desfanatización religiosa, a fin de que "el cuerpo y la conciencia" del trabajador pudieran aspirar a la libertad que más tarde daría frutos con la incipiente Revolución Mexicana.

Cuadro 10. AMNESIA / DOS ALMAS EN UNA (1922)

Nombre de la película	<i>Amnesia / Dos almas en una</i>
Producción	1921, Germán Camus; Ediciones Estudios Camus
Dirección	Ernesto Vollrath
Argumento	Adaptación de José Manuel Ramos, sobre novela corta de Amado Nervo
Fotografía	Ezequiel Carrasco
Intérpretes	Elvira Ortiz (<i>Luisa/Bianca</i>), Guillermo Hernández (<i>Pablo</i>) Agustín Carrillo de Albornoz (<i>Antonio Arévalo</i>), Lilia de Golconda (<i>Concha</i>), Antonio Galé (<i>doctor</i>), Armando Bolio Avila (<i>Enrique Córdoba</i>).
Metraje	7 rollos
Fecha de estreno	4 de marzo de 1922. San Juan de Letrán, Triánón Palace, Venecia, Santa María la Redonda, Bucareli, América, Briseño, Lux.
Obra en la que se basa	En esta narración tenemos a un hombre enamorado de una mujer cruel que, tras un mal parto en el que casi se desangra, le sobreviene una anemia cerebral y, finalmente, una total amnesia. Entonces, el marido tiene la oportunidad de educarla en una suerte de nuevo Pigmalión que, según su voluntad, da forma a la mujer como el escultor a la piedra. El resultado es la mujer perfecta, sumisa, angelical, totalmente entregada a su amado. Tras un periodo de felicidad, sobreviene la catástrofe: la recuperación de la memoria, con la consiguiente desaparición de la mujer celestial y la vuelta a la conciencia de la antigua y maléfica mujer quien no sobrevive mucho tiempo. La película constaba de 7 partes y es señalada como aristocrática por la ambientación de la trama.

Cuadro 11. LA PARCELA (1923)

Nombre de la película	<i>La parcela</i>
Producción	1922, Ernesto Vollrath; E. V Films/Ediciones Camus
Dirección	Ernesto Vollrath
Argumento	Adaptación de José Manuel Ramos de la novela homónima de José López Portillo y Rojas
Fotografía	Enrique Solís (interiores) y Feliz F. Schoedsack (exteriores).
Intérpretes	Guillermo Hernández Gómez (<i>el novio</i>), Carmen Bonifant (<i>la novia</i>), Marina Cabrera, Luis Ross, Miguel Agustín Carrillo de Albornoz, Carlota Santugini, Elvira Ortiz, Enrique Catalaúba, Juan Canals de Homs, Eduardo Sánchez, Clodomiro Morales, Isidro D'Olace/de Olace.
Metraje	7 rollos
Fecha de estreno	10 de febrero de 1923, Salón Rojo, Venecia, Bucareli
Obra en la que se basa	La trama de la novela gira alrededor de una prolongada disputa por un terreno entre dos hacendados: Pedro Ruíz, el propietario legal, y Miguel Díaz, el que intenta usurpar la tierra. Envuelto en la disputa por la tierra se encuentra el noviazgo de los hijos de los hacendados, Ramona y Gonzalo, un romance que promete subsanar las diferencias entre las familias y así concretar el poder local de los hacendados. Con la ayuda de un juez que no cede a la corrupción, el conflicto sobre la tierra parece resuelto y se realiza el matrimonio de los enamorados. No obstante, la decisión legal no es suficiente para acabar con el conflicto.

BIBLIOGRAFÍA

BERMAN, Marshall

1989 *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad.* México: Siglo XXI.

CINE MUNDIAL

1920 Publicidad de la distribuidora Martínez y Cía. para la película *El Zarco*, octubre, p. 25.

CINETECA NACIONAL

1981 *El automóvil gris. Guiones clásicos del cine mexicano.* México. Cuadernos de la Cineteca Nacional, N. 10.

Coss, Joaquín

1917 «*Alma de sacrificio*». *Mefistófeles*, N. 23, 21 de julio, p. 1.

CRÓNICA DE MÉXICO

1920 «Cine Mundial», octubre, p. 25.

DÁVALOS, Orozco y Villela FLORES

2013 *Historia del cine mexicano (1896-1929). Edición facsimilar de las crónicas de José María Sánchez García.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Actividades Cinematográficas.

DE CUÉLLAR, José

2005 *Ensalada de pollos.* México: Porrúa.

DE LOS REYES, Aurelio

1981 *Cine y sociedad en México 1886-1930. Vivir de sueños.* Vol. I. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Cineteca Nacional.

DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina

2005 «El café: refugio de literatos, políticos y de muchos otros ocios». En CLARK DE LARA, Belem y Elisa SPECKMAN (Eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. I. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 75-88.

EL DEMÓCRATA

1916 «Los artistas mexicanos del cinematógrafo son halagüeña esperanza», 19 de octubre, p. 3.

FILMOTECA DE LA UNAM

1917 *Tepeyac*. Carteles y fotografías.

1919 [2019] *Tepeyac*. Cuadernos de restauración de la Filmoteca, Vol. 1 con DVD incluido. México: Filmoteca UNAM / AMACC.

1919 *El automóvil gris*. Carteles y fotografías.

GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel

1992 *Las vistas. Una época del cine en México*. México: Colección Arte y Cultura / INEHRM.

LÓPEZ VELARDE, Ramón

1971 *Obras*. 1.^a ed. México: Fondo de Cultura Económica.

MAGAZINE BRILL

1911 [2016] «Conditions Which Govern the Type of Car of City Service». En GALLO, Rubén. *Los latinoamericanos de Proust*. México: Editorial Sexto Piso, pp. 64-66.

MANTECÓN, Ana Rosas

2016 «Un siglo de ir al cine. Urbanidad y diferenciación social en la Ciudad de México». *Ponto Urbe* [edición digital], Vol. 18, 31 de julio. Recuperado de <http://journals.openedition.org/pontourbe/3110>

MAPLES ARCE, Manuel

1967 *Soberana juventud*. 1.^a ed. Madrid: Editorial Plenitud.

MCNALLY, Rand y compañía

1910 [2022] Mapa. Compañía de Tranvías de México: Líneas y propiedades en la Ciudad de México. Nueva York: Rand McNally and Company. *Library of Congress*. Recuperado de <https://www.loc.gov/item/2012593202/>

McLUHAN, Marshall

1972 *La galaxia Gutenberg. Génesis del homo typographicus*. Madrid: Aguilar.

MEFISTÓFELES

1917 «Cine», N. 2, 24 de febrero, p. 3.

1917 «Directorio Cinematográfico», N. 3, 6 de marzo, p. 11.

MÉLIÈS, Georges (director)

1902 *Le voyage dans la lune*. Filme cinematográfico. Producido por G. Méliès. Francia: Star-Film, 14 min.

MINA, Santiago

2018 «Restauran *Tepeyac*, película de 1917. Intervención de Filmoteca UNAM y la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas». *Gaceta UNAM*, 26 de febrero. Recuperado de <https://bit.ly/3QrDhKi>

MIQUEL, Ángel

1995 *Por las pantallas. Periodistas mexicanos del cine mudo*. México: Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica (CIEC) de la Universidad de Guadalajara.

1997 *Los poetas van al cine. Pantallas de papel*. México: Juan Pablo Editor / IMCINE.

MONTERDE, Francisco

1959 *Carlos Noriega Hope, 1896-1934*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

NORIEGA Hope, Carlos

1920 *El mundo de las sombras. El cine por fuera y por dentro*. 1.^a ed. México: Editorial Andrés Botas e hijo.

NORIEGA HOPE, Carlos [Silvestre Bonnard]

1919a [1996] «El automóvil gris». *El Universal*, 13 de diciembre. En GARRIDO, Felipe. *Luz y sombra. Los inicios del cine en la prensa de la ciudad de México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 343-346.

1919b [1996] «Vanidad de vanidades». *El Universal*, 18 de noviembre. En GARRIDO, Felipe. *Luz y sombra. Los inicios del cine en la prensa de la ciudad de México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 338-343.

1921 [1996] «La locura en el cinematógrafo. El Gabinete del Dr. Caligari». *El Universal*, 11 de diciembre. En Garrido, Felipe. *Luz y sombra. Los inicios del cine en la prensa de la ciudad de México*, pp. 377-382.

1932 [1973] «Los tiburones de la cinematografía». *El Ilustrado*. 31 de marzo. En Reyes de la Maza, Luis. *El cine sonoro en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 263-267.

OTHÓN, Manuel José

1884 *Después de la muerte, drama en tres actos, en verso*. San Luis Potosí, SLP: Imprenta Dávalos.

QUIRARTE, Vicente

2016 *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México 1950-1992*. México: Editorial Cal y Arena.

RAMÍREZ, Gabriel

1989 *Crónicas del cine mudo mexicano*. México: Cineteca Nacional.

RAMOS, J. Manuel [Salustiano]

- 1917 «Directorio Cinematográfico». *Mefistófeles*, N. 3, 6 de marzo, p. 11.
1917 «Pina Menichelli». *Mefistófeles*, N. 9, 14 de abril, p. 12.
1917 «Cines “La Luz”». *Mefistófeles*, N. 20, 30 de junio, p. 17.

REVUELTAS, José

- 1991 *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. México: Ediciones ERA.

REYES, Alfonso

- 1995 *Obras completas. Tomo II. La crítica de las formas*. México: Fondo de Cultura Económica.

SÁNCHEZ, José

- 1917 «Alma de sacrificio». *Mefistófeles*, N. 23, p. 9.

TOSCANO, Carmen

- 1996 *Memorias de un mexicano*. México: Fundación Carmen Toscano.

YÁÑEZ, César y Marc BADIA-MIRO

- 2011 «El consumo de automóviles en la América Latina y el Caribe (1902-1930)». *El trimestre econ* [versión online], Vol. 78, N. 310. Recuperado de https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-718X2011000200317#t2

SANTA PELÍCULA: LA AVENTURA CINEMATOGRAFICA DE FEDERICO GAMBOA

Azucena Mecalco López
Universidad Nacional Autónoma de México

1. Introducción

Juan Rulfo, Carlos Fuentes o José Emilio Pacheco son solo algunos de los nombres de reconocidos literatos mexicanos que encontraron en la cinematografía una forma de otorgarle a sus obras una nueva forma de vida, en donde la narrativa se transformaba en imágenes que llegaban a públicos nacionales e internacionales, mostrando las formas de vida, contextos e ideas de toda una sociedad. Como indica Marc Ferro (1995), «el film se observa como una imagen objeto, cuya significación va más allá de lo puramente cinematográfico; no cuenta sólo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento socio histórico que permite» (39).

Sin dejar de lado esta idea, es preciso recordar que también Pierre Sorlin (1985) se dio a la tarea de remarcar la importancia de entender al cine como el resultado de un conjunto de manifestaciones capaces de encapsular grupos sociales, afirmar las relaciones entre ellos, identificar los mecanismos ideológicos que los construyen y, también, reforzar los estereotipos reconocidos por dichos grupos. Tanto la perspectiva de Ferro como la de Sorlin nos hablan de esa composición cinematográfica que nos acerca a conocer e interactuar con formas de vida, no solo de lugares remotos; sino incluso del propio país en una época distinta.

La literatura, su construcción y adaptación es una parte fundamental de ese intrincado conjunto de manifestaciones culturales que forman parte de la construcción cinematográfica mexicana. En su libro *Influencia de los*

escritores en la renovación del cine mexicano. De los sesenta y setenta del siglo XX (2018), Virginia Medina Ávila, rescata la larga historia del idilio cine-literatura, como una simbiosis artística que ayuda a ambas artes a consolidar nuevas vías de comunicación con el público; logrando, incluso, darles una nueva oportunidad a las obras literarias de ser descubiertas en su forma fílmica, y acercando al espectador a la literatura por medio de una primera interacción con la imagen en movimiento.

La relación literatura-cine, en México, data de los primeros años del cine silente argumental, un momento complejo para la joven industria mexicana del cine; pero, también, un momento sociopolítico convulso, en donde la censura era una característica de las formas de gobierno. Fue en ese contexto que Luis G. Peredo llevó a las pantallas de cine una obra controvertida por su contenido, pero también consumida por la población; una novela que se quedó grabada como parte de la cultura literaria nacional y que continúa siendo un referente hasta nuestros días, independientemente de sus detractores o sus partidarios: *Santa* de Federico Gamboa, un autor que detalló en sus obras las formas de vida más sórdidas del México porfiriano.

Santa (Antonio Moreno, 1932) está convertida en la primera película sonora de México, basada en la novela de Gamboa (1864-1938). La interrogante deviene pulcra y provocativa: ¿cuáles fueron los avatares para que la historia de *Santa* llegara a ese punto fundacional del cine parlante? Escrita en 1903, la novela *Santa* se vio representada en una versión silente, protagonizada en 1918 por Elena Sánchez Valenzuela y dirigida por Luis G. Peredo, pero su adaptación por Carlos Noriega Hope para la dirección de Antonio Moreno y protagonizada por Lupita Tovar, le encumbró en la historia del cine mexicano, pero aún más, ponderó la figura de su autor Federico Gamboa. De *Santa* vendrán otras versiones fílmicas: *Santa* con Esther Fernández y dirección de Norman Foster (1943); *Hipólito el de Santa* con Esther Fernández y bajo dirección de Fernando de Fuentes (1949); *Santa* con Julissa y dirección de Emilio Gómez Muriel (1969). La aventura cinematográfica de Federico Gamboa tiene extensión con otras dos de sus

novelas: *Suprema Ley* (1896), llevada al cine por Rafael E. Portas en 1936, y *La Llaga* (1913), dirigida por Luis G. Peredo en 1919 y Ramón Peón en 1937.

Debido a ello, este artículo, construido por medio de una exploración documental, tiene como finalidad hacer una revisión de la relación existente entre la novela *Santa* de Federico Gamboa, su transformación en obra cinematográfica silente y las repercusiones de la figura estereotípica de la prostituta en el cine mexicano, para ejemplificar la poderosa relación simbiótica que existe entre la literatura y el cine, como medios capaces de sintetizar el pensamiento de una época.

2. La ilusión del cinematógrafo: de las letras a las imágenes

Cuentan las leyendas que durante la primera exhibición de *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (*Llegada de un tren a La Ciudad*) de los hermanos Lumière (1896), en «en el Salon Indien del Grand Café de París» (López 2012: 144) muchos de los espectadores intentaron escapar para no ser atropellados por la amenaza metálica que se cernía sobre ellos. Tras la presentación y consumo de vistas cuyos contenidos se limitaban a mostrar las actividades cotidianas, el público, como señala Hugo Münsterberg (1916), comenzó a sentir la necesidad de que aquellas imágenes en movimiento le mostraran más que una escena de la vida común.

El cinematógrafo tuvo que adaptarse a tales necesidades antes de terminar con su vida apenas a un par de años de haber visto la luz. Pronto aparecieron personajes como Alice Guy (1873-1968) o Georges Méliès (1861-1938), quienes mostraron que el cinematógrafo contaba con la capacidad única de generar una hipotiposis colectiva. Ese proceso de «hipotiposis» se entiende en la literatura como la descripción de una imagen que suplanta al texto creando un proceso cognitivo que obligaba al cerebro a «pintar las cosas de tan vivos colores, que no parece que se estén oyendo ni leyendo, sino viendo» (González de Valdés 1814: 297).

El cinematógrafo logró presentar esas imágenes contenidas en palabras durante siglos de literatura y pensamiento humano, exponiendo que, más allá de buscar la sustitución de la palabra, su función primordial era complementarla: encontrar nuevas formas expresivas que acercaran a los públicos a la inmersión en las historias contadas y transmitidas en los anales de la literatura.

Ciencia ficción —*Le voyage dans la lune* (Méliès, 1896)—, terror —*Frankenstein* (Dawley, 1910)—, o el drama —*Sangre y arena* (De Baños, 1917)—, comenzaron a tomar obras literarias como punto de partida para la construcción de diégesis creíbles que lograsen despertar nuevos niveles de empatía con el espectador. Literatura y cine tomaron sus mejores herramientas para desplegar ante el público universos complejos en los cuales sumergirse.

No solo el cine europeo recuperó las letras como base de sus ficciones fílmica. En Latinoamérica, poetas, ensayistas o novelistas se acercaron al cine como una vía suplementaria donde sus palabras adquirirían movimiento. En Chile, por ejemplo, señala Patrick Duffey (2002):

El chileno Juan Marín (1900-1963), además de poeta y ensayista, era también piloto, médico y muy aficionado a todos los ritmos modernos de los años veinte y treinta, los ritmos de los últimos bailes, de los deportes nuevos y del cine, como se ve en los títulos de los poemas de su libro *Looping*: “Fox Trot”, “Shimmy”, “Josephine Baker”, “Spin”, “Boxing”, “Oceanic Film”.¹ El poema del epígrafe, “Klaxon”, establece una conexión entre dos de estos ritmos modernos, el del cine y el de los coches. Marín compara las imágenes que pasan por las ventanillas del coche (“las estaciones los viñedos el sol”) con las imágenes que pasan rápidamente por las pantallas del cine, utilizando el neologismo “cinematograficadízimamente”, una combinación ridícula de las palabras “cinematográfico” y “rapidísimamente”. Muchos

escritores iberoamericanos hicieron conexiones parecidas en sus obras literarias durante este período. La velocidad del cine mudo convirtió la velocidad cotidiana en algo nuevo, en un ritmo más acelerado, más ligero. El cine proporcionó un modo nuevo de percibir la velocidad del mundo moderno, por ejemplo, la velocidad de las imágenes que pasaban por las ventanillas de los vehículos rápidos. (417)

En otras latitudes, apuntan Laverde, Ligia, Montoya, Uribe y Tobar (2010) la fortuita relación entretejida entre el cine y la literatura colombiana, en aquel país, dando lugar a una creación identitaria. Por su parte, Virginia Medina y Gilberto Vargas (2020) expresan la intrínseca relación entre el medio cinematográfico y otras artes, en donde destaca la participación de personajes como Amado Nervo (1870-1919), José Manuel Ramos (1892-1980), Carlos Noriega Hope (1896-1934), entre otros personajes de las letras mexicanas. La participación de los literatos, no solo como materia prima de los guiones; sino incluso como adaptadores, críticos o revisores de estos, produjo una fusión que manifestó las ya entrañables raíces que surgieran en los primeros años de los filmes mexicanos de ficción.

Antes de que los frutos de esas relaciones pudieran ver la luz, el cine mexicano atravesó por una serie de etapas e hizo germinar, ya desde sus primeras vistas, a los estereotipos que se tatuarían en la memoria colectiva de los mexicanos, el charro, el bandolero, el pobre, el rico y, desde luego, la prostituta fueron algunos de esos primeros acercamientos a representar las costumbres y tradiciones de «lo mexicano» y «el mexicano» en el cine nacional, partiendo, en muchos casos de obras literarias ya consolidadas como parte de la cultura nacional.

3. De las calles de París a los prostíbulos mexicanos

Gracias a la estrecha relación entre Francia y México, el 14 de agosto de 1896 se realizó la primera exhibición del cinematógrafo Lumière en la calle de Plateros. El «aparato prodigioso» maravilló a la crítica, atrajo a los artistas, pero, sobre todo, le presentó nuevas formas de entretenimiento a una sociedad mermada aún por las extremas diferencias sociales, convirtiéndose en sinónimo del progreso que Porfirio Díaz enunciaba en sus discursos (De los Reyes 1983). México atravesaba por una etapa de estabilidad económica y un afrancesamiento impuesto tanto en el arte como la educación o la cultura.

Las políticas de Porfirio Díaz permitían el acceso y acogida de extranjeros, la creación de vías ferroviarias, carreteras, así como el impulso del comercio. Pese a la creciente censura a las libertades de reunión, asociación y expresión, Díaz promovió la aparición de la conciencia nacional, sentimientos cívicos para propiciar el desarrollo económico que, si bien no favoreció a la mayor parte de la población, sí permitió el avance artístico y las relaciones internacionales al fomentar la entrada de capitales extranjeros (Sánchez 2010).

En medio de ese contexto político en el cual, señala De los Reyes (1983), los alumbrados públicos apenas comenzaban el paso de la trementina y el gas a la luz eléctrica, aparecieron Claude Ferdinand Bon Bernard y Gabriel Veyre, quienes realizaron la toma de vista *El presidente Porfirio Díaz montando a caballo por el bosque de Chapultepec* (1896) y posteriormente 26 cintas más en donde se mostró al presidente en las más variadas circunstancias. El invento sorprendió a un país en donde el entretenimiento se limitaba a escasas salas de teatro o corridas de toro para una clase privilegiada, mientras que las clases menos favorecidas apenas contaban con las festividades religiosas o cívicas. Y sin respetar clase social, el alcoholismo formaba parte de las diversiones generales. Se extendía también entre la población una ola de suicidios cuyas causas se atribuían tanto al hastío o la desocupación laboral, como a la educación positivista y su separación de la Iglesia. El cinematógrafo

y las exhibiciones contaron, entonces, con amplia aceptación. Se realizaron funciones gratuitas e, incluso, se realizó la filmación del proceso de Antonio Navarro, soldado acusado de insubordinación, caso que atrajo la atención de los franceses (De los Reyes 1983).

El cine mexicano atravesó por una serie de etapas antes de consolidarse como industria. Cada una de ellas nos revela un estadio en la vida sociopolítica de México, pero también en las formas estéticas, las concepciones narrativas y las expresiones artísticas. Desde su formación como arte lumínico, hasta su llegada y adaptación a México, el cine se formó a sí mismo en contra de la censura, las restricciones y la lucha armada de una sociedad desigual. Absorbió la realidad mexicana y la transmutó en nuevas formas visuales que forman parte de nuestra memoria colectiva y documental.

El cinematógrafo se expandió de igual forma hacia las provincias y para el año 1900 había penetrado en gran parte del territorio nacional. Tal como señaló Münsterberg (1916), la vida cotidiana traspasada a las pantallas en un juego de luces que encapsulaban paisajes o personas atrapó la atención de grandes públicos que, en México, encontraron en el cine una forma de invertir su tiempo y alejarse del hastío de la vida en un país en donde, si bien la economía alcanzaba por primera vez en su historia un crecimiento sostenido, avances industriales, e integración de mercados que lo ponían al mismo nivel que países extranjeros como Francia (Tenorio y Gómez 2018), solo unos cuantos se beneficiaban con ello.

Durante el Porfiriato, el cine encontró una vía de avance en lo cotidiano, corridas de toros, desfiles rurales, paseos por alamedas o plazas, escenas de pesca, peleas de gallos, vaqueros lazando caballos o desfiles enteros de gente saliendo de la iglesia tras la misa (Filmografía mexicana 2022). Al mismo tiempo, el consumo de vistas se incrementó, estas, como señala Ángel Miquel (2005), comenzaron a ser cada vez más largas para permitir a la gente no solo la apreciación de los elementos en la pantalla; sino también generar reconocimiento de escenarios y personajes situación que, desde la perspectiva

del historiador, filósofo e investigador de cine, fungió como cimiento del «sistema de estrellas», y el cine en su función propagandística.

En su primera década de producción, las películas con argumento se vieron afectadas por la escasa o casi nula inversión del Estado en este ámbito, en conjunto con la competencia extranjera que exportaba a México gran cantidad de productos. Las películas argumentales de esos años se caracterizaron por retomar, señala Miquel (2005), «las costumbres de las clases altas de la sociedad» (55), en contraste surgieron también las producciones nacionalistas, aparecieron las bases de la comedia ranchera, el melodrama, las aventuras y las cintas de corte naturalista. Situación que se prolongó en las siguientes décadas (De la Vega 1990).

Fue en medio de ese contexto lleno de claroscuros que apareció una obra que marcaría los anales de la literatura: *Santa* de Federico Gamboa.

4. Diarios y Díaz: la escritura de Gamboa

«**P**ARA MÍ HIJO, cuando sepa leer» (Gamboa 1910: 5), así comienza Federico Gamboa una extensa disertación donde explica por qué nunca se preocupó del «público» al estructurar sus escritos; pues, al final, el público no deja de ser un concepto abstracto y la inspiración es independiente de él. Sin embargo, desde *Del natural: esbozos contemporáneos* (1899), *Apariencias* (1892) o *Metamorfosis* (1899), el estilo de Gamboa enunciaba una clara comunicación con ese ente abstracto al que sus historias con tintes naturalistas tocaban de manera íntima.

Mi obra ha venido siendo juzgada por propios y extraños, casi desde que imprimí la primera línea que dió [sic] suelta à mi primer pensamiento; hánme [sic] llamado desde ignaro hasta maestro —¡toda la gama de la censura y del elogio!— y yo, sin amedrentarme ni crecerme, he continuado sembrando mis pobres libros à la buena de Dios, con pausado ademán de obrero

imperfecto, por los contrarios caminos de mi vida. a la fuerza, las páginas de los más habrán sido pisoteadas y á polvo reducidas, cual tantas hojas secas que á cada otoño caen y se olvidan; mas algunas habrán prendido en la tierra, cerca ó lejos de mí ¡qué se yo! [sic] Y florecido un día, un minuto, un siglo —en razón de la savia que contuvieran y no obstante el tiempo y la distancia— en inteligencias que con la mía simpatizaron y en amigos espíritus remotos. (Gamboa 1910: 10)

Pese a los juicios, favorables o perniciosos, hacia su obra, Gamboa no dejó de construir universos intrincados donde la psicología humana estereotípica de su época se exacerbaba para darle una cara a la pobreza, la tristeza, el remordimiento; y hasta fenómenos sociales como el alcoholismo, vandalismo o prostitución. Muy al estilo del afrancesamiento que se extendía por el país bajo las reformas porfirianas, las obras de Gamboa adquirieron también ese dejo naturalista en semejanza con autores como Émile Zola quien, dos décadas antes de que Gamboa publicara su obra más conocida, había retratado la vida de una prostituta francesa en *Nana*.

Sin embargo, la construcción de ambos personajes no podría ser más divergente. A diferencia de *Nana*, quien aprovecha su posición en el mundo y despliega sus recursos para obtener sus objetivos; la mujer descrita por Gamboa se ve sometida por las circunstancias, incapaz de salir del círculo de destrucción que la conduce a la tragedia.

Las circunstancias que generaron los contrastes de ambos personajes obedecen, desde luego, a los divergentes contextos donde se engendraron; pero, también, a la postura y experiencias de los propios autores, los designios morales de la época y la crítica detrás de la novela. En la entrada del 15 de septiembre de 1898 de *Mi diario. Primera serie.— II* (1910), Gamboa ya hablaba de la construcción de *Santa* como su próxima novela:

15 DE SEPTIEMBRE. —Fui invitado,— y atribuyo la invitación á mi nuevo estado civil,—á asistir desde los balcones del salón de embajadores de nuestro Palacio Nacional, á los fuegos artificiales que anualmente se queman en esta fecha en la Plaza de Armas, y á [sic] la serenata que las bandas unidas de la guarnición ejecutan frente al viejo edificio.

El espectáculo que contemplé es tan grandioso é imborrable, me hace sentir por tal, y con tal cantidad de impresiones hondas obséquame, que juro aprovecharlo en la novela que hoy tengo en el yunque, ó en «Santa,» que, si Dios no lo remienda, será la próxima. (69)

A lo largo de su diario, Gamboa enumera, también, los acontecimientos más destacados de su progreso con la novela. Al año siguiente de que en México se debatieran las relaciones políticas con el Caribe (Muñoz 1998), el mismo año en el cual nacieran Miguel Contreras Torres (1899-1981) y Silvestre Revueltas (1899-1940), y por primera vez en México se realizaran los festejos patrios alumbrados por luz eléctrica «gracias al alumbrado público instalado en la Ciudad de México» (Serrano 2012: 193) con desfiles que hacían alusión a la llegada de la electricidad al país, el escritor forjaba una de las novelas más conocidas en la literatura mexicana:

7 DE ABRIL. —Doy principio á mi novela «Santa.». [sic]

21 DE MAYO. —Termino el capítulo primero de la primera parte de «Santa.».

31 DE MAYO. —Principié el capítulo segundo de la primera parte de «Santa.».

27 DE JULIO. —Comencé el capítulo tercero de la primera parte de «Santa.».

15 DE AGOSTO. —Al concluir las carreras en el hipódromo, llevéme á casa á Rafael Spínola, actual Ministro de Fomento de

este país. Quiere leer lo que vaya escrito de «Santa,» él mismo, y muy bien por cierto, da lectura en alta voz á los casi tres capítulos de la novela [sic].

20 DE NOVIEMBRE. —Concluyo el tercer capítulo de la primera parte de «Santa.». (Gamboa 1910: 248, 250, 265, 266, 271)

Al mismo tiempo, hacía referencia entre fechas a su constante preocupación por la difusión y fomento de la literatura y la cultura en general como una vía de autoconocimiento del pueblo mexicano y a la importancia del papel de las autoridades en ello. En medio de un ambiente sociopolítico contrastante, donde se le atribuía al presidente de la República el asesinato de Ramón Corona, gobernador de Jalisco (Serrano 2012), y la igualdad social estaba lejos de llegar a los más desprotegidos, no resulta extraño que Gamboa acentuara las vicisitudes de la clase más desfavorecida del país, apelando a un personaje estereotípico engendrado en la marginalidad, víctima de un machismo recalcitrante y la falta de oportunidades.

Las descripciones vívidas de paisajes y perfiles psicológicos, quizá exacerbados, retratan las formas de vida; más aún, los contextos que las engendran.

Mientras hallaba respuesta que satisficiera su duda, persistía el desfile de masculinos, la lluvia de monedas y caricias; persistía su buena salud resistiendo a maravilla esa existencia de perros. Santa embelleció más aún; excesos y desvelos, cual diabólicos artífices empeñados en desatinada junta, en vez de arruinar o desmejorar sus facciones, hermoseábanlas a ojos vistas, que hasta las palideces por el no dormir y las hondas ojeras por el tanto pecar, íbanle de perlas a la campesina. Lo que sí perdía, y a grandísima prisa por desgracia, era el sentido moral en todas sus encantadoras

manifestaciones; ni rastros quedaban de él [...] Entonces, los remordimientos desvanecíanse, se esfumaban los incompletos recuerdos de su catecismo, de su niñez y de su madre, y víctima de sus propios instintos, se abandonaba con indolencias y fatalismos de odalisca a lo que disputaba por su mala suerte. (Gamboa 1903: 85)

Las prolepsis abundan en la novela que anuncia desde el inicio el final devastador e inexorable de la falta de posibilidad. Este estereotipo de la prostituta de buen corazón, llevada a la vida de negligencia por aquellos que la cercan, la señalan y la arrojan del mundo de «lo moral» para llevarla a ese sitio de lo prohibido para las buenas costumbres, fue el que primó durante largas temporadas en el imaginario colectivo mexicano. Con la publicación y distribución de *Santa* que, de acuerdo con Elena Sánchez Valenzuela era una «novela que leían a hurtadillas las mujeres de México, de tal manera que su circulación enorme era subterránea» (citado en Muñoz 2007: 1), quedó asentada la idea general de que los actos inmorales tienen consecuencias agravadas, independientemente de si son o no circunstanciales.

Poco importaba que Santa hubiese sido llevada por la falta de oportunidad a la casa de doña Elvira, a aceptar las propuestas de Rubio o volverse alcohólica, al final había caído en la tentación de una vida corrupta, y el mismo Gamboa lo dice, «¿Que dónde finalizaría con semejante vida...?, ¡pues en el hospital y en el cementerio, puerto inevitable y postrero en el que por igual fondeamos justos y pecadores!» (Gamboa 1903: 85).

Más allá de la historia de degradación, prostitución, enfermedad e injusticias que sufre la protagonista, la historia mostraba de forma clara el castigo a todo aquello que no figurase como parte del perfil convencional; aunque este fuera el menos accesible y, de hecho, casi prohibido para la mayor parte de la sociedad mexicana.

Al ser México un país católico, en donde la separación Iglesia-Estado, pese a figurar como parte de la Constitución, seguía siendo casi una sugerencia, no resulta extraño que los empresarios cinematográficos, velando siempre por encontrar nuevos contenidos y evadir la censura que algunos temas podrían generar, pusieran sus ojos en la obra de Gamboa, justo en un momento donde México, no obstante haber sido uno de los primeros países en conocer el cinematógrafo e incorporarlo a sus entretenimientos cotidianos, seguía contando con una industria débil, carente de argumentos y dependiente de las historias traídas del extranjero.

«Lo sexual» se transformó en innombrable, sinónimo de «pecado», por consiguiente, fuera de los esquemas éticos y sociales permitidos se transformó en una excelente fuente de explotación para la cinematografía que, si bien no mostraba escenas explícitas, se valía de las herramientas de lo implícito para dar a conocer historias, tanto de corrupción y desenfreno, como de redención y virtuosismo, fruto del éxito y aceptación que los personajes sórdidos tenían en las narrativas que posteriormente se llevaban a las salas de exhibición.

5. Letras que se miran: literatura en el cine

Mientras que en países como E.U.A., Edwin S. Porter presentaba *The Great Train Robbery* (*Asalto y robo a un tren*, 1903), en Francia, Segundo de Chomón, partiendo de los trucajes ya presentados por Méliès, maravillaba al público con su *Gulliver en el país de los Gigantes*; y George Albert Smith, en Inglaterra, mostraba *The Policeman and His Lantern* (*El policía y su linterna*, 1903), en México las producciones seguían limitadas a las tomas de vista sin argumento, centradas principalmente en la figura presidencial.

A pesar de la temprana llegada del cinematógrafo a México, el desarrollo de creaciones ficcionales que lograsen generar públicos dentro de la propia oferta fílmica mexicana se encontraba muy rezagada en comparación con otros países.

Aunque ya en 1917, Mimí Derba, con su Azteca Films, se encargaba de darle al cine mexicano una nueva dimensión, apelando a la construcción e imitación del cine italiano para abrir las puertas hacia la creación de una industria real en el país (Mino 2018); sus intentos por pasar de las vistas presidenciales y documentales revolucionarios, hacia la presentación de *femmes fatales* mexicanas en medio de contextos cosmopolitas, no lograron cautivar al público mexicano, sumergido todavía en los estragos de una revolución que no terminaba de mostrar los frutos favorables para una clase a la que «los beneficios» les resultaba un concepto casi burgués.

La presencia de héroes nacionales en las pantallas, su mitificación y la lejanía con los conceptos urbanos retratados por Azteca Films fueron la combinación para el fracaso de la productora. Quince años después de la publicación de *Santa* de Federico Gamboa, y a un año de que Derba intentara darle una nueva vida a la industria fílmica en México, Germán Camus, entonces distribuidor de películas, decidió emprender el proyecto de construcción de una productora que se avocara a la creación de filmes argumentales.

Pese a las contrastantes perspectivas que *Santa* había desatado en la sociedad mexicana, Camus, acostumbrado a la curación de películas para su presentación en las carpas, encontró en ella los requisitos necesarios para capturar la atención del público mexicano: una historia melodramática, naturalista, que lograba la empatía con su protagonista y sus vicisitudes, muchas de ellas exacerbadas, pero no ajenas al pueblo mexicano.

El seleccionado para llevar a la pantalla el trabajo de Gamboa fue Luis G. Peredo (1892-1950), periodista en los años revolucionarios. «Su forma de dirigir era no darle a los actores el argumento para que no exageraran sus movimientos. Les indicaba qué hacer en el momento», señaló su hijo, Francisco Peredo, en entrevista con el periódico *Excelsior* (Bautista 2019). La nota publicada por este diario de circulación nacional, además de ahondar en la tragedia de la pérdida de la memoria histórica, pues el trabajo de Peredo es prácticamente desconocido en la actualidad, presenta, desde la perspectiva

de su hijo, las características fundamentales por las cuales Camus decidió confiar en Luis Peredo para la realización de *Santa* (1918): capacidad para lograr la expresividad de los actores sin obligarlos a actuar; por el contrario, transformarlos, por el breve espacio que dura una filmación, en el personaje que la cámara retrata para ser mostrado al público.

Esas cualidades de Peredo fueron confirmadas por la actriz que representaría el papel más icónico de la filmografía mexicana, del cual se desprendieron los grandes estereotipos asociados a la mujer, en especial durante la época de oro del cine mexicano: la mujer fatal, la mártir, la víctima, entre otros que terminaron por crear una perspectiva moral que no daba cabida a personajes femeninos dominantes o independientes. Sin embargo, la construcción de ese personaje obedecía al contexto de su época, y como tal Luis G. Peredo la fotografió adecuadamente.

Dividida en tres actos: pureza, vicio y martirio, la película producida por Camus encapsuló, de alguna manera, la perspectiva elucidada por el escritor de la novela. La *Santa* de Peredo se construye mediante la expresividad corporal. A diferencia de las posteriores adaptaciones que se hicieron de la película, con mayor cantidad de recursos, y más conocimiento del lenguaje cinematográfico, la *Santa* de Peredo dotó al personaje del naturalismo propio de la obra original.

Yo pertenecía al elenco estudiantil de 1918 en la Escuela Preparatoria y una tarde fraguamos una pinta rumbo a los estudios que Mimí Derba [...] Yo no usaba ni traje de seda ni tacones altos ni carmín siquiera en las mejillas; mi vida de colegiala estaba lejos de eso, de manera que de espectadora a “ver tomar las pruebas”, de improviso fui invitada al final de esta sesión por el operador, que no sabiendo qué hacer con unos cuantos pies de celuloide que le quedaban inútiles dentro del magazín de su cámara, se puso a grabar ese sobrante. “Ríase usted”, me decía, “Camine, siéntese, póngase seria” y allí terminó el film.

Pocos días después el director de Santa me buscaba en mi clase de cosmografía para darme la noticia de que era yo la persona más fotogénica del momento y que debía encarnar el personaje de Santa. [...] Cuando hubo necesidad de las extras que figuran en la novela como compañeras de Santa, a mí se me dijo que las que estaban actuando eran gente de teatro: más tarde supe que se habían tratado de Santas auténticas. (Sánchez Valenzuela citado en Muñoz 2007)

Con el éxito de Santa, las puertas del cine se abrieron para Federico Gamboa, pues Luis G. Peredo volvió a solicitar su colaboración para llevar a las pantallas otra de sus obras, *La llaga* (1913). Sin la aprobación de Camus para producir el argumento (Filmoteca UNAM s.f.), Gamboa adquirió un nuevo papel dentro de la cinematografía: productor. Ya no solo se encargaría de brindar la materia prima para la creación del argumento; sino también, de conseguir los recursos para su materialización fílmica.

La llaga (1919-1920) se enfrentó además con la obvia comparación con su antecesora. El filme debía, además de materializarse, lograr superar o estar a la altura de *Santa* (1918), pues era con esa experiencia fílmica con la cual se le comparaba. La asistencia a las salas partía de la remembranza de la obra anterior de Gamboa en cines. Pese a ello, y a la insatisfacción de algunos con este segundo trabajo de Peredo-Gamboa, también *La llaga* obtuvo críticas favorables, como se muestra en la recopilación de textos hechos por Patricia Torres San Martín, *Crónicas tapatías del cine mexicano* (1993):

Luis G. Peredo y el fotógrafo Sr. Becerril, ambos conocidos con ventaja y admirados siempre, desarrollan en esta cinta verdaderos talentos magistrales. En fin, los detalles, la caracterización, las perspectivas, las luces, los acercamientos, los lugares y los grupos, no son pequeños lunares que se desvanecen por la belleza del

conjunto, están muy bien tratados, y dan a entender un paso más en el esfuerzo del arte cinematográfico mexicano. (43)

La llaga fue nuevamente encarnada por Elena Sánchez Valenzuela, acompañando esta vez a Gustavo Curiel y María Mercedes Ferriz para contar otra historia situada en los tiempos porfirianos, un momento histórico bien conocido y mejor redactado por Gamboa.

Once años más tarde, Antonio Moreno decidió retomar la icónica historia en la que Camus había depositado su fe para dar vida a su productora: *Santa*. La obra de Gamboa se empleaba de nueva cuenta como parteaguas. Si antes había sido parte de las pioneras del cine argumental, ahora se mostraba como la primera película sonora mexicana. Lejos de otros experimentos que se perdieron de la memoria del cine nacional, *Santa* se posicionó nuevamente en la mente del público, pues las vivencias de la protagonista, a casi treinta años de su aparición literaria y casi veinte de su primera adaptación cinematográfica, seguían despertando la empatía de los espectadores.

Para 1936, Rafael E. Portas (1897-1975), quien más tarde sería reconocido por dirigir a personajes como Pedro Armendáriz y Jorge Negrete, pero que por aquellos días contaba apenas con un filme realizado, *Bohemios* (1934), retomó *Suprema Ley* (1896), una novela anterior a *Santa* en donde, sin embargo, el naturalismo ya se hallaba presente. Además de dotar a la Ciudad de México de aquellos años de la caracterización propia de un personaje más dentro de la historia, el erotismo y la sensualidad ya conducían la naturaleza de los personajes, con mucha mayor sutileza que en la siguiente obra de Gamboa.

La adaptación de la novela fue realizada por el propio Portas, quien además eligió a Andrés Soler como el actor que encarnaría de manera magistral a Julio en quien podíamos encontrar los sentimientos más sórdidos en contraposición con los más nobles, entremezclados con el deseo y la moralidad. A ello se sumó la fotografía de Alex Philips, cuya capacidad

para encontrar el punto exacto de la emoción en el encuadre transformó a la película en una delicia visual, poco recordada en la actualidad.

La carrera cinematográfica de Gamboa continuó en 1937 con una segunda adaptación de *La llaga*, escrita en 1913. Esta segunda versión fue realizada por Ramón Peón, quien en la adaptación de *Santa* de Moreno se había encargado de la asistencia de dirección, en compañía de Fernando de Fuentes.

El siguiente lustro representó un descanso en la participación del literato en salas cinematográficas. En tanto, continuó con sus participaciones como articulista del periódico *El Universal*, en donde colaboró de 1926 a 1939. Fue hasta 1943 que su nombre figuró de nuevo en las pantallas nacionales; otra vez, con su novela *Santa*, adaptada en tal ocasión por Alfredo B. Crevenna y Francisco de P. Cabrera para la película dirigida por Norman Foster. Para su versión del clásico de la literatura, Foster se valió, como componente principal, de la música, con la participación de Agustín Lara, Pomar, Gazcón o García de Arellano con dirección de Gonzalo Curiel. Pese a la calidad fílmica que Foster trató de imprimir en su película, y la capacidad histriónica de Esther Fernández, en el papel de Santa, su experiencia en más de veinte filmes antes de este mermaba la credibilidad del personaje, y cuando se le comparaba con sus antecesoras, la Santa de Foster se alejaba de la idea presentada por Gamboa, puesto que su consciencia de la cámara era visible, sobre todo al inicio de la película, durante sus desplazamientos desde la entrada en la plaza, donde se presenta buscando la casa de doña Elvira.

La propuesta de Foster obviaba gran parte de la tragedia inicial de la protagonista, construida en un flashback de su narración ya dentro de la casa de doña Elvira, a diferencia de la versión muda donde los intertítulos la hacían explícita, y también de la versión de 1932, donde los primeros quince minutos se centraban en plantearnos el primer estadio del personaje. Igualmente, la película fue bien recibida y pasó a formar parte de los anales fílmicos de México, justo dos años antes de que el escritor y diplomático falleciera.

En 1944, Ramón Peón llevó a Gamboa de vuelta a las salas de cine con *Entre hermanos* (1944), una adaptación de la obra de teatro homónima, la cual llevaba por subtítulo «Tragedia mexicana contemporánea en tres actos y en prosa. Dedicada a la genial artista española Margarita Xirgu» (Gamboa 2000), escrita por el novelista en 1925 y estrenada en 1928.

Con Pedro Armendáriz, Carmen Montejo y Rafael Baledón en los papeles principales, Peón respetó en gran medida el guion de la obra teatral, tratando de exhibir de la mejor forma posible los perfiles psicológicos estructurados por Gamboa, la luz transformada en decadencia y la tragedia que se cierne sobre los personajes, algunas veces consecuencia de sus propias decisiones; otras, por situaciones que escapan de sus dominios.

A partir de ese punto, la figura de Gamboa se alejó de la cinematografía mexicana hasta 1968, cuando Emilio Gómez Muriel retomó, otra vez, *Santa* para dársela a conocer a una nueva generación, alejada de las costumbres porfirianas y el naturalismo literario. Esa no fue la última adaptación de la obra de Gamboa al cine; 22 años después, Paul Leduc, con ayuda de José Joaquín Blanco, modernizó la historia de Gamboa para crear *Latino Bar* (1990), una película que incluyó, como parte de su argumento y adaptación, los tópicos del abuso y discriminación, no solo en términos de pobreza sino también de etnia.

Transportada a una ciudad caribeña, la Santa de Gamboa adquirió una nueva dimensión que problematizó, por medio del silencio y la imagen las problemáticas vigentes en torno a la marginalidad, la posición de la mujer en el mundo y las implicaciones de «lo no dicho» pero existente en las realidades latinoamericanas.

6. Consideraciones finales: La naturalización cinematográfica del estereotipo

Mucho se ha mencionado sobre la capacidad del cine de crear estereotipos, sin embargo, a través de esta exploración del vínculo cine-literatura, es posible constatar que, si bien el cine suele emplear los estereotipos para su construcción y para permitirle al espectador un fácil reconocimiento de situaciones y personajes, también es verdad que tanto este como la literatura crean sus estructuras, entramados, contextos y personajes por medio de la observación e interpretación de la propia realidad en donde transitan sus creadores.

En el caso de Federico Gamboa (1864-1938), literato y diplomático mexicano, las impresiones e interpretaciones surgieron de ese conocimiento que sus experiencias como funcionario del porfiriato; pero también como ser humano y artista sensible, lograron encapsular en una visión crítica del propio sistema en donde se movía.

Su obra se caracterizó por retomar los aspectos naturalistas de una sociedad devastada por la miseria, desigualdad y las revoluciones políticas, sociales y económicas que nunca terminaban de favorecer a una clase siempre ignorada por los privilegiados. Gamboa, perteneciente justo a ese círculo favorecido por el afrancesamiento mexicano y las políticas del presidente Díaz y subsecuentes, fue capaz de observar aquello que no se enunciaba. Con ello le fue posible llevar a esos personajes al ámbito de lo visible.

Aunque es cierto que, quizá, su creación más celebre, *Santa*, dio cabida a la moralización del personaje femenino en el cine, del cual partieron posteriormente muchas otras mujeres dolientes, resignadas y sometidas de la cinematografía nacional, no deja de ser encomiable que el escritor haya logrado poner el foco de atención sobre una realidad que todos conocían, pero nadie quería aceptar, aún si eran partícipes de ella.

El impacto de la obra de Gamboa, todavía en años recientes, se percibe como un universo que se transforma, sin dejar de existir. En un mundo

donde la desigualdad, el trabajo sexual, la explotación y la discriminación siguen siendo tópicos cotidianos, vale la pena retomar la obra de este literato para hacernos conscientes de esos otros espacios que, sin importar cuánto neguemos, son parte de la sociedad donde transitamos, mas no por ello deberíamos permitir que continúe su naturalización.

Pese a que su obra fue vasta, el más popular de sus trabajos, *Santa*, ha sido el más adaptado al cine, dejando de lado otras aportaciones que el escritor podría brindarle a los anales filmicos. Sin embargo, no cabe duda que, contradiciendo los postulados de Walter Benjamin (2009), la obra de Gamboa y sus múltiples adaptaciones a la cinematografía dejan claro que la relación del cine con la literatura como base, lejos de mermar los atributos de la obra literaria, permite plantear un horizonte de mirada distinto a trabajos que de otra manera no alcanzarían a un público tan vasto.

Asimismo, la adaptación de la literatura al cine ayuda a mantener la vigencia de las obras y acercar a los nuevos públicos, acostumbrados a la imagen en movimiento, a los trabajos de grandes escritores como Federico Gamboa.

BIBLIOGRAFÍA

BAUTISTA, Virginia

2019 «Luis G. Peredo, cineasta y periodista; un legado silente». *Excelsior*, 19 de julio. Recuperado de <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/luis-g-peredo-cineasta-y-periodista-un-legado-silente/1322999>

BENJAMIN, Walter

2009 *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Editorial Las cuarenta.

DAWLEY, Searle (director)

1910 *Frankenstein*. Filme cinematográfico. Producido por Thomas Edison. Estados Unidos: Edison Manufacturing Company, 16 min.

DE BAÑOS, Ricardo y Vicente BLASCO (directores)

1917 *Sangre y arena*. Filme cinematográfico. Producido por Vicente de Baños. España: Barcinógrafo, 65 min.

DE CHOMÓN, Segundo (director)

1903 *Gulliver en el país de los gigantes*. Filme cinematográfico. Producido por Segundo de Chomón. España, 5 min.

DE LA VEGA, E.

1990 «La cruz y la canana. (La rebelión cristera en el cine mexicano)». *Comunicación y Sociedad*, N. 8, pp. 119-156.

DE LOS REYES, Aurelio

1983 *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

DUFFEY, Patrick

2002 «Un dinamismo abrasador: la velocidad del cine mudo en la literatura iberoamericana de los años 20 y 30». *Revista Iberoamericana. Literatura y cine en América Latina*, Vol. 68, N. 199, pp. 417-440.

FERRO, Marc

1995 *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.

FILMOGRAFÍA MEXICANA

2022 *Registro de producciones entre los años 1896-1931*. Página oficial de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de <http://www.filmografiamexicana.unam.mx>

FILMOTECA UNAM

s. f. *Filmografía Mexicana*. Recuperado de <http://www.filmografiamexicana.unam.mx/busqueda.html>

FOSTER, Norman (director)

1943 *Santa*. Filme cinematográfico. Producido por Francisco de P. Cabrera. México: Producciones Varela, 111 min.

GAMBOA, Federico

1903 *Santa*. Barcelona: Talleres Araluce.

1910 *Mi diario. Primera serie.— II*. México: Eusebio Gómez de la Puente Editor.

2000 *Teatro*. México D. F.: UNAM.

GÓMEZ, Emilio (director)

1968 *Santa*. Filme cinematográfico. Producido por Juan Bueno. México: Magna Films, 95 min.

GONZÁLEZ DE VALDÉS, Juan

1814 *Gramática completa grecolatina y castellana: combinada en caracteres latinos*. Madrid: Imprenta Real.

LAVERDE, Alejandra, Martha LIGIA, Alejandra MONTOYA, Yennifer URIBE y Margarita TOBAR

2010 «Cine y literatura: narrativa e identidad». *Anagramas. Revista de la Universidad de Medellín*, Vol. 8, N. 16, pp. 129-148.

LEDUC, Paul (director)

1990 *Latino Bar*. Filme cinematográfico. Producido por Edmundo Aray. España, Cuba, Venezuela, Gran Bretaña: Opalo Films / Universidad de los Andes / Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficas / Televisión Española / Channel Four / Generalitat, 124 min.

LÓPEZ, José

2012 *La cuadratura del celuloide*. Ontario: Ediciones Lulu.com.

MEDINA, Virginia

2018 *Influencia de los escritores en la renovación del cine mexicano. De los sesenta y setenta del siglo XX*. Madrid: Editorial Académica Española.

MEDINA, Virginia y Gilberto VARGAS

2020 *La sociedad de los poetas del aire. La radio mexicana en convergencia con la prensa y el cine (1923-1925)*. Ciudad de México: UNAM.

MÉLIÈS, Georges (director)

1902 *Le voyage dans la lune*. Filme cinematográfico. Producido por Georges Méliès. Francia: Star-Film, 13 min.

MINO, Fernando

2018 «Santa: un siglo de la invención moral de la mujer fílmica en México». *Revista Icónica*, 11 de julio. Recuperado de <https://revistaiconica.com/santa-1918-100-anos/>

MIQUEL, A.

2005 *Acercamiento al cine silente mexicano*. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

MORENO, Antonio (director)

1932 *Santa*. Filme cinematográfico. Producido por Juan de la Cruz, José Castellot y G. Saénz. México: Compañía Nacional Productora de Películas, 81 min.

MÜNSTERBERG, Hugo

1916 *The photoplay. A psychological study*. New York: D. Appleton and Company.

MUÑOZ, Fernando

2007 «Elena Sánchez Valenzuela: me llamé Santa». *Replicante*, Vol. III, N. 12, pp. 1-3.

MUÑOZ, Laura

1998 «1898, el fin de un ciclo de política mexicana en el Caribe». *Secuencia*, N. 42, pp. 29-48. Recuperado de <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i42.624>

PEÓN, Ramón (director)

1937 *La llaga*. Filme cinematográfico. Producido por Gonzalo Varela. México: Producciones Varela, 76 min.

1944 *Entre hermanos*. Filme cinematográfico. Producido por Samuel Alazraki. México: CINEARS, 84 min.

PEREDO, Luis (director)

1918 *Santa*. Filme cinematográfico. Producido por Germán Camus. México: Ediciones Camus, 90 min.

1919-1920 *La llaga*. Filme cinematográfico. Producido por Gonzalo Varela, Federico Gamboa y Luis Peredo. México: Gonzalo Varela, S. en C., 90 min.

PORTAS, Rafael (director)

1936 *Suprema ley*. Filme cinematográfico. México: Producciones Artísticas, 78 min.

PORTER, Edwin (director)

1903 *The Great Train Robbery*. Filme cinematográfico. Producido por Edwin Porter. Estados Unidos: Edison Manufacturing Company, 11 min.

PRIOR, Jorge (director)

2014 *Malgré tout. A pesar de todo*. Filme cinematográfico. Producido por Ernesto Velázquez. México: Tve UNAM / Volcán Producciones / Universidad Autónoma, 68 min.

SÁNCHEZ, Agustín

2010 *México en el siglo XX: del Porfiriato a la globalización*. Madrid: Arco/ Libros.

SERRANO, Pablo

2012 *Porfirio Díaz y el Porfiriato. Cronología (1830-1915)*. México D. F.: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.

SMITH, George (director)

1903 *After Dark/ the Policeman and His Lantern*. Filme cinematográfico. Producido por George Smith. Reino Unido: George Albert Smith Films, 4 min.

SORLIN, Pierre

1985 *Sociología del cine*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

TENORIO, Mauricio y Aurora GÓMEZ

2018 *El porfiriato*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

TORRES SAN MARTÍN, P.

1993 *Crónicas tapatías del cine mexicano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

VEYRE, G. y C. BON BERNARD (directores)

1896 *El presidente Porfirio Díaz montando a caballo por el bosque de Chapultepec*. Vista cinematográfica. Producida por Hermanos Lumière. México: Lumière, 7 min.

CARLOS NORIEGA HOPE, LA GRAN NOTICIA CINEMATOGRÁFICA

Gilberto Vargas Arana
Universidad Nacional Autónoma de México

1. Es un ilustrado

Carlos Noriega Hope es Silvestre Bonnard, crítico cinematográfico, es Ché Ferrati, personaje de la primera novela cinematográfica del país. Uno, otro y otro, son el hombre de cine que nació el 6 de noviembre de 1896, a tres meses exactos de que ocurrieran las primeras vistas cinematográficas exhibidas en México. Cuestión de destino, se trata de la película de la vida, porque, sin acaso imaginarlo, el autor de *El mundo de las sombras* creció con el cine. A los 24 años dirigió *La gran noticia*, a los 35 escribió el guion de la primera película sonora, *Santa*. Al final de sus días, *La sangre manda*, film con guion suyo, se estrenó, como acto de fe. Era el hombre que traía el cine en la sangre.

2. La gran noticia

Las posibilidades intelectuales de un hombre como Carlos Noriega Hope sugieren a un «renacentista»: escritor, periodista, radiófilo, crítico, director y guionista de cine, etnólogo, dramaturgo, un inventor como su personaje Ché Ferrati, un vanguardista de las letras a través de la voz e imagen.

Deviene provocativa la idea de *La señorita voluntad* (1925), título de una obra suya, para decir que fue su propia voluntad la que llevó Noriega Hope a medir su temple en las letras, esa suerte de hombre que «llevaba por dentro la poesía del periodismo, que es la más humana y sincera» (citado

en Monterde 1959: 67). El periodismo lo llevó al cine silencioso, el cine mudo lo llevó al periodismo ilustrado, el periodismo lo llevó a La Casa del Radio naciente, la radio lo compartió con el periodismo, el periodismo lo comunicó con el cine hablado. Convino, sin acaso proponerlo, la complicidad de dos medios: el cine que entonces no dejaba de ser novedad y la radio que conquistaba su propia novedad. Era el tiempo de la novedad de la patria, venida de la revolución colmada de pólvora, y del nuevo orden del Estado, como bosquejé Ramón López Velarde: «El descanso material del país, en treinta años de paz, coadyuvó a la idea de una patria pomposa, multimillonaria, honorable en el presente y epopéyica en el pasado. Han sido precisos los años del sufrimiento para concebir una patria menos externa, más modesta y probablemente más preciosa» (citado en Arreola 1998: 86).

La patria tuvo en ellos, seres con esa suerte de muerte prematura, López Velarde a los 33 años y Noriega Hope a los 38, sorprendidos por la novedad del tiempo. Mortales solitarios, ensimismados en actos de fe por las letras. Par de espíritus que escribieron sobre cine, el primero era el poeta que se introdujo a la sala para describir, no tan silencioso, el rayo del ruido que fulge sobre los asistentes a la sala; mientras que el segundo, compendió, en sus líneas como crítico, novelista y guionista cinematográfico, la idea de filia por el cine, que le reconoce su amigo Marco Aurelio Galindo, como «ese pequeño arte que tanto amamos» (citado en Monterde 1959: 65).

López Velarde murió el 19 de junio de 1921, a escasas semanas de las pruebas pioneras de la radio, pero su palabra se volvió trascendente en ese medio, sus líneas cobraron vitalidad en el aire: «Yo que sólo canté de la exquisita/ partitura del íntimo decoro,/ alzo la voz a la mitad del foro,/ a la manera del tenor que imita/ la gutural modulación del bajo/ para cortar a la epopeya un gajo», prendidas en el imaginario colectivo cuando «El maestro de la locución» o «El declamador de América», como era conocido Manuel Bernal, hizo para la radio, la *Suave patria*, de un López Velarde de voz a la mitad del foro.

El poeta llegó a la Ciudad de México en 1912, pronto se instaló en el número 9 de la calle de Dolores, frente al impensado teatro de primeras luces, o mejor dicho de primeras voces, el de la *Telefonía Sin Hilos*, en que se convirtió el recinto del Ideal. Era el rumbo de *La calle de las cosas oídas que parecen fantásticas*, la calle Juárez de La Casa del Radio, donde el joven poeta se topó con las primicias de la patria, primero en revolución luego en reconstrucción.

Era igual de joven la patria de la Revolución cuando partieron el poeta y el periodista, con su novedad, con sus letras. Carlos Noriega Hope tocó puerto fúnebre el 15 de noviembre de 1934, cuando en México estrenaban *La mujer del puerto* (Arcady Boytler), *Dos monjes* (Juan Bustillo Oro) y *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes), películas señeras de un cine que promovió desde *El Universal Ilustrado*, reseñó y criticó; participó como guionista, actor y director, asumió la adaptación de la primera película sonora, *Santa* (Antonio Moreno, 1931). Lo convirtió en «ese pequeño arte que tanto amamos». Juan de Dios Bojórquez distinguió a un incomparable del cine, al recordar el célebre seudónimo de Silvestre Bonnard, unido «a los primeros balbuceos de nuestro cine»:

Nadie tuvo tanta fe ni mayor confianza de lo que sería el cine mexicano como Noriega Hope, el hombre que alentó a nuestras incipientes estrellas, estimulando a los argumentistas y haciendo campañas para encarrilar a quienes, como él, confiaban en el futuro brillante de la industria que nacía. Carlos fue un hombre de visión. Entrevió hasta donde llegaría nuestro cine y se dedicó a pregonarlo. (Bojórquez 1960: 139)

Al parecer ni esa tanta fe ni esa tanta confianza de lo que daría al cine mexicano tuvo recompensa en la historia de los medios de comunicación o de la cultura mexicana, mucho menos su intervención en la radiodifusión;

pareciera que con su muerte, frío quedó el legado del cinéfilo y radiófilo. Solo es de contar el homenaje nombrado con la llaneza de su nombre: *Carlos Noriega Hope 1896-1934*, en 1959, a 25 años de su partida, por el Instituto Nacional de Bellas Artes, con la participación de Francisco Monterde y El Abate José María González de Mendoza. Grande es la deuda, porque de verdad Noriega Hope era *la gran noticia* en la novedad de la patria venida de la Revolución.

En el ejercicio de imaginación que la literatura procura, nos acogemos a esa especie de historia contrafactual, para hablar de *Carlos Noriega Hope, la gran noticia cinematográfica*; porque si fuera a través del periodismo escrito, la noticia se leería en *El Universal Ilustrado*: «Cine, ese pequeño arte que tanto amamos: *Silvestre Bonnard*». Si por radio fuera, la noticia se escucharía por la CYL de La Casa del Radio y El Universal, con la voz de Jorge Marrón, futuro Dr. I.Q., el día en que Noriega Hope inauguró el aumento de potencia de su planta transmisora «de ideas, sentimientos y palpitaciones mexicanas» (El Universal 1923: 13).

Las salas cinematográficas Salón Rojo, Venecia, Trialón Palace, Rialito, Alcázar, Bucareli, San Rafael, San Hipólito, Santa María la Redonda, América, Briseño y Buen Tono proyectaron el suceso el 6 de enero de 1923: *La gran noticia*. Carlos Noriega Hope apareció como director y actor. El hombre de buena voluntad, el periodista que firmó como Silvestre Bonnard, que viajó a Hollywood, «la capital de la película» o «la capital del cine» como le llamó a finales de 1919 y principios de 1920, para encontrar un «vestigio cinematográfico», se vio en la pantalla como director.

Viajó al centro de *El mundo de las sombras*, como tituló sus crónicas cinematográficas, publicadas por Librería Editorial Andrés Botas e hijo en 1921, y plasmó el deseo de «encontrar una cámara tomando escenas o un grupo de artistas filmando en plena avenida, como nos cuentan las tradiciones y las leyendas» (Noriega Hope [Silvestre Bonnard] 1921: 17), y regresó con «el milagro de la contemplación» de Griffith:

Sólo podría objetarse el predominio de la visión sobre el sentimiento, como principal lacra del cine, pero ahí están, dichosamente, las últimas películas. La obra de Griffith, “Al soplo del cierzo”, inicia la preponderancia del espíritu. No hay grandes paisajes ni grandes decoraciones; el argumento es sencillo sobre toda ponderación y sólo existe el alma de una niña y el amor de un muchacho. Pero se creó una tragedia simple y humana que vislumbramos en esencia, sin que la parte material nos ofusque o interese. Cuando la vi, en un enorme salón que olía a incienso, la multitud lloraba y las voces de un órgano sustituían a las más hondas palabras de los genios. *La vi con el espíritu y si hubiera cerrado los ojos, Griffith operaría el milagro de la contemplación* [...]. (1921: 183; las cursivas con nuestras)

Con esa sensibilidad, Noriega llegó decidido a escribir sobre *El mundo de las sombras*, a dirigir *La gran noticia*. Arribó con la idea de que «las películas deben ser humanas. Debemos inyectar a esta historia pequeñas escenas, un poco sentimentales, que despierten en el público simpatía sincera por los actores» (citado en Ramírez 1989: 170).

De pronto apareció en el *set* cinematográfico, con sus medios, con «los chicos de la prensa», y pasión por el cine, para escribir el guion de *La gran noticia*, en junio de 1921. Otros asiduos de la crítica cinematográfica le acompañaron en su aventura: Rafael Pérez Taylor, conocido como Hipolito Seijas, Marco Aurelio Galindo, Agustín Carrillo de Albornoz y Cube Bonifant, que colaborará también en la crítica cinematográfica y radiofónica con el seudónimo de Luz Alba en *El Universal Ilustrado*. Le apoyó en la fotografía el estadounidense William J. Beckway, también intervinieron como actores Mary Wilson, Janik Noris, Guillermo Castillo, Amparito Rubio, José T. Gómez, Irma Domínguez, José Tovar y José Luis Equia.

Colmado su pensamiento de imágenes, historias, creadores y retos de cómo hacer cine, sustrajo la experiencia de *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920), como si fuera la suya: «El autor se propuso desarrollar ante nosotros la pesadilla de un loco y para ello recurrió al cinematógrafo» (citado en Garrido 1996: 378), y no es que su paso de la crónica a la dirección cinematográfica, de actor a dirigir como «un general que observa sus huestes antes de dar la orden de ataque» (Galindo 1923: 38), sea un acto de locura, sino un atrevimiento. El llano estado del espíritu de un emprendedor que, aunque a confesión de parte, se reconoció como «pésimo director», en el ensayo, acaso poco afortunado pero franco y atrevido, de quien, desde el camino de la crónica y crítica cinematográficas, apeló a su pasión por el cine.

Reconocido, por sí mismo, como «un hombre de buena voluntad» en su epígrafe de *El mundo de las sombras*, Noriega Hope (1923b) irrumpió como «un inventor ilustre» a la manera de su personaje Ché Ferrati, «esclavo abominable de la imaginación», de su obra *Ché Ferrati inventor*. Era la historia de un hombre que hizo una crema para convertir el rostro de un mexicano tentado a ser actor en Hollywood, «una estrella de México, que por ahora nos hace el favor de trabajar como extra», en el usurpador del actor francés Henri Le Gofic, «¡Un pobre diablo de cinco dólares a la semana vuelto gran señor!» (citado en Miquel 2009: 36).

Inmerso en el medio periodístico, Noriega Hope entendió lo que mucho tiempo después uno de los grandes periodistas del mundo, Ryszard Kapuscinski, señalara, que, para comprender y describir el mundo, hace falta recoger gran cantidad de material y, para ello, uno tiene que salir de su tierra, viajar, conocer a personas que relaten sus historias. Por tanto, *Ché Ferrati, inventor* y *El mundo de las sombras*, son el resultado de lo visto e información recuperada en su viaje por «La catedral del arte mudo».

Partió a la «Capital del cine» en diciembre de 1919, «mi pequeña erudición cinematográfica me hacía pensar en Charles Chaplin. Hollywood, los “studios”, las estrellas de cine...» (Noriega Hope [Silvestre Bonnard] 1921: 18), para recuperar relatos de Mabel Norman, Douglas Fairbanks,

Charles Chaplin y, entre otros, de un personaje determinante para la historia del cine sonoro mexicano, Antonio Moreno, que será el director de *Santa*. Viajó con el ánimo de que en su país las cosas de cine marchaban bien. Lo expresó en torno a la cinta de *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919): «Es un esfuerzo indudable de la cinematografía nacional y, con todos sus defectos y todas sus bellezas atraerá público y gustará mucho por la misma fuerza de la trama» (citado en Garrido 1923: 370).

Como premonición, Noriega Hope dejó, antes de partir a «La catedral del arte mudo», el argumento de un viaje cinematográfico. La película que unió al actor de teatro Leopoldo Beristaín con el cine: *Viaje redondo* (José Manuel Ramos, 1919), estrenada después de su regreso. «Fuimos amigos cuando principiaba a picarme el gusanillo del cinematógrafo [...] Una noche hablaba de Beristaín. Yo hablaba de cine. Y como resultado lógico, fatal y sencillo, unimos a Leopoldo Beristaín con el cine. La idea me pareció magnífica: ese actor tiene gesto y retrataba bien» (Noriega Hope [Silvestre Bonnard] 1921: 18).

Regresó durante los primeros días de marzo de 1920, para, de inmediato, tomar la dirección de *El Universal Ilustrado*, que estaba en manos de otra entusiasta del cine y la radio por venir, María Luisa Ross, por entonces participante en varias películas silentes. La revista fundada por Carlos González Peña, otro seguidor del cine a través de la crítica, le servirá a Noriega Hope para promover el anhelo de ver «el cinematógrafo como vehículo de expresión, hasta colocarlo a la misma altura de las artes mayores» (citado en Garrido 1996: 368)

Noriega Hope guardó sus reservas sobre un cine parlante, le atrajo el cinematógrafo como ese «divino arte imperfecto», que permitió «por un raro fenómeno de sustitución [...], pensar como los personajes y, a veces, en los momentos más intensos, volcábamos toda nuestra ternura en la boca de las sombras que se morían en la pantalla» (citado en Garrido 1996: 368). Como crítico, actor, guionista y director de ese cine silente, le fascinó la imagen en movimiento y callada, que le permitió interactuar con la imaginación.

En 1923, *El Universal Ilustrado* reveló el proyecto de la True Life Motion Pics Inc., para llevar al cine la adaptación de la novela de su director, *La grande ilusión* (Ramírez 1989: 224), entonces se tuvo un Noriega Hope multiplicado en las letras, pues también participó en el teatro. Formó con Francisco Monterde, Ricardo Parda León, Víctor Manuel Díez Barroso, José Joaquín Gamboa y Carlos y Lázaro Lozano García, el Grupo de los Siete Autores o Pirandellos, proclives, en un manifiesto publicado en 1926, a «que se expulse del teatro a los mercaderes que ven en él un medio de vida ajeno al arte [...] que se tome en cuenta a los autores mexicanos» (citado en Navarrete Maya 2001: 91), donde tuvo la oportunidad de construirle otro escenario a su pasión cinematográfica, llevar al teatro su novela *Ché Ferrati, inventor, la novela de los studios cinematográficos*.

Francisco Morterde escribió sobre la búsqueda cinematográfica de Noriega Hope, más allá del periodismo, desde su antecedente con un pequeño cuento nombrado «¿Para qué? Cuento de Filmlandia» hasta su presentación en el Teatro Virginia Fábregas en 1926, con el título de *Ché Ferrati, comedia cinematográfica, Hollywood, Calif.:*

El que tiene por título esta pregunta: “¿Para qué?”. Lo subtuló “Cuento de Filmlandia”, por su ambiente de Hollywood, y lo dio a conocer, en la *Novela Semanal* de *El Universal Ilustrado*, cuando ya se llamaba *Las mil y una semana*, el 20 de septiembre de 1923. Allí quedó, probablemente olvidado por él; de haberlo recordado, lo habría incluido en el libro que publicó meses después, antes del título final, pues allí aparece uno de los personajes de “Ché Ferrati”: el actor de cine Henri Le Goffic, en calidad de comparsa. Le hubiera servido al menos para presentarlo. Es aquel brevísimo cuento —cinco páginas—, prolongación de otro anterior: “El amor de los tres amigos”, porque en ambos se emplea el recurso de la confidencia amorosa, como la conocida comedia *La cena de los cardenales*.

[...]

La comedia “Ché Ferrati” fue particularmente infortunada en la realización escénica, pues el autor tuvo que cambiar de sexo al director, para dar un papel de importancia a la primera actriz, y con eso deformó el carácter inicial de aquél, a pesar del excelente trabajo interpretativo de la señora [Virginia] Fábregas; pero ofreció a los espectadores interés pirandelliano, al presentar plásticamente el desdoblamiento de la personalidad de un actor. Con él remozaba el asunto eterno del hombre celoso de sí mismo. (citado en Monterde 1959: 24, 27)

Es un reconocimiento reiterado al hombre ilustrado, que en términos de su compañero de Los Siete Autores, Francisco Monterde, «se entregó con pasión a cada una de esas actividades y puso al servicio de ellas, por turno y a veces al mismo tiempo, don de amar» (citado en Monterde 1959: 28), porque era un escritor que sabía contar: «Si no confundió el guion de una película con un cuento literario, ni éste con una obra teatral, aunque aquél abundara en diálogo, fue porque, ante todo, supo distinguir bien cada uno de esos llamados géneros: las diferentes formas de contar, con imágenes, con relatos o con acciones vividas» (citado en Monterde 1959: 28).

Como sucedió con su experiencia cinematográfica, cuando Noriega Hope llevó a Rafael Pérez Taylor a filmar *La gran noticia* o introdujo a Luis Beristáin para protagonizar *Viaje redondo*, condujo a colaboradores de *El Universal* y *El Universal Ilustrado* al nuevo medio de comunicación, la radio, de la que es pionero. Presentó en la CYL de El Universal-La Casa del Radio al historiador Alfonso del Toro; Arqueles Vela, jefe de redacción de *El Universal Ilustrado*; Fernando Ramírez de Aguilar, periodista conocido como Jacobo Dalevuelta; al escritor y periodista Samuel Ruiz Cabañas, al periodista y humorista Porfirio Hernández (Fígaro), y al poeta Rafael Heliodoro Valle; pero también motivó que artistas y músicos de teatro y cine participarán del encuentro con el nuevo medio, entre los principales: Miguel Lerdo de

Tejada, Alfonso Esparza Oteo, Manuel M. Ponce, Mario Talavera, Flora Islas Chacón, María Luisa Ross, Celia Montalván, Conchita Piquer, Leopoldo Beristaín, Luis G. Barreiro y Fernando Soler.

En las páginas de *El Universal Ilustrado*, que dirigió desde el 4 marzo de 1920 hasta su muerte el 15 de noviembre de 1934, dio cabida a los murmullos intelectuales de la época. Allí concurren los estridentistas con una sonoridad inédita, pues lo hicieron con otra novedad de la patria, la *Telefonía Sin Hilos*, que los emparentará como «hermanos de leche», pues participan del nacimiento de la primera estación comercial de México, La Casa del Radio-El Universal, auspiciada por Félix F. Palavicini y los hermanos Luis y Raúl Azcárraga.

3. La encrucijada, entre el silencio y el murmullo

Por la avenida Juárez de la Ciudad de México caminó un profeta, Raúl Azcárraga. El que previó el encuentro de la voz con la imagen, lo aseveró con la soltura de quien está seguro del futuro: «para lograr el perfeccionamiento absoluto de la cinematografía, se le adaptará la radiofonía» (Noriega Hope [Silvestre Bonnard] 1923a: 35). A ese visionario lo encontró Carlos Noriega Hope, director de *El Universal Ilustrado*. «Alguna vez, caminando por la avenida Juárez, un amigo me susurró al oído: — Ahí va [Raúl] Azcárraga, el hombre que conoce todo lo que pasa en el mundo» (1923a: 35). Era el hombre del augurio, Noriega Hope escribió el hallazgo con el título de ese realismo que sobrecoge a los historiadores, por parecer ilusorio: «Cosas oídas que parecen fantásticas» (1923a).

Más premonitorio no pudo ser el encuentro. Ocurrió a pocos días de ser inaugurada la primera estación comercial del país, la establecida por La Casa del Radio, de los hermanos Raúl y Luis Azcárraga, y *El Universal Ilustrado*. Por esa coincidencia de realidad extraordinaria, la emisora se estableció en el número 62 de la avenida Juárez, convertida en, permítase el parafraseo, *La calle de las cosas oídas que parecen fantásticas*. Aún más,

porque cerca de allí, en la calle de Dolores, donde Félix Barra Vilela tenía establecido el Teatro Ideal, breve espacio venturoso donde se llevó a cabo una de las pioneras pruebas radioexperimentales de México, el mítico 27 de septiembre de 1921.

Por esos días, Palavicini dejó la dirección de *El Universal*, pero, sin duda, era todo un creyente de las posibilidades de la radio como medio informativo, lo que con el tiempo corroborará cuando diseñara la primera estación con un perfil completamente periodístico, XEN Radio Mundial.

La novedad ocurrió previa a la inauguración de la transmisora de La Casa del Radio-El Universal, el 8 de mayo de 1923, pues un mes antes, *El Universal Ilustrado* publicó la primera revista temática dedicada a la radio, en la misma apertura de periódicos como *El Mundo*, *Excélsior*, *El Demócrata* y *El Universal* que abrieron sus páginas al nuevo invento. Noriega Hope les trascendió, fue más allá de la información técnica del aparato y noticias de pruebas radioexperimentales, ofreció el nuevo medio como un acto de la cultura mexicana. Desde el poema estridentista TSH de Manuel Maples Arce, que inaugurara la estación, hasta la entrevista con Raúl Azcárraga, se habló en el número 308 de *El Universal Ilustrado*, del 5 de abril de ese venturoso año:

La nueva maravilla ocupa las páginas de honor de este número. Convézanse ustedes de que, sin ser los primeros, tampoco somos los segundos, porque ningún semanario nacional ha tenido la idea de dedicar una edición a la Radiofonía. Y conste que, para no ser los segundos, evitamos toda clase de descripciones técnicas. Eso queda para los rotativos que “han sido los primeros”. Apenas batimos líricamente vuestros tambores, sin necesidad de meternos en camisa de once varas, abriendo brecha el señor Maples Arce con un poema estridentista en loor al Radio. ¿Quién puede hacerlo mejor? Seguramente nadie. El estridentismo es hermano de leche de la Radiofonía. ¡Son cosas de vanguardia!

Nuestros vehementes deseos “anti-científicos” se estrellaron ante una bella descripción que recordamos muy calurosamente: “Cómo puede usted hacer un aparato receptor en casa”. Los que han sido los primeros olvidaron este interesante asunto, porque no es comercial [...].

Hasta Pepe Rouletbille —enfermo ahora de nostalgia yanqui— habla aquí, como buen técnico del amor, acerca de muchas cosas pasionales que tienen estrecha relación con el Radio. Es un artículo tan interesante como el anterior, al menos desde nuestro frívolo punto de vista. (Noriega Hope [Silvestre Bonnard] 1923c: 11)

Manuel Maples Arce, el de la primera voz en la pionera estación, recordará el suceso en su libro *Soberana Juventud*, por esa suerte de encontrarse con un simpatizante de las nuevas experiencias, como era el director de *El Universal Ilustrado*, un ser atento a las transformaciones de la época:

El Ilustrado era la publicación adonde confluían mayores inquietudes. Su director, Carlos Noriega Hope, tenía un espíritu renovador que simpatizaba con todas las nuevas experiencias. Con él y Manuel M. Ponce inauguré la primera estación radiofónica que hubo en México, leyendo un poema titulado T.S.H. La principal inquietud de Noriega Hope se concentraba con verdadero fervor en el cine, lo cual no le impedía captar las transformaciones literarias que agitaban nuestra época, y con gran lucidez se dio cuenta de la importancia del movimiento vanguardista. (Maples 1967: 129)

La voz se tornó colectiva y fuerte como nunca antes. Cómo no iba a ser fuerte y extensiva la voz, pues lo sucedido ese día cimentó la industria

radiofónica del país. El programa inaugural de la primera estación comercial del país, la de El Universal-La Casa del Radio, se puso al aire, sin acaso, por entonces, proyectar una proximidad premonitoria con el cine, pues era del medio que le complementaría con su voz. Tras su aparición, los esfuerzos para dar sonido a las imágenes se acrecentaron, y hubo actores atados a ese viaje, donde sendos medios interactuarían como claro ejemplo de convergencia primigenia.

El director de *El Universal Ilustrado* habló durante el inicio de transmisiones de la CYL para «hacer ver a los aficionados al radio la importancia y gran trascendencia que tiene la inauguración de la primera gran estación transmisora de radiofonía en la República, y lo que significa para el progreso del país» (El Universal 1923: 1).

«¿En dónde estará el nido/ de esta canción mecánica?», preguntó el poeta Manuel Maples Arce, pero sucedió que ese día de inicio de transmisiones, «la canción mecánica» estuvo en el pensamiento de sus creadores, los hermanos Luis y Raúl Azcárraga y de Carlos Noriega Hope. La radiotelefonía entró para anunciarse como primicia, la nueva película del país, con esa suerte como escribiera el director de *El Universal Ilustrado* en *Ché Ferrati, inventor*: «A todo esto la película se terminó. Y los periódicos y las paredes de las ciudades y los anuncios y la radiotelefonía [...] anunciaron al mundo [...]» (citado en Miquel 2009: 29).

Pronto la estación estrenó nuevo equipo, la mayor cobertura de entonces, de 500 watts de potencia para llegar a todo México, al sur de Estados Unidos, Centroamérica y Cuba, y con la vocación enunciada por el propio Noriega Hope, una radio de palpitations mexicanas.

Había que encontrar este testimonio, para valorar la aportación de Noriega Hope a la radiodifusión mexicana, ante ese silencio en que la historia del medio le ha reducido, porque si algo sobrepuso el director de *El Universal Ilustrado*, fue el silencio, lo mismo en cine que en radio. Puso voz al aire con la CYL y participó con su palabra escrita en la primera película sonora.

Lo de una estación con «palpitaciones mexicanas» quedó, en la historia de la radiodifusión mexicana, escriturado el 18 de septiembre de 1923, para la posteridad, como un día que con el tiempo será simbólico, pues representa el momento escogido para que naciera la XEW La Voz de la América Latina desde México.

Cómo no va a ser fantástica la avenida Juárez, sede de la primera estación comercial de radio, si al cruzar San Juan de Letrán para tomar 16 de septiembre, se llegaba a donde se estableció la primera gran sala cinematográfica: el Cine-teatro Olimpia, portento de *art déco*, desde donde caminaban los músicos de Orquesta Jazz Band-Olimpia para ofrecer audiciones en la estación de El Universal-La Casa del Radio. Allí también se proyectó en 1929 la tenida como primera película sonora del mundo, *El cantante de jazz* (Alan Crosland, 1927) y daría cabida en 1930 a la estación de otro de los Azcárraga, Emilio Azcárraga Vidaurreta, convertida en parteaguas de la radiodifusión mexicana, la XEW La voz de la América Latina desde México.

Radio y cine tenían el mismo camino. Aún más, con el tiempo, en ese espacio fundacional de voces, el local de La Casa del Radio de la CYL dio paso al cine Alameda, donde se exhibió para su inauguración la película *El capitán aventurero* (Arcady Boytler, 1939), estelarizada nada menos que por José Mojica, el mismo protagonista de las pioneras pruebas de *Telefonía Sin Hilos* de 1921, a unos pasos de la avenida Juárez, en el legendario Teatro Ideal de la calle de Dolores.

Ocurrió todo un imaginario en ese lugar de la CYL que debiera llamarse la cabina-sala *Radio Paradiso*, en el número 62 de *La calle de las cosas oídas que parecen fantásticas* o avenida Juárez, porque ese «hombre que conoce todo lo que pasa en el mundo», tuvo mucho de profeta. Raúl Azcárraga dijo para *El Universal Ilustrado*: «Nada se escapa al radio, ni lo más lejano ni lo que está más cerca. Todo lo recoge. Nos lo entrega completo. No le falta nada [...]» (Noriega Hope [Silvestre Bonnard] 1923a: 35).

Raúl Azcárraga fue entrevistado por el autor del primer libro sobre cine en México, *El mundo de las sombras. El cine por dentro y por fuera* (1921). La

entrevista formó parte de la primera publicación especial dedicada a la radio, el número 308 de *El Universal Ilustrado* del 5 de abril de 1923, que dirigió Carlos Noriega Hope, quien en esos días también publicó en el suplemento de la propia revista *La novela semanal: Ché Ferrati, inventor* (1923c). Noriega Hope, que, sin acaso pretenderlo, experimentó una suerte de desdoblamiento. Dos seres vueltos uno en su persona, el cinéfilo y el radiófilo.

El director de *El Universal Ilustrado* afirmó que Raúl Azcárraga Vidaurreta era el hombre con «poder admirable de televisión, —de visión a lo lejos— y un maravilloso sentido para escuchar las voces lejanas y amortecidas. Pero, era únicamente suyo el control de la radiofonía, y que esto le comunicaba palpitaciones hondas y desconocidas para nosotros» (1923a).

El hombre del buen augurio, Raúl Azcárraga, reveló el encuentro de imágenes silenciosas con la voz, realizado en Estados Unidos:

[...] lo que por muchos años sólo era un sueño, lo veremos pronto: el cinematógrafo hablado. El único ataque serio que se hacía al cine, diciéndose que es incompleto por falta de la palabra, dejará de ser. Las voces de los propios actores se escucharán al mismo tiempo que se siguen sus movimientos, y con ello se tendrá la cabal emoción artística [...]. (1923a)

A la par del sueño cinematográfico sucedieron intensas y amenas las cosas en la radio. Ante el encanto de escuchar la voz a distancia, las cajas de resonancia ocuparon un lugar especial en el hogar. Conmovió la transformación de la atmósfera familiar, porque no solo resultó extraordinario saberse escuchado, sino también el acto de dar oídos a una voz extraña, en una suerte de asistencia a un oráculo. Los privilegiados en poseer una radio disfrutaron de lo expresado por las ondas recientes. El encanto dominó la atmósfera, provocó la imaginación. Con ese aliento, los contactos entre radio y cine se acrecentaron. *El Universal Ilustrado*, a días de iniciar las

transmisiones de su estación, convocó a un concurso para saber cuál era la mejor película exhibida en 1923, el premio: «un completo aparato receptor de radio Westinghouse, que será instalado en la residencia del triunfador» (El Universal Ilustrado 1923: 1).

Noriega Hope escribió la sensación de estar frente al hombre de la «vida nueva», Raúl Azcárraga, el de «la nueva y más profunda emoción», y no se equivocará, porque será su hermano Emilio Azcárraga, quien le trascienda y construya con la XEW un nuevo imaginario social para todo México. Con la llaneza de quien innova para la posteridad, aunque sin la gloria que aún la historia le adeuda, Raúl Azcárraga habló sobre ese camino primigenio: «mi experiencia en la radio, aunque sin ser determinante, fue útil a mi hermano Emilio. El evitó errores que yo cometí. Y tuvo éxito» (citado en Olivares Arriaga 2006: 150). Aún más, la deuda histórica se extiende al propio Noriega Hope, a quien se le escamotea su participación determinante en radio y cine, porque en él se contrae el hombre de esa dualidad, la imagen y la voz; cinéfilo y *radiófilo* para empezar, que ya es decir mucho con ello, la gran noticia de un hombre que también era de la «vida nueva».

La pista sonora pronto tuvo extensión, de la radio al cine se dejó escuchar magnificada. Por la señal de *Santa*, película dirigida por Antonio Moreno en 1931, se reveló un encuentro culminante entre radio y cine mexicanos, el cine que por fin logró la sonoridad esperada, donde Carlos Noriega Hope hizo posible que la encrucijada se convirtiera en convergencia, la pluma que ató imagen y murmullo.

4. Por la señal de la Santa película

Santa película, dirigida por Antonio Moreno, revelada como uno de los primeros encuentros entre radio y cine mexicanos, pues antes de ser exhibida en el cine Palacio el 30 de marzo de 1932, tuvo un estreno radiofónico. La noche del 27 de febrero, la estación del Partido Nacional Revolucionario, XEFO Radio Nacional, programó una hora de propaganda de la reconocida como primera película sonora del país.

Durante la presentación de los créditos, la música de su director musical, el maestro Miguel Lerdo de Tejada, se expandió como manifiesto de una sonoridad irrenunciable ya para el cine nacional. Tuvo que ser la música de uno de los pioneros de la radio, director artístico para una estación, la CYX Excélsior-Parker, que intervino en la inauguración del proyecto de radiotelefonía inalámbrica del periódico *El Mundo* de Martín Luis Guzmán, y asiduo participante en las presentaciones del momento con sus éxitos, entre los que se encontraban *El Desterrado* y *Perjura*, canciones que serán interpretadas por Jorge Negrete en sendas películas dirigidas por Rafael J. Sevilla: *Si Adelita se fuera con otro* (1948) y *Perjura* (1938). Había sido director precursor del sonido separado con *Más fuerte que el deber* (1929).

Santa cristalizó esfuerzos anteriores por conceder sonoridad a los filmes, como las de Miguel Contreras Torres en *El Águila y el Nopal* (1929), y el cortometraje *El Inocente* (1929), donde intervinieron Emilio Tuero¹ y Adela Sequeyro, que llenarían, con el tiempo y con su canto y voz, horas felices de la radio. También está la película *Cautiva*, inspirada en la canción de Agustín Lara, dirigida por uno de los participantes del encuentro entre cine y radio, José Manuel Ramos.

La filmación de *Santa* inició el 3 de noviembre de 1931, a un año de que XEW La voz de la América Latina desde México emprendiera la fórmula de éxito de las radio dramatización,² antecedente de las radionovelas que motivarán adaptaciones cinematográficas. Entonces la XEW estuvo ubicada en los altos del Cine Olimpia, administrado por quien será uno de los más destacados directores del cine nacional, Fernando de Fuentes, y fue en esa sala cinematográfica, donde se proyectó la primera película sonora en México, en mayo de 1929 se exhibió lo que fuera conocida como segunda

¹ Emilio Tuero será propietario por algún tiempo de XEMX La voz del amateur, que durante los 50 será Radio Femenina.

² El 18 de noviembre de 1930 presentó la obra teatral *Mexican Rataplan* con Delia Magaña, tiple de la compañía de Roberto Soto, que al lado de Lupita Tovar tuvo la oportunidad de probarse en Hollywood, invitada por Robert J. Flaherty, además de Joaquín Pardavé, autor de unas las canciones grabadas en el primer disco maquillado en México, *Varita de nardo*, por la empresa inglesa Brunswick en 1927.

cinta hablada del mundo, *La última canción* (*The Singing Fool*, 1928) protagonizada por Al Jonson, el mismo de *El cantante de jazz*, la primera sonora del mundo, que también se proyectó ese mismo año, en *el lugar de las cosas jamás vistas ni oídas*.

En la inauguración de la XEW fue invitada especial la actriz de teatro y con incursión en la dirección cinematográfica, Mimí Derba, la dueña del burdel en *Santa*, donde también participaron otros imprescindibles actores de ese cruce intertextual cine-radio, Carlos Orellana, Antonio R. Fraustro, Sofía Álvarez, Jorge Marrón el Dr. IQ de la W.

Lo que *Santa* unió con la radio, en mucho se debió a la presencia de sus dos imprescindibles, el adaptador de la novela de Fernando Gamboa, el escritor y periodista, Carlos Noriega Hope, desde la revista *El Universal Ilustrado* promovió el primer suplemento dedicado a la *Telefonía Sin Hilos*, auspició el nacimiento de la estación CYL El Universal-La Casa del Radio, a más de dar espacio en ambos medios a una generación de vanguardistas como los estridentistas que tanto aprehendieron y expresaron el sentir del medio emergente, como era la radio, y por el otro lado, la música de Agustín Lara, que con sus canciones motivó argumentos, adaptaciones y diálogos cinematográficos (ver Taibo 1923).

La imagen se acompañó de sonido. Para comenzar, el paisaje de Chimalistac se pobló con el murmullo de borregos y chivos, marco sonoro del diálogo primigenio entre el niño Juanito y la niña Santita:

JUANITO. Niña Santita, buenos días.

SANTITA. Buenos días, Juanito.

JUANITO. Aquí le traigo estas florecitas que me encontré allá por el camino, niña Santita. Adiós.

SANTITA. Adiós, Juanito.

Luego vino el piar de pollos y cacaraqueo de gallinas, el canto de la armónica del niño Cosme, cornetas militares, trote de caballos... Más tarde, cuando la historia vive su clímax, en fastuoso salón se pide a la orquesta:

- Que nos toquen un danzón, yo pago.

Por supuesto que se dejó escuchar:

- Danzón dedicado a Santita, la mujer más bella de México.

Son líneas leídas de la película, de una adaptación hecha por Carlos Noriega Hope; principio de una sonoridad irrenunciable ya para el cine nacional. La razón obliga al manifiesto: Lo que un día la película *Santa* unió, la radio y el cine, por artificio de la pluma e imaginación de Carlos Noriega Hope, que nadie lo separe.

BIBLIOGRAFÍA

ARREOLA, Juan José

1998 *Ramón López Velarde: el poeta, el revolucionario*. México: Alfaguara.

BOJÓRQUEZ, Juan de Dios

1960 *Forjadores de la Revolución Mexicana*. México: Biblioteca del Instituto Nacional.

EL UNIVERSAL

1923 «Los artistas que tomaron parte en la inauguración que anoche se efectuó, de la primera estación Transmisora de radiotelefonía. El Universal Ilustrado-La Casa del Radio». 9 de mayo, 2.^a sec., p. 1.

EL UNIVERSAL ILUSTRADO

1923 «Bases para el concurso». 26 de abril, Año VI, N. 311, p. 1.

GALINDO, Marco Aurelio

1923 «Los estrenos cinematográficos». *El Universal Ilustrado*, N. 296, 18 de enero, p. 38.

GARRIDO, Felipe

1997 *Luz y sombra: los inicios del cine en la prensa en la ciudad de México*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

MAPLES ARCE, Manuel

1967 *Soberana juventud*. Madrid: Editorial Plenitud.

1990 *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1980*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

MIQUEL, Ángel

2009 *Cine y literatura. Veinte narraciones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

MONTERDE, Francisco y José María GONZÁLEZ MENDOZA

1959 *Carlos Noriega Hope, 1986-1934*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

NAVARRETE MAYA, Laura

2001 «El Grupo de los Siete Autores. Víctor Manuel Díez Barroso y Carlos Hope», *Tramoya*, enero-marzo, N. 86, p. 91.

NORIEGA HOPE, Carlos [Silvestre Bonnard]

1920 *El mundo de las sombras. El cine por dentro y por fuera*. México: Ediciones Andrés Botas e hijo.

1923a «Cosas oídas que parecen fantásticas. Las últimas maravillas del radio». *El Universal Ilustrado*, Año VI, N. 308, 5 de abril, p. 35.

1923b «Ché Ferrati, inventor». En *El honor del ridículo*. México: Edición de El Universal Ilustrado, pp. 95-114.

1923c «Notas del director». *El Universal Ilustrado*, Año VI, N. 308, 5 de abril, p. 11.

OLIVARES ARRIAGA, María del Carmen

2006 *Emilio Azcárraga Vidaurreta. Un empresario ejemplar.* México:
Fundación Emilio Azcárraga Vidaurreta.

RAMÍREZ, Gabriel

1989 *Crónica del cine mudo mexicano.* México: Cineteca Nacional.

TAIBO I, Paco Ignacio

1984 *La música de Agustín Lara en el cine.* México: Filmoteca de la
UNAM.

COLOFÓN

Roberto Fornis-Broggi
Metropolitan State University of Denver

La convergencia entre la pasión por leer y escribir no es ajena a la pasión por meterse en la pantalla y perderse en ella para encontrar algo que es común con la vida. Se podría explicar esta perspectiva de otra manera: más importante que el tema que se lee o se escribe o se ve, es en qué se convierte uno en el proceso. Al menos eso explica la actual necesidad de pensar la literatura que se sanciona clave del siglo XX como una práctica para cultivar nuestra capacidad para la atención y la escucha. Esto contrasta con la omnipresente retransmisión de videos que parece dominar el flujo de la producción, distribución, memoria y consumo de las historias. Estamos bajo el influjo de la fragmentación, de la ilusión de poder entender y controlar la realidad externa del mundo, de la pérdida de vergüenza ante la mediocridad y complicidad de los grandes poderes. Hay además una incapacidad de rechazar lo mediocre o salirse de la corriente mediática, se infiltra en nuestra vida cotidiana y no se detiene. Nos come el tiempo. Lo veo claramente en la pérdida del aura de la sala oscura de cine, desplazada por las plataformas que operan en la internet. El cine se sigue viendo, pero cada vez menos en las salas oscuras. Fernanda Solórzano señala un aspecto positivo de la era digital: la disposición digital de miles de títulos de todas las épocas y cinematografías ha acercado al crítico a la posibilidad de crear carteleras personalizadas (2022: 11). Pero se necesitan no solo más cartografías de la experiencia fílmica, sino también herramientas de análisis que integren las diferentes artes involucradas para una comprensión más compleja del cine desde una perspectiva que supere un alcance exclusivamente nacional.

En ese contexto, desde el cine comunitario y ambulante de hoy se puede apreciar una reflexión que traspasa e integra los referentes locales a una propuesta educativa cuyo motor es conocer las diversas otredades que existen en el mundo. Esto es una clara resistencia al cine comercial y que no puede entenderse sin considerar al cine como un espacio de debate, aprendizaje de otras culturas, al mismo tiempo que una forma de recuperación de la memoria colectiva y de saberes ancestrales. En lugar de tener peso en la estructura social, es ninguneado, minimizado, ignorado. Todavía falta mucho para que su influjo pueda impactar y reorientar políticas socioeconómicas y medioambientales. Y menos en el espacio de la investigación que pudiera articularse a esa memoria colectiva, recuperada y digna.

Un aliado valioso de estas resistencias al modelo del cine comercial de las multisalas es esta colección de textos sobre la relación intermedial entre el primer cine mudo y sonoro con la literatura iberoamericana de principios del siglo XX. La variedad de aproximaciones a esa convergencia propuesta es suficientemente productiva para invitar a los lectores a realizar una revisión y una relectura que promete ser muy útil para repensar las potencialidades del cine en su primera etapa en el terreno de la creación literaria. Hasta me atrevería a pensar que un libro como este podría ser útil no solo para los que propugnan alternativas mediáticas al cine comercial, sino también para los recientes y crecientes programas de escritura creativa que se están generando en español. Por supuesto que no se puede abarcar toda la complejidad de la literatura en otros idiomas y su relación con el cine. Ese es otro proyecto muy interesante de pensar, pues el cine comunitario, indígena, que se produce en el siglo XXI seguramente tiene prestado mucho de lo que se estudia en el caso de la literatura iberoamericana escrita en español. Habría que explorarlo con el análisis de la producción literaria multilingüe y también a través del uso de la técnica del *collage*, el remix, el reúso de material audiovisual de archivo que destaca en el audiovisual experimental y en el cine contemporáneo iberoamericano. Un trabajo pionero en este sentido es el corto de Azul Aizenberg, *Las picapedreras* (Argentina

2021: 16 min.). Usando secuencias de películas ajenas de diversos archivos, noticieros y documentales del cine mudo, logra contar el coraje y la astucia con que las mujeres participaron en las luchas de los picapedreros. No se conservan imágenes de la Huelga Grande de Tandil, impulsada por los obreros picapedreros en 1908. Apenas hay registro de algunos testimonios en un libro olvidado y una película de ficción de los años 70. A un siglo de distancia, el corto realiza un remix inteligente, buscando en los gestos de otras mujeres las imágenes ausentes de las picapedreras. Cine y literatura se dan la mano para reconstruir la intervención decisiva de las mujeres para el triunfo de esa rebelión, revirtiendo un silenciamiento en el recuento histórico de esa huelga que el cine y el testimonio escrito de la época habían aparentemente sellado.

Menciono todo esto porque creo que es una manera de aprovechar esta estupenda colección de ensayos que supera con creces las simplificadas conexiones entre el cine y la literatura. Entre las muchas cosas que este ejercicio interdisciplinario logra, como el ofrecer una perspectiva no solo histórica sino orgánica de una relación entre el cine y la literatura que supera las simplificaciones, prejuicios y fórmulas rígidas y esterilizantes, quiero destacar el logro de fundamentar la necesidad de rescatar el amor al cine y de no excluir al creador literario de esta mutua y productiva afinidad. Otra contribución importante es acercar la idea de espectador y de lector como un sujeto activo, que demanda una experiencia más compleja que la que se experimenta en la edad del tiktok y del streaming de la industria cultural que masivamente decepcionan y manipulan ayudados por el algoritmo y la inteligencia marquetera. No promueve una recuperación nostálgica de la sala de cine, supuestamente en peligro de extinción por el acelerado y casi imparable avance de los nuevos medios y las redes sociales. Tampoco es una exaltación del acercamiento temático en la literatura, ya sea poética, dramática, ensayística, periodística o narrativa. Este logro se aclara pensando en la necesidad de ir a la raíz de las condiciones de sobrevivencia y crecimiento del acto creador, en donde la dimensión dialógica de lo que podría ser el

futuro de la sala de cine, pequeños recintos de discusión, encuentro de pares, sin desligar esa dimensión dialógica de otros soportes digitales que podrían estar a la mano, como los DVD o plataformas gratuitas. Lo ideal sería que también hicieran de apoyo a la economía local y ecológica; que pudieran convertir la sala en recinto de lecturas poéticas, talleres literarios y elaboración de contracorrientes culturales. Queda evidenciado en la variedad de autores y su forma peculiar de amar el séptimo arte en sus comienzos que estamos ante un archivo que espera ser revivido y potenciado por el que goza y saca partido de la experiencia visual, sonora, analítica y espiritual con el cine, así como por la literatura que aprende de esa rica experiencia. Se podría decir que el conjunto de los ensayos (¿cabría llamarlos artículos?) toma muy en cuenta esta perspectiva abierta y que invita a que el lector de esta colección de ensayos pueda experimentar ese amor al cine que no se contrapone para nada con la creatividad literaria, sino por el contrario, se nutre, en mutua correspondencia y en diversas luces, como lo demuestran los autores. ¿Estamos ante un coherente esfuerzo intermedial que transforma la invitación a pensar la relación entre cine y literatura como algo más que un esfuerzo vanguardista y experimental de creativa atracción? Pienso que la misma emoción que despertó en mí leer estos ensayos es la misma emoción que pude sentir cuando vi *La casa de Emak-Bakia*, una película experimental del cineasta vasco Oskar Alegria (España 2012: 84 min.) No es que deje la literatura a un lado al mencionar este proceso creativo que parte de una película vanguardista de Man Ray llamada *Emak-Bakia* (en vasco, 'Déjame en paz'). Cada obra literaria me parece como esta casa de misterios en la que se rodó en 1926 el corto poético de Ray. De aquella mansión, Man Ray solo dio a conocer tres planos: la imagen de su puerta principal, dos columnas de una ventana y un trozo de costa cercana. Alegria con esas imágenes antiguas se pone a buscar la casa. Parte de cero, toma su mochila y establece una cartografía a lo «tesoro escondido», tomando como pistas detalles, fotogramas, postales, recortes, para ir en búsqueda de la casa donde fue filmado el famoso corto en diferentes lugares de Europa. El

nombre no figura en los archivos y nadie recuerda hoy la casa. Eso me hace pensar en quiénes hoy en día leen a César Vallejo, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Huidobro, Alfonsina Storni, Felisberto Hernández, María Luisa Bombal, entre muchos otros autores de principios del siglo XX. Para leer esa literatura, habría que pensarla como un archivo vivo, en el que acceder y gozar de este archivo implica un acto de fe, no en la presencia sino en la creencia de que habrá alguien que lo use, que esta diversidad de géneros literarios seguirá viva, que tendrá lectores. Alegría pedía ayuda y colaboración a otros informantes como el azar y el viento. Nosotros que enseñamos literatura en las universidades perdemos esa oportunidad al cambiar los programas y reemplazar el viento y el azar con el zapping y el binging, el uso de YouTube y los nuevos medios siguiendo las olas de breve duración. Pero esta colección serviría para contrarrestar esa tendencia que lamentablemente está ganando adeptos no solo en estudiantes, sino en profesores, administradores y gente común. Y es que un gran público no se da cuenta de todo lo que deja de entender por creer que controla lo que ve y puede ver. Este conjunto de aproximaciones a los influjos del primer cine en la creación literaria (indirectamente abre puertas para pensar también la otra dirección, el influjo literario en el cine), nos recuerda que hay muchas miradas retrospectivas que pueden ser fructíferas y que la memoria, que es frágil y se olvida pronto, revivida y refrescada, puede iluminar las primeras aventuras cinematográficas como una experiencia que merece ser vivida y en íntima relación compleja y productiva. Los investigadores cinéfilos que participan en esta antología darían las herramientas semánticas para el análisis fílmico y literario y la posibilidad de un juicio estético y político, no solo aplicado al pasado (al periodo que cubre esta antología, 1895-1947) sino también al presente y sobre todo al futuro. No están solos. Hay ya un contingente de críticos cinematográficos y académicos que están generando un espacio de creciente intercambio y cooperación entre las instituciones y los investigadores, tal como señala lúcida y críticamente Paulo Antonio Paranaguá en su afán comparativista para no caer en las trampas del nacionalismo:

«Disponemos hoy de tecnologías que pueden estimular la investigación y dar visibilidad al cine mudo de América Latina» (2015: 21). La sensación contemporánea de la pérdida del valor del arte en cuanto a creación que se contrapone a las fuerzas destructivas de la imaginación y del mundo material ha ganado mucho terreno con el exorbitante desarrollo de la industria cultural del streaming y el algoritmo. Y un libro como este que editan Chrystian Zegarra y Enrique Bernal Albitres es un paso, aunque pequeño y humilde, genuino y sólido, hacia un futuro que nos une. Al menos que una cine y literatura, tal vez como un reflejo de lo que es capaz el espíritu creativo en un tiempo de severas y recurrentes crisis políticas, económicas y ecológicas: herramientas y perspectivas que se pueden usar para apropiarse de los logros de las películas y utilizarlas en contextos y situaciones de hoy y del futuro, especialmente en el terreno fértil e influyente de la imaginación literaria.

BIBLIOGRAFÍA

PARANAGUÁ, Paulo Antonio

2015 «Memoria e historia del cine en América Latina». En DE LOS REYES, Aurelio y David M. J. WOOD (Coords.), *Cine mudo latinoamericano: Inicios, nación, vanguardias y transición*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 21-32.

SOLÓRZANO, Fernanda

2022 «Proemio». En KELLY-HOPFENBLATT, Alejandro y Nicolás POPPE (Eds.), *En la cartelera: cine y culturas cinematográficas en América Latina, 1896-2020*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, pp. 11-14.

NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES

GABRIEL VILLARROEL

Doctor en Literatura Hispana y Estudios Culturales por Georgetown University. Cuenta también con una maestría en Escritura Creativa por University of Iowa. Su especialidad es la literatura latinoamericana del siglo XX y XXI, con énfasis particular en el cine y medios alternativos de narración. Ha publicado artículos en revistas científicas sobre Nicanor Parra y Felisberto Hernández. Como escritor, ha publicado cuentos en antologías colombianas y recientemente terminó su primera novela. Ahora se desempeña como profesor a tiempo completo en University of Michigan.

XIMENA VERGARA

Doctora (2016), magíster en Literatura (2012), diplomada en Teoría del Cine (2010), licenciada en Letras (2009) y en Estética (2008) por la Universidad Católica de Chile. Dicta cursos de cine chileno y latinoamericano en la Universidad de Chile y Universidad Diego Portales; imparte también cursos de literatura y dirección de tesis en la Universidad Central, institución en la cual es profesora asociada. Ha escrito artículos y ensayos para libros de literatura y de cine. Es coeditora de los libros *Suban el volumen: 13 ensayos sobre cine y rock* (2016) y *Archivos i letrados: escritos sobre cine en Chile (1908-1940)* (2011); y coautora del libro *Sucesos Recobrados: filmografía del documental chileno temprano (1897-1932)* (2021).

ENRIQUE BERNALES ALBITES

Doctor en Literatura Latinoamericana por Boston University. Profesor asociado de español en University of Northern Colorado. Entre sus últimas publicaciones se encuentran los artículos «Indigenous Narratives of Creation and Origin in Embrace of the Serpent by Ciro Guerra» (English Languages Notes, 2020), «La escritura transnacional de Eduardo Atilio Romano» (Hispanic Studies Review, 2018), «Trauma and Isolation in Claudia Llosa's Milk of Sorrow» (Iberoamericana, 2017), entre otros. Además, es coordinador de la organización cultural La Ninfa Eco con sede en Oxford (Reino Unido), donde administra el Grupo de Cine y Literatura *Terk@s*.

ALEJANDRO FIELBAUM S.

Doctor en Estudios Hispanoamericanos y Latinoamericanos por la Université Paris 8. Sociólogo y licenciado en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Chile y magíster en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Actualmente enseña en Université Paris-Est Créteil. Entre sus publicaciones destacan los libros *Los bordes de la letra: ensayos sobre teoría literaria latinoamericana en clave cosmopolita* (Almenara, 2017) y *Las razones y las fuerzas: ensayos sobre filosofía en Chile* (Doble Ciencia, 2022).

LETICIA PÉREZ ALONSO

Doctora en Literatura Comparada por State University of New York at Buffalo. Posee un doctorado en Literatura Inglesa por la Universidad de Salamanca. Profesora titular en el Departamento de Inglés, Lenguas Modernas y Comunicación oral de Jackson State University, donde imparte cursos de lengua española, literatura latinoamericana y peninsular, así como cursos introductorios a la literatura mundial y norteamericana. Sus líneas de investigación incluyen la poesía y el arte de vanguardia, la

cultura visual moderna, la cinematografía y estudios de género. Además de haber publicado capítulos y artículos en diferentes ediciones y revistas especializadas, es coeditora de una colección de ensayos titulada *Cinematic Representations of Women in Modern Celebrity Culture, 1900-1950*. Ha sido becaria de la Comisión Fulbright y del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD). También ha sido premiada por la Asociación de Lenguas Modernas del Noreste y, más recientemente, por el Consejo de las Humanidades de Mississippi por su labor docente.

PATRICK DUFFEY

Doctor en Letras Hispánicas por University of Texas at Austin. Es profesor de Letras Hispánicas de la Facultad de Humanidades de Austin College de Sherman, Texas (Estados Unidos). Ha publicado *De la pantalla al texto: la influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo XX* (Universidad Nacional Autónoma de México, 1996). También ha publicado dieciocho artículos en revistas especializadas como *Revista Iberoamericana*, *Hispanófila*, *Bulletin of Spanish Studies*, *Chasqui*, *Romance Notes* y *Anales de Literatura Hispanoamericana*, así como capítulos de libros sobre sus investigaciones del impacto del cine mudo en la literatura hispana.

MARIANNE LEIGHTON CARIAGA

Doctora y magíster en Literatura Hispanoamericana por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente, se desempeña como profesora en la Universidad Católica de Chile, Universidad Alberto Hurtado y Universidad Finis Terrae. Acaba de finalizar una investigación postdoctoral, patrocinada por ANID y el Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos (CECLA) de la Universidad de Chile, donde exploró lo que ha llamado «la tradición de la visualidad en la poesía hispanoamericana», con énfasis en el modernismo y las vanguardias. Asimismo, ha publicado artículos y reseñas sobre temas vinculados a la poesía hispanoamericana y, especialmente, sus cruces con las artes visuales.

OSVALDO SANDOVAL-LEON

Doctor en Estudios Hispánicos por Michigan State University. Actualmente se desempeña como profesor asistente de literatura y cultura hispánicas en Colgate University (Estados Unidos). Su área de investigación se centra en el teatro trasatlántico producido en la posdictadura en el Cono Sur (Argentina, Chile, Uruguay) y España entre 1990 y 2010 a partir de los estudios de la memoria y el trauma representados en el teatro y el performance artístico. Es coeditor del libro *Partera de la historia: violencia en literatura, performance y medios audiovisuales en Latinoamérica* (Universidad Autónoma Metropolitana / Editora Nómada, 2022). Ha publicado artículos en *Revista de Estudios de Género y Sexualidades*, *Cuadernos del CILHA: Centro de Literatura Hispanoamericana*, *Revista Chilena de Literatura*, *Religación: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, *Spanish and Portuguese Review* y *Contextos: Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales*.

MARÍA CRISTINA C. MABREY

Doctora en Literatura española contemporánea y Literatura comparada por la University of North Carolina. Es profesora emérita de la University of South Carolina (Estados Unidos). Su carrera académica se ha desarrollado a través de la investigación de poetas de la vanguardia española, mujeres poetas, pintoras y los estudios fílmicos. En estos campos su área principal ha sido la obra de escritoras, escritores y artistas españoles. Ha editado *Cinematic Representations of Women in Modern Celebrity Culture, 1900-1950*, que incluye su capítulo «Silent Cinema and the Avant-Garde (1910-1939): The Provocative Advent of Mass Culture and Women's Reformulation of Visual Arts». Ha escrito la introducción a una nueva edición de *Cántico inútil* de Ernestina de Champourcin (Torremozas, 2022). Cuenta con artículos sobre García Lorca, Luis Cernuda, Octavio Paz, y la monografía *Ernestina de Champourcin, poeta de la Generación del 27*, y la recopilación de la poesía de Luzmaría Jiménez Faro titulada *Luzmaría Jiménez Faro o el canto de la luz: la editora y la poeta*, además de

artículos dedicados a otras escritoras, las españolas Ana María Fagundo y Julia Uceda y la argentina, Juana Manuela Gorriti. También ha publicado sobre las pintoras españolas (Blanchard, Mallo, Varo) y el efecto mediático de sus cuadros e imágenes en Internet.

CHRYSYIAN ZEGARRA

Doctor en Literatura Hispánica por University of California, Los Angeles. Actualmente se desempeña como profesor asociado en Colgate University (Hamilton, Nueva York). Publicó el estudio *El celuloide mecanografiado: la poesía cinematográfica de E. A. Westphalen*, así como artículos especializados y ensayos en volúmenes editados en Europa, Latinoamérica y Estados Unidos. Ha coeditado un volumen sobre representaciones de la violencia en literatura, cine y medios audiovisuales en Latinoamérica. Editó dos libros sobre la obra poética y narrativa del escritor peruano Luis Valle Goicochea (*Hilvanes: poemas & crónicas* y *Los zapatos de cordobán: escritos en prosa*). Contribuye con reseñas críticas sobre poesía peruana al *Handbook of Latin American Studies* (Library of Congress and University of Texas Press).

HUMBERTO MEDINA

Doctor en Literatura por Université de Montréal con su investigación *Ecos en la escritura. Tecnología y experiencia en la novela latinoamericana de vanguardia*. Licenciado en Sociología por la Universidad Católica Andrés Bello (Venezuela) y magíster en Literatura Latinoamericana por la Universidad Simón Bolívar (Venezuela). Es investigador en el área de la literatura latinoamericana, intermedialidad y la teoría de los medios. Además, es autor del libro de cuentos *Los límites del movimiento* (EAFIT, 2022). Actualmente trabaja en University of Oklahoma.

VIRGINIA MEDINA ÁVILA

Doctora en Letras, maestra en Letras Mexicanas y licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesora Investigadora de la UNAM: Titular C, tiempo completo. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Titular de la Cátedra Daniel Cosío Villegas.

AZUCENA MECALCO LÓPEZ

Doctorante en Comunicación en el posgrado de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México con el tema: «Hermenéutica cinematográfica: evolución ontológica del héroe en el cine sonoro mexicano (1936-2016)». Licenciada en Ciencias de la Comunicación y maestra en Comunicación por la UNAM.

GILBERTO VARGAS ARANA

Doctor en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras e Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México, con la tesis *Radio Paradiso: historia del encuentro entre radio y cine en México, 1921-1932*. Es académico e investigador de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán-UNAM.

ROBERTO FORNS-BROGGI

Doctor en Lengua y Literatura Hispánica por Arizona State University. Profesor de Metropolitan State University of Denver desde 1998. Imparte clases de español, integrando en diversos cursos perspectivas ecológicas del cine y la literatura. Su impulso poético lo lleva a investigar sobre las epistemologías latinoamericanas y su influencia en las prácticas de lectura y escritura y a crear video-ensayos experimentales. Ha publicado numerosos artículos en revistas académicas y *Nudos como estrellas. ABC de la imaginación ecológica de nuestras Américas* en Lima (2012) y una versión en inglés en Londres (2016).

Este conjunto de aproximaciones a los influjos del primer cine en la creación literaria (indirectamente abre puertas para pensar también la otra dirección, el influjo literario en el cine), nos recuerda que hay muchas miradas retrospectivas que pueden ser fructíferas y que la memoria, que es frágil y se olvida pronto, revivida y refrescada, puede iluminar las primeras aventuras cinematográficas como una experiencia que merece ser vivida y en íntima relación compleja y productiva. Los investigadores cinéfilos que participan en esta antología darían las herramientas semánticas para el análisis fílmico y literario y la posibilidad de un juicio estético y político, no solo aplicado al pasado (al periodo que cubre esta antología, 1895-1947) sino también al presente y sobre todo al futuro. No están solos. Hay ya un contingente de críticos cinematográficos y académicos que están generando un espacio de creciente intercambio y cooperación entre las instituciones y los investigadores, tal como señala lúcida y críticamente Paulo Antonio Paranaguá en su afán comparativista para no caer en las trampas del nacionalismo: «Disponemos hoy de tecnologías que pueden estimular la investigación y dar visibilidad al cine mudo de América Latina». La sensación contemporánea de la pérdida del valor del arte en cuanto a creación que se contrapone a las fuerzas destructivas de la imaginación y del mundo material ha ganado mucho terreno con el exorbitante desarrollo de la industria cultural del *streaming* y el algoritmo. Y un libro como este es un paso, aunque pequeño y humilde, genuino y sólido, hacia un futuro que nos une. Al menos que une cine y literatura, tal vez como un reflejo de lo que es capaz el espíritu creativo en un tiempo de severas y recurrentes crisis políticas, económicas y ecológicas: herramientas y perspectivas que se pueden usar para apropiarse de los logros de las películas y utilizarlas en contextos y situaciones de hoy y del futuro, especialmente en el terreno fértil e influyente de la imaginación literaria.

Roberto Forns-Broggi
Metropolitan State University of Denver

ISBN: 978-612-5050-52-6

